

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Norbert Lynton

MODERN SANATIN ÖYKÜSÜ

85'i renkli, 300'den çok resim

Remzi Kitabevi





Norbert Lynton

MODERN SANATIN ÖYKÜSÜ

Çevirenler:

Prof. Dr. Cevat Çapan

Prof. Sadi Öziş

Remzi Kitabevi

Dört oğluma
ve babamın
anısına

MODERN SANATIN ÖYKÜSÜ
(THE STORY OF MODERN ART)

Birinci Basım 1982

© 1980 Phaidon Press Limited
Kesim Telif Hakları Ajansı

Yayınlayan: Erol Erduran

Çevirenler:

Prof. Dr. Cevat Çapan
(Sayfa 7-229)

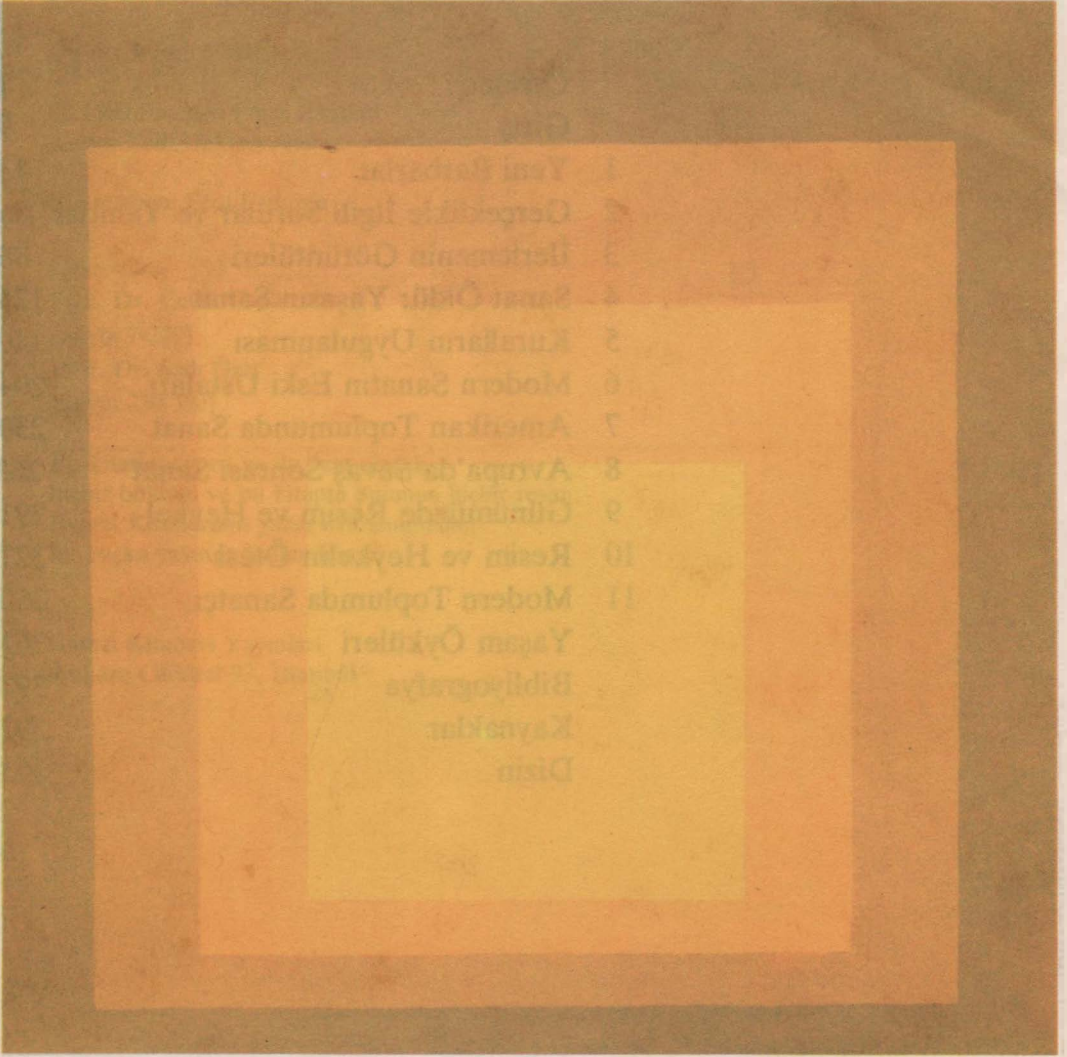
Prof. Dr. Sadi Öziş
(Sayfa 230-390)

Bu kitabın aynen ya da özet olarak
hiçbir bölümü ve bu kitapta bulunan hiçbir resim,
Remzi Kitabevinin yazılı izni alınmadan
bir başka yayında kullanılamaz

Remzi Kitabevi Yayınları
Ankara Caddesi 93, İstanbul

1. (ikinci sayfadaki) Robert Delaunay: *Cardiff*
Takımı. 195 x 132 cm.
Eindhoven, Van Abbe Müzesi

	Önsöz	7
	Giriş	9
1	Yeni Barbarlar	13
2	Gerçeklikle İlgili Sorular ve Yanıtlar	56
3	İlerlemenin Görüntüleri	88
4	Sanat Öldü: Yaşasın Sanat	125
5	Kuralların Uygulanması	149
6	Modern Sanatın Eski Ustaları	204
7	Amerikan Toplumunda Sanat	230
8	Avrupa'da Savaş Sonrası Sanat	263
9	Günümüzde Resim ve Heykel	291
10	Resim ve Heykelin Ötesi	327
11	Modern Toplumda Sanatçı	350
	Yaşam Öyküleri	363
	Bibliyografya	391
	Kaynaklar	392
	Dizin	393



2. Josef Albers: *Kare'ye Saygı: Sarı'dan Başlayarak*. 1964. Tahta üzerine yağlı boya, 76 x 76 cm. Londra, Tate Galerisi

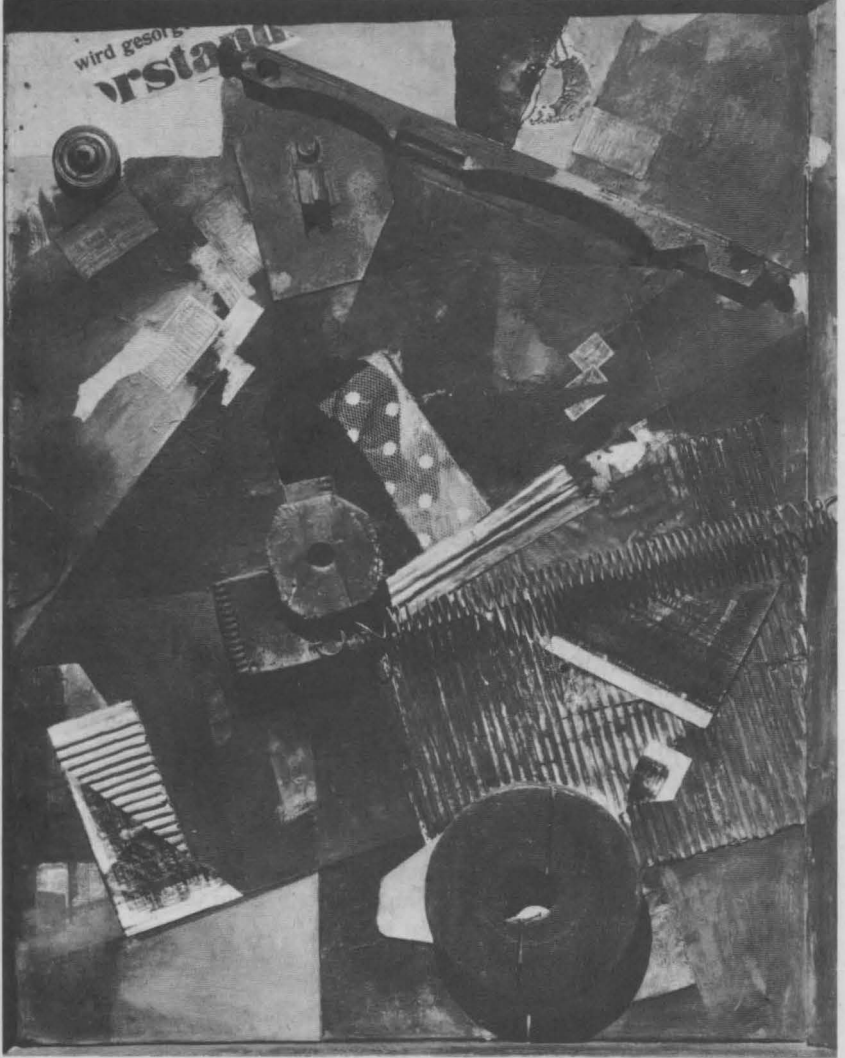
Okurlarına modern sanat konusunda hem bilgi vermek, hem de onların bu konuya korkusuzca yaklaşabilmelerini sağlamak amacıyla güden bu kitabın yazılmasına pek çok sayıda başka kitapla yazının, özellikle de, başka insanların katkısı olmuştur. Modern sanatla daha eski dönemlerin sanatına olan bağımlılığım konusunda kesin bir çizgi çizemediğim için, bu kitabın başlangıcını üniversite bitirme sertifikalarından biri olarak Sanat Tarihini seçtiğim ve kendimi bu konunun gerçekten büyük öğretmenlerinden biri olan Profesör (şimdi Sir Nikolaus) Pevsner'in gözetiminde çalışırken bulduğum günlere kadar götürebilirim. Daha sonraki çalışmalarım, önceleri sanat okullarında olmak üzere, bu konuda öğretmenlik yapmama da yol açtı. Sanatçılarla kurduğum yakın ilişkiler, sanat anlayışımı hem zenginleştirdi, hem de değiştirdi. Leeds Güzel Sanatlar Kolejinde ders vermek mutluluğuna eriştiğim yıllarda, başka bir büyük hoca, Harry Thubron, resim bölümünün başkanıydı. Thubron öğrencilerine ender rastlanır bir bilgi ve yaşantı tutkusu aşıyor, meslekdaşlarında ise istekli bir işbirliği havası yaratıyordu. Öğrencilerle ilişki kurmak insanın konusunu sürekli olarak gözden geçirmesini gerektirir, ben de Sussex Üniversitesindeki şimdiki görevimde bu sorumluluğu özellikle duydum. Oradaki meslekdaşlarımdan ikisinin özel ve genel konularda bana çeşitli yardımları oldu. Bu yüzden, Dr. Erika Langmuir'in geniş bilgisine duyduğum saygıyı belirtirken, kendisiyle aynı dersleri verdiğim ve çalışmalarımda bana destek olan David Mellor'u da burada anmak isterim.

Benim için bir başka mutluluk da bu çalışmada beni sonuna kadar destekleyen bir yayıncım olmasıydı. Phaidon Yayınevi'nin sorumlularından Simon Haviland ile Anne Bosman'ın yakın ilgi ve desteği de bu kitabın yazılmasının son aşamalarını özellikle kolaylaştırdı. Aracılığı ile bu kitabı yayınevine önerdiğim Keith Roberts'ın sınırsız çabası ve iyimserliği de benim için işin başından beri bir güven kaynağı oldu. Kendisinin 1979'da beklenmedik ölümü, sanat tarihi ile ilgili konuların yazımı ve yayını yapıcı bir güçten yoksun bıraktı. Okuyacağınız sayfaları tekrar tekrar yazdığım yıllar boyunca karım da pek çok şeye katlanmak zorunda kaldı. Kendisi aynı zamanda en iyi tanıdığım ressam da olduğu için, görsel eğitimime kuşkusuz büyük ölçüde katkıda bulunmuştur; bunu da belirtmek isterim.

Ekim 1979

N.L.

3. Kurt Schwitters:
Ausgerenkte Krafte
(*Yerinden*
Oynamış Güçler).
1920. Kollaj,
185 x 105 cm.
Bern,
Kunstmuseum
(Profesör Huggler
Vakfı)



Yirminci yüzyıl sanatı ile uğraşan bir tarihçi birtakım özel sorunlarla karşı karşıyadır. Bu sorunların yarattığı güçlükler daha sonraki sayfalarda ortaya çıkacağı için okuru şimdiden uyarmak gerekir.

Bunlardan biri, belki de en önemlisi, söz konusu tarihçinin bu dönemle ilgili daha önceden hazırlanmış basmakalıp bir tarihçeyi miras olarak alması, bunun gerçekliği ve değeri konusunda da kuşkuyla bulunmasıdır. Böyle bir tarihçe, kaynağı gereği, birbirini izleyen başarılı devrimler olarak açıklar sanat tarihini. Oysa sanatta bir ilerleme olduğunu pek az kimse ileri sürebilir. Ne de olsa, bir sanatçının kendisine kalan mirasla arasındaki ilişki, kendisinin o alandaki katkısı ölçüsünde ilginç ve önemlidir. Bir başka sorun da, sanat tarihçisi günümüze yaklaştıkça, araştırdığı alanın tarih olmaktan çıkması, daha çok kendi özgeçmişine benzemeye başlamasıdır. Kendisi anlattığı olaylara tanık olmuş, bu olayların yerine göre yarattığı tartışmaları yakından izlemiştir. Bu olayları düşünmesi ele aldığı tarihsel alanla ilgili görüşlerini de etkiler.

Modern sanatın tarihi bu tarih yaşandıkça yazılmıştır. Bu da böyle bir tarihin, modern sanat topluma ulaştıkça, toplumun malı olma süreci içinde yazıldığı anlamına gelir. Burada belki de sanat eleştirisi ile sanat tarihi arasında bir ayırım yapmam gerekir. Bu konuda geçerli bir ayırım olsa bile, bunun yirminci yüzyıl için de geçerli olduğu söylenemez. Modern sanatla ilgilenen eleştirmenler bu sanatın özündeki niteliklerle birlikte, onun tarihsel önemi de değerlendirmek eğilimindeymiş gibi görünürler. Öte yandan, bu dönemin nesnel bir dökümünü vermeye çalışan tarihçi de, çok geçmeden, ya eleştirmenlerin saptadığı bazı değer ölçülerini benimsemek zorunda kalır, ya da tümüyle tarihsel olmayan başka ölçülere uyar. Ben uzun süre eleştirmenlik yapmış bir sanat tarihçisiyim; bana göre, sanat tarihçisinin kaçınması gereken tek eleştirel tutum da, eleştirmenin ister saygı duyulsun ister duyulmasın, kendisini bir sanat akımının sözcüsü, hatta önderi durumuna getirdiği ve günümüzle ilgili bazı etkenleri yok sayarak, geçmişini kendi seçimini haklı göstermek için kullandığı dar görüşlülüğüdür.

Benim modern sanatla ilgilenmeye başladığım yirmi beş yıl öncesinden beri, inceleyebileceğimiz tarih süresi elbette, daha çok nicelik açısından değişmiştir. Benim öğrenci olduğum yıllarda yirminci yüzyıl sanatıyla ilgili dersler yoktu (olsaydı da, bu derslere girmeyeceğimi açıkça söyleyebilirim). Bir yandan sanatçılarla çalışıp bir yandan da bugün nerede bulunduklarını anlayabilmeleri için kendilerine yakın geçmişle ilgili bilgi vermemi isteyen öğrencilerimle ders yaparken, bu yüzyılın sanatı konusunda bir şeyler öğrenebileceğim kitap, dergi ve katalog gibi kaynaklar şaşırtıcı denecek ölçüde sınırlıydı. Bu konuda Paris'in egemenliği kesindi: hemen hemen yararlanılacak her türlü bilgi bu var-

sayımdan kaynaklanıyordu. Gertrude Stein'in "On dokuzuncu yüzyılda resim yalnız Fransa'da Fransızlar tarafından yapılıyordu, bunun dışında resim diye bir şey yoktu; yirminci yüzyılda ise gene Fransa'da, fakat İspanyollar tarafından yapılan bir sanattı" sözleri onun Picasso üstüne yazdığı küçük kitabın (1938) görkemli giriş cümlesiydi. Aşırı ölçüde abartılmış bu yargı modern sanatla ilgili yazıların havasını çok iyi yansıtıyordu. Elbette bu konuda Paris dışında da birtakım görüşler ileri sürülüyordu, ama bunlarda bile Paris Okulu ile her türlü bağları kurma doğrultusunda bir çaba olduğu görülmüyordu. Alfred H. Barr'ın Matisse'le ilgili kitabı (1951) konuyu eksiksiz bir biçimde ve tam bir tarafsızlıkla ele alan örnek bir çalışmaydı; buna yaklaşan ikinci bir çalışma ise gene aynı yazarın Picasso ile ilgili daha kolay anlaşılır ve belki de daha yaygın bir okur kitlesine seslenen kitabıydı (1946). Modern Sanat Müzesinin daha başka yayınları da vardı; çoğu zaman sergilerle ilgili olan, bu yüzden de sergi hazırlamanın zorunlulukları ve fırsatçılığı ile belirlenen bu yayınların (bir ikinci kuşak çalışması olarak) bizim yüzyılın ilk on ya da yirmi yılını anlayışımızı nasıl belirlediği konusunda hâlâ bir araştırma yapılmamıştır. Örneğin, Kübizmi soyutçuluğa bir çeşit geçiş olarak görme alışkanlığımızı Barr'ın *Kübizm ve Soyut Sanat* (1936) kitabı ne ölçüde etkilemişti? Belirtmek istediğim nokta, Modern Sanat Müzesi yayınlarının bizim tek dayanağımız olmaları ve bu yayınları Kutsal Kitabın gerçekleri olarak görmemizdi. Bu yayınlar olağanüstü nitelikteydiler, bugün bile o niteliklerini koruyorlar, ama kapsamları ve derinlikleri sınırlıydı. Çoğu zaman Paris'in kendi değerlerini aşırı ölçüde öne çıkarmayı amaçlayan ve her geçen yıl biraz daha sıkıcı olmaya başlayan yayınlarına karşı Modern Sanat Müzesinin yayınları son derecede değerli bir seçenek olarak görülebilir. Alman Ekspresyonizmi konusunda elde pek az bilgi vardı, İtalyan Fütürizmi (Gelecekçiliği) ya da Ruslar konusunda ise hiçbir şey bilinmiyordu. Bu konuları daha iyi öğrenip anlamaya başlayınca, modern sanat tarihinin haritası hem daha çok genişledi, hem de daha ayrıntılı ve daha karışık bir görünüm kazandı.

Modern sanatın öyküsü çoğu zaman Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Ekspresyonizm gibi akımlar ele alınarak anlatılır. Sanattaki gelişmelerin grup olayları olarak toplumun dikkatini çekme eğiliminde olduğu görülmüştür, Fütürizm, Sürrealizm gibi kimi örneklerde sanatla o akımın bağlamının örtüştüğü de doğrudur. Ama çoğu durumlarda akım uydurma bir kılıf —aynı doğrultuda benzerlikleri olan, ama bir akademinin ya da yerleşik bir kurumun üyesi olmanın sağlayacağı destekten yoksun birtakım sanatçıları bir araya getirmek için elverişli bir formül— ya da zorlama bir ortaklıktır. Böylece, çoğu birbirini tanıyan ve yapıtlarının bazı ortak nitelikleri olmakla birlikte kendilerini hiçbir zaman bir grup olarak görmeyen bazı sanatçılar 1905'te kendilerine fazla yakınlık duymayan alaycı bir eleştirmen tarafından "Fovlar" başlığı altında bir araya getirildiler ve tarihe bu adla geçiş oldular. Bu sanatçılar için 1905 tarihi ve Fovizm kavramı hiç de önemli bir dönüm noktası olmadığı halde, bugün bile genellikle bu adla anılıyorlar. Tarihçinin akımlardaki kalıplaşmaları bir yana bırakması olanaksızdır: kalıplaşmanın kendisi tarihin bir parçasıdır. Ayrıca, okurlar da okudukları şeylerin hiç değilse bir ölçüde başka yerlerde kullanıldığını gördükleri sınıflandırmaların dikkate alınmasını isterler. Bu yüzden tarihçi akımları kullanarak okura bunları oldukları gibi göstermeye çalışır, ama bir yandan da o akımlara ağırlık vererek onların anlaşılmasını

güçleştiren düşünce ve yapıtları açıklar. Bu da akımların çoğu zaman karşıtlıklardan söz edildiği durumlarda, daha çok benzerlikleri vurguladığı anlamına gelir: çünkü her akım, ister istemez, karşı çıktığı akımla arasındaki ayrımları açıklayarak ortaya çıkar. Oysa o grubun kendi içindeki ayrımları kimi zaman gruplar arasındaki ayrımlardan daha büyüktür. Ben de bu kitapta bir yandan yirminci yüzyıl sanatındaki başlıca olayları anlatırken, bir yandan da olayları böyle art arda sıralamanın dışında, yaratılan sanat yapıtlarının daha derinlemesine kavranmasını sağlamaya çalıştım.

Bu tutum çok titiz bir ayıklamayı gerektirir. Hiç kimse, konuyu tümüyle bilse bile, bu konuyla ilgili her şeyi bir tek cilde sığdıracabilecek durumda değildir. Ben de bu yüzden daha az sayıda sanatçıyı daha ayrıntılı bir biçimde ele alabilmek için sevilen bazı sanatçılara burada yer vermedim. Bazı durumlarda istemeyerek de olsa, hiç söz konusu etmediğim ülkeler de oldu. Her konuda daha çok bilgi vermek sorunları tartışmayı kısıtlayacaktı. Umarım ki, okurlar tek tek yapıtlar ve bu yapıtların çoğu zaman çok yönlü uzantıları ile ilgili yorumlarımın, başka örnekler için de geçerli olduğunu göreceklardır. Modern sanat konusunda daha pek çok kitap yazılabilir. Örneğin, bu konudaki bilgileri başarılı ve nesnel bir düzenle bir araya getiren derlemeler, akımlar ve akımların sloganları ile ilgili sınıflandırmalardan çok daha iyisini veren genel incelemeler yararlı olabilir. Ama, resimli ya da resimsiz, artık iyice kalıplaşmış birtakım yargıları sıralamakla yetinen kitapların gerekmediğine kesinlikle inanıyorum. Bu sözlerim içinde yaşadığımız dönemin sanatı için de —bu dönemde insanın yapılan tanımlardan ve bu tanımların öngördüğü önceliklerden yeterince uzaklaşabilmesi güç olsa bile— geçerlidir. Bugün Kavram sanatı ya da buna benzer terimlerle karşımıza çıkan bazı değişken sanat etkinliklerini tartışabileceğimiz bazı kategoriler önermek güç değildir. Belki de Tek başına sanat ve Birlikte sanat ya da Sessiz sanat ve Bağırın sanat gibi kategoriler çağdaş sanatla ilgili tartışmalarda yararlı olabilirse, bunların genel olarak modern sanatın anlaşılmasında da aydınlatıcı işlevleri olabilir. Tarih gerçeği yansıttığı ölçüde, yararlı da olmak zorundadır. Onun için, modern sanatla ilgilenen herkesin eldeki bütün bilgileri, tarihsel olgularla yapıtların kendilerine ilişkin bilgileri, modern hayat ve düşünceyle ilgili yaşantıları ile birleştirerek modern sanatın daha işe yarar yorumlarını yapmalarını isterdim. Benim için “yararlı” olan, başka dönemlerin sanatında olduğu kadar, yirminci yüzyıl sanatında da, dışta bırakan değil, kucaklayan; bağnaz değil, açık görüşlü olan anlamına gelir. Belki de bir önyargıdır bu, ama önyargısız da nasıl tarihçi olunur, bilmiyorum. Sanat uzun, hayat kısa, deniyor; *ars longa, vita brevis*. Hippokrates’in söylemek istediği, iyileştirme sanatını öğrenmek için harcadığımız zamana göre hayat kısadır. Evet, sanat sürüp gidiyor, bizse ölüyoruz. Modern sanat tarihçisinin en çok farkına vardığı karşıtlık ise, sanat yapıtı ile o yapıtın çevresine yığılan yorumlar, yani sözcükler yığını arasındaki karşıtlıktır. Yapıt, Tanrı’nın izniyle ayakta duruyor; yorumlara süpürülüp gidiyorlar. Sanat tarihçisi, bir yazar olarak kararsız bile olsa, bunun böyle olması gerektiğini bilir.

4. Pablo Picasso:
Ormandaki Çıplak
(*Orman Perisi*).
1908. Tual üzerine
yağlı boya,
183 x 106 cm.
Leningrad,
Hermitage



1 Yeni Barbarlar

Araçlar anlatım gücünü yitirecek ölçüde incelişip zayıfladığı zaman, insan dilini oluşturan temel ilkelere dönmemiz gerekir.

Matisse, Fovizm üstüne konuşurken, 1936

Gerçekten, sanki yeni bir dünya açılıyordu.
Ford Madox Ford, 1914'ten önceki yıllarla ilgili

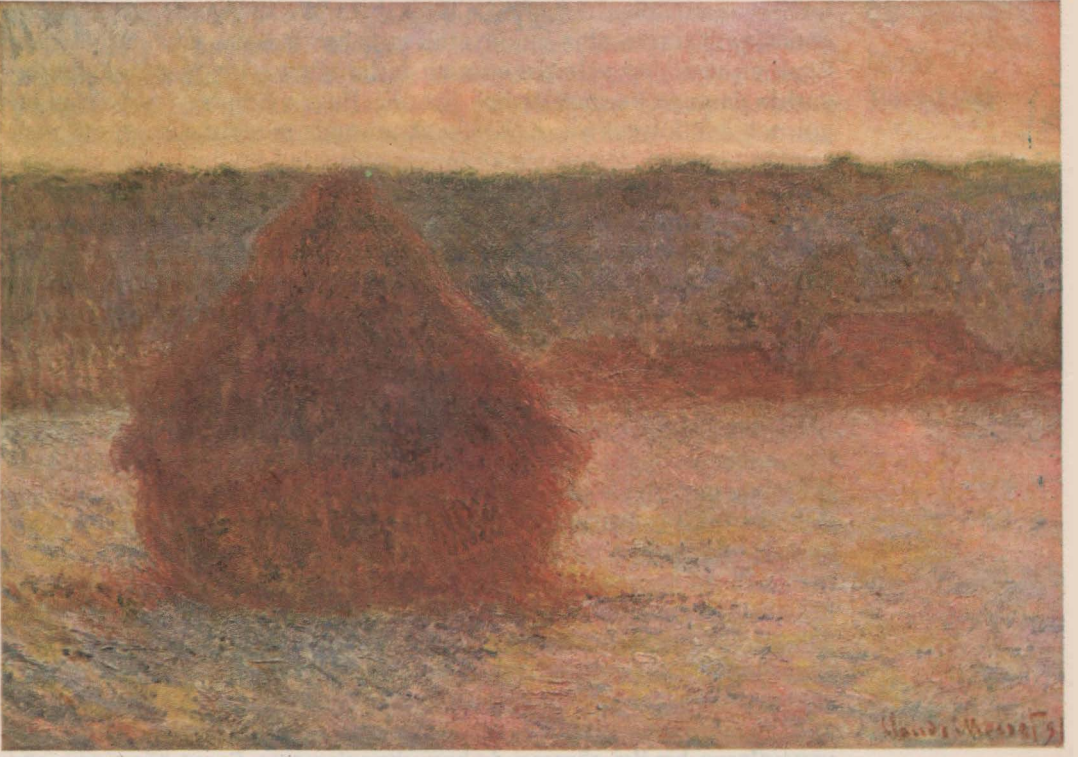
Yeni bir yüzyılın yaklaşması insana değişikliği çağrıştırır, 'yirminci yüzyıl' denince de bin yıllık bir dönemin geride kaldığını düşünürüz. Birçoklarının 'yeni çağ' dedikleri dönem kuşkusuz gelecekti, ama nasıl bir çağ olacaktı bu? On dokuzuncu yüzyıl, daha çok maddî ve teknolojik gelişme anlamına gelen bir ilerleme kavramına bel bağlamış, bu yolda çaba harcamıştı. İnsanın elde ettiği yeni güçleri akıllıca kullanıp kullanamayacağı konusunda daha başlangıçta kuşku duyanlar vardı. (Batı) dünyası ilerledikçe, hayatın giderek parçalandığı, kentlerin, canavarca bir üstünlük ve baskı gösterisine dönüştüğü, insanın doğayla ve kendi iç yapısıyla bağlarını bir daha kuramayacak biçimde kopardığı yolundaki kuşkular da artmaya başladı. Bunu daha iyi bir dünyanın kurulmakta olduğunun kanıtı olarak görenler de vardı. Teknoloji kendi yıktıklarının üzerinde zaferle yükselecek, sanayi bolluk getirecek; bolluk da, insanların birbirlerine gereksinme duyduklarını anlamaları sonucuna varacaktı. Özellikle işçilerin evrensel bir kardeşliğin üyeleri olarak, teknolojinin nimetleriyle yeryüzünü güleryüzlü bir yaşama alanına dönüştürmeleriyle uluslar arasındaki çekişmeye bir son verilecekti.

Asıl yön değişikliği daha on sekizinci yüzyılda gerçekleşmişti. Bu değişikliği E.H. Gombrich *Sanatın Öyküsü*'nün "Parçalanmış Gelenek" bölümünde özetlemişti. Klasik geleneğin yetkinliğe götüren bir kılavuz olduğu inancının yitirilmesi, tarihsel araştırmalara büyük ilgi gösterilmesi ve bunun sonucu olarak geleneğin bir çelişen örnekler bütünü olduğu görüşüyle daha da pekişti; üslup konusu üzerinde artan bir titizlikle durulması ve sanatın bir kendini açıklama sorunu olduğu yolundaki yeni görüş, sanatçının kendi iç dürtüsünü bulmasını ve bunu sanatının konusu ve üslubuyla açıklamasını gündeme getirdi. Bunu bir yandan Romantizm dediğimiz ve Fransız Devrimi ile Sanayi Devrimini içeren; öte yandan Rousseau'nun uygar toplum değerlerini reddetmesini, Beethoven'ın geleneksel biçimlerle uyum ve üslup kurallarını reddetmesini, Wordsworth'ün şiir malzemesi olarak halkın konuştuğu dil yerine yüceltilmiş bir dili reddetmesini, Goethe ve başkalarının bir sanat yapısının kaynağının herhangi dış bir etken ya da dürtü değil de, bilinçaltı olduğunu anlamasını içeren bir dönem izledi. Bazı eleştirmenlere göre Romantizm bugün de sürüp gitmektedir. Romantizmle ortaya çıkan görüşlerin pek çoğu etkinliğini koruduğu gibi, o dönemde beliren karışıklıklar ve karşıtlıklar bugün bizim için de geçerlidir.

Romantizmin ortaya çıkışına kadar sanat, kendine tanıdığı özgürlükler ne olursa olsun, bugün bile bazı çevrelerde 'uygarlığın beşiği' olarak tanımlanan Akdeniz'den kaynaklanan bir ana gelenekle ilgili olarak ele alınıyordu. Yiten sanatın kendisi değil, önemiydi. Sanat vazgeçilmez bir şey olmaktan çıkmış, birçok seçenektan biri durumuna girmişti. Denenebilecek başka gelenekler de vardı. Bunlardan Ortaçağ ve Kuzey Avrupa gelenekleri gibi klasikçiliğin gölgelediği bazı Batı geleneklerinin yanı sıra Ortadoğu ve Uzakdoğu uygarlıkları ile dünyanın çeşitli yerlerindeki ilkel toplulukların yaşama biçimleri de Batılıların kendi geçmişlerini daha iyi anlamaları için titizlikle inceleniyordu. İzlenecek geleneklerin birdenbire çoğalması, kullanılacak dillerin değişik derecelerde de olsa, önem kazanması mimarlıkta ve süsleme sanatlarında açıkça ortaya çıkıyordu. Resim ve heykelde ise bu değişme daha az göze çarpıyordu. Klasik anlayıştan yavaş yavaş vazgeçilmişse de, klasik sanatın dili geçerliğini koruyordu. Klasikçiliğin yerini alabilecek daha başka sanat biçimleri ise gene yavaş yavaş ve denemeye değer seçenekler olabildikleri ölçüde deneniyordu. Constable, insanın yaşadığı dünyayı denetimi altına alması yerine, bütün geçici görünüşüne rağmen doğaya öncelik tanıyan bir anlayışla, bir bakıma anlamsız sayılabilecek peyzajlara görsel bir canlılık ve ahlâkçı bir amaç kazandırdı. Öte yandan Turner de, doğadaki çatışmayı insan çatışmasından öylesine daha sınırsız bir güç kaynağı olarak gösterdi ki, hiç kimse onun resimlerini kavrayamaz oldu: Hazlitt bunlara 'hiçliğin, ya da ona benzer şeylerin resimleri' diyordu. Goya, kıyıcılığı ve çılgınlığı yansıtan karabasanlı görüntülerinde sanatın herkesçe benimsenen amacını, zevk vermek ve eğitmek amacını, tersine çevirdi. Klasikçiliğin büyük temsilcisi David de, başka bir yoldan aynı şeyi yaptı: bile bile yalınlaştırılmış, eski gibi görünen bir klasikçilikle sanattan yalnızca tat almayı bekleyen bir toplumun sanat ve ahlâk anlayışını eleştirdi. David'in öğrencisi Ingres hem klasikçiliğin eski biçimlerinden, hem de Ortaçağ ve zaman zaman da Doğu sanatından yararlanarak kimi zaman klasik sanatın konularını aşırı bir güvenle yeniden ortaya koyan, kimi zaman da cinsel hayal gücünün daha karanlık alanlarına uzanan kompozisyonlar yaptı. Ingres'in bir sanat yıkıcısı olmasından korktuğu Delacroix ise, edebiyat ve tarihten aldığı konuları kendi zengin ve duyumsal yorumuyla işleyerek, bunları oldukça kişisel bir anlatımla ortaya koymaktaydı.

Örnekler daha da çoğaltılabilir, ama belirtilmesi gereken önemli noktalar bunlardır: gelenekçiler bile geleneğin sağlayabileceğinden daha geniş bir konu ve anlatım ortamı arıyorlardı; Romantizmde de hem bu arayışı, hem de gelenekten kurtulmayı kolaylaştıracak başka davranışları haklı kılacak özellikler vardı. Ayrıca, böyle davranmalarını haklı gösterecek bir neden aramaları da gerekmiyordu. Çünkü dehanın kurallara uyması söz konusu değildi; deha ürünleri önceden saptanmış ölçütlerle değil, kendi getirdiği kurallar ve ölçütlerle değerlendirilebilir. Çok geçmeden ortaya tam bir anlaşmazlık ve güvensizlik çıktı; öyle ki, bir yandan Empresyonistler (İzlenimciler) beceriksizlikle suçlanırlarken, bir yandan da Ruskin, Whistler'i 'halkın suratına boya kutusunu fırlatmakla' suçlamıştır.

Empresyonizm örneği özellikle öğretici bir örnektir. Empresyonist resimler bugün başka tür resimlerden çok daha fazla seviliyor ve beğeniliyor. Oysa 1870 ve 1880'lerde hemen hemen herkes küçümsüyordu bu resimleri. O günden bu yana modern sanatın önce ilgiyle kar-



şılınıp sonradan geçersiz sayılmasını alışlagelen bir eleştiri olarak görssek bile, Empresyonizme bu kadar şiddetle karşı çıkılması şaşırtıcıdır. Gerçi bu resimlerin ne olduklarını çıkarmak oldukça güçtü. Empresyonist resimlerde ne çizgi, ne kompozisyon, ne insanın hayran olmasını gerektiren bir özellik, ne de neyin düşünülebileceğini belirten bir ipucu vardı. Belki sabırla ve resimlere verilen adların yardımı ile bunlardan bazılarının manzara resimleri olduğu sonucuna varılabilirdi, ama suları ve yaprakları belirtmek için kullanılması anlaşılabilir olan kaba ve uyumsuz fırça darbeleri, insanlar ve yapılar gibi katı nesneleri yansıtmak için de kullanılınca, ortaya bir sorun çıkıyordu. İnsan biçimini inandırıcı bir yöntem ve rahat bir anlatımla dile getirmek bilindiği gibi sanatın en güç yanlarından biriydi; oysa bu sanatçıların böyle bir amacı yokmuş gibi davrandıkları görülüyor; ne inandırıcı bir mekân yaratıyorlar, ne de böyle bir mekânı sanata yaraşır bir olayı yansıtmak için kullanıyorlardı. On sekizinci yüzyılda tarihsel resim diye bilinen türde, önemli ve yüceltilmiş bir konunun saygıdeğer biçimde bir yaklaşımla yansıtılması ağırbaşlı bir sanatçının başlıca işi sayılıyordu. On dokuzuncu yüzyılda yaratılan sanat yapıtları arasında da, çoğu pek parlak olmayan tarihsel resimlerle birlikte, günlük hayatı betimleyen resimler, manzara ve cansız doğa resimleri de vardı ve bu öteki türlerdeki resimler tarihsel resimlerin saygınlığına erişmek için o türden bazı öğeler almışlardı. Ama uzun bir süredir herkesin epik bir sanatçı olamayacağı biliniyordu. Bu yüzden on dokuzuncu yüzyılda lirik şiir ve *Lieder* gibi daha küçük boyutlu yapıtlarda da deha belirtileri görülüyordu. Ama bu örneklerde ritim, ölçü, sözcüklerin ya da ezgilerin uyumlu kullanımı ve açık ya da örtülü bir bildirinin olması gerekiyordu. Empresyonist resimlerin bildirisi neredeydi peki? Empresyonist-

5. Claude Monet:
*Günbatımında,
Soğuk Havada
Saman Yığınları.*
1891. Tual üzerine
yağlı boya,
64 x 96 cm. Özel
koleksiyon

leri savunan Zola, ‘doğanın belli bir duyarlık aracılığı ile görülmesi’nden söz ediyordu, ama bu duyarlık neredeydi? Kaba fırça darbeleriyle kaplı bu resimleri yalnızca imzalar birbirinden ayırıyor, o bireysel duyarlığı da gene bu imzalar belirliyordu. Bugün Empresyonist resimleri görmek için kuyruk yapan kalabalık arasında modern sanatın düşmanı sayılan kimseler de var, çünkü bunlar arasında hâlâ, bu resimler ne anlatıyor? diye soranlara rastlanıyor. Gene aynı kalabalığın bir kesimi de bir sanat yapıtının ne hakkında olduğunu sormamayı öğrenmiş, inanç değiştirmiş kimselerden oluşuyor. Birçok bakımdan bu ikinci türden kimseler daha çok sorun yaratırlar. Denilebilir ki, bunları biraz da Empresyonizm ve bu akımı desteklemek amacı ile ileri sürülen açıklamalar yaratmıştır.

Empresyonizmden bu yana sanatçılar edebiyatla sanat arasında bir kopmadan söz etmeye başlamışlardır. Böyle bir ilişkinin çözülmesi elbette klasikliğin de özüne yakındı. Müzikle daha belirsiz bir yakınlıktan da sık sık söz edilir olmuştur. İleri sürüldüğüne göre müzikle, belli bir eğitim yoluyla sağlanabilecek yorum gerektiren öbür sanatlardan daha büyük bir uyarı elde edilebiliyordu. Sanatın renk, biçim, ölçü gibi soyut öğeleri ve bu öğelerin gerek sert, gerek yumuşak, ritmik tekrarlar ya da sessizce kullanımıyla yüzeysel bir eğitimin anlayışını aşarak, bunun altındaki doğal insanın sezgilerine ulaşabilir. Sezgileriyle çalışan sanatçılar, resimlere sezgiyle bakan kimselerle doğrudan doğruya iletişim kûrabilirler. Algılama psikolojisi böyle bir iletişimin gerçekten olabileceğini öne sürmüş, müziğin on dokuzuncu yüzyılda kazandığı başarı ve yirminci yüzyılda radyo ve gramofonun yardımı ile yaygınlaşan bir ilgi görmesi de bunu kanıtlamıştır. Sanat öğreticilik görevini ya bırakmıştı, ya da öyle görünüyordu; ama saygınlığını da kitaplara, dergilere ve filmlere kaptırmak istemiyordu. Plastik sanatlar da müzik gibi daha yüksek bir düzeye, dinin ulaştığı düzeye erişmeyi amaçlıyordu. Bu düzeye yönelirken de dinin insan varoluşunun merkezindeki önemli yerini almak istiyordu.

Kabaca, İlkelcilik (primitivism) denen ve özellikle on dokuzuncu yüzyıl sonu ile yirminci yüzyıl sanatında kendini gösteren eğilimi açıklamamanın birçok yolları vardır. Örneğin bu eğilim, Batı toplumunda benimsenmiş olan sanat üsluplarından ve kavramlarından Rousseau’cu bir uzaklaşma olarak görülebilir. İnsanın kendi ülkesinin halk sanatı ve Ortaçağ sanatı; uzak ülkelerin sanat biçimleri (1870’lerde ve 1880’lerde Japon tahta oymaları, daha sonraları Afrika, güney denizlerindeki adalar ve Amerika’daki ilkel kabile sanatı, İran ve Hint resmi, tam etekli olacak bir dönemde Fransa ve İspanya’da bulunan tarihöncesi mağara resimleri); kendi çağımız ve ülkemizdeki ilkel sanat örnekleri, yani çocukların, saf amatörlerin ve akıl hastalarının resimleri; hatta uyuşturucu maddelerin yardımı ile sanatları üzerindeki denetimlerini kaldıran meslekten sanatçıların ortaya koydukları yapıtlar – bütün bunlar “güzel sanat” kavramının ve bu kavramı pekiştirmek için oluşan kurumların sanat üzerindeki denetiminin gevşemesine katkıda bulunuyorlardı.

Bu eğilimi açıklamamanın bir başka yolu da, onu sanatın her zamanki temel niteliklerine bir dönüş olarak görmektir. On sekizinci yüzyılın ikinci yarısından sonra Batı bilincine egemen olan tarihsel görüş, insanları nesnelerin kökenlerini araştırmaya zorluyordu. Rousseau’nun yaşamakta olduğu toplumsal düzeni açıklamak için toplumların başlangıçta nasıl oluştuğunu ve hangi uzlaşmalar üstüne kurulduğunu araş-

tırması gibi, sanatları anlamaya çalışan kimseler de sanatların ilk örneklerini ve daha önceki dönemlerinin nasıl olabileceğini araştırmaya başladılar. Çeşitli sanatların birçoklarına göre, vazgeçilmez biçimler ve yöntemler olarak görülen uzlaşmalar, bu sanatların oluşma sürecinde yararlı, hatta gerekli olmakla birlikte bunların sürekli bir değer taşımadıkları da anlaşılmıştır. Örneğin, yazarların, sanatçıların ve ilgili kimselerin 1900'den önceki ve sonraki on yıllık dönemlerde büyük önem verdikleri dans'taki klasik balenin giysileri, duruşları, vücut ve el-kol hareketleri, onu zamanla bir sanat biçimi olarak saray ve köy danslarından ayıran uzlaşmalardır. Bu uzlaşmaların pek çoğu on dokuzuncu yüzyılda oluşmuştu. Loie Fuller'in Paris'te 1890'larda yaptığı gibi bir yana çekilip insan hareketinden çok renkli peçelerin savrulmasına dayanan soyut bir dans geliştirmek, ya da Isadora Duncan'ın 1900 ile 1920 yılları arasında daha büyük bir uluslararası ün yapmasını sağlayan zengin anlatımlı beden hareketlerine dayanan, anlatıyı ve sahne donatımını en az düzeye indirip, vücudun tüllerle hemen hemen hiç örtülmediği bir dans biçimi geliştirmek ve doğum, ölüm, sevgi, analık-babalık, sevinç, korku ve öfke gibi varoluşun önemli konularını işlemek mümkündü. Diaghilev'in Rus Bale Topluluğunun başarısı geleneksel bale ile köylü danslarının, hatta daha da ilkel biçimlerin birleştirilmesine dayanıyordu. Rus ressamı Nicholas Roerich'in tasarladığı, Stravinsky'nin bestelediği, koreografisini de Dresden'den özel olarak getirilen Marie Rambert'in yardımı ile Nijinsky'nin gerçekleştirdiği *İlkbahar Ayini* belli bir öykü anlatmıyor, konu olarak çok eski zamanlardaki putperest Rusların bazı ayinlerini ele alıyordu. Bu bale, tarih-öncesi insanların nasıl dans ettiklerini kavramayı amaçlıyor, dinsel işlevi olan ve bir tiyatrodan edilgin (pasif) seyircilerin tanıklık edecekleri bir gösteriyi değil de, katılımı gerektiren bir çabayı yansıtıyordu. Debussy *İlkbahar Ayini*'nin ünlü ilk gösterisini 1913'te izlemiş ve bu balenin "her türlü çağdaş olanaktan yararlanan ilkel ve olağanüstü vahşi bir olay" olduğunu belirtmişti. (Bundan iki hafta önce Diaghilev, müziğini Debussy'nin bestelediği ve tenis oynayan üç kişiyi ele alan *Jeux* adlı kısa bir baleyi ilk kez sahnelemişti. Diaghilev'in baleleri ve bu baleler için önde gelen modern ressamların yaptıkları dekorlar, halkın yeni sanat biçimleri karşısındaki direnişinin kırılmasına yardım ettiyse de, bu biçimlerin sahne dünyasının düşsel ve geçici özelliklerinden sayılmalarına da yol açtı.

Sanatların tarihsel açıdan incelenmesi, bizi bu sanatların ortak kaynağı olan dine ve büyüye götürmekle birlikte, her sanatın kendine özgü niteliğini ve gelişme olanaklarını tarih dışı bir yaklaşımla incelemeyi de engellemedi. On sekizinci yüzyılda Lessing her sanatın nasıl bir iletişim sağlayabileceği sorusunu ortaya atmıştı; yüzyıl sonra ise her sanatın temel özelliklerinin ne olduğu sorulmaya başlandı. Degas, Mallarmé'ye yazmak istediği soneler için birçok parlak fikirleri olduğu halde, bu soneleri yazmakta güçlük çektiğinden yakındığı zaman, Mallarmé ona şu karşılığı vermişti: 'Degas, soneler fikirlerle değil, sözcüklerle yazılır.' Degas bu olayı her fırsatta büyük bir zevkle anlatırken resimlerin de ünlü konular ve saygınlık kazanmış üsluplardan değil de, çok daha basit öğelerden yola çıkılarak yapılabileceğini söylemek istiyordu. Degas'ın bir kuşak sonra gelen ve Gauguin örneğinden esinlenen Maurice Denis 1890'da yayımlanan ve sık sık anılan denemesinin ilk cümlesinde bu gerçeği unutulmaz bir kesinlikle dile getiriyordu: 'Unutmayın ki bir resim —bir savaş atı, çıplak bir kadın ya da herhangi bir öykü olmak-

tan önce— üstü renklerle belli bir düzene göre boyanmış düz bir yüzeydir.' Bu görüş üç boyutlu gövdelerin boşluğa yerleştirilmesi ilkesine dayanan Rönesans resim anlayışının sonunu haber verdiği gibi, soyut sanata bir çeşit çağrı olarak da yorumlanıyordu. Ancak bu tutum figür ve anlatı öğeleri şöyle dursun, perspektif ve model kullanma olanağını da ortadan kaldırmayı amaçlamıyordu. Gene bu sıralarda Rodin'in şöyle söylediği bilinmektedir: 'Heykel boşluğun ve kütleli-topak parçalarının sanatıdır.' 1910'da, mürekkepli kalem, kurşun kalem ve gravür çizme iğnesiyle ne yaptığını bilen bir sanatçı olan Paul Klee'nin günlüğüne şu 'devrimci buluşu' yazdığını görüyoruz: 'Doğadan ve doğanın incelenmesinden daha önemli olan, insanın boya kutusunun içindekilere karşı benimsediği tutumdur.'

Sanatın bir tat alma ve öğretme aracı olduğu görüşünü benimseyen ve geliştiren Rönesans ressamaları güzelliğe varan yol olarak Yunanlıların seçmecî doğalcılık (Natüralizm) ve matematiksel oran ilkeleriyle etkili öğreticiliğe varan yol olarak Aristoteles'in dramatik birlikler kuralını —zaman birliği, yer birliği ve eylem birliği— birleştirmişlerdi. Belli bir olayın bir ânı uyumlu bir alan içinde ve uyumlu bir dil ve üslupla anlatılıyordu. Çoğu zaman bunun sonucu bir sahne gösterisine, ama yalnızca belli bir ânı yansıtan ve benzerleri olan bir sahne gösterisine benziyordu (bu anlar Fransızca'da resim anlamına gelen birer tablo olarak da tanımlanabilir). Bir sanatçının ustalığı ve özgünlüğü resme bakan kimsenin önceden bildiği bir olayı daha anlamlı bir biçimde canlandırabilmesiyle ölçülüyordu. Yenilikçi ressamalar, bu birlikleri ve her birlik kuralının gerektirdiği ustalıkları yenilikçi oyun yazarları gibi reddetmeyi seçtiler. Bu sanatçıların her girişiminde ilkel sanat yapıtlarının desteğine başvurulabilirdi: bu yapıtların öncelik verdiği ilkel, dolayısıyla da yöntemleri değişikti. Üzerinde önemle durulan, fakat hiçbir zaman kesinleşmeyen, edebiyatın plastik sanatlardan kopması gerekliliği, aslında edebî içeriği önemseyen bir sanatı pekiştirmek için oluşturulan akademik ilkeleri açıkça reddetme amacını güdüyordu. Belli bir mantığa dayanan konudan vazgeçilmesiyle, öykü anlatan resimsel bir sahneye birtakım figürler yerleştirme, o öykünün anlatıl-

6. Auguste Rodin:
*İris, Tanrıların
Habercisi*. 1890-I.
Bronz, 87 x 95
x 40 cm. Rodin
Müzesi, Paris





7. Paul Cézanne:
Yıkananlar. 1898
-1905. Tual
üzerine yağlı boya,
210 x 250 cm.
Philadelphia,
Sanat Müzesi
(W.P. Wiltach
Koleksiyonu)

masına yarayan bir ışıklandırma ve balede olduğu gibi her figürün belli bir bütünün içinde anlamı önceden belirlenmiş birtakım hareketlerle gösterilmesi gereği de ortadan kalkmış oluyordu.

Modern sanat tarihleri, modernizmin temel eğilimini genellikle soyutlamaya yönelik bir yol olarak belirtirler. Hatta gerçekten ilk soyut yapıtı kimin yaptığı söz konusu olduğu için, bu yolu bir yarış pistine benzetme eğilimi de vardır. On dokuzuncu yüzyılda öncü resim, çoğunlukla açık hava ve cansız doğa resimleri aracılığıyla geliyordu. Tarihsel konulara yöneldiği zaman da, Cézanne'ın *Yıkananlar* tablosunda olduğu gibi edebî öğeleri görsel bakımdan en aza indirgenmiş, tarihsel içeriğin genelleştirilmiş ve simgeler aracılığıyla anlamı belirsizleştirilmiş sınırlı bir biçimini yeğliyordu. Tutkulu ve araştırmacı sanatçı için en önemli davranış, yaratıcı gücünü bir kategori olarak tarihsel resimlere yöneltmemektir. Bu da Batıdaki geleneksel sanatın baş tacı ettiği en bilgili, en kültürlü sanat biçimini bir yana bırakmak anlamına geliyordu.

Tarihte Post-Empresyonist (Empresyonizm-Sonrası) ressamlar diye bilinen ve bir grup oluşturmamakla birlikte, Empresyonizmin etkisini paylaşan ve bu akımın kesin nesnellikinden daha belirgin ve anlamlı bir yere varmak isteyen sanatçılar, yirminci yüzyıl sanatı için hem kuramsal düzeyde, hem de uygulamada birçok başlangıç noktaları sağladılar. Bunların arasında Gauguin açıkça en ilkelci olan sanatçıydı. Heyecan verici resim ve baskılarıyla ilginç yaşam öyküsü ilkelciliğin çekiciliğine ayrı bir dram ögesi katıyordu. Ressam olmak için başarılı olduğu sermaye borsası işinden, daha sonra da geçindiremeyeceğini anladığı karısı ve ailesinden uzaklaşmış, hayat daha ucuz olduğu için Bretagne'a gitmiş, orada daha yalın bir yaşama biçimi bulmak ve köylülerin eski boş inançlarıyla bağlar kurmak istemişti. Daha sonra da Fransa'yı ve Batı uygarlığını terkedip, güney denizlerinde yerliler arasında yaşamaya giden Gauguin, bu yerlilerle yaşadıkları çevreyi ve başka yerlerden edindiği uzak ülke izlenimlerini sanatında malzeme olarak kul-



8. Paul Gauguin:
Faa Itheihe
(*Pastoral*). 1898.
Tual üzerine yağlı
boya, 53 x 167 cm.
Londra, Tate
Galerisi

lanmıştı. Sanatı klasikçi anlayışa sıkı bağlarla bağlı olmasına rağmen, Batı sanatını reddettiğini ileri süren Gauguin klasik sanatın temeline, bu anlayışın kökündeki doğalcılığa ve sağduyuya saldırıyordu. 'Önce heyecan, sonra anlayış' onun baş iletisiydi; bu da kusursuz değil, zengin anlatımlı çizim, doğru renkler yerine, heyecan verici renkler ve akılcı yoruma yer vermeyen sahneler anlamına geliyordu. Resimlerindeki biçimleri yassılta eğiliminde olan Gauguin bu konuda neo-klasikçi bir ressam olan Ingres kadar ileri gitmiyordu; ama kaba tual üzerindeki parlak renkleri herhangi bir yere açılmış bir pencere değil, özenle işlenmiş bir goblen etkisi yaratıyordu. 'Tanrı bilginlerin ve mantıkçıların değil, şairlerin ve düşlerin yanındadır,' diyordu Gauguin.

Gauguin Bretagne'da küçük bir yandaşlar çevresi oluşturmıştı; Paris'e döndüklerinde bunlardan bazıları Gauguin'i örnek alarak anlatı yerine sezdirme, yanılsama yerine süsleyici öğeleri araştıran daha geniş bir çevre meydana getirdiler. Gauguin ise Fransa'daki arkadaşlarından bazılarıyla, özellikle de Daniel de Monfreid ile yazışıyor ve onun aracılığı ile bazı yapıtlarını gönderiyordu. Zaman zaman de Monfreid arkadaşına Fransa'ya dönmesini öneriyordu. Ölümünden kısa bir süre önce, Gauguin artık yurduna dönme zamanı geldiğine aklı yattığı zaman, bu kez de de Monfreid buna karşı çıktı: Gauguin'in resimleri en sonunda ilgi görmeye başlamıştı ve bu ilginin sürmesi için Gauguin efanesinin sürmesi gerekiyordu. Ününün artması Gauguin'in yeni bir başlangıç yapmasını da zorunlu kılıyordu. Romancı Charles-Louis Philippe 1897'de bu durumu şu sözlerle dile getirdi: 'Artık ılımlılık ve heveslilik zamanı geçti. Bize şimdi barbarlık gerek. Tutku çağının başlangıcıdır bugün.' On yıl sonra André Gide de bir konuşmasında aynı sözleri kullandı: 'Artık ılımlılık ve heveslilik zamanı geçti. Bugün bize barbarlar gerek.' Bu konuşma yapıldığı zaman, Gauguin ölmüş, resimleri 1906'da Paris'in yıllık sergiler düzenleyen galerilerinden Salon d'Automne'da anısına düzenlenen bir sergiyle saygınlık kazanmıştı. Artık Gauguin yeni çağın kahraman öncülerinden biri olarak görülmeye başlamıştı.

Çok daha önce ölen arkadaşı Vincent van Gogh da yirminci yüzyılın ilk on yılında sanat dünyasında ün yapmaya başlayan bir ressamdı. 1886-8 yıllarında Paris'teyken Empresyonistlere yakınlık duyan van Gogh daha sonra Fransa'nın güneyine gitmiş ve onlarınkinden çok daha yoğun ve kişisel bir sanat yaratmıştı. Konularını çevresinden alıyordu. Manzaraları, tek tek insanları, ev içlerini ve zaman zaman da nesneleri ele alan van Gogh, bunların renklerini ve biçimsel özelliklerini daha da belirginleştirerek onları kişisel bir gözle değerlendiriyor ve

konularına dinsel bir parıltı kazandırıyor. Boyayı parlak, kalın tabakalar halinde sürüyor, çoğu zaman uzun, çizgisel fırça darbelerinden yararlanıyordu. Bu parlaklık ve fırça darbelerinin yoğunluğu, bunun bir şiddet belirtisi olduğu yanlışına yol açıyordu. Hayranları kahramanlarını 'tutku çağı'nın bir temsilcisi olarak görmek istiyorlardı. Sanatçının kişisel yaşantısı, tutkulu insancılığı ve zaman zaman deliliğe varan ruhsal bunalımları, yapıtlarına ayrı bir etki gücü kazandırıyor. Bazılarına göre Vincent van Gogh heyecanlarını boyalarıyla saçan çılgın bir dahiydi. Mektupları ise onun gelmiş geçmiş en titiz, ne yaptığı bilen ressamlardan biri olduğunu kanıtlar. Bu mektuplar 1890' larda yayımlanmaya başlanmış, ama 1914'te kardeşi Théo'ya yazdığı altı yüzü aşkın mektubunun Hollanda ve Almanya'da yayımlanmasına kadar bunların pek azı ortaya çıkmıştı.

Van Gogh'un resimleri tümüyle fırtınalı bir ruhu, Gauguin'inkiler uzak ülkelerin düşlerini yansıtırken, Seurat'nın resimleri de belli bir serinkanlılığı ve ölçülülüğü dile getiriyorlardı. Seurat Empresyonizmi arkadaşı Signac'tan öğrenmiş ve tıpkı bir Empresyonist gibi gün ışığını tuallerine geçirmek istemişti. Fakat duyarlılığı klasikçi gelenek içinde oluşmuştu, resimleri de tarihsel resim geleneğinin koşul saydığı bir ön araştırmayı ve titiz yapısalılığı erektiriyordu. Benimsediği renk kuramına göre parlaklığı ve kusursuzluğu elde etmenin en uygun yolu birbirine karışmayan renkleri küçük noktalar halinde yanyana getirmektir. Geştirdiği teknik, dikkati gözlemlenen renklerin en küçük öğelerine in-



9. Vincent van Gogh: *Postacı Roulin'in Portresi*. 1889. Tual üzerine yağlı boya, 80 x 65 cm. Boston, Güzel Sanatlar Müzesi

dirgediğinde 'parçalanma' (divisionisme), boyanın sürülmesi söz konusu olduğu zamanda 'noktacılık' (pointillisme) adıyla anılır. Ne var ki, Seurat kullandığı biçimleri ve bunların dikdörtgen tual üzerinde düzenlenişlerini de inceliyor, bunların kendi başlarına anlam ve duygu aktarabileceklerine inanıyordu. Böylece Seurat'ın resimlerinin her bakımdan düşünce ve bilgiye dayanan bir denetim altında yapıldığı söylenebilir. Resimlerindeki temel öğelerin düzenlenişi ve bölünmesi için kullanılan klasik oranlama sistemleri bilgisi de bunların arasındadır. Çok büyük tablolarından biri olan *Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü, Öğleden Sonra*'da Seurat, her ayrıntı üzerinde titizlikle durup, sıradan Parislilerin bir dinlenme anını konu olarak ele alırken klasikçi anlayışla alay eder gibidir. Resmin yarattığı etki hem çok eski, hem de modernidir. Seurat sıradan bir dünyaya bir zamanlar yalnız krallara lâyık görülen bir saygınlık kazandırmıştır. Bu da onun inanmış bir sosyalist olmasının bir sonucudur. Bu tablonun çarpıcı yanı öne çıkan ve ikinci derecede ilgi alanlarıyla bir geri plan ve tamamlayıcı ayrıntılar yerine, eşit ilgi uyandıran bir yüzeyi ve düzenli bir görsel dokuyu yansıtmasıdır. Küçük bir bölümü bitmemiş olan son tablosu bir sirk gösterisiyle ilgilidir; öbür tablolarında ise gece kulübü dansözlerini, Montmartre'daki bir müzikhol dışında gösteri yapan sanatçıları ve şehrin eğlence hayatından buna benzer sahneleri işlediği görülür. Bu eğlence sahneleri, Seurat'ın *Grande Jatte* ve bazı öbür resimlerinde görülen daha masum boş zaman etkinliklerini tamamlar niteliktedir. Belki de Seurat'ın amacı, bu donuk ve biçimsel anlatımdan hiç ayrılmadan yaşadığı dönemin gündelik hayatının tutarlı bir dökümünü vermektir. Bu ilgisi onu Signac ve Signac'ın öteki öğrencilerinden ve öbür Post-Empresyonist ressamlardan ayırıyordu. Parçalanma tekniğinin modern resim üzerinde önemli bir etkisi olmuştu. Bunun bir nedeni de, o yıllarda artık Neo-Empresyonizm (Yeni-İzlenimcilik) adı verilen akımın kuram ve yöntemleri konusunda Signac'ın 1898 ve 1899'da yayımladığı yazılardı. Seurat'ın akılcı bir yaklaşımla sanatı bilinçli bir yaratma süreci olarak görüşünün daha uzun bir etkisi olduğu ve bunun Mondrian ve Konstrüktivizm (İnşacılık) akımından geçerek günümüze kadar ulaştığı izlenebilir.

10. Georges
Seurat: *Grande
Jatte Adası'nda bir
Pazar Günü,
Öğleden Sonra.*
1883-6. Tual
üzerine yağlı boya,
205 x 310 cm.
Chicago Sanat
Enstitüsü



Bu yüzyılın başındaki birçok ressam, Cézanne'dan 'hepimizin babası', 'tek ve biricik ustam', 'sözcüğün tam anlamıyla öğretmenim' ve buna benzer tanımlarla söz ederler. Gerçekten de Aix-en-Provence'da nerdeyse bir derviş hayatı yaşayan bu ustanın sanatı, kendinden sonra gelen pek çok ressam için bir esin kaynağı olmuştur. Cézanne, kendinden önceki sanatçıların amaç ve düşüncelerini özümsemiş, bunları pekiştirip daha açık-seçik bir biçimde başkalarına aktarmıştır. Bundan da anlaşılacağı gibi yapıtları çelişkilerle doludur. Cézanne, Poussin ve klasik heykel sanatına hayranlık duyan bir klasikçiydi. Sanat hayatında, *Yıkılanlar*'da olduğu gibi, klasik figür resim ve heykel geleneği ve bu büyük geleneğin dayanağı olan efsanelerden kaynaklanan büyük figürlü tablolarla taçlandırmıştı. Kendisi aynı zamanda büyük Venedikli ustalara, özellikle Veronese'ye, Rubens ve Delacroix'ya hayranlık duyan bir renk ustası ve Romantikti. Denilebilir ki, Cézanne çizim, desen ve öğreticiliğe öncelik tanıyan klasikçi gelenekle renklere, zengin anlatımlı fırça darbeleriyle duysal tatlara öncelik tanıyan Venedikli ustalar ve onların izleyicilerinin ressamlık geleneğini birleştirmişti. Ama bu iki gelenek, onun yapıtlarında uyumlu bir karışım değil, birbirini tamamlayan bir çatışma halinde görünürler. Dahası, Cézanne'ın geçmişteki bu büyük örneklerle duyduğu bağlılığa rağmen, kendisi dünyayı yansıtmak için düz bir yüzeye boya süren ilk insanmış gibi yapıyordu resimlerini. Hayranları bile onu beceriksizlikle suçlama eğilimindeydiler; o ise resim yapmayı çok güç bir işmiş gibi görüyor, doğayı taklit etmeyi değil de, doğaya paralel bir görüntü yaratmayı amaçlıyordu. Empresyonist bir dönemden geçmiş olmakla birlikte, onun kendine özgü sanatı ışıktan çok önündeki nesneleri kavrama, bunların fiziksel varlıklarını gösterme ve aralarındaki çok yüzeyle ilişkilerle gerilimi ortaya koymayı amaçlıyordu. Bunun yanı sıra görülen nesnelere, onları görme eyleminin kazandırdığı hayat kıpırtısını yansıtmak da Cézanne'ın başlıca kaygılarından biriydi. Görme eylemine verdiği önem—Empresyonistlerde olduğu gibi, ağtabakasının (retinanın) nesneleri inceden inceye araştırması değil de, dünya ile aramızda kurduğumuz fiziksel ve ruhsal bağın o çok daha karmaşık gerçekleşme süreci—onu modern resim sanatının en kesin öncüsü yapıyordu. Son yıllarında o da bunu sezmiş ve bir mektubunda kendisini 'yeni bir duyarlığın ilkeli' olarak tanımlamıştı.

Cézanne'ın sanatı Paris'te 1890'larda yavaş yavaş tanınmaya başlamış, 1900'den sonra da ünü daha büyük bir yaygınlık kazanmıştı. 1907'de öldükten sonra, Salon d'Automne'da anısına resimlerinden bir sergi düzenlendi, suluboya resimleri de Bernheim-Jeune Galerisinde sergilendi. Gene bu yıllarda mektuplarından bazıları ilk kez yayımlandı. Sanatçılar bu mektuplarda Cézanne'ın belki de o amaçla kaleme almadığı öğütlere ve uyarılara rastladılar. Bu sanatçılardan çoğu, sık sık tekrarlanan 'doğayı küre, koni ve silindir biçimlerine göre işleyin' sözlerini benimseyerek, farkında olmadan buna eksik olan kübü de eklediler ve ister figüratif ister soyut türde olsun, geometrik biçimlere yer veren bir sanatın sözcülüğünü ettiler. Aslında bu sözler, önünde duran biçimleri pek anlamayan genç bir sanatçıya her zaman yararlı olabilecek akademik bir öğüt olarak da görülebilirdi. Son yağlı boya tablolarının bazılarında, özellikle de son suluboya resimlerinde ressamlar Cézanne'ın küçük yüzeyleri yan yana getirerek, nesnelerin belirgin bölümlerini ve gök gibi yüzeysiz görüntüleri bir mozaikteki parçalar gibi yerleştirerek biçimleri kaydettiğini gördüler. Bunların ya geometrik bir

niteliği olabilirdi, ya da bir motifin geometrisini vurgulayabilirdi. Bu biçimler aynı zamanda bir motifin değişik parçalarını belli bir düzenleme içinde birbirine bağlayan resimsel basamak işlevini de görebilirdi. Cézanne'ın hayranlarından bazıları bu biçimlerden yararlanarak Kübizm akımını başlattılar ve görüşlerinin getirdiği çelişkilerle uzun süre boğuşmak zorunda kaldılar. Ama 1907 yılı dolaylarında Cézanne'ın izleyicilerinden daha büyük bir grup onun sanatının başka bir yanıyla, *Yıkananlar*'la, yakınlık kurdular. Kendisi uzun bir süre grupları ve tek tek figürleri içeren küçük tablolar yapmıştı, fakat hayatının son on yılında en önemli yapıtları olarak gördüğü üç büyük tablo yaptı. Matisse 1899'da hiç de kesesine uygun olmadığı halde küçük bir *Yıkananlar* resmi almıştı. Yıllarca sonra bu resimle ilgili olarak şu sözleri yazdı: 'Sanatçılık serüvenimin en güç dönemlerinde bu resim benim için büyük bir manevî destek oldu; inancımı ve direncimi o resimde buldum.' Matisse bu resimde yalnız düzlem ve geometri değil, renk ve yüzey zenginliği bulmuş, ondaki çizgilerin akıcılığını ve eşsiz ilişkiler düzenini övmüştü. *Yıkananlar* ilerici sanat dünyasına herşeyden önce akademik alışkanlığın kabaca hor gördüğü bir resim türünü kazandırmıştı. Bu tür yeniden yaratıcı tutkunun en yüksek aşaması olabilirdi. Bu tür ayrıca insanların birbirleriyle ve doğayla aralarındaki ilişkileri ele alarak sanat ve varoluşun temel sorunlarında bir odaklaşma sağlayabilirdi.

Büyük öncülerin adlarının bir bir anıldığı böyle bir dökümden İsviçreli ressam Ferdinand Hodler'in adına pek az rastlanır. Oysa Hodler'in yapıtları hem Paris'te, hem de Fransa dışında biliniyor; özellikle Fransa dışında kendisi önemli yön vericilerden biri sayılıyordu. O da Empresyonizmden vazgeçerek birçok yanılla eski gelenekleri anımsatan bir sanata yönelmişti. Bu tutumu ile İsviçre'deki yetkili kişileri irkiltmiş, (1891'de ve daha sonra) Paris, (1904'te) Viyana ve Almanya'daki sanat çevrelerinin hayranlığını kazanmıştı. Hodler yapıtlarında 'insanlar arasındaki benzerliği' ortaya çıkararak dinsel bir uyum yaratmaya çalışıyordu. 'Büyük ve yalın uyumlar' arayan sanatçı büyük ve yalın konuları ele alıyordu. Eski ustaların dolaysız anlatımına değer veren Hodler özellikle Dürer, Holbein ve İtalyan Primitiflerini (Erken Rönesans sanatçılarını) önemsiyordu. Önemli kompozisyonları için en uygun modelleri ve duruşları büyük bir çaba ve titizlikle araştırıyor, dans eden figürlerin zengin anlatımlı hareketlerini inceliyordu. Böylece büyük simgesel konuları işleyen bir dizi büyük tablolar yaptı. Gece, gündüz, sevgi, gerçek ve benzeri temaları işleyen tablolarıyla kendisi gibi basit bir çevreden gelen insanlara seslenmeyi denedi. Doğalcılıkla sağlam bir düzenleme ustalığını birleştiren *Hayal Kırıklığına Uğrayanlar*, Hodler'in bu anlayışının tipik bir örneğidir. Bu tablodaki insan ve anlatım çeşitliliği kesin bir düzenlemeyi yansıtır. Buna benzer düzenlemeler, dizideki öbür tablolarda da görülür - resimlerde beş figür simetrik olarak sıralanmıştır. Hodler Mısır sanatı ile Bizans mozaiklerinden kaynaklanan bu biçim ve çizim yinelemesi için 'paralellik' sözcüğünü kullanır. Paris'te 1892'de önemli bir Sembolistler sergisinde halka sunulan *Hayal Kırıklığına Uğrayanlar* tablosunun yapımından birkaç yıl sonra Hodler Dalcroze adlı bir müzik profesörüyle dostluk kurdu. Dalcroze müzik ve sözcüklerin anlatımını temel, içgüdüsel dans hareketlerine benzeyen vücut hareketleriyle açıklayan ve *eurhythmics* adı verilen bir yöntem oluşturmuştu. Kendisi Dresden yakınlarındaki bir okulda, öğrencilerine bu yöntemi öğretiyordu. Marie Rambert adlı genç bir öğrencisinin Paris'e, Nijinsky ile çalışmaya gitmesinin nedeni de bu

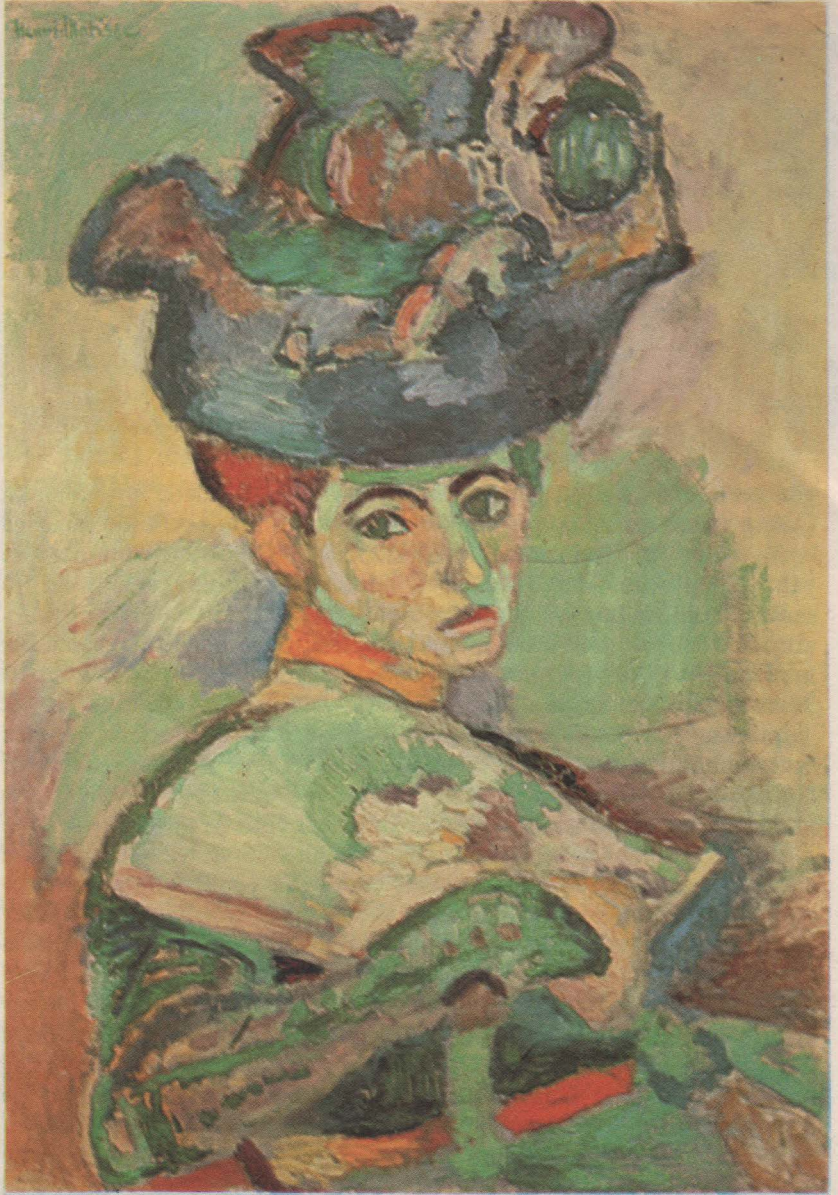


yöntemin bazı özelliklerini *İlkbahar Ayini* adlı balede uygulamaktı. Çok geçmeden, Rudolph Steiner bu yöntemi Antroposofik sanat çalışmalarını ve öğretimi için uyarladı. Hodler de, Dalcroze ve Steiner gibi, yalın resim dilinin birçok sanat yapıtındaki karmaşıklığın şaşırttığı insanlara ulaşacağına ve modern toplumun aldatıcı değerlerinin baskı altında tuttuğu temel insan niteliklerini özgürlüğe kavuşturacağına inanıyordu. Hodler'in yapıtlarının yankılarına Matisse'in, Munch'un ve Mondrian'ın sanatında olduğu gibi, Alman Ekspresyonizmi ile Sovyet Toplumsal Gerçekçiliğinin başarılı örneklerinde de rastlarız. Ayrıca, bu sanatçının tablolarında, özellikle de açık hava resimlerindeki parlaklık, Orta Avrupalıların gözlerini Empresyonistlerin canlılığına, bu akım henüz Fransa sınırları dışına çıkmadığı yıllarda alıstırmıştır.

Charles-Louis Philippe'in sözleri, Alman mimarı ve şehircisi Ludwig Hilberseimer 1925'te bu sözleri bambaşka bir anlam doğrultusunda kullandığı zaman, bir kez daha duyulmuş oluyordu. Hilberseimer, çoğu soyut ve konstrüktivist yapıtlardan oluşan yeni bir koleksiyonun katologuna yazdığı önsözde tümüyle modern sanatı yaratan bir yenileşme sürecini gözden geçiriyordu. 'Şu anda bize gerekli olan barbarlardır. Önemli olan kitaplardan birşeyler öğrenmek değil, Tanrı'ya yakın yaşamış olmaktır. İncelik ve ılımlılık zamanı geçmiştir. Tutku çağı başlamak üzeredir. Charles-Louis Philippe bu sözlerle doğmakta olan Ekspresyonizmin ruhsal görünümünü kesin çizgilerle çizmiştir. Barbarlık sanatın gençleşmesinin aracıdır.' Hilberseimer 1925'te bu gençleşmenin en sonunda gerçekleştiğine, barbarların görevlerini yerine getirdiğine, belki de bu barbarlığın Birinci Dünya Savaşının kanlı başarılarında ve Almanya ile Rusya'da onu izleyen sarsıntılarda ve yeniden kuruluş hareketlerinde yankılandığına inanıyordu.

'Ekspresyonizm' ilk olarak 'Empresyonizm'in karşıtı, ya da Fransız sanatındaki Empresyonist ilkelerin yadsınması anlamında kullanılıyordu. Bu terim Almanya'da özellikle sanat alanında Empresyonizmden sonraki bütün gelişmeleri içeriyordu. Ama gene Almanya'da, genel bir anlamda kullanılmakla birlikte, bu akıma daha özgül bir görev tanınıyordu. Ekspresyonizm, müzik ve edebiyatta (özellikle de şiir ve tiyatrodan) plastik sanatlarda da görülen ve konularla biçimleri kişisel yaşantıların anlatım araçları olarak gören belirsiz bir eğilimle birlikte düşünülüyordu. Ekspresyonizmin amacı, doğalcılığın karşıtı olan biçim ve renkler aracılığıyla, duygusal ve ruhsal düzeyde heyecanlar ya-

11. Ferdinand Hodler: *Hayal Kırıklığına Uğrayanlar*. 1892. Tual üzerine yağlı boya, 120 x 300 cm. Bern, Sanat Müzesi



12. Henri Matisse:
Şapkalı Kadın.
1905. Tual üzerine
yağlı boya, 80 x 65
cm. San Francisco,
Özel koleksiyon.

ratmaktı. Ne var ki, bu nitelikteki resimler, toplu olarak ilk önce Paris'te ortaya çıktı. Salon d'Automne'un 1905 sergisi Matisse, Rouault, Vlaminck ve öbür ressamların tablolarından oluşuyordu. Bu ressamların kullandıkları parlak ve çoğunlukla doğalcı olmayan renkler ve bu renklerin tual üstüne hoyrat ve kaba bir biçimde sürülmüş olması yüzünden bir eleştirmen bu ressamları vahşi hayvanlar, *fauves*, olarak tanımladı. Bu ad tuttu, sanat tarihçileri de daha sonra Fovizm'den modern sanatın ilk büyük akımlarından biri olarak söz etmeye başladılar. Bu başlığın kapsamına giren sanatçılar arasında, düşünceleri ve yöntemleri bakımından çok yakın bağlar yoktu. Nitekim bu sergide halkın karşısına birlikte çıktıktan kısa bir süre sonra bunların her biri değişik doğrultularda gelişmeler gösterdiler. Bu sanatçıların yapıtlarının halkın karşısına ilk çıktığı zaman herkese neden o kadar aykırı geldiğini

anlayabilmemiz için, Empresyonizmde olduğu gibi biraz çaba göstermemiz gerekir.

- 12 Sergideki tablolardan biri Matisse'in *Şapkalı Kadın*'ıydı. Konunun hiç de irkiltici bir yanı yoktu: resim oldukça zarif bir biçimde oturmuş bir kadını (bir manken gibi poz veren Matisse'in kendi karısını) gösteriyordu; kadının başında resmî bir toplantı için belki fazla gösterişli olmakla birlikte, Bois de Boulogne'da hiç de aykırı sayılmayacak bir şapka vardı. Belli ki, halka ve resimdeki modele saygısızlık gibi görünen şey, Matisse'in konuyu yansıtmaya biçimiydi. Bu resimden gerçek bilgi edinmek isteyenler için kullanılan renkler çok anlamsızdı: resimdeki kadının saçlarının bir yanı gerçekten kırmızı, öbür yanı da yeşil miydi; sonra yüzünde gerçekten öyle leylâk 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 tıpatıp bir benzerlik aramıyoruz; ayrıca biliyoruz ki, nesnelere bir ressamın titizliği ve çözümleyici gözüyle baktığımız zaman, nesnelerin nasıl göründüğünü bildiğimizi düşünecek yerde, çoğu zaman gözümüze çarpmayan bir sürü 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 bölümlerin rölatif oranlanışının ve böylece bunların hepsi 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. Eğer o yapıtın duygusal bir bildirisi var idiye, bu büyük bir olasılıkla ressamın kadınlara, renklere ve süslere duyduğu sevgiyle ilgili bir bildiriydi. Bu tablo bir saygısızlık değil, tat almanın ve görsel heyecanın bir ifadesiydi.

- 13 Rouault'nun *Mösyö ve Madam Poulot* adlı tablosunun esin kaynağı, toplumu acımasızca eleştiren Léon Bloy'nın *Yoksul Kadın* adlı roma-

27

Yeni
Barbarlar



13. Georges Rouault: *Mösyö ve Madam Poulot*. 1905. Suluboya ve guaj, 70 x 52 cm. Fransa, özel koleksiyon

14. Maurice de
Vlaminck: *Sirk*.
1906. Tual üzerine
yağlı boya, 60 x 73
cm. Basel, Beyeler
Galerisi



nıydı. Yazarı tanıyan ve ona hayranlık duyan Rouault bu tabloyu romana duyduğu saygının bir belirtisi olarak yapmıştı. Bloy ise bu tablodan nefret ediyordu; onda iğrenç, hınç dolu karikatürlerden başka birşey göremeyen romancı, daha sonra insanların çektikleri acıya büyük bir yakınlık duyan bu ressamı 'yalnız çirkin olanı çekici bulmakla' suçladı. Gerçi Rouault'nun tablosundaki çift, bir anlamda karikatüre yakın bir anlayışla resmedilmişlerdi, çünkü ressam onların kişiliklerini iyice belirtmek için bazı özelliklerini abartmıştı. Belki de onları yaratan romancının kafasındaki görünüşlerine tıpatıp uymuyorlardı. Ama Bloy ile başkalarının nefret ettikleri şey, bu figürlerin kaba ve gelişigüzel bir tarzda sunulmalarıydı. Fırça darbeleri, karanlık renkler ve bütün sahne incelik ve çekicilikten yoksundu. Ne var ki, Bloy'nın romanı da pek çekici sayılmazdı; üstelik bu romanın gerisinde oldukça önemli eleştirel ve suçlayıcı bir edebiyat geleneği vardı. Böyle bir gelenekten de kimse eğlendirici romanlardan beklediği tadı bekleyemezdi. Rouault'nun tablosunun gerisinde ise (örneğin, Daumier'nin ve Toulouse-Lautrec'in resimleri gibi) bilinen ve beğenilen pek az resim vardı. Burada çağdaş toplumun başını ağrıtan ilginç bir önyargı örneğiyle karşı karşıyayız: insanlar bazı sanat dallarına tanıdıkları özgürlükleri ve fırsatları başka sanat dallarına tanımıyorlar. Bundan da şu anlam çıkıyor: çirkinlik sözcüklerle anlatılabilir, ama görüntülerle gösterilemez.

Üçüncü bir Fov da Vlaminck'ti. Matisse ve Rouault'nun tersine, Vlaminck, hiç değilse bir ölçüde, sanatçıların çoğu zaman suçlandıkları irkiltme isteğine sahipti. Hiç değilse o, kimsenin hoşuna gitmeyecek sert ve kişisel bir duyguyu dile getirmek istiyordu. Oysa bu dönemin tipik bir Vlaminck tablosu bir açık hava resmiydi. Demek ki, burada da onun kişisel duygusunu aktaracak öge resmin konusu değil, sunuluş biçimiydi; kişisel duygusunun da genelleştirilmiş olması gerekiyordu. Vla-

- 14 minck'in renkleri büyük bir şiddetle yanıyor, fırça darbeleri konuyu kuracağı yerde ona saldırıyordu; sanki iletisi enerjiyle, canlı olmakla, dünyayı çok olumlu bir biçimde yaşamakla ilgiliydi. Bu özelliği yüzünden Vlaminck'in sanatı ile bazı Alman ekspresyonistlerinin sanatı arasında bir benzerlik görülebilir. O da, Alman ekspresyonistleri gibi, akademik bir sanat eğitimi ile canını sıkımadı. Sanatçı, kişiliğinin akademik bir eğitimle sakatlanmamış olmasıyla ögünüyor ve (yanılarak) van Gogh'u kendisine yakın örnek olarak görüyordu. Hatta Louvre'a hiç girmemiş olmaktan bile kendisine bir övünme payı çıkarıyordu.

- Ne var ki, Vlaminck Paris'te, Trocadéro'da (bugün Musée de l'Homme adı altında birleştirilen) Ethnografya ve Antropoloji müzelerine gitmiş, burada sergilenen ve sanat yapıtı olarak kendisini heyecanlandıran Afrika ve başka ülkelerden toplanmış ilkel el işlerini görmüştü.
- 15 1904 sıralarında iki üç Afrika heykeline sahip olan Vlaminck kısa bir süre sonra birinden iki figürle bir de maske edinmişti. Kendisi gibi bir Fov olan ressam dostu Derain bu maskeyi ondan satın almış ve Vlaminck'e göre, Matisse ile Picasso da Afrika heykellerini ilk kez Derain'in atölyesinde görmüşlerdi. Matisse'in kendisi, belki de Vlaminck'le aynı zamanda başlayarak, oldukça zengin bir ilkel yapıt koleksiyonu oluşturmuştu. O zamanki bazı kaynaklara bakılırsa, Picasso bu tür yapıtları önce Matisse'in atölyesinde görmüştür. Belki de bu ayrıntılara o kadar önem vermemek gerekir; bilinen gerçek o yıllarda Trocadéro'nun kapılarının herkese açık olduğudur. Önemli olan değişik kaynaklı bir sanatı tanıma isteğinin kök salmasıydı. Bu konuda da bir meslektaşın ilgisi belirleyici bir rol oynamış olabilir. O yıllarda sanatçılar için kendi yüksek sanat miraslarının dışında birşey aramaları pek enderdi; şunu da belirtmeli ki Afrika oymalarının çoğu Avrupa sanat gelenekleri ile kesin bir karışıklık içindeydi. Bu garip, bize uzak ve bir anlamda zaman dışı sanatın gücünü ilk gören ve sanatçı arkadaşlarına gösteren kim olursa olsun, yaratıcı sanatın altın madeninde, zamanla hepimize açılacak zengin bir damar bulmuş oluyordu. Öyle anlaşıyor ki, bu onuru Fransa'da Matisse ve Vlaminck gibi birbirine benzemeyen iki insan paylaşıyorlar. Bu onurun Almanya'daki sahibi ise gene 1904 yılında ressam Kirchner olmuştur. (Afrika oymacılığını sanat olarak ele alan ilk kitap, Alman sanat eleştirmeni Carl Einstein'ın yazdığı ve 1915'te yayımladığı *Negerplastik*'ti. 1916'da, New York'ta, Alfred Sti-



15a. (solda) Fang maskesi. 48 cm. Fransa, Geneviève Taillade koleksiyonu (önceki sahibi André Derain)

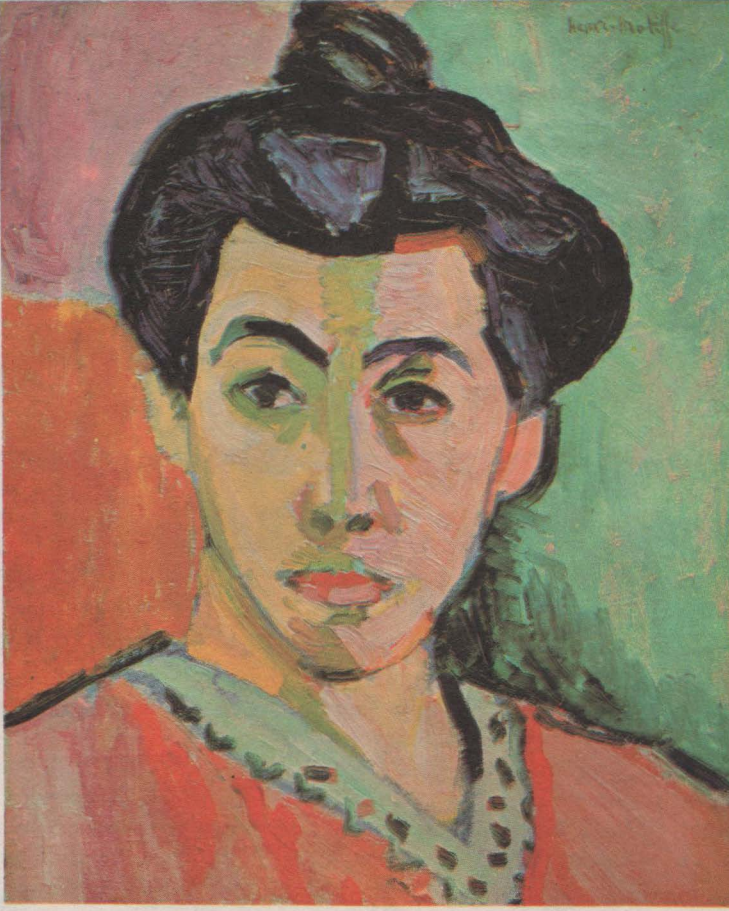
15b. (sağda) Téké maskesi, Gabon. 30 cm. Paris, J.C.Bellier koleksiyonu (önceki sahibi André Derain)

eglitz'in 291 adlı dergisinde de Marius de Zayas'ın yazdığı 'Afrika Zen-ci Sanatı: Modern Sanata Etkisi' başlıklı bir yazı yayımlandı. Stieglitz 1914'te '291' Galerisinde bazı -Afrika heykelleri sergilemişti; de Zayas da yeni açtığı Modern Galeride New York'taki ikinci Afrika sergisini sunuyordu. 1910'dan başlayarak Paris'teki Paul Guillaume Galerisinde de on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl resim ve heykelleriyle birlikte Afrika sanatının örneklerini görmek mümkündü. Paul Guillaume'un *Sculptures nègres* adlı kitabı ise 1917'de yayımlanmıştır.)

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 derecede dramatik nesneler olarak görmüşler, önceleri yüzlerde ve figürlerdeki çarpıtmalar yüzünden kendilerine ürkütücü gelen bu yapıtların garip anlatımında zamanla güçlü uyumlar, hatta çekici ve inandırıcı bir doğalcılık ögesi bulmuşlardı. Bu örneklerden kullandıkları malzemenin niteliğine doğrudan doğruya yaklaşmanın değerini öğrenmişlerdi. Avrupa heykel geleneği hemen hemen tümüyle kullanılan malzemenin sınırlılığını aşmaya dayanıyordu; artık önlerinde böyle bir hünere bel bağlamayan, bu yüzden de çok daha canlı bir anlatıma sahip başka bir seçenek vardı.

Matisse fırçasını o kadar kaba kullanmayı sürdürmedi. Karısının sert eleştirilere yol açan portresi Salon d'Automne'da asılı dururken, o bugün *Madam Matisse: Yeşil Çizgi* diye bilinen yeni bir portreye başlamıştı. Bu da sert bir yapıtı, hatta birincisinden daha şiddetliydi, ama bu kez tablonun gücü sağlam yapısından kaynaklanıyordu. Matisse her iki tabloda da biçimleri çarpıtmaktan kaçınmıştı, ancak birinci resimde fırça darbeleriyle araya giren renkler, ortaya çıkarmaya çalıştıkları biçimlere karşı geliyormuşçasına kullanılmışlardı. İkinci resimde ise, renkler kendi başlarına ne kadar şaşırtıcı olurlarsa olsunlar, biçimleri açıkça destekliyorlardı. Aynı işi fırça darbeleri de yapıyor, en sert biçimde kullandıklarında 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, öbür yanı ise sarı ve yeşildi; yüzün ortasında alından çeneye, oradan da boyna inen belirgin limon yeşili bir çizgi vardı. Bu renkler rasgele 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 gerilimi ile elde ediyor: Böylece yüzün bir parçasını gölgede bırakarak, ya da canlılığını azaltarak gözden yitirmek zorunda kalmıyor. Afrika heykelleri de, doğal biçimleri oldukları gibi taklit etmeden, yoğun bir kitle ve varlık duygusuyla bizi şaşırtabilir. Kaldı ki, Afrika maskalarının pek çoğu, bir yüzün ortadaki kabarık bir çizginin iki yanındaki iki geniş düzlem olarak algılanmasını öne sürerler. Ola ki, Matisse de karısının yüzünü resmederken gördüğünden yola çıkmıştır - yani iki çeşit ışıktan: hem karısının sol yanağındaki gün ışığından, hem de sağ yanağına yansıyan ve onu yansıtan nesnenin rengini alan ışıktan. Afrika maskalarını görmüş olması resmedeceği yüzü okumasında ona yol göstermiş olabilir.

Şapkalı Kadın Matisse'in bir döneminin sonunu belirtiyordu; *Madam Matisse: Yeşil Çizgi* ise yeni bir dönemin başlangıcını. 1905'ten önce Matisse'in resmi her zaman devingen ve araştırmacı olmakla bir-



16. Henri Matisse:
Madam Matisse:
Yeşil Çizgi. 1905.
Tual üzerine yağlı
boya, 40 x 32 cm.
Kopenhag, Devlet
Sanat Müzesi
(J.Rump
koleksiyonu)

likte kapalı yerde poz veren figürlere ışık-gölge tekniğine dayanan okul geleneğini kişisel açıdan incelemekle, Seurat'ın 1880'lerde başlattığı ve Signac'ın Neo-Empresyonistleri açıklarken görüş ve yöntemlerine kesin bir ifade kazandırdığı renk çözümlemesi ve düzenlemesine dayanan devrimci gelenek arasında kararsızdı. *Şapkalı Kadın* Matisse'in her iki gelenekten de uzaklaşmakta olduğunu gösteriyordu; *Madam Matisse: Yeşil Çizgi* ise onun her iki geleneği başarıyla kaynaştırdığını ortaya koyar. 1908'de sanatla ilgili ilk önemli açıklamasını yayımladığı zaman, kuramlardan bağımsızlığını vurguluyordu: örneğin, renk seçiminin temeli 'gözleme, duyguya ve her yaşantının niteliğine' dayanıyordu. Amacının ifade, ama uyumlu bir ifade olduğunu söylüyordu. Aktarmak istediği yaşantı, o yaşantının resimsel bir karşılığına dönüşmeliydi: 'Duyumların bir resim oluşturacak derecede yoğunlaşmasına erişmek istiyorum.' Bu yoğunluk *Madam Matisse: Yeşil Çizgi*'de elde edilmişti; *Şapkalı Kadın*'da ise henüz Empresyonizmin etkisinden kurtulmamış bir akışkanlık, belirsiz bir içtenlik görülüyordu. Matisse'in hayatı boyunca değişmeyen amacı, yapıtına bir çabukluk görünümü vererek yaşantısının yoğunluğunu dile getirmektir. Ama bu görünüm ve her tualin yansıtması gerektiğine inandığı yapı sağlamlığı, yorucu ve ustalıkla bir çalışmanın ve sayısız düzeltmelerin sonucuydu.

Başka bir zaman da Matisse kendisini ilgilendiren şeyin 'düşüncelerine açıklık kazandırmak' olduğunu ve 'duygularını bir düzene sokma-

Yeni Barbarlar

17. (solda) Henri Matisse: *Başlı Gövde*. Bronz, 22 cm. yüksekliğinde
18. (sağda) Henri Matisse: *La Serpentine*. 1901. 56,5 cm. yüksekliğinde. Baltimore Sanat Müzesi (Bir Grup Müze Dostu'nun hediyesi)



ya' çalıştığını söylemişti. Bu sözler 1905'ten sonraki yapıtlarının çoğu için geçerlidir; ama 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 karşısı bir eğilime de tanık oluyoruz: bu eğilim değişik sanat türlerini kaynaştırma ve aralarındaki ayrımları ortadan kaldırma eğilimidir. Matisse'in bu konudaki kılavuzları, resmin heykel olmadığını anlamak için kırk yıl harcadığını söyleyen ressam Cézanne ile heykeltçi Rodin'di. Matisse 1899'da, henüz para sıkıntısından kurtulamadığı bir dönemde, bir Rodin büstü, küçük bir Gauguin resmi, bir van Gogh deseni ve Cézanne'in ona göre çok önemli olan bir *Yıkılanlar* tablosunu almıştı.

1906 ile 1909 yılları arasında Matisse sık sık heykel çalışmalarına döndü ve ressam olarak tam bir olgunluğa erişti. En azından yirmi beş kadar heykeli, bu dönemin tarihlerini taşır. Bunların arasında, Afrika heykellerini anımsatan, öne çıkan duruşla Rodin'in şaşırtıcı buluşu olan bitmemiş figür anlayışını birleştiren *Başlı Gövde* ile *La Serpentine* gibi daha büyük boyutlu bir figür de vardır. Bu ikinci figürün duruşu klasikçi geleneğe uygundur; aslında Matisse bu figürü sanatçıların kullandığı bir fotoğrafa bakarak yapmıştır. Bu fotoğrafta açıkça tombul bir kadın görülmektedir (Matisse'e göre 'biraz şişman, fakat biçim ve hareketi oldukça uyumlu' bir kadındır bu). Matisse heykellerini yaparken gövde ve kolları aşırı derecede incelterek bütün parçaların oranlarını değiştirmiş, böylece hareketsiz olan bir biçime açıklık ve salınım kazandırmıştır. Rodin'in tersine, Matisse tek başına ayakta duran heykelin hareketi yansıtmayı gerektiğine inanmıyordu: burada da yapıtın son durumu yapısal bir sağlamlığı dile getirmeliydi. Bu yüzden, Matisse'in figürü hareketsiz olmakla birlikte, figürün parçaları belli bir akıcılıkla gözü her yandan bakmaya ve heykeli çevreleyen boşluğu al-

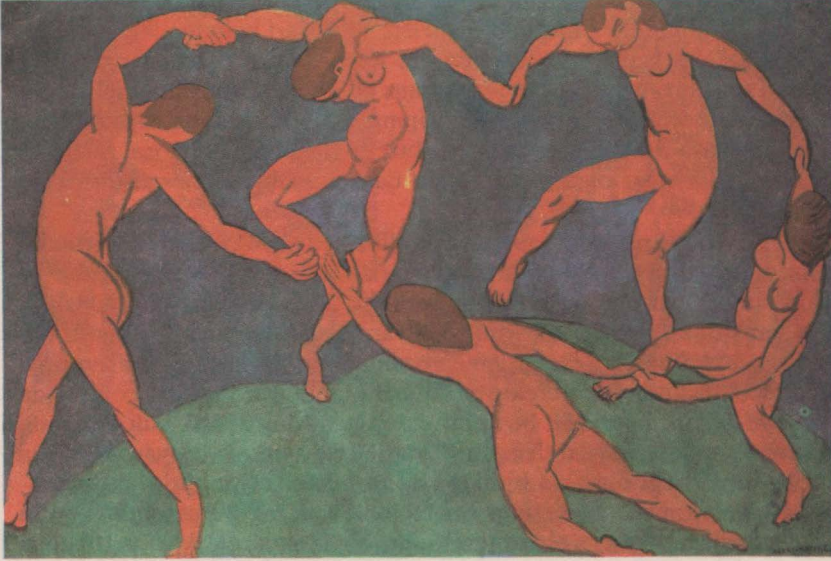
gılamaya çağırır gibidir. Burada bir çarpıtma değil, bir güçlülük duygusu ile karşı karşıyayızdır.

Matisse'in ilk döneminin doruğunu noktalayan iki büyük duvar resmi karşısında da aynı duyguya kapılırız. Eşsiz bir on dokuzuncu yüzyıl Fransız resim koleksiyonuna sahip olan Sergei Shchukin adlı bir Rus iş adamı, 1909 yılına kadar sekiz Matisse tablosu edinmişti. Aynı yıl Moskova'daki evinin sahanlığına asılmak üzere Matisse'e iki tablo ısmarladı. Bu oldukça büyük tablolar, 1909-10 yıllarında tamamlandı ve 1910'da Salon d'Automne'da sergilendiği zaman büyük heyecan yarattı. Tabloların fırça darbeleri kesin, renkleri ise çarpıcı bir parlaklıktaydı (figürler koyu kırmızı, geri plan ise yeşil ve koyu maviydi).

- 19 *Dans* aynı zamanda hem hareketsiz hem de şiddetli bir tabloydu ve elele tutuşup halka olmuş sonsuza dek coşkuyla dans edecekmiş gibi du-
- 20 ran kadınları, dinamik konumlarında gösteriyordu. *Müzik* adlı tablo

33

Yeni Barbarlar



19. Henri Matisse:
Dans. 1910. Tual
üzerine yağlı boya,
260 x 290 cm.
Leningrad,
Hermitage



20. Henri Matisse:
Müzik. 1910. Tual
üzerine yağlı boya,
260 x 285 cm.
Leningrad,
Hermitage

da hareketsiz ve etkili bir yaptı; adamlar bir portedeki notalar gibi yerleştirilmişti. Her iki resmin karşısında da sanki kendi uygarlığımızdan tarih öncesi bir çağa gidip en eski danslara ve müziğin başlangıcına tanıklık ediyormuşuz gibi bir duyguya kapılırız. 1909'da Diaghilev'in Rus Balesi, zaman zaman bale geleneklerini hiçe sayan danslarıyla Paris'te bir fırtına estirmişti. Bu topluluk 1914'e kadar her yıl Paris'e gelerek ağına kadar dolu salonlara temsiller verdi. Topluluğun ilk gösterileri oldukça ölçülüydü: Matisse'in *Dans* adlı tablosunu animsatan bale ise *İlkbahar Ayini*'ydi; bu bale 1912'de, yani Matisse'in tablolarının Shchukin'in evindeki sahanlığa asıldığı yılda bestelenmiş ve 1913'te seyircilere sunulmuştu. Isadora Duncan da Paris'te ilk kez 1909'da dans etmiş, bir yandan büyük bir hayranlık toplarken, bazı kişiler için de alay konusu olmuştu. Isadora Duncan, kendine göre ilkelci tutkuları olan ekspresyonist bir sanatçıydı. İşte Matisse'in de bu kaynaktan esinlendiğini söylemek insana çok aykırı gelmiyor. Ama Matisse'in 1905-6 yıllarında yaptığı *Yaşama Sevinci* adlı, oldukça büyük bir tablonun geri planında *Dans*'daki figürlere dizilişleri bakımından çok benzeyen; ama çok daha küçük boyutta halka olmuş dans eden figürler olduğu görülür. Matisse Duncan'ı dans ederken görmüştü. Daha sonra Diaghilev topluluğu için desenler yapmıştı. Belki de daha başından beri bu danslara ilgi duyuyordu. Ama bize verilen bilgilere göre, bu dansların esin kaynağı olan gerçek halk danslarını bu sahne gösterilerine yeğ tutuyordu.

Dans ve *Müzik* adlı tablolarındaki ilkel gücün önemini belirttikten sonra, bunların düzenlenmesi ve uyarlanması için harcanan çaba ve uzun süreç üzerinde de durmam gerekir. *Dans*'da daha önceki tablonun dans eden figürlerinin yankıları vardı; ama bu duvar resminin boyutları ve yalnız bir tema işleme zorunluluğu, Matisse'in her ayrıntıyı ince ince düşünmesini gerektiriyordu. Bu tablo için yapılmış çok sayıda eskiz ve büyük boy yağlı boya bir çalışma vardır. *Müzik* adlı tablonun başlangıç noktası sayılabilecek 1907 tarihli ve aynı adı taşıyan çok daha küçük bir örneği olmakla birlikte, bu resmin sıfırdan başlayarak yaratılması gerekmişti. Matisse'in bu tablonun bitmiş durumundaki yalın ve güçlü düzenlemeyi elde etmesi için bir köpek, çiçekler ve bir dizi manzara deseni ile yağlı boya bir eskizden vazgeçtiği görülür. Bu tabloyu incelediğimiz zaman, Matisse'in istediği son biçimi elde etmek için, resimdeki figürlerin yerlerini nasıl değiştirdiğinin ipuçlarını bulabiliriz. Öyle ki, bu iki büyük tablodaki ilkelciliğin hem insanlığın zamanla bağlı olmayan ortak temalarını işlemesinin, hem de ilkelci üsluba özgü olmayan bir yalınlaştırma ve ayıklama sürecinin sonucu olduğunu söyleyebiliriz.

1905'te Dresden'de *Die Brücke* (Köprü) adlı bir grubu oluşturan sanatçıların hepsi —Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff ve bir ara onlara katılan Bleyl— sanat için mimarlıktan vazgeçen kimselerdi. Sanatı bir lüks sayıp daha yararlı işlerde çalışmak gibi güdümlü bir etkinlik göstermek moda haline geldiği bir sırada, böyle ters doğrultuda bir seçim yapmak garip bir davranıştı. Bunların arasında yalnız Kirchner kısa bir süre sanat eğitimi görmüştü. Onun Dresden'de sergilenen etnoğrafik koleksiyonlara gösterdiği ilgiye daha önce değinmiştim. 1905 yılında onun ve arkadaşlarının modern sanat konusunda neler bildiklerini ve amaçlarının ne olduğunu kestirmek kolay değil. Kirchner'in kaleme aldığı sanılan ve kesinlikle onun bir tahta kalıp biçiminde ortaya koyduğu bildiri fazla birşey açıklamıyordu: 'İlerlemeye, sezgili ve yaratıcı bir

KÜNSTLER GRUPPE



BRÜCKE

MIT DEM GLAUBEN
AN ENTWICKLUNG
AN EINE NEUE GE-
NERATION DER SCHAFFEN-
DEN WIE DER GENETIK-
DEN RUFEN WIR ALLE JU-
GEND ZUSAMMEN UND
ALS JUGEND, DIE DIE ZU-
KUNFT TRÄGT, WOLLEN
WIR UNS ARM UND LEI-
BENSFREIHEIT VERSCHAF-
FEN GEGENÜBER DEN
WOHLANGESESSENEN AL-
TEREN KRAFTEN. JEDER GE-
HÖRT ZU UNS, DER UN-
MITTELBAR UND UNVER-
FÄLSCHT DAS WIEDER-
GIEBT, WAS IHM ZUM
SCHAFFEN DRAENGT

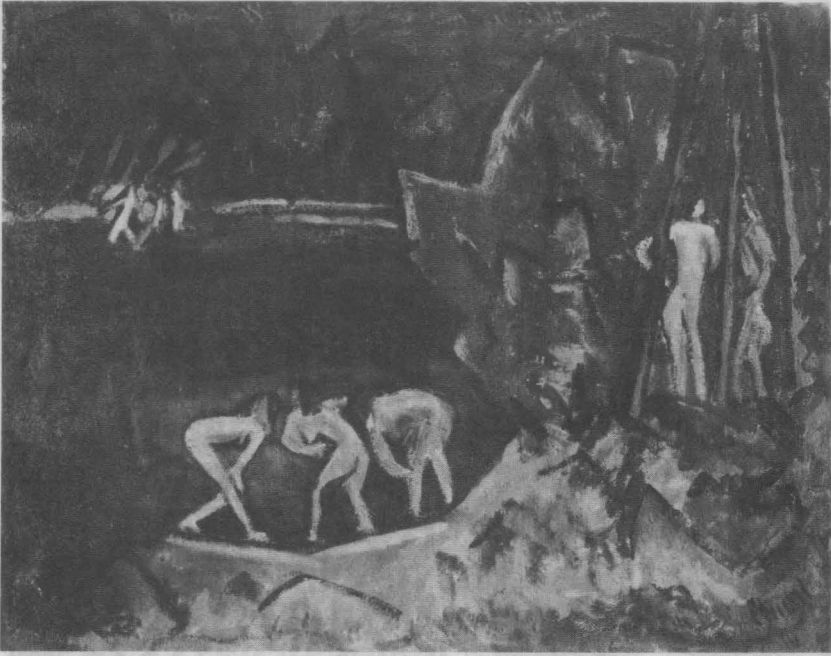
35

Yeni
Barbarlar

21 Ernst Ludwig
Kirchner: *Brücke*
Manifesto. 1906.
Tahta kalıp

yeni kuşağa inandığımız için, bütün gençleri birleşmeye çağırıyoruz. Geleceğin kurucusu olan biz gençler, eski yerleşmiş güçlere karşı yaşama ve çalışma özgürlüğü istiyoruz. Doğrudan doğruya ve ikiyüzlülüğe kapılmadan içindeki yaratma gücünü duyan herkes aramıza katılabilir.' Evet: gençlik; kendini açıkça anlatan herkes; yerleşmiş her değere karşı çıkma. Bir görüntü olarak tahta kalıbın anlamı belirsizdi. Kalıbın sol yarısı kurulu düzenin *Jugendstil* ve Art Nouveau anlayışının süsleme modasına aykırı değildi; sağ yarı ise daha kesin bir ilkelciliği yansıtıyor, hatta güney denizlerinin kabartma oymalarını andırıyordu. Kalıbın tümünün acemice bir görünüşü vardı: tahta kalıp daha gelişmiş baskı tekniğinin sadece daha ilkel bir türü değil (bu örneği görenler ortaçağların sonuna doğru Almanya'da yapılan baskı işlerini anımsamış olmalılar), aynı zamanda Kirchner'in istediği gibi, yapım sürecinin de çeşnisini taşıyan bir görüntüyü yansıtıyordu. Kirchner'in bu yapıtında gösterdiği kendi ustalığı değil, tahta bir kalıbı bıçakla oyar-ken kullandığı kaba teknikti.

Dresden o yıllarda önemli bir sanat merkezi değildi; on dokuzuncu yüzyılın başlarından beri de böyle bir merkez olmamıştı (yalnız müzik alanında önemli bir yeri vardı: Richard Strauss'un üç operasının ilk gösterileri orada yapılmıştı —*Salome* 1905'te, *Elektra* 1909'da ve *Der Rosenkavalier* 1911'de). *Brücke* sanatçılarının bir çeşit uluslararası bir birlik kurmaya çalışmalarının bir nedeni de bu olabilirdi. Kirchner kısa süreli sanat öğrenimini Munich'te yapmış, çağdaş sanatla ilgili bir ser-



22. Erich Heckel
Ormandaki Havuz.
1910. Tual üzerine
yağlı boya,
95 x 120 cm.
Staatgalerie
Moderner Kunst,
Münih

giyi de orada (1903 ya da 1904'te) görmüştü. *Brücke*'nin temel ilkele-
rini oluşturan düşünceler de orada belirlenmişti: 'Resimlerin tasarla-
nışı ve uygulanışı duygusuz, konular tümüyle ilginçlikten uzak, resim-
leri görenlerin sıkıldıkları belli. Kapalı salonda duvarlara asılmış kan-
sız, cansız, acemice yapılmış stüdyo resimleri vardı; dışarda ise gürül-
tüsü ve sevinci, gün ışığında yürek atışıyla hayat.' Ne bu sözler, ne de
1906'daki bildiri neyin, nasıl yapılması gerektiği konusunda belirli bir
ipucu veriyordu. Sadece sanatın canlı ve hayatla ilgili olması konusun-
da genel bir öneriyle karşı karşıyaydık.

Bu grubun sanatçı olarak kendi ayakları üzerinde durabilmesi birkaç
yıl geçmesini gerektirdi ve bu süre içinde de başka sanatçıların neler
yaptıkları ve daha önce neler yapılmış olduğu daha iyi anlaşıldı: van
Gogh; Hint mağara resimleri; Gauguin ve Munch; Reformasyon döne-
mi Alman sanatı, özellikle Dürer ve Cranach; doğrudan doğruya Fov-
ların resimleri olmasa bile onların işleri hakkında edinilen bilgiler, bu
gelişmenin düzenli incelenmesi bakımından deneyimlerin berraklaş-
masını sağladı. Paris'te, on dokuzuncu yüzyıl sonundaki 'Dekadan' di-
ye anılan sanatçılar gibi, Kirchner ile arkadaşları da sanat yapmaktan
çok, sanatçı olmak, sanatçı gibi yaşamak istiyorlardı. Bu yüzden bir
grup oluşturmuşlardı (bu da hepsinin inandığı bireycilik görüşüyle çe-
lişiyordu); yapıtları nasıl olursa olsun düşünmeden, kendi tutumlarını
paylaşan öbür sanatçılarla bağ kurma istekleri de buna dayanıyordu.
Kirchner, Heckel ve Schmidt-Rottluff pek de parasızlığa dayanmayan
bir nedenle, birlikte yoksul bir hayat yaşıyorlardı. Odalarını kendi
resimleriyle süslemişlerdi mobilyalarından bazılarını oldukça ilkel bir
biçimde kendileri yapıyorlardı. Sevgilileri onlara modellik ediyor, gü-
neş ışığı ve gençlik gücünü de esin kaynağı olarak görüyorlardı. 1909
-10'a geldiklerinde kendilerinin denilebilecek ve ortak özellikleri olan
bir üslup buldular. Bu üslup onların yaz aylarında Dresden'den ayrı-
lıp kırlarda yaşayarak mutluluklarını korkusuzca ve açıkça dile getir-

dikleri parlak renkli ve kabaca yapılmış resimlerinde inandırıcı biçimde görülür. Kirchner'in *Model ile Birlikte Kendi Portresi* bu üslubun en incelenmiş durumunu yansıtır: turuncu ile mavi, pembe ile yeşil gibi şiddetli renkler yanyana getirilmiş, bunların arasına modelin iç çamaşırlarının soluk firuzesi, kendi dudaklarının leylâk rengi, her ikisinin yüzündeki yeşil çizgiler gibi karşıt renkler serpiştirilmiştir. Her ne kadar bu resim her zamankinden daha büyük bir özenle ve Matisse'in etkisi altında yapılmışsa da; üzerinde özenle değil de büyük bir enerjiyle çalışıldığı, biçimleri ortaya çıkarmaktan çok, yüzeyleri kabaca doldurma amacıyla boyandığı izlenimini verir. Kirchner, kendisini elinde kalın bir fırçayla göstermektedir.

Şu da var ki, Kirchner, Heckel ve Schmidt-Rottluff birbirlerinden apayrı sanatçılardı. Kirchner aralarında en şiddetli, belki de en yetenekli, ama kuşkusuz en kolay incinebilir olanıydı. Savaş sırasında ya-

Yeni Barbarlar



23. Ernst Ludwig Kirchner: *Model ile Birlikte Kendi-Portresi*. 1910. Tual üzerine yağlı boya, 150 x 100 cm. Hamburg, Kuntshalle

ralanarak ruhsal bir bunalım geçirdi ve daha sonra sağlığına tam olarak hiç kavuşamadı. O zamana kadar sanatı bazen neşeli, bazen kederli, ama hep canlı bir biçimde şimdiki zamanı yansıtmıştı. 1915'ten sonra ise çok daha kendi içine ve geçmişe dönük bir görünüm aldı. Son dönem yapıtlarının en ilginçlerinden biri, yaptırmayı düşündüğü atölyenin oymalı kapısıydı. Bu kapının kanatlarından birinde iki kadın arasında dans eden bir adam görölüyordu. Büyük olasılıkla bu adam sanatçının gençliğini temsil ediyor, belki de böylece kendi geçmişini eleştirel bir gözle yorumluyordu. Öbür kanat ise Kirchner'in 1918'den sonra yaşadığı İsviçre'nin köy hayatından sahneler gösteriyordu. Kapı geçmişle şimdiki zamanın, sanatçının serüven dolu gençlik günleriyle o sırada içinde bulunduğu çevrenin kendi üzerindeki yumuşatıcı etkisinin bir simgesi gibiydi. Tahta oyma bir iş olarak Gauguin'i, güney denizlerini, aynı zamanda da Avrupa halk sanatını ve Romanesk taş oymacılığını anımsatıyordu. Her ne olursa olsun, Gauguin'de olduğu gibi burada da dinsel ya da törensel bir görüntülemenin kişisellikten çıkarılıp genelleştirildiği görülür.

Burada Ekspresyonizmin ana sorunlarından biriyle karşı karşıya ediyoruz. Ekspresyonist sanat kesin kişisel açıklamalara değer verir, bu türden açıklamaları neredeyse zorunlu sayardı: 'ben bunu gördüm, bunu düşledim, bunu yaşadım, bu bana böyle göründü, bununla ilgili olarak bunları hissettim. Ben, sanatçı olarak size bu yaşantıyı sunuyorum, çünkü sanatçı olarak özel bir duyarlığa sahibim ve hayatımı sizin için, siz insanlar için, bu yaşantıyı kavrama yollarını aramaya ve onu duyarlı biçimde algılamaya adıyorum. Ben insanlığın bir parçası olmakla birlikte, tekim, benzersizim. Sizse çok sayıdasınız; boş saatlerinizin değilse bile, vaktinizin, öğreniminizin, çalışmanızın çoğu bir yaşantıyı algılamayı dizeginleyecek, duyarlığınızı köreltecek biçimde ayarlanmıştır. Size nasıl sesleneyim? Aşırı kullanımla aşınmış Avrupa sanatının kalıplarıyla olamaz bu; bunların artık hayatla hiçbir bağları yok ve benim hayatı kişisel kavrayışımı dile getirmeme izin vermiyor. Çarpıcı renkler, figürleri resmederken asıllarına bağlı kalacak yerde, etkili betimlemelerden yararlanmam ve özellikle onları çarpıtmam dikkatinizi çekebilir, ama fazla saldırgan oldukları için de tepkilerinizi köreltebilir. Ben hergün bu renklerle haşır neşir olduğum için beni ürkütüyorlar; sizin beceriksizce çizilmiş gibi gördüğünüz desen, ben öyle istediğim için öyle. Ama siz onu okumayı, ona tepki göstermeyi öğrenebilir misiniz, hele benim durumumdaki ve kendimdeki değişmelere sürekli olarak kendimi uyarlamam gerektiğine göre? Ben sizin sanatımı kullanmanızı, onunla şehir hayatının öldürücü baskısına karşı koymanızı istiyorum. Aslında, benim kendimi odak noktası alan bir sanatta direnmem, bu sanat ancak sizin gerçek kimliğinizi bulmanıza yardımcı ediyorsa anlamlıdır. Ama benim kendimi açıklayabilmem için, aramızdaki bağı sağlayan o ortak görsel dilden vazgeçmem gerekiyordu.'

On dokuzuncu yüzyılda psikolojide, özellikle de algılama psikolojisinde, hızlı gelişmeler olduğu görülmüştür. Değişik renklerin ve yapıların, ışık ve gölge karşıtıklarının, açık alanlarla karışık yığılmaların ve benzeri durumların üzerimizde ne gibi duysal ve bu yüzden de duygusal etkileri olduğu az çok bilimsel bir yöntemle incelenip değerlendirilebilir. Bu türden yaşantıların biz uyurken ve uyanık olduğumuz zamanlarda nasıl bir rol oynadığını gözlemleyen bir ruhbilimci de bu konuda daha az kesin ve deneysel düzeyde bazı çıkarsamalar yapabildi. Her iki yaklaşım da Almanya'da ve Avusturya'da önemli ilerle-



meler kaydetmişti. Bazı sanatçılar bu araştırmalardan haberli oldukları için onlardan yararlanıyorlar, hatta bu alanda yeni gelişmeler olması için kendileri de katkıda bulunmak istiyorlardı. Birtakım başka sanatçılar ise, bu türden bilgi ve düşüncelerin, bazen yarı anlaşılmış ya da yanlış anlaşılmış da olsa, dünyaya yayılarak etkili olmaları sonunda, bu gelişmelerden büsbütün habersiz kalmıyorlardı. Sanatın anlatımcı amaçlarını destekleyen bir başka gelişme de müzik alanında olmuştu. Orta Avrupa'da müzik en önemli sanat biçimi sayılmaya başlamış, bu süreç içinde de, müziğin esnek ve duygusal özelliği, insanı doğrudan doğruya etkileyen ve betimlemeye dayanmayan bir sanat oluşu onu bütün sanatların ulaşmaları gereken düzeyde bir örnek durumuna getirmişti. Bu da açıkça görsel sanatların yeni bir işlev yüklenmeleri, ya da daha önce asal sayılan işlevlerini bir yana bırakmaları anlamına geliyordu. Görsel sanatlar artık dinlerin ya da krallık gizlerine algılanabilir bir biçim vermeyecekler, insanlığın yüceliği ya da gerçek öyküleri canlandırarak kutlamıyacaklardı. Bunun yerine, gerçek insan

24. Ernst Ludwig Kirchner:
Kadınların Arasında Dans Eden Adam ve Alp'lere Tırmanış. 1918. Tahta, stüdyo kapısının her iki tarafına oyulmuş 178 x 87 x 10 cm. Batı Almanya, Özel koleksiyon

yaşantısı ile uygarlığın gündelik hayatla birbirini tutmadığı, tamamlamadığı bir zamanda görsel sanatlar yaşantı örnekleri sunacak, insanları duygulandıracak, heyecanlandıracaktı. Müzik ve resmin ortaya koydukları anlatım olanaklarını inceden inceye karşılaştırmak gerekmez. Müziğin ses perdeleri, ritm, rölatif skalalar ve falsolu sesler gibi etkiyici öğelerinin görsel sanatlarda da bazı karşılıkları bulunabilirdi.

Modern sanatın gelişmesini destekleyen ama kolayca tanımlanamasa bile sezilebilecek olan başka etkiler de yok değildi. (Ancak bütün modern sanatın bunlara dayanmadığını da göreceğiz). Belki de bu konuda Dostoyevski, Nietzsche ve Freud gibi bazı adları saymak daha yerindedir. Bu yazarların her biri, daha başka birçok etkenle birlikte, insanlığa yön veren güçlerin arasında güzellik, uyum ve mantıkla ilgisi olmayan gereksinimler ve korkular olduğunun anlaşılmasına yardım etmiştir. Bu yazar ve düşünürlerin yapıtlarını daha ayrıntılı bir biçimde burada ele almamız gerekmez. Ben burada sadece birçok modern sanat yapıtının düzen yerine düzensizliği, güzellik yerine çirkinlik ya da çarpıklığı, anlam açıklığı yerine anlaşılmazlığı sanki olumsuz bir biçimde yeğlemesinin, daha önce anormal ve sanata aykırı sayılan yaşantıları artık felsefe, bilim ve yaratıcılık açısından insanlığın temel sorunları olarak görülmesinin daha verimli bir girişim olarak yansıttığını belirtmek istiyorum. Modern sanatçının bir yıkıcı ve başkaladıcı olduğu, modern sanatın ise halk arasında sadece bir irkiltme ve saldırma kampanyası olduğu görüşü —bu durum her ne kadar ilgili sanatçıların düşüncelerinin ve tutumlarının bir sonucu da olsa— o kadar yaygın ki, bu açıklamayı yapmadan edemeyiz. Ne genel olarak modern sanat, ne de özellikle Ekspresyonizm, barışın, düzenin ve güzelliğin çekiciliğini yadsır. Ama hem 1900'lerde, hem de günümüzde öyle güçler var ki, bu kavramların sanatın vazgeçilmez amaçları olduğu görüşünü tartışmayı ve değiştirmeyi gerektiriyor. Bugün modern sanatı gözden geçirirken, bu girişimi, modern sanatı güzellik kavramı (belki de yeni bir güzellik kavramı) için imgeler ve örnekler sunma aracı olarak görenlerle, onu toplumda tutarlılık ve güvenlik sağlamaya çalışan her şeyi dinamikleştirme (bazen de dinamitleme) aracı olarak görenler arasında bir tartışma olarak tanımlayabiliriz.

Ekspresyonizmin içinde, daha sonra göreceğimiz gibi, rölatif bir amaç ikiliği vardı. Ayrıca, bana öyle geliyor ki, her sanatçı sanatına bir yandan en yetkin ve en son biçimini vermek için inceltip geliştirirken, bir yandan da kendi alışkanlıklarını ve denenmiş yöntemleri kırıp, onların ötesinde ne olduğunu görme dürtüsünü yürekten duymuştur. Bütün insanlığın paylaştığı ortak bir özelliktir bu ve hem maddi ilerlemede, hem de sanata özgü ilerlemeyle ilgisi olmayan değişmelerde büyük bir payı vardır. Eğer bu durum ancak olumsuz bir süreç olarak kavranabiliyorsa, bunun bir nedeni de dilde sorunun 'olumsuz' yanını savunacak olumsuz olmayan sözcükler bulunmamasıdır: düzensizlik, çarpıtma, anlaşılmazlık, usdışılık vb. Garip bir durum mu? Belki de değil. Garip olan dilin de düzenden, yani sınırlı bir yaşantıdan yana olmasıdır. İşte bu yüzden, bir zamanlar şiir ve düzyazıyla sıkı bağları olan görsel sanatlar edebiyattan kopmaya çalışmış, gene bu yüzden modern yazarlar hayatın kargaşasını yansıtmak isterken çoğu zaman dilin kurallarını çiğnemişlerdir.

Dostoyevski, Nietzsche, Freud ve başkaları Ekspresyonizmin görsel sanatlarda yapmaya çalıştığı pekçok şey için sözsel açıklamalar ve gerekçeler sağlamışlardı. Wagner'in, Strauss'un, Mahler'in ve öbür bazı



25

bestecilerin müziği de operada ve konser salonunda halka sunulduğu için, toplumda kazandığı saygınlıkla Ekspresyonizmin duygusal karşılıklarını bulmayı başardı. Elbette sanatta da, Gauguin, van Gogh, Munch ve Ensor gibi sanatçıların çalışmalarıyla önemli adımlar atılmıştı; ama bunların yapıtları henüz yeterince bilinmiyor ve herkese ulaşmıyordu. Halkın *Brücke* sanatçılarına yakınlaşabilmesi, belli bir zamanı gerektirmişti. Bu sanatçıları önceleri sadece Dresden'in içinden ve çevresinden birkaç kişi desteklerken, kısa bir süre önce birleşen Almanya'nın başkenti ve giderek kültür merkezi olan Berlin'e yerleşmeleriyle, onları daha kalabalık bir uzman sanatsever kitlesi tutmaya başladı. Birinci dünya savaşının, insanların yerleşmiş düzene duydukları güveni sarsması üzerine de oldukça yaygın bir üne kavuştular. Ancak 1930'ların baskı düzeni, her türlü Ekspresyonist sanatı komünizmden esinlenen korkunç yapıtlar olmakla suçladı. 1938 yılında, Nazilerin Alman müzelerinde bulunan 639 kadar yapıtına el koymalarından bir yıl sonra, Kirchner kendi canına kıydı.

Ulusal düzen adına ortaya çıkan bu garip ve olumsuz gelişme, bazı Ekspresyonistlerin Eski Yunan, Roma, İtalya ve Fransa'dan kaynaklanan gelenekleri bir yana bırakarak, Cermen ya da Kuzeyli denebilecek öğeleri ve nitelikleri ortaya çıkarıp, bunların sözcülüğünü ettikleri inancıyla çelişiyordu. *Brücke* sanatçıları, uluslararası dostluğa umut bağlamakla birlikte, kendisini Kuzeyle özdeş gören ve hangi kaynaktan olursa olsun, her türlü ilkel malzemeyi kullanan insanın önderliğine ve bu tutumun Akdeniz klasikçiliğine bir karşı çıkma yolu olduğuna inanıyorlardı. Almanya ile Danimarka sınırı arasındaki bölgeden gelen Emil Nolde, Münih ve Paris'te sanat eğitimi görmüş, fakat orada edindiği her türlü geleneksel ustalığı bir yana bırakarak, ilkel bir resim

25. James Ensor: *İsa'nın 1889'da Brüksel'e Girişi*. 1888. Tual üzerine yağlı boya, 256 x 378 cm. Antwerp, Koninklijk Müzei



26. Emile Nolde:
İsa'nın Yaşamı.

1911-12. Tual
üzerine yağlı boya
soldaki ve sağdaki
levhalar 100 x 86
cm; ortadaki levha
218 x 190 cm.

Seebüll, Nolde
Vakfi

teknîği oluşturmuştu. Böylece Schleswig köylülerinin kolayca anlayabileceği bir halk sanatının ortaya çıkmasını amaçlıyordu. Kendisi sadece birkaç ay *Brücke* grubunun gerçek bir üyesi olmuştu. O da meslektaşları gibi, ilkel toplulukların sanatını, Dürer ve onun çağdaşı olan Alman sanatçıların dışındaki eski ustalardan daha üstün sayıyordu. Matthias Grünewald'ın Isenheim'daki mihrap (altar) süslemelerine ise bu yapıttaki çarpıcı ayrıntı gerçekçiliği ve hayal gücü yoğunluğu yüzünden özel bir hayranlık duyuyordu. 1911-12 yıllarında Nolde *İsa'nın Hayatı* adlı dokuz levhadan oluşan bir mihrap panosu yaptı. Kimsenin ısmarlamadığı bu büyük yapıt, belirgin kabalığı ve sertliği yüzünden kilise sorumlularını irkiltmişti. Çarpıcı renkleri, ürkütücü figürleri, sıkışık ve havasız uyumsuzluğu ancak biçimindeki simetriyle dengelenen bu kompozisyon, bakanlar üzerindeki tedirgin edici etkisini bugün de sürdürmektedir. Yararlandığı üslup özellikleri bu yapıtın ilkel sanattan çok, son dönem Ortaçağ Alman sanatının bir uzantısı olduğu izlenimini yaratıyor. Nolde, dinine bağlı bir Hristiyan değildi; onun aradığı sadece manevi bir coşkuydu. Kutsal Kitaptaki konular da onun bu amacına denk düşüyor, bu konular hem manevi değerleri çağırıştırıyor, hem de Nolde'nin Avrupa'daki köklü bir inanç geleneğiyle bağ kurmasını sağlıyordu. Bu değerler aynı zamanda belli bir çağı ve kültürü aşan, bütün insanlığa özgü çeşitli; ama tipik anlatım yollarının ana kaynağını yansıtıyordu. Nolde 1912'de ilkel sanatla ilgili bir kitap üzerinde çalışmaya başlamıştı. (ancak bu çalışmasının birkaç heyecanlı cümleden öteye gitmediği anlaşıyor). 1913'te Sibiry'a ve Çin'den geçerek güney denizlerine giden Nolde, gördüklerinin çoğunun eskizlerini yapmış, daha sonra bunları tablo olarak geliştirmişti. Ne var ki, kendisini her çağın ilkel insanlarıyla özdeş görme eğilimi, onun Alman özellikleri taşıyan bir sanat yaratma, bulma ya da geliştirme isteğiyle de çelişiyor gibiydi. 'Biz şimdi Almanya'da... büyük bir Alman sanatı, ileriye yönelmiş ikinci bir dönem yaratmalıyız - birinci dönem Grünewald, Holbein ve Dürer zamanında yaratılmıştı. Ben kendimi bu çabanın bir parçası sayıyorum ve Alman sanatının ikinci büyük döneminin geleceğine inanıyorum.' Nolde, kuşkusuz büyük bir Almanya'nın kurulacağı inancıyla, daha çok erken bir dönemde, 1920'de, Nazi Partisine girmiş; ama büyük Almanya gerçekleştiği zaman da (eğer gerçekleştiği söylenebilirse), iktidara gelenler onun sanatını reddetmiş, resim yapmasını yasaklamış, büyük mihrap panosuyla alay etmişlerdi.

26
31

Anlaşılan bir dilden yoksun olduğu, daha doğrusu dilini yerleşmiş veriler yerine o anın duygularına uyarladığı için, Ekspresyonizm belli bir türde bildiri ve bilgi iletmeye uygun bir anlatım yolu değildir. Bir gölde yıkananlar, İsa'nın hayatı gibi bilinen konular karşısında, ekspresyonist bir ressam bu temalar ve içerdikleri gerçeklerle ilgili tutumunu ortaya koyabilir. Böyle bir ressamın ilk amacı betimleme olmadığına göre, kendisinin en iyi portre sanatçısı olmadığı yargısına varabiliriz. Ama bunda da yanılmış olabiliriz. Bunun bir nedeni de, fotoğraf makinesinin her yere girebilmesi yüzünden, ressamdan artık yüzeysel bir gerçeğe benzerlik beklemek zorunda olmayışımızdır. Kirchner'in 27 *Sigara İçen Erna*'sı, çarpıcı renkleri (sarı, yeşil ve siyah), köşeli biçimleri ve belirgin fırça darbeleriyle, hem ekspresyonist olduğu kuşku götürmeyen başarılı bir portre, hem de belli bir insanın belli bir ortam içindeki inandırıcı bir resmidir. Bu tablo o kadar güçlüdür ki, benim için gerçeği yansıtıp yansıtmadığı (Erna'nın gerçekten öyle mi görüldüğü, öyle mi hissettiği, yoksa bize son derecede kişisel bir yorumla, hatta belki de çarpıtılarak yansıtılıp yansıtılmadığı) sorunu söz konusu olmuyor.

Oysa Kokoschka'nın 1909-10 yıllarında yaptığı çok övülen portreleri, geriye bakınca, yansıttıkları kişilerin kendilerine özgü kimliklerini ortadan kaldırdıkları için, gerçeği dile getirme sorununun söz konusu edilmesine yol açıyorlar. Kokoschka daha sonraları bu portrelerle ilgili olarak yazdığı yazılarda, kendisine poz veren bu kişilerin portrelerini yaparken, onların görünüşteki güvenliklerinin gideremediği bir korkuyu açıkladığını öne sürdü. 'Ben bu insanları tedirginlikleri ve acılarıyla resmettim.' Yoksa bu tedirginlik ve acı, onun kendi duyguları mıydı? Gerçekten de genç Kokoschka'nın bu yapıtlarında gördüğümüz irkiltici özelliklerinin yanında, olgunluk döneminin gösterişli ustalığı pek hafif kalır. Kendi ekspresyonist oyunu *Katil, Kadınların Umudu*' için 29

27. (solda) Ernst Ludwig Kirchner: *Sigara İçen Erna*. 1915. Tual üzerine yağlı boya, 70 x 58 cm. Münih, Devlet Modern Sanat Galerisi

28. (sağda) Oskar Kokoschka: *Herwarth Walden' in Portresi*. 1910. Tual üzerine yağlı boya, 100 x 68 cm. Stuttgart, Devlet Galerisi



Yeni Barbarlar

29. (solda) Oskar
Kokoschka: *Katil,*

*Kadınların
Umudu.* 1911-12.

Kalem ve
mürekkepli fırça,
25 x 18 cm.

Stuttgart, Devlet
Galerisi

30. (sağda) Oskar
Kokoschka:
Herwarth Walden'
in Portresi. 1910.

Grafik kâğıdı
üzerine kalem ve
mürekkep, 28 x 22
cm. Cambridge,
Massachusetts,

Fogg Sanat
Müzesi, Harvard
Üniversitesi
(Harvard Sanat ve
Müzik Dostları
tarafından satın
alınmıştır)

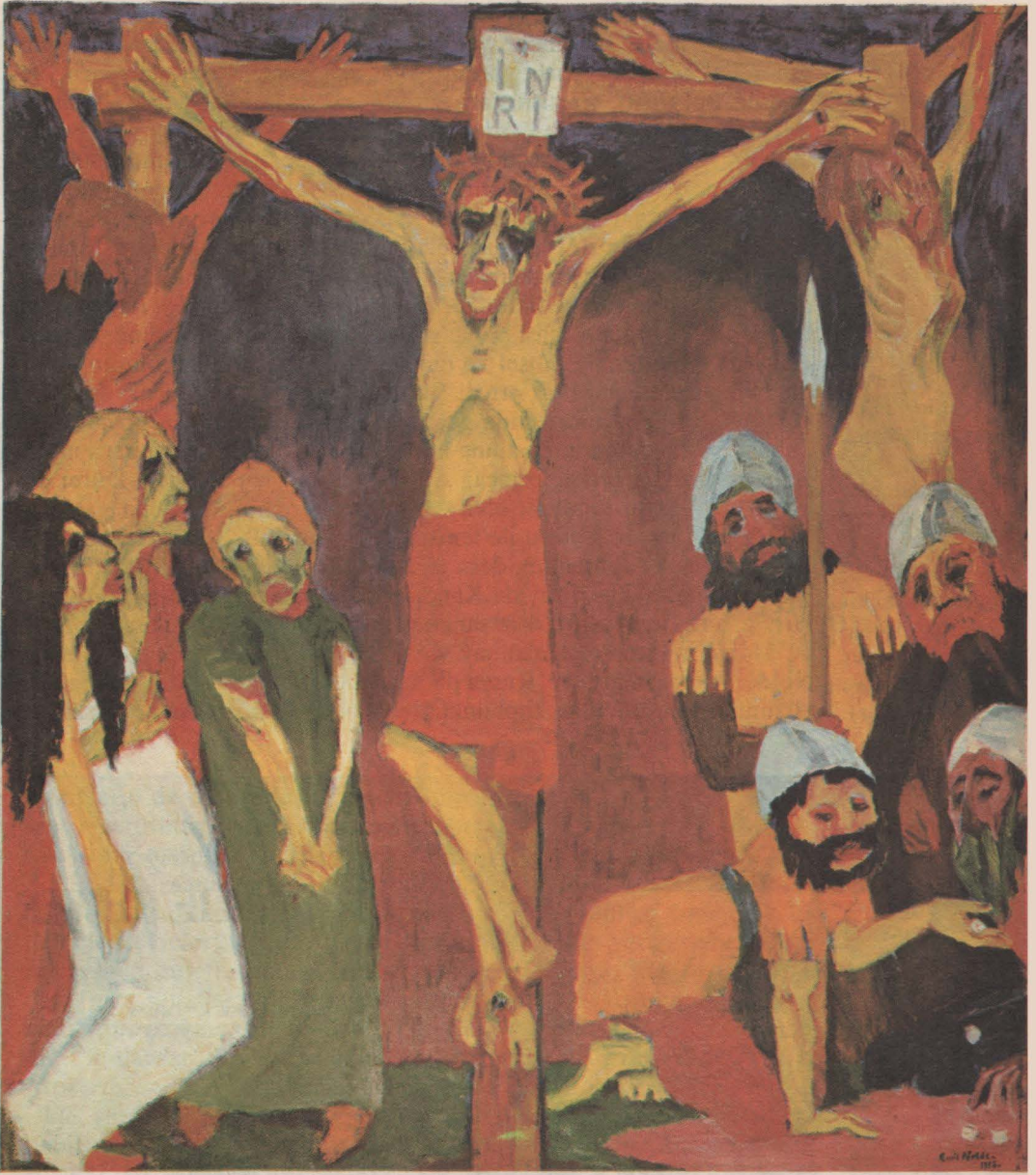
yaptığı desenin çizgilerinin her biri bir hançere ya da yaraya benziyor ve bakanda bu duyguyu yaratmayı amaçlıyordu. Akademik çizim kurallarıyla çelişen, bazen de bu anlayışı alaycı bir yaklaşımla uygulayan Kokoschka her çizgiye ifadeci bir işlev yüklüyor, böylece desendeki biçimsel anlatım içeriğiyle aynı iletici taşıyordu. Bu deseni hemen izleyen ünlü portrelerde de aynı özellik göze çarpar. Bunlar toplumdaki ünlü kişilerin değil de, bilim adamlarının ve başka meslek sahiplerinin portreleridir. Kokoschka'nın bu portrelerinin en başarılısı Herwarth Walden'in portresidir. Tablodaki betimleme oldukça doğalcıdır; ekspresyonist özellikler pürüklü, kaba, nerdeyse yoksul diyebileceğimiz fırça darbelerinde ve genellikle tek renkli, kasvetli bir dekor içindeki çarpıcı kırmızı ve sarı saç lekelerinde görülür. Kokoschka desenlerinde, ilk dönem yazılarında olduğu gibi, beyaz kâğıt üzerindeki siyah mürekkep, ya da sözcüklerin olanaklarından yola çıkarak, kendine özgü bir üslup yaratmayı amaçlıyordu. Bu üslupla karşılaştırıldığı zaman, sözü edilen tablonun şaşırtıcı nitelikte bir ustalıklı işlenmiş bir fotoğraf özelliği taşıdığı söylenebilir: sanki Walden çizgilerin kendisi değil de, o çizgilerin arasından görünen biri gibidir. Walden'in grafik kâğıdı üzerine kalem ve mürekkeple yapılmış küçük portresi, her iki anlatım yolunun en iyi özelliklerini yansıtır. Kokoschka'nın Walden'in başının görünüşünü belirtmek için kullandığı çizgiler, aynı zamanda o başın yoğun, aşırı derecede etkin niteliğini de vurgulamaktadır.

Walden, Berlin'de *Der Sturm* (Fırtına) adlı bir yayınevi, bir kültür dergisi, (müzik, tiyatro, konferans ve okuma programları düzenleyen) bir sanat galerisi ve sanat okulu yöneten bir besteci ve yazardı. Kendisi bu değişik yollardan Ekspresyonizmin ve modern sanatın en zengin örneklerini sunuyordu. Walden'in, özellikle de onun yönettiği dergi ve galerinin aracılığı ile, Almanlar Avrupa'daki yeni sanata herkesten da-

28

30





ha kolay ulaşabiliyorlardı. Walden, ayrıca, sergilediği yapıtların çoğu için de birtakım koleksiyoncular buluyordu. Kokoschka'nın *Katil, Kadınların Umudu* adlı deseni ile daha sonra yaptığı desenler, önce *Der Sturm* dergisinde yayımlandı. Walden'in *Der Sturm* galerisinde 1912 Martında düzenlediği ilk sergi de Kokoschka'nın yapıtları ile Munich'teki *Blaue Reiter* ressamlarının yapıtlarını bir araya getiriyordu.

32 *Der Blaue Reiter* Kandinsky ile Marc'ın 1912'de yayımladıkları, genellikle plastik sanatlarla, fakat aynı zamanda da müzikle ilgili yazı ve resimleri içeren bir yıllığa verdikleri addı. (Bu sanatçılar ikinci bir sayı çıkarmayı tasarladysalar da, savaş yüzünden bunu gerçekleştiremediler.) Bu yıllık Goethe'nin bir sözünü ilke olarak benimsiyordu: Goethe

31. Emil Nolde:
Çarmıha Gerilme
(Resim 26'nın
detayı)

32. Münih'te yayınlanan *Der Blaue Reiter*, Mayıs 1912 sayısının kapak resmi ve kapak sayfası. Bavyera ayna-resmi (orijinalinden tekrar çizilmiştir). Tahta kalıp Kandinsky tarafından hazırlanmıştır. Münih, Lenbachhaus Şehir Galerisi (önceki sahibi Kandinsky ya da arkadaşı Gabriele Münter).

1807'de resim sanatının müziğe destek olan herkesin benimsediği yerleşmiş bir temel kuramdan yoksun olduğunu söylemişti. Bu ilke, yıllığın genel eğilimini yansıtıyordu. Sanat akademileri, ondokuzuncu yüzyıldaki korkusuz araştırmalara girişen sanatçıların ilgilerini kestikleri bilgi ve inançları savunuyorlardı. Bu durum nasıl bir çıkış yolu bırakıyordu? *Der Blaue Reiter* adlı yıllığın üstü kapalı bir biçimde öne sürdüğüne göre, bu sorunun yanıtı her türlü sanat biçimlerinin gözden geçirilmesi ve sanatı sanat yapan ve kalıcı olan niteliklerin saptanması ve sanatın geçici, sınırlı işlevinin anlaşılması ile ortaya çıkabilirdi. Bu yıllığın sayfalarını karıştıranları en çok şaşırtan şey de, onların daha önce sanat olarak düşünmedikleri pek çok örneğin kitapta yer almasıydı. Kitaptaki resimlerin ellisi, çoğu dinsel konularda cam üstüne yapılmış Bavyera resimleriyle dinsel ve dindışı Rus baskılarından oluşan Avrupa halk sanatının örnekleriydi. Birçok sayfalarda da çocuk desenleri yer alıyordu. Bunun dışında geçmişin sanatı, Gauguin'in boyalı tahta kabartma bir parçasının yanına konan çok eski bir bronz kabartma, bir Bizans mozaigi, birkaç ortaçağ Alman ve Fransız parçası, —Dürer dönemi bir Alman sanatçısı olan— Baldung Grien'in bir tahta kalıbı ve El Greco'nun bir tablosu ile temsil ediliyordu. Elliden fazla resimle de Empresyonizm-sonrası modern sanatın bir dökümü yapılıyordu. Bunların arasında yeterli sayıda Kandinsky, Marc ve arkadaşlarının yapıtlarıyla birlikte yeni Fransız sanatından birçok örnek (Matisse'in *Dans* ve *Müzik*'i, Picasso, Delaunay vb.), Almanya'dan (Kirchner, Heckel, Nolde ve başkaları) ve Rusya'dan seçilmiş yapıtlar vardı. Ayrıca yer yüzündeki çeşitli ilkel toplulukların yaptıkları mask, insan ve başka

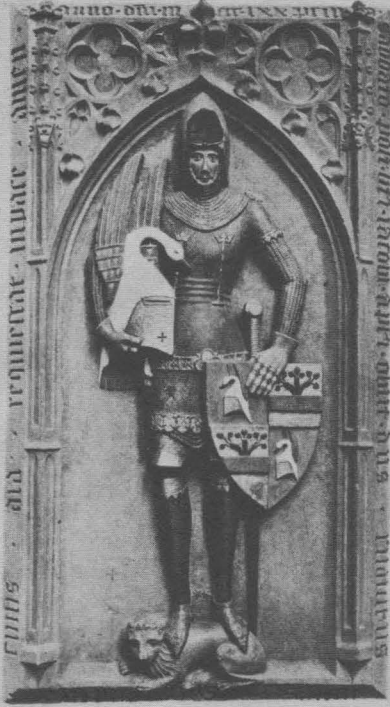


DER BLAUE REITER

HERAUSGEBER: KÄNDINSKY
FRANZ MARC



MÜNCHEN, R. DIERCKMANN & CO. VERLAG, 1912



Deutsch



Benin

nesnelerin de on altı resmi vardı. Bu resimlerin karışık bir biçimde bir araya getirilmiş olması, hem bu kitabın garipliğini arttırıyor, hem de büyük bir olasılıkla okurlara heyecan veriyordu.

Sanki bu sanat yıllığı, 'İşte bizim dünyamız' demek istiyordu (ve Avrupa sanatının ortaçağlardan Empresyonizm-sonrası dönemine kadar olan evrelerinden hemen hemen hiçbir örneğe yer verilmediği göze çarpıyordu). Kitaptaki yazılar arasında Almanya, Fransa ve Rusya'daki yeni sanatla ilgili açıklamalar vardı. Müzik sanatına da bu alandaki yeni gelişmeleri ele alan iki incelemeyle önemli bir yer veriliyordu. Bunlardan biri Skriabin'in müzik ve yansıtılan renklerden oluşan *Prometheus* adlı, bestelediği karmaşık bir parça ile Schönberg'in müzikle yazılı metinler, daha genel anlamıyla müzik ve sözlerle açıklanabilecek içerik arasındaki ilişki konusunda yazdığı incelemelerdi. Bu yazı şöyle başlıyordu: 'Genellikle pek az kimse müziğin ne demek istediğini salt müziksel düzeyde anlama yeteneğine sahiptir.' Daha sonra da müzik diline sözsiz biçim verilemeyeceği, çünkü müziğin mantıkla anlaşılamayacağı vurgulanıyordu. Kitabın sonuna ise Schönberg'in, Berg'in ve Webern'in şarkıları eklenmişti. Kandinsky'nin, Marc'ın ve daha başka sanatçıların yazılarında üslup sorunları ve tek tek sanatçıları öven açıklamalardaki düşünsel yaklaşım yerine, ağırlığın sanatın özünü araştırmaya kaydırıldığı görülmüyordu. Bu yazarlar, sanatın gerçek ve maddi dünyadan kopuşunu, manevi değerlerini ve yarı-dinsel bir iletişim oluşunu vurguluyorlardı. Kandinsky bu konudaki görüşlerini *Sanattaki Ruhsal Değerler Üzerine* adlı kitabında da açıkladı. Hemen hemen çıkar çıkmaz İngilizceye ve Rusçaya çevrilen bu kitabın geniş bir okuyucu kitlesi bulması ve birçok bölümlerinden alın-

33. *Der Blaue Reiter*'den iki sayfa. Rudolf van Sachsenhausen'in mezarından mezartası (ölümü 1371). Frankfurt am Main Katedrali. Benin'den bronz kabaratma, daha sonra Münih Staatliches Müzesi. Şimdi nerede olduğu bilinmiyor.

Yeni

Barbarlar

34. (solda)

Constantin

Brancusi: *Pasarea**Maiatra* (Sihirli*Kuş*), versiyon I.

1910. Beyaz

mermer,

yüksekliği 56 cm.

New York,

Modern Sanatlar

Müzesi (Katherine

S.Dreier vasiyeti)

35. (soldan ikinci)

Constantin

Brancusi: *Sarı**Kuş*. 1912'den

sonra. Mermer,

kaidesi kireçtaşı,

yüksekliği 163 cm.

New Haven, Yale

Üniversitesi Sanat

Galerisi

(Katherine

S.Breier'in Societe

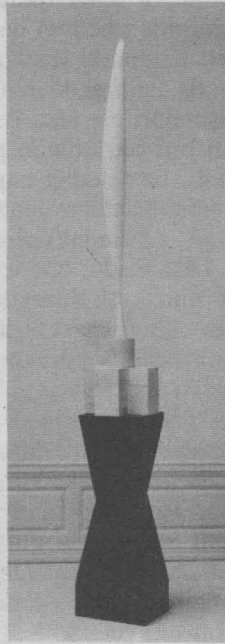
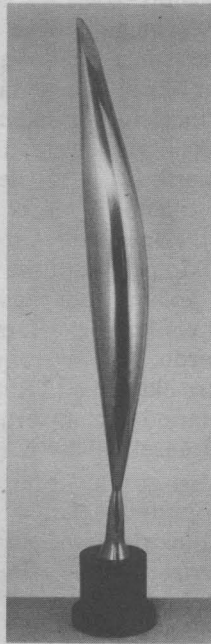
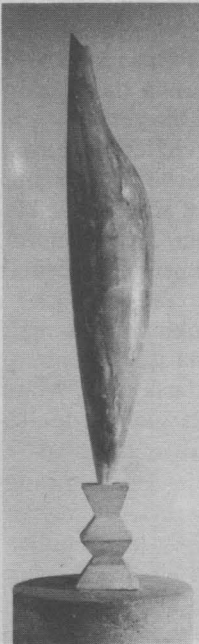
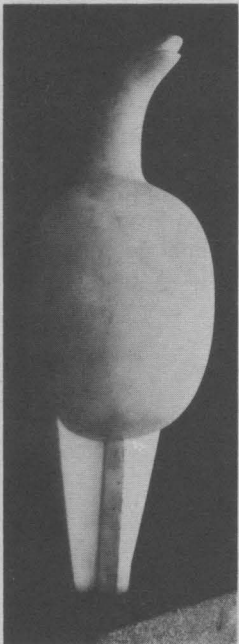
Anonyme

koleksiyonu'na

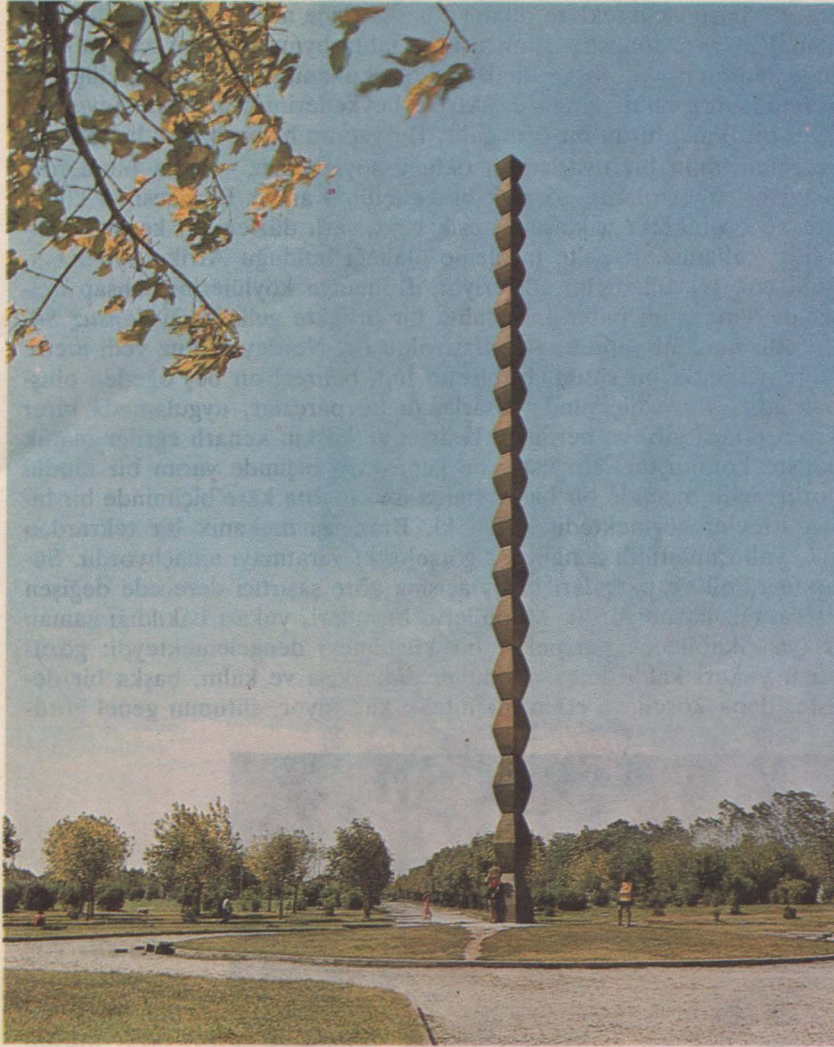
vasiyeti)

tilar yapılması, kitapta sanatın insanın iç yaşantısını açıklama işlevine verdiği önemin, başkalarının da açıklanmasını ve desteklenmesini istedikleri bir eğilimi dile getirdiğini gösteriyordu. Kitap soyut sanatla ilgili temel metinlerden biri sayıldı ve hemen hemen aynı dönemde Kandinsky'nin resminde de bir soyutlaşma görüldü. Kandinsky'ye göre sanatta manevi anlama, gözle görülen dünyanın sadece öykünmek bir yaklaşımıyla değil de, aynı zamanda soyut düzenlemelerle ve şiirsel bir anlatımla da varılabilirdi.

Blaue Reiter olayı, *Brücke* sanatçıları ile Gauguin örneklerinden çıkarsanabilecek şu sonuçla geliyordu: Batının köklü sanat geleneklerinden vazgeçip ilkel örneklerle yönelmek, karmaşıklığı bırakıp yalınlığı seçmek demektir. Kandinsky, hukuk ve siyasal ekonomi öğrenimi görmüş; köklü bir müzik, edebiyat ve sanat sevgisi olan çok geniş kültürlü bir insandı. Rusya'da halk sanatı gelenekleri konusunda araştırmalar yaptığı ve Moskova'da modern sanatla ilgilendiği için, otuz yaşındayken Münih'e gitmiş ve kendisini resim yapmaya adanmıştı. Belli ki, ilkel yapıtlarda Kandinsky sadece bu yapıtların yüzeysel kabalığına ya da görsel gücüne değer vermiyordu. Vologda yöresinde tanıdığı köylülerin evlerinin renkli iç döşenişlerine karşı büyük bir hayranlık duymakla birlikte, bu ilkel örneklerde onu asıl etkileyen özellik, bu yapıtlarda görülen doğaüstü duyarlılığı, sevinç ve korkuları dile getirme isteği gibi insanın değişmez nitelikleriyle kurulan bağıdır. Kendini bütün bütüne açık hava resmine ve hayvanların yaşayışına veren Marc da 'sanatın temelde doğadan korkusuzca bir kaçış ve ruh dünyasına uzanan bir köprü' olduğuna inanmaya başlamıştı. İlkel sanat Batı toplumunun maddeci değerleri, sahte ve dayanıksız çekiciliğiyle bozulmamıştı. Bu örneklerin özelliklerine öykünmek gerekmiyordu; önemli olan ilkel sanatçılar kadar kurallardan bağımsız kalabilmek ve sanatın anlatım araçlarını dolaysız ve eksiksiz kullanabilmektir. Bugün resim sanatını salt görsel ve resimsel açıdan



Yeni Barbarlar



39. (bu sayfada)
Constantin
Brancusi: *Sonsuz
Sütün*. 1937.
Demir ve çelikten,
36 m. 56 cm. x 90
x 90 cm.
Romanya, Tirgu
Jiu Parkı.

36. (karşı sayfada,
ortada) Constantin
Brancusi: *Boşlukta
bir Kuş* yaklaşık
1924'te. Bronz,
yüksekliği 126 cm.
Philadelphia,
Sanat Müzesi
(Louise ve Walter
Arensberg
koleksiyonu)

37. (karşı sayfada,
sağdan ikinci)
Constantin
Brancusi: *Boşlukta
bir Kuş*, 1925.
Mermer, taş ve
tahta, yüksekliği
345 cm.
Washington Ulusal
Sanat Galerisi
(Eugene ve Agnes
Meyer'in hediyesi,
1967)

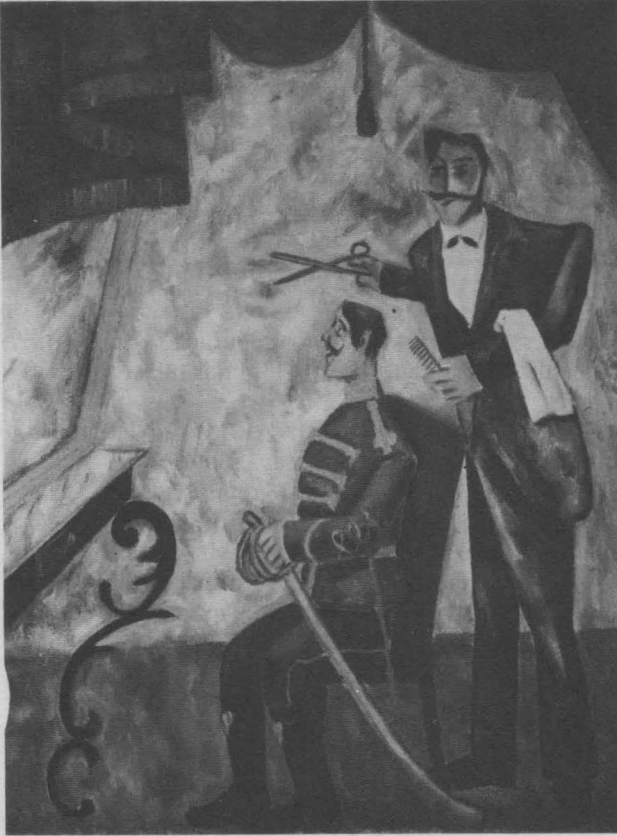
38. (karşı sayfada,
sağda) Constantin
Brancusi:
Savurgan Oğul.
Yaklaşık 1915'te.
Taş kaide üzerine
meşe, yüksekliği
45 cm.
Philadelphia,
Sanat Müzesi
(Louise ve Walter
Arensberg
koleksiyonu)

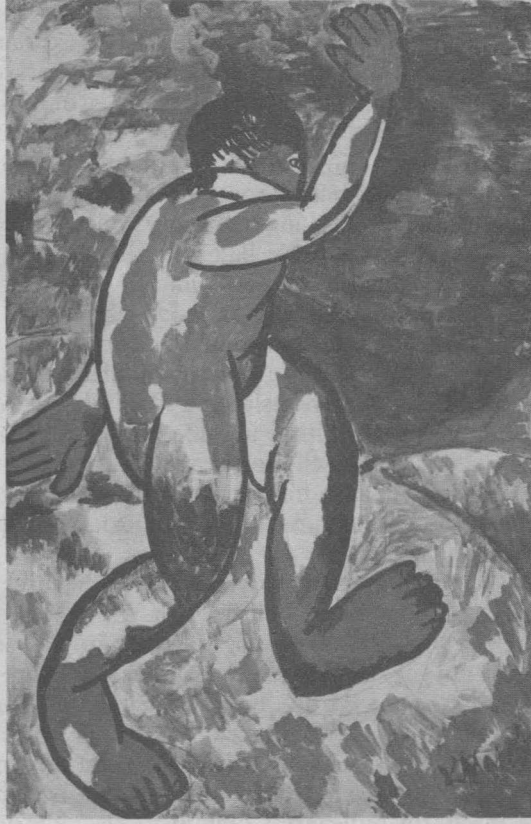
(Schönberg'in sözlerini uyarlayarak kullanıyoruz burada) anlayan pek az insan olmasına karşılık, ilkel sanat böyle insanların geçmişte var olduklarını gösteriyor.

Heykeltci Brancusi da buna benzer umutlar besliyordu. Romanyalı köylü bir ailenin çocuğu olan bu sanatçı, insan anatomisini eksiksiz bir biçimde işlemeyi akademik ölçüler içinde öğrenmiş, fakat heykelde insan gövdesinin tartışılmaz egemenliğine karşı başkaldırmıştı. On dokuzuncu yüzyılın büyük bir özenle ve zorlama bir ustalıkla yarattığı bu heyecandan yoksun yapıtların hepsine Brancusi *biftek* adını veriyordu. 'Anlaşılmaz formülleri ve gizleri aramayın boşuna. Sevinçten başka birşey değil benim size sunduğum. Görünceye kadar bakın benim heykellerime. Tanrıya en yakın olanlar onları gördüler. 1910'dan sonra gelen olgunluk dönemi yapıtları, değişik üslup ve malzemenin yararlanmakla birlikte herhangi bir indirgeme yerine her şeyi içeren bir anlayışın belirlediği bir yoğunlaşma ve yalınlık gösterir. 1910'da yaptığı *Pasarea Maiastra* aynı anlayıştaki bir dizi heykelin ilkidir. Mermer, mat ve parlatılmış bronzdan yapılan bu heykeller giderek in-

celerek başını yükseklerle dikmiş, hızı gittikçe artan ve maddeden sıyrılan *Kuşlar*'a dönüştü. Brancusi'nin tahta oymaları kimi zaman doğduğu yörelerdeki ahşap malzemenin kullanılışındaki işlevselliği ve süslemeciliği, kimi zaman da Afrika heykellerini çağrıştırır. *Savurgan Oğul* bu ikinci türün bir örneğidir. Bu yapıtın hiçbir bakımdan bir Afrika figürünün bir uyarlaması olduğu söylenemez —hatta bunu herhangi bir figür olarak görmek bile güçtür— ancak Brancusi'un kütlelere ve boşluklara yaklaşımı kesik ve kenarlı düzlemleri kesin bir biçimde kullanışı, Paris'te inceleme olanağı bulduğu Afrika oyma işçiliğini çok iyi anladığını gösteriyor. Romanya köylülerinin ahşap işçiliği de sanatçının daha önce tahta bir örnekte geliştirdiği *Sonsuz Sütun* adlı madeni yapıtında anıtlştırılmıştır. Nerdeyse otuz yedi metre uzunluğundaki bu sütun, birbirinin tam benzeri on beş öğeden oluşmaktadır. Kare biçiminde tasarlanan bu parçalar, uygulamada birer tesbih tanesi gibi ve nerdeyse belirsiz ve keskin kenarlı eğriler olarak üstüste konmuştur. En üstte de gene aynı biçimde yarım bir modül vardır; aynı biçimde bir başka parça ise en altta kare biçiminde bir taban işlevini görmektedir. Belli ki, Brancusi mekanik bir tekrardan çok, yalın anlatımlı zengin bir görsel etki yaratmayı amaçlıyordu. Sütunun tümü ve parçaları bakış açısına göre şaşırtıcı derecede değişen bir özellik kazanıyordu. Modüllerin biçimleri, yukarı bakıldığı zaman ortaya çıkabilecek perspektif bir küçülmeyi dengelemektedir: gözü-müzü yukarı kaldırdıkça, modüller daha kısa ve kalın, başka bir deyişle, daha köşeli ve etkin bir nitelik kazanıyor, sütunun genel görü-

40. Mikhail
Larionov:
Kuafördeki Subay.
1907. Tual üzerine
yağlı boya,
117 x 90 cm.
Lozan, özel
koleksiyon





41. Kasimir
Malevich:
Yıkanan. 1910.
Kâğıt üzerine guaj,
105 x 70 cm.
Amsterdam,
Stedelijk Müzesi

nümü de daha zikzaklı bir devingenliğe sahip oluyordu. Yirminci yüzyılda halkın görebileceği yerler için düşünülmüş bir heykel sanatından çok söz edilmiştir. Bunun nedeni, halkın anıtlara gereksinmesi olduğu görüşüydü. Victoria döneminde yapılan sayısız bronz belediye meclisi üyesi heykeli ise bu gereksinmeyi karşılamaktan çok, gülünç bir durum yaratıyordu. Bu tartışmanın bir kaynağı da, sanatla sıradan insanlar arasında bir bağ kurulması gereği gibi, sorun yaratan bir gereksinmeydi. Brancusi'nin, hem ilkel, hem de belli bir karmaşıklığın ve inceliğin ürünü olan sütunu bu sorunun tümüyle başarılı ve tartışmasız bir çözümüydü.

Geniş halk yığınlarının ilgisini çekme isteği, Rus sanatçılarının ilkel anlatım yolları konusunda giriştikleri deneylerde onları harekete geçirdi. Bu sanatçıların bir başka isteği de sanata yeni bir canlılık kazandırmaktı. Ruslar da, Almanlar gibi Batı geleneklerinin, genellikle İtalyan ve Fransız etkisi altında uluslararası bir küçümsemeyle, yerel gelenekleri gölgelediği kanısındaydılar. Rus ikonlarının güzelliğini ve anlatım gücünü yeniden ortaya çıkarmak ve yaşamakta olan halk geleneklerinden yararlanarak, sanatın gücünü artırmak, hem bir Rus ve özgür düşünceden yana bir insan, hem de yaratıcı ve araştırmacı bir sanatçı olmak demektir. O yıllarda, daha önce gördüğümüz gibi, Moskova ve St Petersburg (bugünkü Leningrad) yenilik konusunda Batıya yönelen sanat merkezleriydi. Rusya'daki ilkelci eğilimler bu yüzden hem ulusal, hem uluslararası kaynaklardan esinleniyordu. Söz gelimi, Larionov'un resimleri, bir süre için de olsa, resimli halk dergilerin-

den, renkli dükkân tabelalarından, hatta kaba duvar yazılarından kaynaklanan bilinçli bir *naifliğin* izlerini taşırlar. Bu resimlerin çocuksu üslubu ancak Empresyonistlere ve Empresyonizm sonrası yeniliklere alışabilen bir duyarlığa aykırı gelmiş olmalıdır. 1913'te Larionov açtığı bir sergide kendi resimleriyle birlikte arkadaşlarının bazı resimlerini ikonlar, dükkân tabelaları, halk ve çocuk sanatı örnekleri, Rus ve Doğu halk baskılarıyla birlikte sundu. *Blaue Reiter* yıllığında olduğu gibi bu sergide de profesyonel sanatla dünyanın geri kalan kesimi arasında yeni bir bağ kurulduğu ortaya konuyordu. Malevich'in *Yıkanan* adlı tablosu, doğrudan doğruya ilkel malzeme yerine Gauguin ve Matisse'in yapıtlarından esinlendiği için dolaylı bir ilkelcilik örneği sayılabilir. Bu tablo, Malevich'in şehirlerde, daha çok da köylerde çalışan işçileri gösteren bir dizi resimlerinden bir örnektir. Bu konuları seçmesi ve üslubunun belirgin acemiliği yüzünden kendisinin Gauguin'in ve Matisse'inkinden başka bir alanda çalıştığı söylenebilir. Malevich'in işçilerini resmetmek için biçimsel özellikleri bakımından ilkel olmakla birlikte duyarlılığı daha çağdaş, daha canlı bir anlatım yolu bulduğunda, bu acemi üslubundan vazgeçmeye hazır olduğunu göreceğiz.

Brancusi'un Afrika oymacılığının biçimsel bazı özelliklerini dolaylı olarak kullandığını belirtmiştim. Ünlü *Avignon'lu Kızlar* tablosunda Afrika maskalarından doğrudan doğruya yararlanan Picasso, bunun tersi bir yaklaşımı örnekliyordu. Picasso'nun sanat hayatı, bir çıkmaza düştüğü zamanlarda, başka sanatçıların görsel konu ve tekniklerini kendi amaçlarına uydurarak bir çıkar yol bulduğunu sık sık gösterir. Romantizmin özgünlükte direnmesi bu türden yararlanmalara pek izin vermez, oysa sanat her zaman sanatla beslenmiş, sanatçılar da başka sanatçıların buluşlarını olumlu ya da olumsuz yönde kullanmışlardır. Onları bu davranışlarında temize çıkaracak olan başkalarından aldıkları fikir ve teknikleri nasıl kullandıklarıdır. *Avignon'lu Kızlar* tablosunu yaparken Picasso büyük bir yapıt yaratmayı amaçlıyordu. Kendisi daha önceki şiirsel ve kötümser resimleriyle gittikçe artan bir başarı kazanmıştı, ama artık Paris'in öncü sanatçılarıyla, özellikle de Matisse'le, boy ölçüşmek, aynı zamanda o dönemin büyük boy tablo yapan ressamı arasındaki yerini bulmak istiyordu. Cézanne'in büyük insan figürlerine yer veren tabloları tanınmaya başlamıştı. Bu tablolar eskiden beri sürüp giden resimde büyük insan figürü kullanma sorununa yeni çözümler bulmaları için genç sanatçılara bir çeşit çağrı sayılıyordu. Matisse 1906'da Salon des Indépendants sergisindeki tek yapıtı olan büyük boy *Yaşama Sevinci* adlı tablosuyla bir olay yaratmış, bu resmiyle eski hayranlarını bile irkiltmişti. *Avignon'lu Kızlar* Picasso'nun bu iki ressama bir yanıtı olacaktı. Bu tablodaki kadınlar, insanlığın belli bir zamana bağlı olmayan birer simgesi değil, sadece fahişeydiler. Bu özellikleri, Picasso'nun bu tablo için yaptığı ilk eskizlerdeki denizci kılığındaki birtakım erkek figürleriyle daha da açıkça anlaşıyordu. Ama kendisi daha sonra tasarısının simgesel ve öyküsel özelliğini azaltmak, bakanların hazıra konacak yerde, resimdeki figürlerle doğrudan doğruya kendilerinin ilişki kurmalarını istemişti. Picasso daha önceki bazı yapıtlarında eski İspanyol taş heykeliçiliğinin biçimlerini kullanarak üslubuna bir ağırlık kazandırmıştı. Fakat bu tablosunun ortasındaki kadınların çizgileri, Matisse'in *Yaşama Sevinci* tablosundaki betimlemenin kaba bir taklidini andırıyor ve kendisinin bir süre için kullandığı heykelsi anlatımdan yoksun görünüyor-



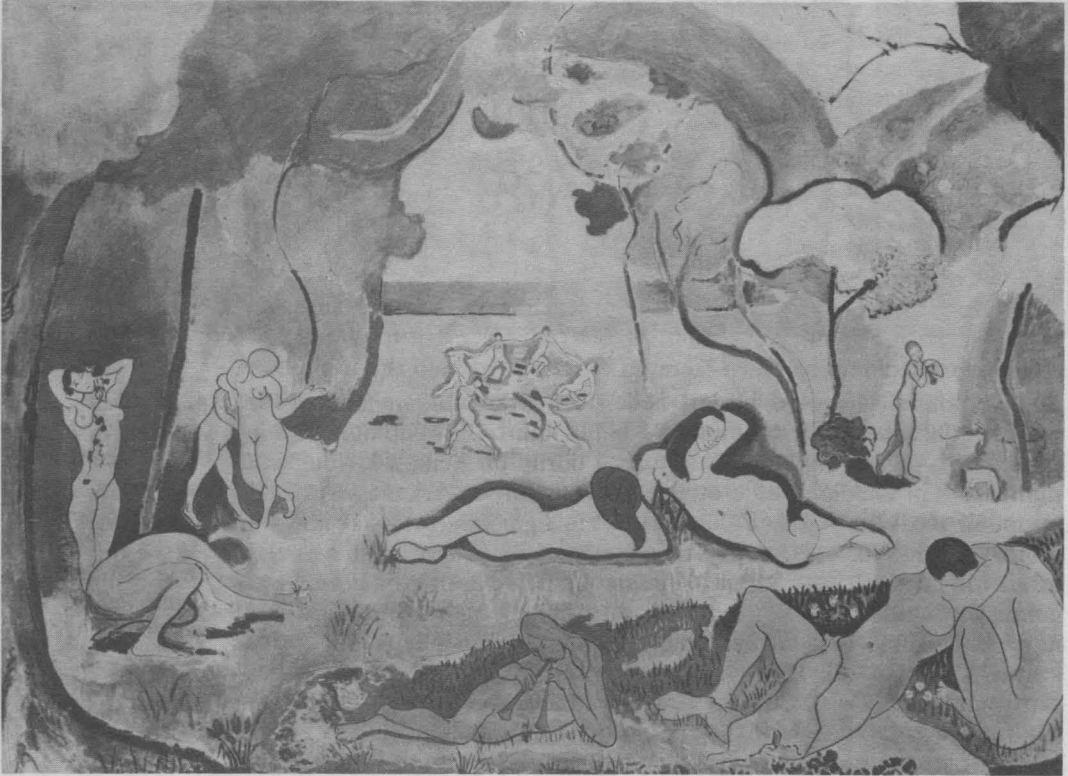
du. Tablonun sağındaki başları neden oraya koyduğunu bilmiyoruz; bu konuda ancak bazı tahminlerde bulunabiliriz. Picasso'nun yaptığı- nı beğenmediği belliydi; 1907'de tualini dürüp bir kenara koyduğu za- man da, tam istediğini elde etmişe benzemiyordu. Arkadaşları da hiç sevmemişlerdi bu resmi. Tablodaki bütün figürlerin ortadaki iki figür gibi oyunlarıyla değil de, sert çizgilerle, ürkütücü ve gülünç yüzlerle çizildiğini düşünün. Sanırım Picasso burada başarısızlıkla yüz yüze gelmişti. Kendisi oldukça sert, anıtsal boyutta figürlü bir tablo yap- maya kalkışmış, ama ortaya ciddiliği anlaşılmayan büyük bir afiş çı- karmıştı. Resim diliyle söyleyecek olursak, şiddete başvuran bir res- sam olmuştu Picasso. Soldaki figürü zorlayarak ona daha sert bir gö- rünüm vermiş, yüzeylerin öne çıkmasını sağlamıştı. Yeniden çizdiği yüzle de bu figüre ilkel ve yarı heykelsi bir nitelik kazandırmıştı. Fi-

42. Pablo Picasso:
Avignon'lu Kızlar.
1907. Tual üzerine
yağlı boya,
244 x 235 cm. New
York, Modern
Sanat Müzesi
(Lillie P.Bliss
vasiyeti)

gürün yukarı kalkan sol elini biraz büyüttmüş, aynı büyüttmeyi sol ayakta da yapmıştı. Oturan figürü yeniden ele alarak Cézanne'ın *Yıkılanlar* tablosundaki oturan kadının ürkütücü bir kopyasını çizmişti. Böylece, belki de bu figürle onun arkasındaki figürün başını, soldaki kadının başına benzetmek istiyordu. Ama Picasso daha da ileri gitmiş, sağda ayakta duran figürün yüzünü mask gibi çizerek bir Afrika maskının özgür bir uyarlamasını yapmıştır (gene buna benzer masklar kullanarak figürün göğsüne belirsiz, köşeli bir biçim vermişti). Bunun düz ve çarpıtılmış bir örneğini de oturan figüre uygulamıştı. Picasso'nun resmi bu durumda bırakmak istediğini sanmıyorum. Belki de arkadaşlarının olumsuz tepkileri yüzünden hevesi kırılmış ve tual bu anlayışla yeniden ele almaktan vazgeçmişti.

Picasso bu resmi yarıda bırakıp bir kenara koydu, resim de yıllarca öyle kaldı. Ancak bu anlayış ürün vermekte gecikmedi. Picasso Afrika heykelleri karşısında büyük bir heyecan duymuştu, bu heyecan daha sonra yaptığı resimlerde, önceki döneminin tatlı-sert özelliğinden arınarak daha kaba ve daha heykelsi bir figür anlayışıyla kendini gösterecekti. *Ormanda Çıplak* adlı büyük boydaki tablosu, Picasso'nun Afrika heykellerindeki yalın ve genellikle pürüzsüz biçimleri, yaşama sevincini yansıtan geleneksel bir görüntüye nasıl irkiltici bir anlatımla eklediğini gösterir. Shchukin'in koleksiyonunda olan bu resmi Malevich ve arkadaşlarının görmüş olmaları gerekir. Ne varki, *Avignon'lu Kızlar* tablosundaki figürlerle, figürler arasındaki kumaşta da, ışık ve gölge tekniği kullanarak titrek, değişken bir oylum etkisi sağlandığı görülür. Ama bu teknik mantıksal sonucuna ulaşmamıştır. Bu

43. Henri Matisse:
Yaşama Sevinci.
1905-6. Tual
üzerine yağlı boya,
174 x 238 cm.
Merion,
Pennsylvania,
C. Barnes Vakfı



yeni buluş, Kübizmin başlıca anlatım yollarından ve görsel özelliklerinden biri olacaktı. Ancak Picasso'nun bu önemli ve yeni resim dilini yetkinliğe kavuşturmadan önce, Afrika etkisinden arınması gerekiyordu. *Avignon'lu Kızlar* tablosu (ilk irkiltici etkisi unutulduktan sonra), bir resmin her bölümünün aynı dili kullanması gerekmediği düşüncesini de getirmiş olabilir. Tutarlılık, herhangi bir sanat yapıtında o yapıta açıklık ve dinginlik kazandırdığı için yararlı bir özellik sayılabilir. Ama bir sanatçının önünde insanın tüm yaratma olanakları uzanıyorsa, onun her zaman bu olanaklardan yalnız birini seçip öbürlerini bir yana bırakması mı gerekir? Düşünürlerin ve ruhbilimcilerin öne sürdükleri gibi, insan yaşantısı hiçbir zaman o kadar sınırlı değildir. Kafamızda çirkinle güzel, açıkla bulanık, yeniyle eski sık sık karışır. Sanat da bu çeşitliliği ve değişkenliği yansıtamaz mı? Denilebilir ki, tasarlanmış bir dil karışımı, yaşantıya tutarlı bir dilden daha yakın olabilir.

2 Gerçeklikle İlgili Sorular ve Yanıtlar

Geçen yüzyılın sonu, biçim kavramından kurtulmak için garip bir istekle doluydu... Oysa ben şimdi biçim yaratmak için içimde bir dürtü duyuyorum.

Yeats, 1903

İlkelcilik aynı zamanda hem eski, hem yeni olan kaynaklara bir uzanma, kültürel dengeyi sağlamak için zamanla kayıtlı olmayan bir dünyayı arama anlamına gelir. İlkelciliğin bir özelliği de temel ilkelerin yeniden değerlendirilmesini gündeme getirmesidir. Sanatın amacı nedir? Bizi hangi yollardan etkiler? Sanatın iletişim yolları ne olmalıdır? Yunanlılar bu soruları sormuşlar, buldukları yanıtlar da günümüze kadar geçerli olabilmıştır. Yunanlılara göre sanat bir çeşit zevk vererek öğretme yöntemiymiş, bunu da görünen dünyayı yansıtlama (taklit) ve ülküleştirme (*idealisation*) yoluyla yapıyordu. Çağımızda incelenmeye başlayan uzak ülkelerin ve ilkel insanların el sanatları, başka ilkelerin de varolduğunu ortaya koyuyor, özellikle de, değişen ölçülerde öykünme yasasını pek hesaba katmıyordu. İnsan bir Afrika oyma işini beğendiği zaman, bu çoğunlukla doğal bir nesnenin çarpıcı bir biçimde işlenişine, o nesnenin biçimlerindeki anlatıcılık ve ritmik devirgenliğine duyduğu tepkiden kaynaklanıyordu. Bu nesnelerin biçim ve renk yönünden iletişim gücü, görünen dünyayla ilgili olsun olmasın, insanların kullanmaya koşullandıkları dilden, uzun dönemde daha güçlü, ilkel ama temelde şiirsel olan gizli bir ortak dile sahip olduklarını ve sanatın da bu dilden, eskiden olduğundan çok daha kolayca yararlanabileceğini gösteriyor. Bir sanat yapıtına birşey betimleme ya da anlatma işlevini yükleyerek, bu duyumsal iletişim gücünden ödün vermek, insanın vurucu gücünü dizginlemesi gibi görünmeye başlamıştı. Fotoğraf ve film sanatları, bu işlevleri resimden çok daha başarılı bir biçimde yerine getirmek üzere geliştirilmemişler miydi?

Oysa bugün bile pek çok insan bir resmin ya da bir heykelin bir şeyle, hem de olabilirse, hoş gidecek bir şeyle ilgili olmasını istiyor. Bu işlevden vazgeçmek bir ödevin savsaklanması anlamına geliyor. Aralarında sanatçılar da olan pek çok insan, betimlemenin her zaman için sanatın temeli olması gerektiğine inanıyor. Durmadan deneylere girişen ve yerleşmiş kalıplara karşı çıkan Picasso bile, salt soyut biçime dayanan bir sanatı benimsemişti. Böylece, betimlemeye dayanan bir sanatla soyut ya da betimlemeye dayanmayan bir sanat arasında bir duvar, bugün de varlığını duyuran bir duvar yükselmiş oluyordu. Duvarın her iki yanında da seslerini yükseltenler vardı, böyleleri bugün de var. Her iki kampta da yoğun bir hesaplaşma sürüp gidiyor. Her iki kamp da öbürünün yıkılacağını söylemişti. Oysa iki kamp da, belki bu çekişmeden güçlendiği için, ayakta duruyor. Eskiden olduğu gibi, bugün de gereksiz olan bu çekişme dikkati çok daha önemli sorunlardan başka bir yöne çekiyor.

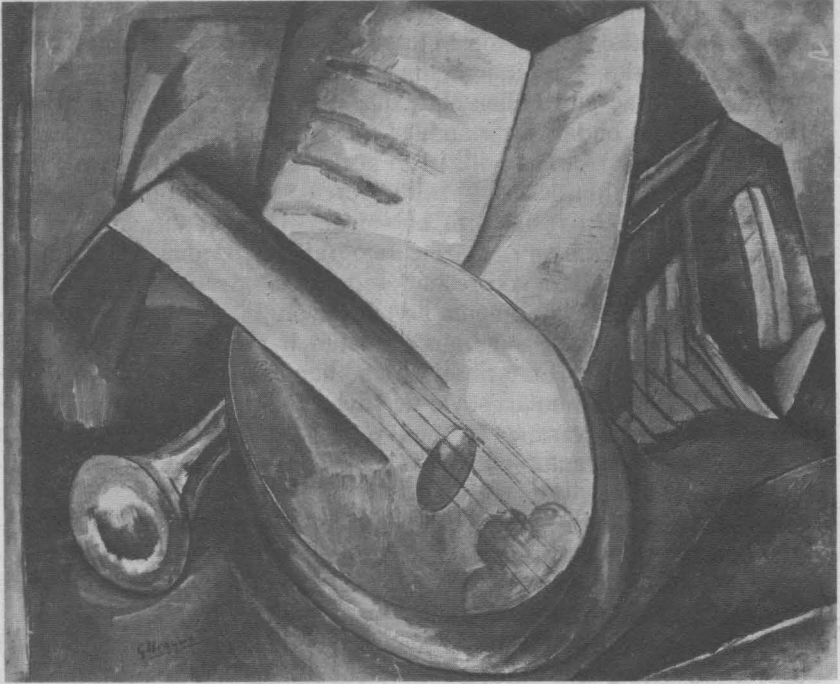
Fotoğrafçılığın rolü genellikle sanıldığından çok daha karmaşıktır. Fotoğraf makinesi 1840'larda bulunduğu zaman, bazıları fotoğrafçılığın resmin yerini alacağına inanıyorlardı. Oysa ressamlar fotoğrafı yardımcı bir araç gibi kullandılar; düzenleme, ışık ve mekân etkileri elde etmek için ondan yararlandılar. Ancak fotoğrafçılık, resim sanatını öldürmemekle birlikte, ilk işlevi görünüşü olduğu gibi kaydetmek olan resim türlerinin değerini azalttı. Portre resmi, bu türlerin ilk akla gelen örneğidir. Bu resim türü bugün de yaşamaktadır, ama canlılığından çok şey yitirmiştir. Gazete fotoğrafçısı, 'izlenimleri' -on dokuzuncu yüzyılın ortalarındaki resimli dergileri süsleyen 'sanatçı'dan çok daha iyi iş görmektedir. Sinema ile televizyon da, anlatıda o kadar etkilidirler ki, Rönesans sanatının en üstün başarı alanı ve akademik ölçülerinin doruğu olan tarihsel resim, hemen ortadan kalkmıştır. Belki bütün bunları şöyle de söyleyebiliriz: bir zamanlar tarihsel resme yönelik yaratıcı yetenek ve düşünsel eğilimler bugün film sanatını seçmekte, anlatı sanatı da seyircisini film meraklıları arasında bulmaktadır.

Fotoğrafçılık ayrıca görme biçimimizi, gözün ağ tabakasından beyne giden uyarıları da değiştirmiştir. Çevremizde gördüğümüz yığınlarla fotoğraf da kendisinde bir değer bulduğumuz, doğaüstü bir güce sahip sandığımız görüntü kavramını da bizim için büyük ölçüde ortadan kaldırmıştır. Bu görüntüler aynı zamanda bizim görsel gerçekliği değerlendirmemiz için bilinçaltı bir ölçüt niteliği kazanmıştır. İnsanın iki gözüyle bakıp gördüğü şeyler arasında bir seçme yapmasına, fotoğraf makinesinin ise tek gözlü bir bakışı olup herhangi bir seçme yapmamasına rağmen, bu böyle olmuştur. Kaldı ki, seçip değerlendiremeyen bu tek gözlü bakış, sadece görsel bir sonuç alır. İnsan gözü ise algıladığı şeylerle her türlü önbilgiyi birleştirir. Başka bir deyişle, insan hem uzağı, hem yakını; hem sert, hem yumuşağı; hem sıcak, hem soğuk; hem rahatlık veren, hem korkutan; hem güzeli, hem çirkin; hem hızlı, hem yavaş, hem de durağan nesneleri, görsel verilerle, bunların kavramsal yorumları arasında bir ayırım yapmadan görür. İnsan gözünün özellikle dokunma duyusuyla yakın bir bağı vardır; sanatçının görmesi ve yapması gözüyle elinin yakın bir iş birliğini gerektirir. Duyularımız arasındaki bu iş birliği sürekli olarak fotoğrafçılıktan yararlanmamız yüzünden zayıflamıştır. Bu da, doğrudan doğruya yaşantıyla kendi aramıza sadece fotoğraf makinesi ve sinema kamerası değil, ses kayıt aygıtları, ışık, ısı ve ulaşım için kullandığımız görünmeyen enerji, hatta belki de barut ve matbaa makinesi gibi araçları sokma eğiliminin bir sonucudur. Bu durumda kazancımız ve kaybımız ne olursa olsun, bu araçlar sanata yaşantıyı doğrudan doğruya dile getirme gibi özel bir işlev yüklemişlerdir. Öyle ki, bu araçlar yüzünden bazı sanatçılar görünen dünyayla ilgisi olmayan nesneler yaratırlarken, bazı başka sanatçılar da gene bu araçların etkisiyle görünen dünyayı o araçlardan çok daha güçlü ve aslına bağlı bir biçimde betimlemeyi başarmışlardır.

Soyut sanatın ortaya çıkışını bütün ayrıntılarıyla açıklayabilmek kolay değildir. Bunda pek çok etkenin payı vardır ve böyle bir açıklama pek çok tanıımı gerektirir. Fakat Picasso ile Braque'ın, özellikle 1909 ile 1911 yıllarında yaptıkları resimlerde, betimlemeye (*figuration*'a) karşı soyutlama sorunu ilk olarak ortaya çıkar. Bu üsluba Çözümsel (Analitik) Kübizm denir. Bu terim bütün kaba yakıştırmalar gibi yanıltıcı olmakla birlikte, yapılan işin niteliği ve türü konusunda bize kestir-

Gerçeklikle
İlgili Sorular
ve Yanıtlar

44. Georges
Braque: *Gitar ve
Akordeon*. 1908.
Tual üzerine yağlı
boya, 50 x 60 cm.
Fransa, özel
koleksiyon



me bir ipucu veriyor. (Bu terim, sözü edilen yapıtlarda açıkça görül-meyen bir •açıklama ve akılcı araştırma yöntemini de çağırıştırır.)

Avignon'lu Kızlar tablosu Braque'la Picasso arasında bir işbirliğine yol açmıştı. Bir süre iki sanatçı aynı binada oturdular, birbirlerini ve yaptıkları işleri sık sık gördüler. Birbirine benzemeyen iki insan olmakla birlikte, bugün bile o dönemde yaptıkları resimlere bakarak, hangi resmin kimin tarafından yapıldığını söyleyebilmek güçtür. Braque daha sonra kendilerinin o yıllarda aynı ipe bağlı iki dağcı olduk-larını söylemiştir. Çözümselel Kübist resimlerinin konuları genellikle atölye içi nesneler ve kişilerdi. Çoğunlukla cansız doğa ve belli bir eş-ya ile insan resimleriydi bunlar. Bugün resimleri tanımamızı sağlayan adları kolaylık olsun diye galeri sahipleri takmıştı. O resimlerdeki nes-neler ve gruplaşmalar sık sık karşımıza çıkar. Bunların ilk örneklerin-den biri, belki de müziği konu edinen ilk cansız resim örneği, Braque'ın *Gitar ve Akordeon* (1908) adlı tablosuydu. Her iki sanatçıda da birta-kım müzik aletleri vardı, fakat tabloya bakınca Braque'ın bunu masanın üstüne yerleştirdiği nesnelere bakarak değil de, ezbere yaptığı anla-şılıyor. Bakarak değil de, belleğe dayanarak çalışma yöntemi Braque'ın on sekizinci yüzyıl Fransız cansız doğa resmini ve bunun Rokoko üslubundaki kabartma iç süslemelere yansıyan özelliğini bildiğini gös-teriyor.

Picasso ile Braque'ın kübist resimlerini modele bakmadan yaptık-ları genellikle doğrudur. Bu noktayı belirtmekte yarar vardır, çünkü Kübizmin Cézanne'ın sanatından kaynaklandığı ve nesneleri değişik açılardan yanılısamayı gerektirdiği söylenir. Gerçi zaman zaman Kü-bist resimler Cézanne'ın kalın fırça darbeleriyle nesnelerin yüzeyleri-ni yanyana getiren yağlıboya ve suluboya resimlerini çağırıştırır. Fakat Cézanne bunu yaparken ele aldığı nesneleri açık seçik, onların fizik-sel varlıklarının ve aralarındaki boşluğun değerini tam olarak vermek

istemiştir. Bir iki örneğin dışında, kullanacağı motifi tualine yerleştirmek için onu saatlerce incelemiştir. Picasso ile Braque'ın ise resimlerinin konularıyla ilgili buna benzer bir kaygıları yoktu. İkisi de dik-katlerini daha çok kullanacakları resim diline yöneltmişler, tutkudan çok oyuna yer veren bir tutumla yaklaşmışlardır işlerine.

Gitar ve Akordeon adlı tablodaki çalgılar tanınmayacak nitelikte değildir (ama bu resme Mandolin ve Akordeon demek daha doğru olmaz mıydı?). Solda sahneyi kapayan bir perde ya da köşe ile masa üstünü ve nota kâğıdını da tanıyabiliriz. Bundan birkaç ay geçmeden, Braque bir de *Keman ve Palet* adlı bir resim yapmıştır. Burada kemanın açıkça değiştirildiği görülür. Kemanda daha önceki resmin mandolininde görülen bütünlük hâlâ vardır; ancak bu bütünlük akordeonun köşeleri ve büklümleriyle kırılmış gibidir. Kemanın sağ ve solunda hiçbir anlam taşımayan, fakat *Avignon'lu Kızlar*'daki titreşen perdeleri anımsatan zikzaklı yüzeyler vardır. Daha yukarıda ise bazı portreleri kâğıdın dışına taşan nota ve bir çiviye asılı palet görülür. Bu çivi başka türden bir resme ait gibidir. Burada açıkça betimlenen tek nesne bu çividir. Bu nesnenin ne olduğunu, nerede olduğunu, duvarla

59

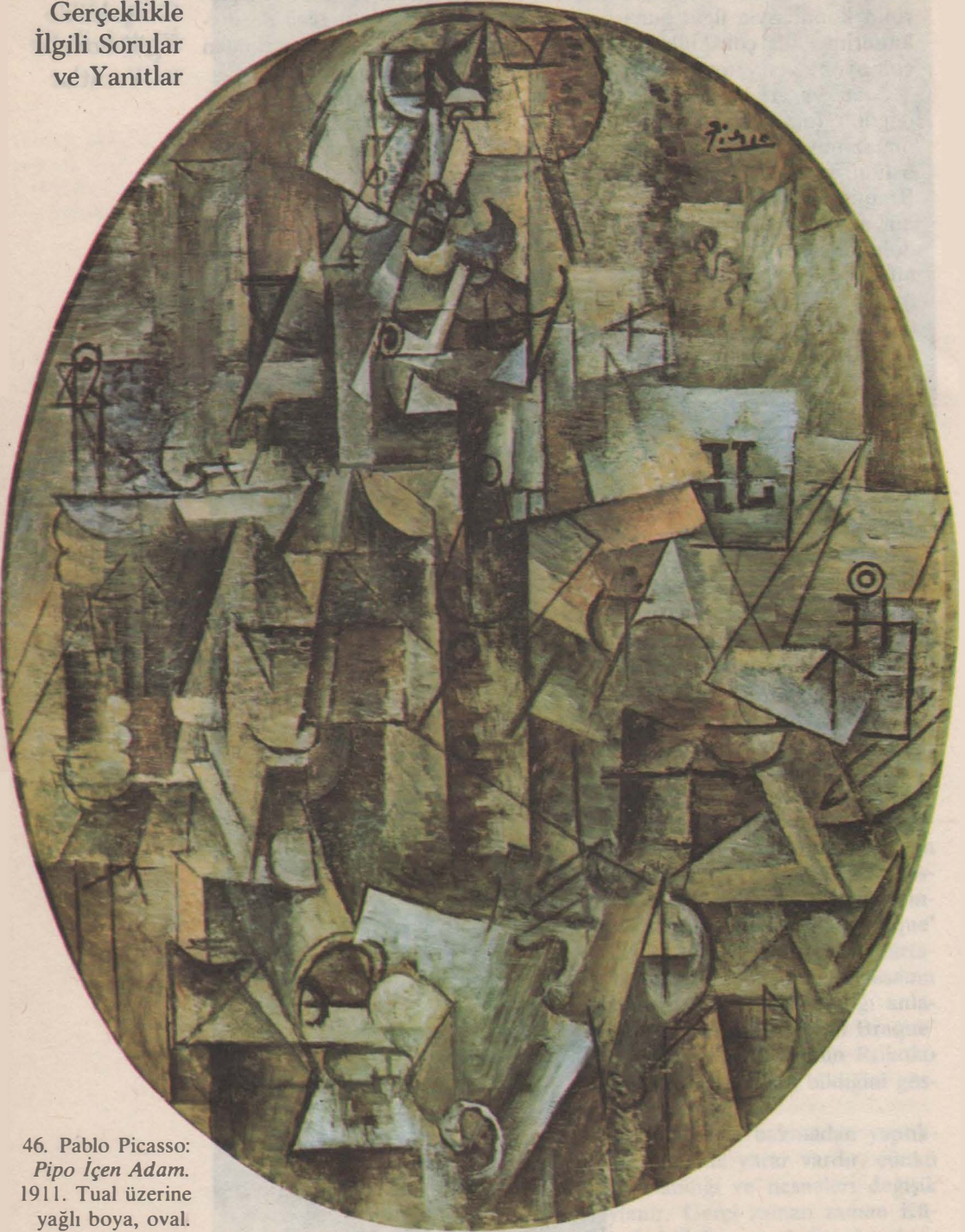
Gerçeklikle İlgili Sorular ve Yanıtlar

45



45. Georges Braque: *Keman ve Palet*. 1909-10. Tual üzerine yağlı boya, 92 x 43 cm. New York, Solomon R. Guggenheim Müzesi

Gerçeklikle
İlgili Sorular
ve Yanıtlar



46. Pablo Picasso:
Pipo İçen Adam.
1911. Tual üzerine
yağlı boya, oval.
90 x 70 cm. Fort
Worth, Teksas,
Kimbell Sanat
Vakfı

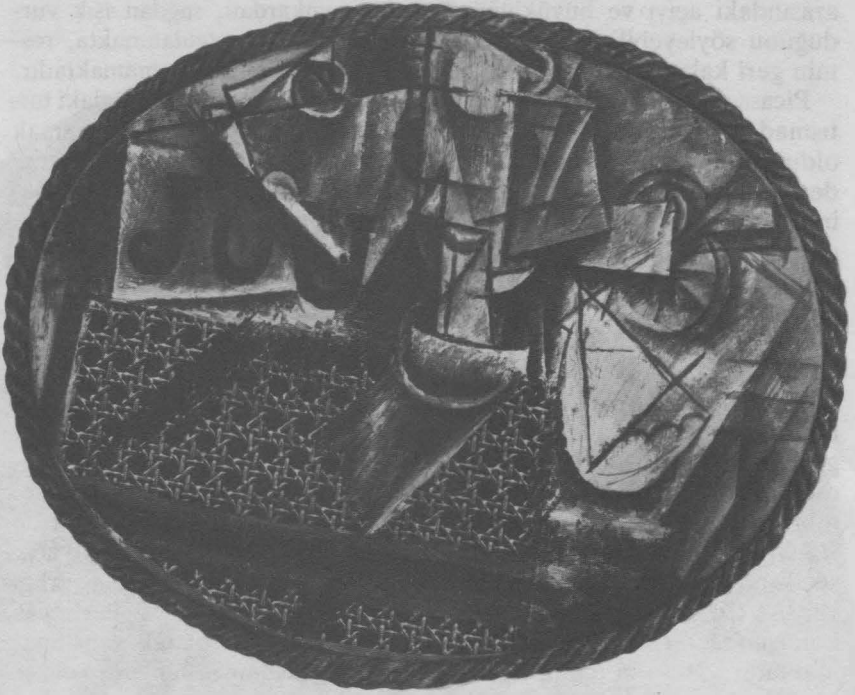
46

arasındaki açığı ve büyüklüğünü, üstüne yukardan, sağdan ışık vurduğunu söyleyebiliriz. Böylece çivinin gerçekliği vurgulanmakta, resmin geri kalan bölümünde ise böyle bir gerçekliğe rastlanmamaktadır. Picasso'nun *Pipo İçen Adam*'ı (1911) sanatla gerçeklik arasındaki tartışmada yeni bir aşamayı simgelemektedir. Resimde adamı bulmak oldukça güçtür (hele o dönemde, bilinçli ya da bilinçsiz deneylerimizden yoksun olduğumuz düşünülürse, bu nerdeyse olanaksızdı). Adamın başını ve piposunu bulduktan sonra, resmin geri kalan bölümünü çözmeye başlayabiliriz. Adam oturmuş durumdadır; tualin altına doğru elinde bir kâğıt tuttuğu görülür. Adamın parçalanmış üçgen görüntüsünü çevreleyen biçimlerden bazıları, sandalyesinin parçaları olabilir. Sol elinin yanında ise dört köşe bir şişe ile üzerinde JOURNAL sözcüğünün bazı harfleri olan bir gazete görülmektedir; *est* (doğu) harflerinden ise bu nesnelerin gerisindeki duvarda bazı afişler olabileceği anlaşılmaktadır. Bu harfler, Braque'ın resmindeki çivi gibi, günlük gerçeklikten yapılmış alıntılardır. Resmin geri kalan bölümü, bu saydıklarımızın tersine, gerçekliği betimlemekle ilgisi olmayan bir sistemin gelişigüzel bir araya getirilmiş gösterge ve belirtileridir. Belki de *sistemler* demek daha doğru olur. Adamın piposu ve bıyığı özlü ve açık seçik bir biçimde gösterilmiştir ve bunların resimde fiziksel bir varlığı vardır. Çizgilerle belirtilen kare biçimindeki şişenin bu çizgileri, şişe konusunda bir fikir vermekle birlikte, onu fiziksel olarak yansıtmamaktadır. Resmin öbür bölümlerinde gördüğümüz bunlara benzer işaretler de yüzün, kolların, sandalyenin parçalarını belirtirler. Bu işaretler açıkça göründükleri halde, tam olarak neyle ilgili olduklarını bilemeyiz. Resmin geri kalan bölümü, açık-koyu tonlara göre şu ya da bu yana yatan kesin çizgili yüzeylerden oluşmaktadır. Çizgilerle renk tonları genellikle birbirini tamamlamakla birlikte, resimde belli bir yüzeyin bir yana yattığını gösteren, renk tonları ve ton değişimiyle ilgisi olmayan, boşlukta tele benzeyen bir nesne gibi sarkan bağımsız çizgiler vardır. Bir bütün olarak ele alındığı zaman bu resim bizim üzerimizde görünen dünyayla ilgisi olmayan, fakat özellikleri yüzünden gözümüze çekici gelen değişken ve titreşen bir biçim ve hiyeroglifler düzenlemesi izlenimi bırakır. Bu resmin konusunun ne olduğunu düşündüğümüz sürece, onun bir bilmededen başka birşey olmadığı sonucuna varırız.

Ama acaba Picasso pipolu bir adamla bir gazete ve şişe resmi yapmak için mi işe girişmişti? Yoksa kafasındaki düzlem, çizgi, işaret ve alıntı dağarcığından yola çıkarak sonunda bu adı verdiği bir kompozisyon mu ortaya çıkarmıştı? Picasso'nun ve Braque'ın asıl ilgilendikleri alan neydi? Kübizm konusunda söyledikleri, bir nokta dışında, hiçbir kesinlik taşımıyordu. Bu nokta da, Picasso'nun 1932'de geriye bakarak söylediği gibi, her iki sanatçının resim geleneği içinde çalıştıkları, yeni bir şey yaptıkları 'yeni bir anlatım aradıkları'dır. En son resim geleneğinin onlara açtığı kapı buydu. Courbet, Manet ve Empresyonistler kendilerine göre ressamların işinin gerçek dünyayı dolaysız ve ödünsüz bir biçimde betimlemek olduğunu ileri sürmüşlerdi. Seurat ile Cézanne ise gerçekliği ona resimsel bir bütünlük kazandıracak bir denetleme yönteminden ya da sezgisel bütünlüme sürecinden geçirerek yansıtmaya gereğini duydular. 1880 ve 1890'lardaki başka ressamlar ise şiirden esinlenerek gerçekliğe karşı çıktılar; sanatın işi günlük hayatla değil, düş ve hayallerle uğraşmaktı, gelişmesi de, anlatım yollarını inceltmesine bağlıydı. Sembolizm (Simgecilik) adı veri-

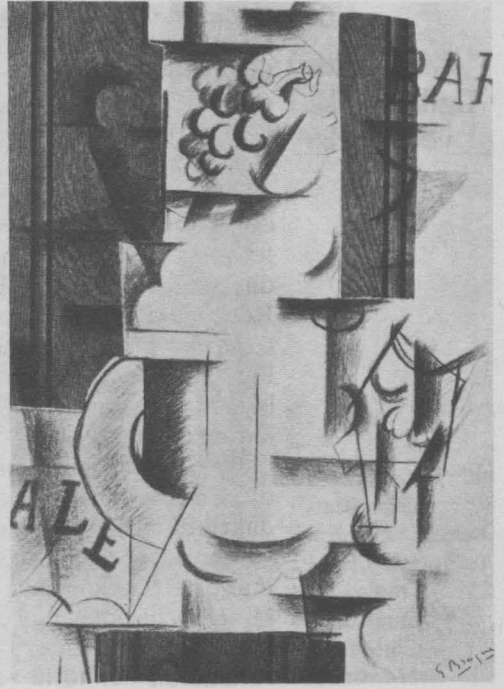
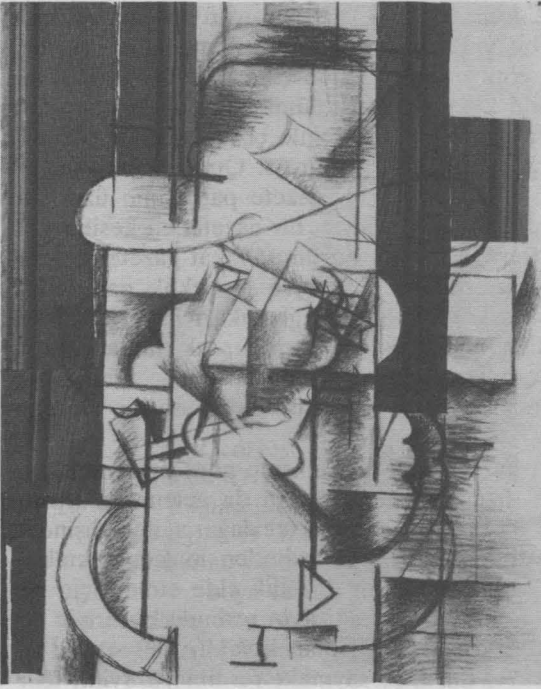
Gerçeklikle İlgili Sorular ve Yanıtlar

47. Pablo Picasso:
*Bambu Sandalyeli
Natürmort*. Mayıs
1912. Tual üzerine
yağlı boya ve
muşamba, oval,
30 x 38 cm. Paris,
Ulusal Müze



len bu eğilimin en önde gelen temsilcisi Gauguin'di. Ne varki, ilkelciliği değil de, aşırı incelmeyi amaçlayan Sembolist ressamlardan biri değildi Gauguin. Kübist ressam olarak Picasso ile Braque, hergünkü dünyayı konu edinen Courbet-Manet-Empresyonistler geleneğinin birer temsilcisidirler. Ancak, nesnelerle onların çevresindeki ortamın resim olarak bir kimliğe ve anlatım gücüne kavuşabilmesi yönünde bunların tual üzerinde yeniden düzenlemesine inandıkları için bir yandan da Seurat ile Cézanne'ı izlemiş oldular. Dünyanın yalnız çok küçük bir bölümünü benimsemeleri, konularını hemen hemen her zaman atölye içine dönük ve nerdeyse açık alanlardan korkarcasına sınırlamaları ve konudan çok kullandıkları resim diline önem vermeleri sembolizmi anımsatır. Özellikle sembolist şiirin, dış dünyanın bir çırpıda kavranan izlenimlerini yansıtan gizli ve heyecan verici yapıları, sözünü ettiğimiz yılda bir araya geldiği söylenebilir.

Picasso ile Braque'ın kısa zamanda oluşturdıkları bu 'yeni anlatım' uluslararası sanat ve tasarımda bir dizi gelişmeler için bir sıçrama tahtası oldu. Böylesine bir etkinin oluşmasına yol açan baz. nedenleri şöyle sıralayabiliriz: sanatçılar ve resim alıcıları için Paris'in önemli bir merkez olması, bu yeni anlatıma katkıda bulunmak isteyen Picasso ve Braque'a yakın genç bir sanatçı çevresinin varlığı, bu akımı etkili, esnek ve her zaman doğru olmasa da yararlı açıklamalarla destekleyen çoğu şair bir yazarlar topluluğunun bulunması. Denilebilir ki, dünya Kübizmi benimsemeye hazırды, çünkü Kübizm hem çarpıcı ölçüde yeni bir akımdı, hem de yakın geçmişin çeşitli eğilimlerini bir araya getiriyordu. Picasso ile Braque'ın üzerinde durulmaya değer işbirliği de bunun bir belirtisi ve simgesiydi. Daha önceki yapıtları sembolist nitelikte olan ve heyecanlı, tutkulu İspanyol sanatçısıyla, ilk yapıtları az çok gerçekçi olan daha yumuşak, daha sessiz bir Fransız sanatçısı ara-



sındaki bir işbirliğiydi bu. Bu akımın bu ölçüde etkili olmasının bir nedeni de Kübizmin birtakım özgürlükler getirmesiydi. Örneğin, gerçekliği belli bir ölçüde dolaysız olarak yansıtmak gibi eskiden beri yüklenilmiş bir ödevi bırakmak özgürlüğü, dünyayı yepyeni açılardan yansıtmak için yeni anlatım yolları ya da yeni dil bireşimleri bulma özgürlüğü. Bu özgürlüklerin bir disiplin olarak görülmesi, o yıllara özgü bir tutumdur.

1912'de Picasso ile Braque'ın yapıtları önemli bir değişim gösterdi. Bu sanatçıların ikinci tür Kübizmine 'Bireşimsel (Sentetik) Kübizm' adı verildi. Bundan şu anlaşılıyordu: bu yapıtlar doğadan değil de, sanattan ya da yapma nesnelerden kaynaklanan değişik öğelerden oluşuyordu. Resim sanatı geleneksel olarak (İngilizce ve Fransızcada kelimenin sözlük anlamıyla) bir yüzeyi boyama sanatıydı. Picasso ünlü *Bambu Sandalyeli Natürmort'u* (Mayıs 1912) yaparken gazete, pipo, bardak gibi kübist nesneleri yerleştirdiği resmin üçte bir bölümünde desenli bir muşamba kullanmıştı. Braque ise *Pipolu Adam* (Eylül 1912) tablosunda, adam için karakalem, arka plan için de ahşap kaplama izlenimini verecek bir duvar kâğıdı kullandı. Aynı zamanda yaptığı *Meyve Tabagı ve Bardak* tablosunda da aynı malzeme ve aynı üslubu kullanmakla birlikte, doğacı bir anlayışla çizdiği üzümler, resme öbür öğelerle çelişen bir gerçeklik kazandırdı. Duvar kâğıdı, Picasso'nun muşambası gibi, resmin en gerçekçi ve sağlam bölümü gibi öne çıksa bile, biz bunun bir yalan olduğunu biliriz. Resim diliyle yapılan bu oyun daha da ileri götürülebilir. Braque'ın *Oyun Kâğıtları ile Natürmort'u* (1913), bir önceki resmin daha işlenmiş bir benzeri gibidir. Fakat bu resimde yalnız karakalem ve yağlıboya kullanılmıştır. Ahşap gibi görünen bölümler duvar kâğıdı değil, yağlıboyadır ve ahşap taklidi gibi görünsün diye bu yüzeye bir dekoratörün tarağı ile damarlı bir görünüm verilmiştir. Burada katmerli bir yalanla karşı karşıya-

48. (solda)
Georges Braque.
Pipolu Adam.
1912. Papier collé
ve karakalem,
62 x 50 cm. Basle,
Sanat Müzesi,
Kupferstichkabinett
Georges Braque.

49. (sağda)
Georges Braque:
*Meyve Tabagı ve
Bardak*. Eylül
1912. Kâğıt
üzerinde kâğıt
hamuru ve
karakalem, 60 x 45
cm. Özel
koleksiyon

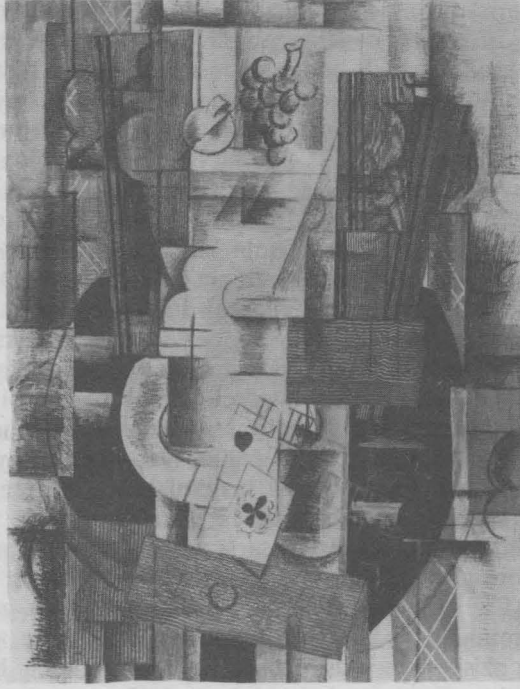
yızdır ve bu bize Platon'un dünyayı çok eskiden uyardığı gibi, resimde her türlü betimlemenin bir yalan olduğunu anımsatmaktadır. Picasso bu oyunu daha da ileri götürmüştür. Onun *Şişe, Bardak ve Keman* (1912-13) adlı tablosundaki kemanın bir bölümü, bir gazete parçasına ve resmin yüzeyi olan bir kâğıda karakalemle çizilmiş, öbür bölümü ise tahta taklidi bir biçim olarak yapıştırılmıştır. Onun hemen yanında kemanın çizgilerini belirten başka bir gazete parçasının üzerinde de bir bardak işareti vardır. Soldaki şişe ise bir gazeteden kesilmiştir. JOURNAL sözcüğünün harfleri resme yapıştırılmış, fakat gazetenin kendisi ise ana çizgileriyle gösterilmiştir. Öyleyse gerçeklik nerededir? Resimdeki her nesnenin fiziksel varlığı, aşağı yukarı hayattaki niteliklerinin karşıtı bir nitelikte verilmiştir (saydam bardak, tahta keman, katlanmış gazete). Bu nesneler resmin yüzeyine öylesine aralıklı bir biçimde yayılmıştır ki, aralarındaki ilişkinin ne olduğunu bir türlü çıkaramayız.

İnsan böyle bir yapıtla karşılaşınca, beğenisine göre hoşlanarak ya da kızarak, onun yeniliği üzerinde durabilir ya da gelenekle arasındaki köklü bağı belirtebilir. Sanatın göreneksel dağarcığının dışından ya da daha değersiz sayabileceğimiz bir kesimden malzeme kullanmak; gerçeklikle daha ülküleştirilmiş bir güzellik elde etmek için değil de, oyun oynamış olmak için oynamak; aynı resimde birbiriyle çelişen bilgiler vermek; yapıştırma tekniği olan kolaj (*collage*)'dan yararlanarak her türlü resimsel dili hiçe saymak; resmin yüzeyini, içinden düşsel bir boşluğa bakılan bir pencere olarak kabul eden göreneksel anlayışı tümüyle yadsımak gibi. Elbette daha önce de ortaçağ sanatı ve renkli cam gibi perspektif kaygısı gütmeyen resim türleri vardı. On dokuzuncu yüzyılın sonuna doğru Gauguin, Puvis de Chavennes, Rossetti, Seurat ve Cézanne gibi ardarda gelen pek çok ressam perspektifin etkilerini azaltmanın ya da ortadan kaldırmanın yollarını aramışlardır. Sanat her zaman gerçeklikle oynamış ve çoğu zaman doğayı aşmayı ve resimsel bütünlük sağlamak için onu yeniden düzenlemeyi kendine ödev bilmiştir. Courbet'nin, Manet'nin ve Empresyonistlerin temsil ettikleri gerçekçilik, on dokuzuncu yüzyılın, konuda değilse bile, uygulamada doğacılığa dayanan bir sanata duyduğu yakınlık kadar kuraldışıdır. Değişik nitelikteki görsel verileri bir resimde karıştırarak kullanmak, Rönesans geleneğine kesinlikle aykırı bir tutumdur (gerçi böyle bir karışımın izlerine o gelenekte de rastlanabilir); ama bu tutum, örneğin ortaçağ ya da Mısır sanatının göreneklerine aykırı değildir. Eskiden de bir resmin değerini ve etkisini artırmak için altın ve gümüş yaldız ya da değerli taşlarla süslemek gibi çeşitli yollardan yararlanılırdı. Gazete kâğıdı gibi daha sıradan bir malzemeyi kullanmanın da daha eski örnekleri vardı: ressamın belli bir biçimi ya da rengi denemek için tualinin üstüne bir kâğıt parçası koyması gibi. Picasso ile Braque da Çözümsel Kübist resimlerdeki daha büyük biçimleri, daha önce kâğıt parçalarla denemiş olabilirler. Bu kâğıt parçalarını daha sonra da sürekli olarak resim üzerinde bırakmak, bu iki ressamın betimleme konusundaki şakacı tutumlarına uygun düşen bir davranıştır.

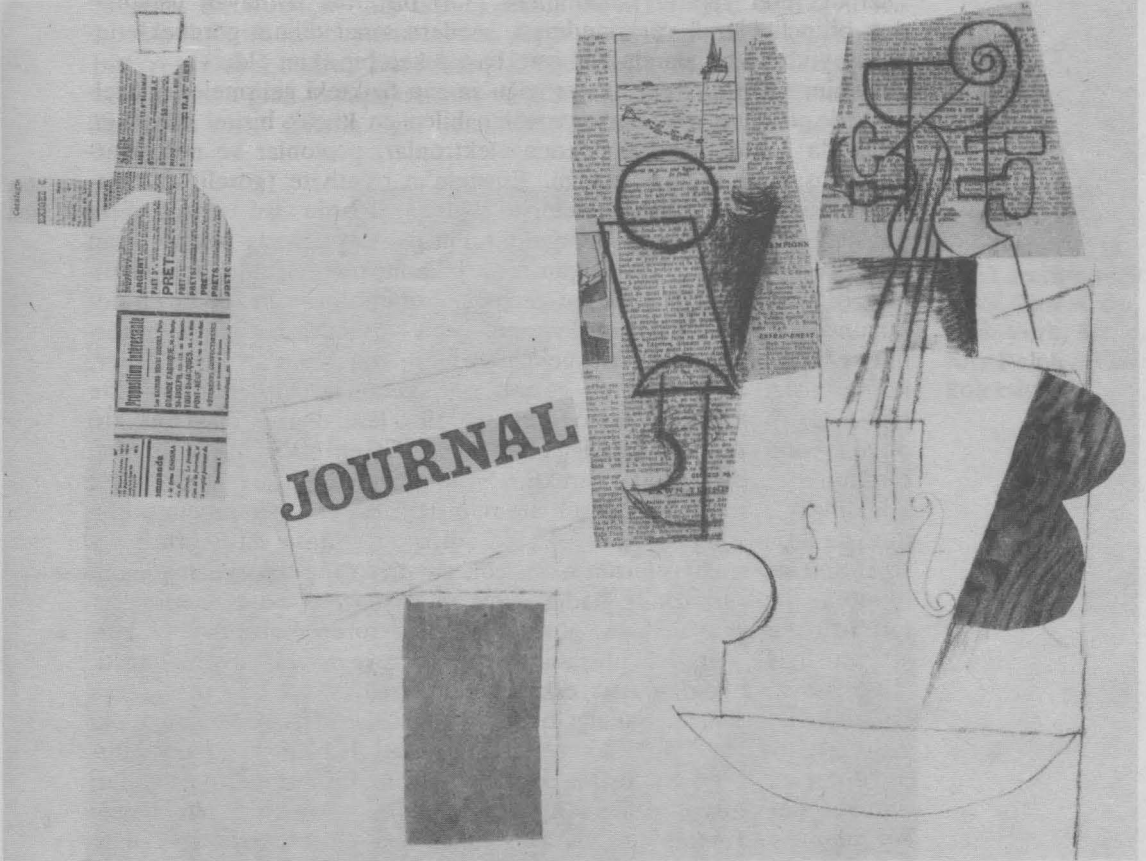
Şair Apollinaire, modern bir kent insanının yaşantısını yansıtmada, yapıştırma resim tekniğinin çok uygun olacağı görüşünden yanaydı. Apollinaire, 1918'de ölünceye kadar, bu yeni sanatın ateşli bir savunucusu oldu; ama onun böyle bir heyecan duyması özel bir durumun belirtisiydi. Bütün sanatlar yeni yöntemler, 'yeni anlatım' yolları arı-

Gerçeklikle
İlgili Sorular
ve Yanıtlar

50. Georges
Braque: *Oyun
Kâğıtları ile
Natürmorti*. 1913.
Tual üzerine yağlı
boya ve
karakalem, 80 x 60
cm. Paris, Modern
Sanat Müzesi



51. (altta) Pablo
Picasso: *Şişe,
Bardak ve Keman*.
1912-13 Kış ayları.
Karakalem
47 x 62 cm.
Stockholm,
Modern Müze



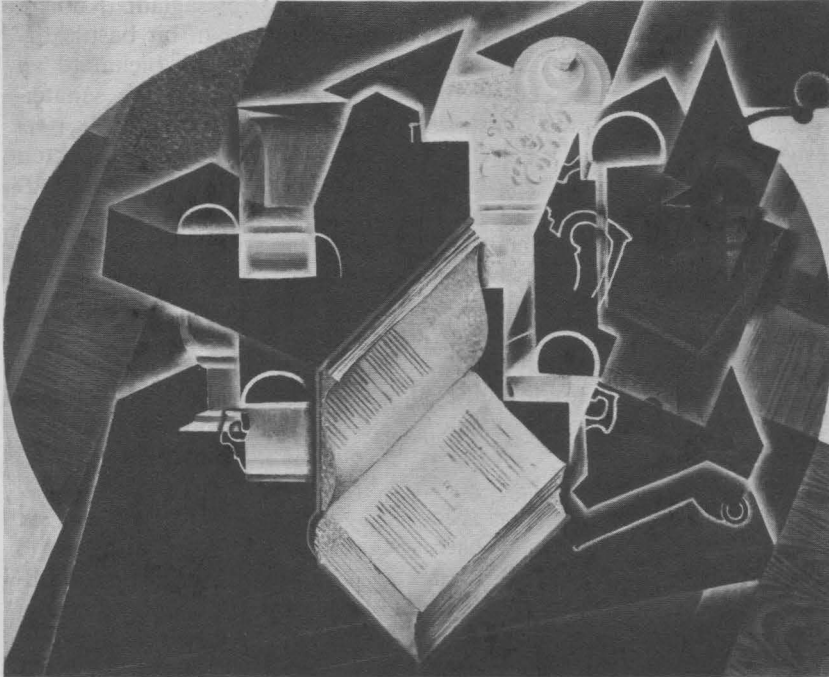
yorlardı. Geniş anlamda kolaj, yani birbirine hiç benzemeyen öğeleri bir araya getirerek bir yapıt ortaya koyma tekniği ve bunun sonucundaki doku kopukluğunu yadırgamama özelliği şu ya da bu biçimde bütün sanatlarda görülür. Apollinaire duyduğu konuşmaları bölük pörçük bir biçimde, ama kendine özgü bir yöntemle şiirlerinde yan yana getiriyordu. Pound ile Eliot da oldukça değişik kaynaklardan seçtikleri alıntıları, dolaylı ya da dolaysız olarak şiirlerinde kullanıyorlardı. Joyce'un *Ulysses*'i önemli dil değişimlerine yer veren bu türden bir kolaj tekniğinin kullanıldığı büyük bir kompozisyonudur. Müzikte besteciler orkestranın bilinen, ama pek de eski sayılmayan çalgılarına bir seçenek olarak başka ses kaynaklarından yararlanma gibi deneylere giriştiler. Bu besteciler ses makineleri bulmakla kalmadılar, aynı zamanda yazı makinelerinin, telefonların, polis düdüklerinin ve Klaxon adlı bir şirketin 1914 yılında piyasaya çıkardığı arabalar-daki elektrikli kornaların seslerini de kullandılar. Yeni bir eğlence türü olan film, büyük ölçüde yararlandığı tiyatro sanatı kadar önemli bir sanat türü olarak kendini kabul ettirmeye kalkışıyor, yer, zaman ve görüş sınırlılıklarını bir yana bırakarak, temel özelliğini çeşitli anlatım yollarından yararlanan bir sanat olmada görüyordu. Kübizmi bir çeşit işlevini savsaklama olarak görenler bile, kısa zamanda kurgu (Fransızca'da bir araya getirme anlamına gelen '*montage*') dilini öğrendiler ve bu dili fotoğrafik gerçekçilikle, doğalcılığa karşı bir kompozisyon anlayışını birleştiren anlaşılabilir bir sanat olarak kabul ettiler. Kısacası, kopukluk ve (çoğu zaman günlük gerçeklikten alınan bazı öğelerin yapıtta kullanılması gibi) birbirine uymayan üsluplardan bilinçli olarak yararlanılması, modern sanat dilinin örneklerinden sayıldı ve bu alanda Kübizm, başı çeken bir akım oldu.

Benimsenen bu yeni ilkeler çoğu zaman fizikteki gelişmelerle, özellikle de atomun maddenin parçalanabilen en küçük birimi olmadığı, onun da boşlukta hareket eden elektronlar, protonlar ve nötronlardan oluşan bir demet olduğu, Einstein'ın rölativite (görelilik) kuramıyla, kitle ve enerji denklemiyle ilgili sayılıyordu. Bu buluşların ve varsayımların ne demek olduğunu bilim dünyası dışında pek az insan ayrıntılarıyla bilebilirdi. Bugün artık bilimin, pek çoğumuz için erişilmez bir karmaşıklıkta olduğu gerçeğini kabul etmişizdir. Oysa on dokuzuncu yüzyılda bilimsel ilerleme, geniş ve klasik bir öğrenim görmüş kimselerin çabalarıyla gerçekleşir, onların buluşları da dergiler, konferanslar ve açıklamalı gösterilerle, kendilerine benzer nitelikte pek çok insan tarafından öğrenilirdi. 1900'lere doğru, bilge bir kişi olan Henry Adams'ın dediği gibi, bilim düzenli bir evren kavramını bırakmış, düzensizliği ve sürekli değişmeyi inceleyen bir giz olmuştur. Kandinsky *Anılar*'ında (1913) 'atomun parçalanması benim için bütün dünyanın parçalanması gibi bir şeydi' diyordu. Fransız düşünürü Bergson, dünyayı anlayışımızda aklın çok az ya da hiç rol oynamadığını, bilinç ve belleğimizin sağladığı bilgi ve düşüncelerle beslenen sezgilerimizin yaratıcı bir tepki gösterdiğini ileri süren mekanikçiliğe karşı görüşüyle, geniş ve uluslararası bir çevreye sesini duyurabilmişti. Kitle, uzay ve zaman artık eskiden olduğu gibi saltık değerler olarak kabul edilemezlerdi. Sanatçı bu duruma birkaç değişik yoldan tepki gösterebilirdi: bu kopukluk ve karmaşıklıkla ilgili imgeler arayabilirdi; insan eliyle yaratılmış bu düzenin modellerini kurabilir ve bunları oldukça değişmiş bu dünyanın yeni toplumsal düzeninin gerektirdiği eğretilmeler (metaphor) olarak sunabilir; kendi iç dünyasına dönüp

bilinçaltının sürekli ve başkasına aktarılamayan alanlarını araştırabilir; değişimleri görmezlikten gelerek doğal güzelliğe karşı ilgisini sürdürür ve bunun eskisinden daha gerçek ve daha canlı bir betimlemesini yapabilir; ya da geçmişin rahatlığına bağlanarak, izleyicilerine yeni değerlere karşı zamanla denenmiş değerlerin güvencesini sunabilirdi.

İnsan bu yeni dünyanın Kübizmin açıkladığı dünya olduğunu söyleyebilmek istiyor. Ama bu kadar kesin bir yargıya varmak da yerinde olmayabilir. Picasso ile Braque, fizik ve görüngübilim (*Phenomenology*) konusunda sezgi yoluyla bilgi edinmiş olsalar bile, uğraşları sanattı; yaptıkları işler de her şeyden önce var olan bir sanata, kendilerinin ve başkalarının yarattığı bir sanatla verilen bir yanıt sayılabılırdi. Yeni dünyanın simgesi olan otomobil, uçak, Eiffel kulesi ve benzerleri gibi mekanik yapıların, bu sanatçıların yapıtlarında görülmemesi şaşırtıcıdır. Bununla birlikte, resimlerindeki kopukluk ve karmaşıklık, bir yandan maddi gerçeklerle belli belirsiz oynamaları, bir yandan da düz çizgilerden ve geometrik biçimlerden hoşlanmaları, Kübizmin yeni dünyaya nasıl olumlu bir tepki gösterileceğini kanıtlayan bir üslup ya da üsluplar dizisi olarak değerlendirilmesine yardım etmiştir.

Picasso ile Braque'ın yerleşmesi için hiçbir çaba göstermedikleri bu sözcük 1911'de, aralarında Picasso ile Braque'ın bulunmadığı birtakım sanatçıların yapıtlarını Salon des Indépendants'da sergilemeleri ve kendilerinden Kübistler diye söz edilmesi üzerine bir akımın adı olmuştur. Bu sanatçılardan ikisi, Gleizes ile Metzinger, ertesi yıl Kübizmle ilgili ilk kitabı yayımladılar. Aynı yıl içinde Paris'te yapılan Kübist resimler Londra, Barselona, Köln, Zürih, Münih, Berlin, Prag ve Moskova gibi Avrupa'nın birçok şehrinde sergilendi. 1913'te Apollinaire'in öncü sanatla ilgili denemeleri, *Kübist Ressamlar* adıyla ya-



52. Juan Gris:
*Kitap, Pipo ve
Bardaklar*. 1915.
Tual üzerine yağh
boya, 73 x 90 cm.
New York, Mr. ve
Mrs Ralph F. Colin
koleksiyonu

Gerçeklikle İlgili Sorular ve Yanıtlar



53. Robert
Delaunay: *Eiffel
Kulesi* 1911. Tual
üzerine yağlı boya,
200 x 138 cm. New
York, Solomon
R. Guggenheim
Müzesi

yımlandı ve New York'ta Armory Show adıyla düzenlenen zengin çağdaş sanat sergisi Kübizmin Amerika'da tanınmasını sağladı. Kübizm sözcüğü yoruma açık olduğu için, çoğu zaman Kübizm bir basitleştirme sanatı olarak tanımlandı ve yapıtlarında geometrik biçimlere ve nesnelere yer veren ressamalar bu akımın, beğenisi incelmış sanatçılardan daha gerçek temsilcisi sayıldılar. Göz boyayıcı bir yenilik perdesi altında yerleşmiş değerleri yansıtan sanat yapıtları, gerçekten köklü değişiklik getiren yapıtlardan daha çabuk hayran ve taklitçi bulurlar. Kübizm örneğinde bu göz boyayıcı görünüşü, geometrik düzlemler sağlıyordu. Bugün geriye bakarak diyebiliriz ki, Picasso ile Braque'ın Kübizmi, teknoloji ve şehir hayatının özendirdiği ve ortam hazırladığı, o zamana kadar gizli kalan geniş bir geometri ve kesin çizgi beğenisinin yaygınlaşmasına yardım etmiştir. Bu yüzden, geçmişten miras kalan güzellik ve uyum kavramlarına şiddetle karşı çıkmasına rağmen, Kübizm genellikle, hiç değilse benimsendiği yerlerde, olumlu ve sevimli bir sanat akımı sayıldı. Çok geçmeden tasarım alanında önemli bir etkisi olduğu anlaşıldı ve bu etki sonuçlarını 1920 ve 1930'lardaki *Art Déco* üsluplarında gösterdi.

Uluslararası Kübistlerin en iyilerinden bazılarının örnekleri değişik nitelik düzeyinde oldukça geniş bir eğilimi ortaya koyabilir. Paris'te Gris, Delaunay ve Léger gibi ressamalar, Picasso ile Braque'ın görebildikleri yapıtlarından ayrı ayrı etkilendiler ve onlardan öğrendiklerini değişik amaçlarla kullandılar. Gris 'Bireşimsel Kübizm'den açıkça geometrik, nerdeyse armacılığı anımsatan bir sanat oluşturdu. Önce çiz-

- 52 gisel desenlerle başlayan kompozisyonları, giderek cansız doğa resimlerine ve zaman zaman da soytarılara dönüştü. Gris'nin resimlerindeki geniş yatık düzlemler çatışarak birbirlerini dengelerler. Bir düzlemdeki uzay ve hareket belirtisi karşılığını öbür düzlemde de bulur. Bunun yanı sıra, Gris'nin titiz düzen duygusu ve süsleme kaygısı, resimlerine dingin bir yetkinlik verir. Delaunay ise aslında şiddetli renklerin anlatımcılığına öncelik vermekle birlikte, Çözümsel Kübizmin esnek geometrisinden aldığı öğelerle resimlerine belirgin bir güç ve gerilim kazandırmıştır. Bu ressamın *Eiffel Kulesi* dizisi (1910-11) onun renk ve biçimlerle kişisel heyecanını nasıl dile getirdiğini, aynı zamanda da ele aldığı konuyu nasıl inandırıcı bir üslupla betimlediğini gösterir. Daha sonra yaptığı *Pencere* (1912) dizisinde ise gerilim ve heyecan, resimlerin boyutlarındaki küçülmeye koşut bir biçimde azalır. Bu resimler, kuleyle öbür yapıların izlerini taşıyan yumuşak geometrik renk lekeleriyle meydana getirilmiş belli bir incelikte lirik kompozisyonlardır ve o dönemin en güzel, en etkili resimleri arasında yer alırlar. Bu resimlerin genel havası ve Delaunay'nin yöntemi, şaşırtıcı derecede Empresyonizmi anımsatır. Empresyonizm hayranlarının parlak renkleri ortaya çıkaran ayrı ayrı fırça darbelerini kabul ettikleri gibi, biz de bu renk lekelerini kabul edersek, bu resimleri sanatçının penceresinden gördüklerinin doğalcı bir betimlemesi olarak değerlendirebiliriz (aslında bu dizi, Paris'teki Zafer Anıtının üstünden Eiffel Kulesini gösteren bir kartpostala bakılarak yapılmıştı). Delaunay bu

69

Gerçeklikle İlgili Sorular ve Yanıtlar



54. Fernand Léger: *Tütün İçenler*. Tual üzerine yağlı boya, 130 x 95 cm. New York, Solomon R. Guggenheim Müzesi



55. Robert
Delaunay: *Şehrin
Üzerindeki Pencere*
(1. bölüm, 3. şekil)
1912. Tual üzerine
yağlı boya, 45 x 37
cm. Londra, Tate
Galerisi

şiişel havayı geliştirmeyi sürdürdü. 1912-13 yıllarında yaptığı bir dizi resim, anlatımını konusu belli olmayan renk ve eğri biçimlerle sağlar. Öyleki, bunlara bu renk ve biçimlerin çağrıştırdıklarından başka temaları olmayan soyut resimler diyebiliriz. Delaunay bu resimlerin sıradan yorumlarla açıklanmasını önlemek için sık sık *Güneş*, *Ay* gibi başlıklar kullanmıştır. Müziksel anlatıma sahip bir sanat yaratma is-

teği, onun günlük yaşantıyla bağ kurma eğilimiyle de birleşiyordu. Delaunay'ın sanatını bu isteklere nasıl uyarlandığını ilerde göreceğiz.

- 54 Çok başka bir kişiliği olan Léger de aynı istekleri duyuyordu. Onun *Tütün İçenler* (1911) dikey biçimler ve düzlemler Delaunay'ın *Eiffel Kulesi* dizisinin yankılarını taşıyordu. Bulutları, ışığı ve dumanı, görünebilir nitelikte katı cisimler halinde resmederken, bu konuda Delaunay'den daha da ileri gitmiş oluyordu. Bu aşamada, Delaunay'ın tersine, Léger insanlara öncelik vermektedir. Renk düzlemlerinden yararlanan yeni resim diliyle figürleri inandırıcı bir biçimde betimleme sorunu, Léger'yi kıvrımlı düzlemler kullanmaya ve böylece iki boyutlu düzlemler bağlamında bir oylum etkisi yaratmaya yöneltti. Bunun sonucu olarak ortaya çıkan figürler, robotları anımsatır (robot kavramını yaygınlaştıran ve onlara bu adı veren Karel Capek'in *R.U.R* adlı oyunu 1920'de yazılmıştır). Léger'nin daha sonraki yapıtlarında, makineleri andıran bu biçimlere bir süre önem verdikten sonra, onlardan vazgeçtiği görülür.

71

Gerçeklikle İlgili Sorular ve Yanıtlar

56. Robert Delaunay: *Dairesel Şekiller: Güneş ve Ay*. 1912-13. Tual üzerine yağlı boya, 250 x 248 cm. Zürih, Kunsthäus



Gerçeklikle İlgili Sorular ve Yanıtlar

57. Man Ray:
*Alfred Stieglitz'in
Portresi*. 1912-13.
Tual üzerine yağlı
boya, 25 x 21 cm.
New Haven, Yale
Üniversitesi Sanat
Galerisi (Georgia
O'Keeffe'nin
American
Literature
koleksiyonuna
hediyesi)



58. Man Ray:
AD MCMXIV.
1914. Tual üzerine
yağlı boya,
95 x 175 cm.
Philadelphia,
Sanat Müzesi
(A.E.Gallatin
koleksiyonu)

Man Ray'in yaptığı Alfred Stieglitz'in portresi (1913), kimin oldu- 57
ğu anlaşılabilir bir yüze, kübist bir görünüm nasıl kazandırılabilce-
ğini ve Kübizmin çok dilli anlatımının, modelin ilgilerini yansıtmakta
ressama ne gibi kolaylıklar sağladığını gösterir. Kendisi fotoğrafçı olan
Stieglitz, New York'ta Beşinci Cadde, 291 numarada '291' adlı bir ga-



leri yönetiyordu; Cézanne, Matisse, Picasso, Braque ve Brancusi gibi çağdaş sanatçıların yapıtlarını, Stieglitz bu galeride sergileyerek Amerika'ya tanıtmıştı. *Camera Work* adıyla yayımladığı dergide de yeni sanat, edebiyat ve fotoğrafçılık konusunda yazılar çıkıyordu. 1914-18 savaşının çıkması, Man Ray'in askerlerle ilgili bir resmini bitirdiği günlere rastlıyordu. Ray de bu tarihi belirlemek için, Romalılar gibi bir tarih atarak o yılı saptamış oldu. Tabloda maviye karşı kırmızı geometrik figürler arasında bir savaş sahnesi canlandırılmaktadır. Bu fi-

- 58 gürlerin oluşturduğu kompozisyon, her çağda kullanılan yatay bir süs kuşağıdır. Öyleki, insan Ray'in Kübist bir anlayışla yaptığı bu soyutlamayı, klasik bir modelin çağdaştırılmış bir yorumu olarak da görebilir. Buna benzer, ama çok daha akıllıca geliştirilmiş geometrik bir
- 60 soyutlamayı Bomberg'in *Çamur Banyosu* (1913) adlı tablosunda da da görürüz. Bu resimdeki köşeli biçimlere ve afişleri anımsatan renklere bakarak, ressamın bu tabloyu Londra'daki bir yüzme havuzunda aylarca süren bir çalışmadan sonra meydana getirdiğini kolay kolay anlayamayız. Halka açık bu yüzme havuzundaki yüzücüler, düz bir kompozisyon üzerinde dans eden biçimlere dönüşmüşlerdir. Havuzun kendisi ise perspektif yerine kırık eksenlerin kullanılması nedeniyle yer yer suları çekilmiş gibi bir izlenim verir. Paris'teki resim örnek-
- 61 leriyle daha yakın ilgisi olan bir soyutlamayı, Paul Klee'nin *Picasso'ya Saygı* (1914) adlı tablosunda görürüz. Resmin yumurtayı andıran biçimi, Picasso ile Braque'ı anımsatmakla birlikte, öbür özellikleri bunun daha çok Delaunay'e bir saygı olduğu izlenimini verir (kat kat boya sürülmüş olan bu resmin, başlangıçta Picasso'nun bazı özelliklerini taşıdığı söylenebilir). Klee daha sonra da renk lekelerini yama işi gibi kullanarak, çoğu zaman rasgele, bazen kesin geometrik biçimde, ama her zaman sezgisel bir renk düzenlemesi gözetken resimler yapmıştır. Bunlar Klee'nin çok sayıda ve değişik türlerde yaptığı resimlerinin bir kesimini oluşturur.



59. Piet Mondrian:
*Kavanozlu
Natürmort,
Kavanoz II. 1911
-12. Tual üzerine
yağlı boya,
90 x 120 cm.
Hague,
Gemeentemuseum*

Gerçeklikle
İlgili Sorular
ve Yanıtlar

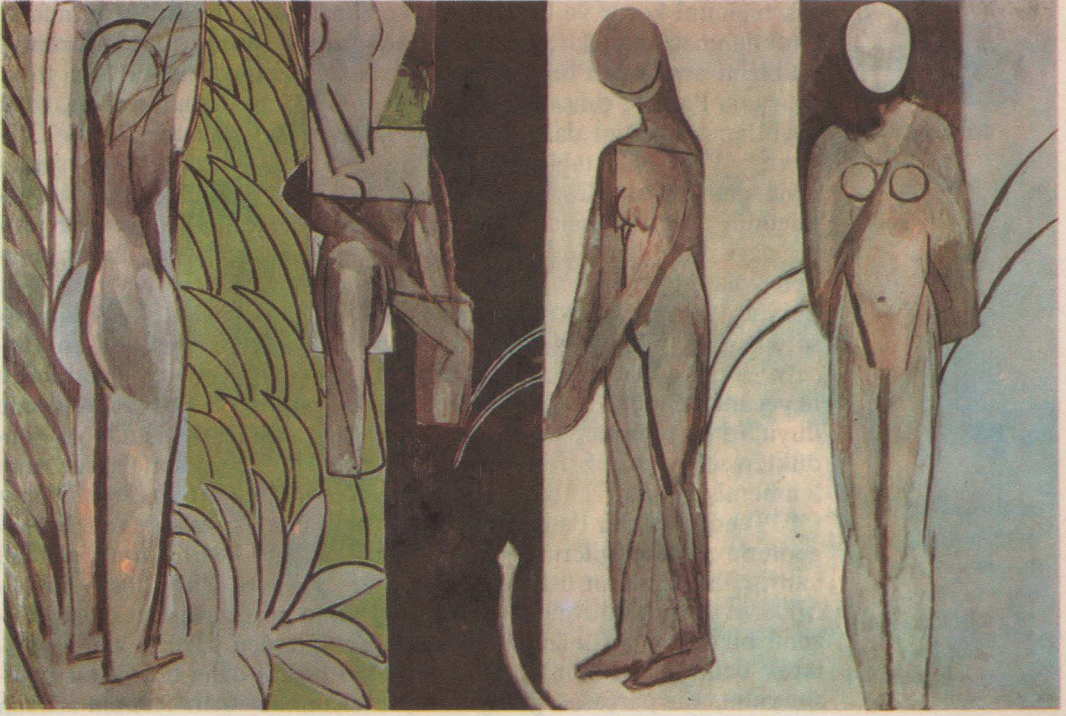


60. David
Bomberg: *Çamur
Banyosu*. 1912-13.
Tual üzerine yağlı
boya, 175 x 225
cm. Londra, Tate
Galerisi

Matisse hiçbir zaman Kübist bir ressam olmamakla birlikte, Kübist üsluba ilgisiz de kalmamıştır. Matisse, Picasso ile birlikte Paris' teki öncü sanatın birbirine rakip iki önderinden biri olduğu için, onun yaptıklarına kayıtsız kalamazdı. Matisse'in kendi bağımsız gelişimi, onun açık ve belirgin düz renk kompozisyonlarına yöneltmişti, bu yüzden Kübizmin bazı yapısal eğilimlerini benimsemesi için fazla yön değiştirmesi gerekmiyordu. Onu bu yola yönelten ilk etkinin, savaş yıl-

61. Paul Klee:
Picasso'ya Saygı.
1914. Düzensiz
oval tahta üzerine
yağlı boya, 35 x 30
cm. Connecticut,
özel koleksiyon





62 larında sık sık gördüğü Gris'den geldiği anlaşıyor. Savaşın Matisse' te sertliğe doğuştan var olan bir eğilimi de, ortaya çıkardığı ve bu eğilimin onda daha çok görmeye alıştığımız hayatın güzel yanlarını yansıtırma eğilimi kadar doğal olduğu da söylenebilir. Onun *Nehirde Yıkılanlar* (1916-17) adlı tablosu, Shchukin'in Moskova'daki evinin merdiven sahanlığına ısmarlanan üçüncü büyük resim için yaptığı eskiz çalışmaları sırasında ortaya çıkmıştır. Bu resimle *Dans* ve *Müzik* arasındaki yakınlığı, bu örnekteki dikdörtgen biçimlere rağmen görebiliriz. Burada Matisse için kuraldışı olan özellik, figürlerin kompozisyonun kaynağı değil, tamamlayıcı öğeleri olmasıdır.

Bazı ressamalara göre Kübizm, açıkça tam soyutlamaya giden bir yoldu. Bu ressamlar, bu yolun sonuna kadar gitmek istemeyenleri, sanatta betimleme geleneğinden ayrılmaktan korkmakla suçluyorlardı. Hollandalı ressam Mondrian, Kübizmle ilgi kurmadan önce, yıllarca doğacı bir ressam olarak çalışmıştı. Hollanda'nın dış görünümü, onun dikey ve yatay çizgilerle bunların sağladığı yapılar ve bu toprakların bir başka özelliği olan suları çekilmiş görünümü arasındaki gerilimden esinlemesine yol açtı. Giderek bu öğeler arasındaki dinamik etkileşimle bir uyum sağlayan Mondrian, üyesi bulunduğu Teosofi Derneğindeki çalışmalarının etkisiyle, yapıtlarına gizemli bir anlam kattı. Bir süre de yalın kule ve ağaç görüntülerine, öbür dünyayı çağrıştıran bir nitelik vermek için Fovist renk anlayışıyla deneyler yaptı. 1910 ve 1911'de Hollanda'da Kübist ressamları inceleme fırsatını buldu. Renk çeşitlerini azaltarak, resimlerini daha çok çizgisel yapılar olarak düzenlemeye başladı; böylece bir yandan ele aldığı konunun temel niteliğini belirtirken, bir yandan da resmin yüzeyini ritmik bir çizgi ağıyla kaplamayı denedi. Aynı konuyu işleyen iki resminden ikincisi olan *Kavanozlu Natürmort II* (1911) zencefil kavanozunun yuvar-

62. Henri Matisse:
Nehirde Yıkılanlar. 1916-17. Chicago Sanat Enstitüsü

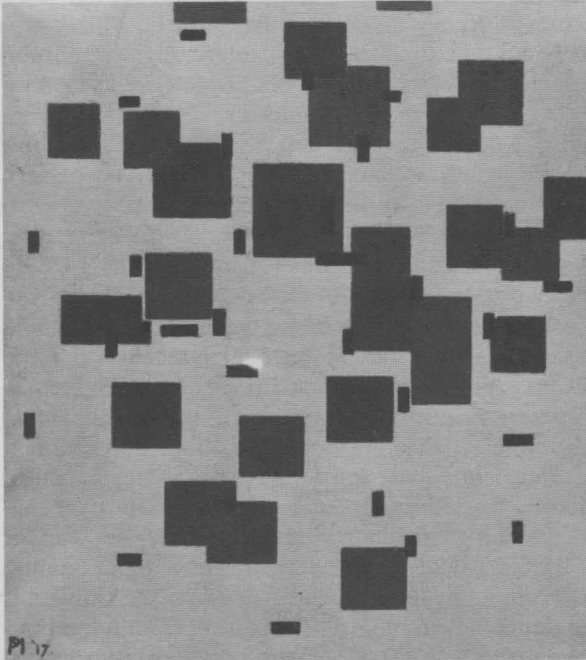
lak biçimini korur ve bu biçimin, kompozisyonun başka yerlerinde de yankılanmasını sağlar; ancak bunun dışında resmin tümü Çözümsel Kübizmi anımsatan bir çizgi düzenlemesidir. Mondrian 1912-14 yılları arasında Paris'te çalışmıştı. Orada yaptığı ağaç ve bina resimleri, onun soyutlama sürecini daha da ileri götürür. *Oval Biçimde Renkli Düzlemler* (1914) adlı tablosu, karakalemle yaptığı birtakım bina eskizlerinin giderek tual üzerine yağlıboya çalışmalara dönüşmesinin bir sonucudur. Bu çalışmalar, sonunda bu resimde görüldüğü gibi bir renk ve çizgi düzenlemesi olup çıkmıştır. Mondrian, gördüğü ilk biçimlerden yola çıkarak, daha sonraki kompozisyonlarının başlıca çizgilerini bulmuş, estetik yaşantısını resmin geçirdiği aşamalarla karşılayarak sonucun bir betimleme değil, sanatçının heyecanını resme bakan kimseye aktaran bir açıklama olmasını sağlamıştır. Resim bu iletişimi o heyecanı betimleyerek değil, belli bir durumu resme bakan kimsenin duyarına yönelterek gerçekleştirir. Mondrian'ın, Hollanda'ya döndükten sonra yaptığı resimlerden bazıları, belli görsel konulardan esinlenmemiş gibidir. *Renk Kompozisyonu A* (1917) ve *Gri Çizgili Elmas* (1918) adlı tablolar bunların en iyi örnekleridir. İlk resimde renkli dörtgenlerle siyah çizgilerin bir arada olması, derinliksiz bir uzay izlenimi yaratır; bu öğelerin üst üste gelmesi ve ayrı ayrı olması, belli bir hafiflik ve devinim duygusu verir. İkinci resim gri çizgilerden oluşan düzenli bir kafes görünümündedir ve bu çizgilerden bazıları kalınlaştırılarak belirginleştirilmiştir. Resmin elmas biçimi daha büyük bir kafesin yalnız bir parçasını görüyormuşuz izlenimini verir. Resmin asıldığı duvarla bir arada düşündüğümüz bu ızgaranın düzenliliği ve dengesi, resmin temel özelliğini ve görsel etkisini sağlar. Önem ve kendini duyurma sırası bakımından, resmin ikinci özelliği de kalın çizgilerin düzensiz kurgusudur. Bu düzensizlik ilk bakışta varmış gibi görünen bir dengeyi bozarak, resme belli bir dinamizm kazandırır. Burada uzay

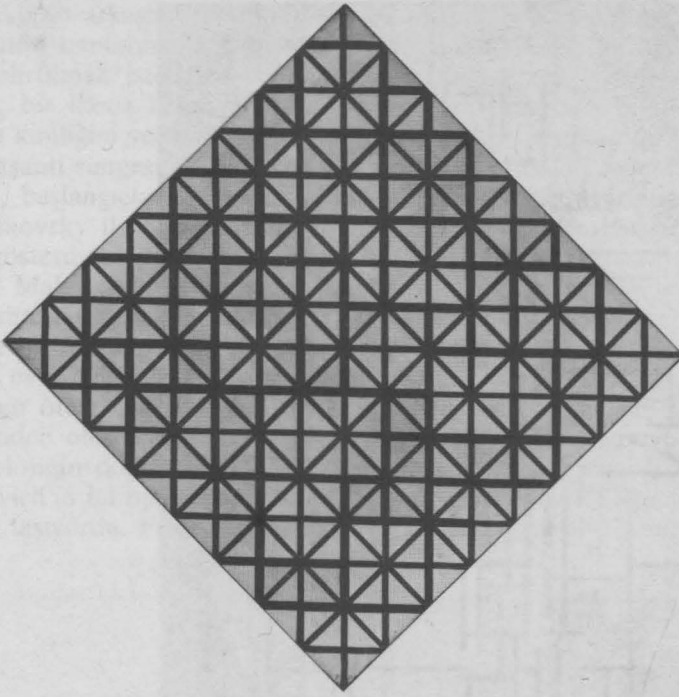
65

63

64

63. Piet Mondrian:
*Renk
Kompozisyonu A*.
1917. Tual üzerine
yağlı boya, 50 x 45
cm. Otterlo,
Rijksmuseum
Kröller-Müller





64. Piet Mondrian:
Gri Çizgili Elmas.
1918. Tual üzerine
yağlı boya,
diagonal çapı 120
cm. Hague.
Gemeentemuseum

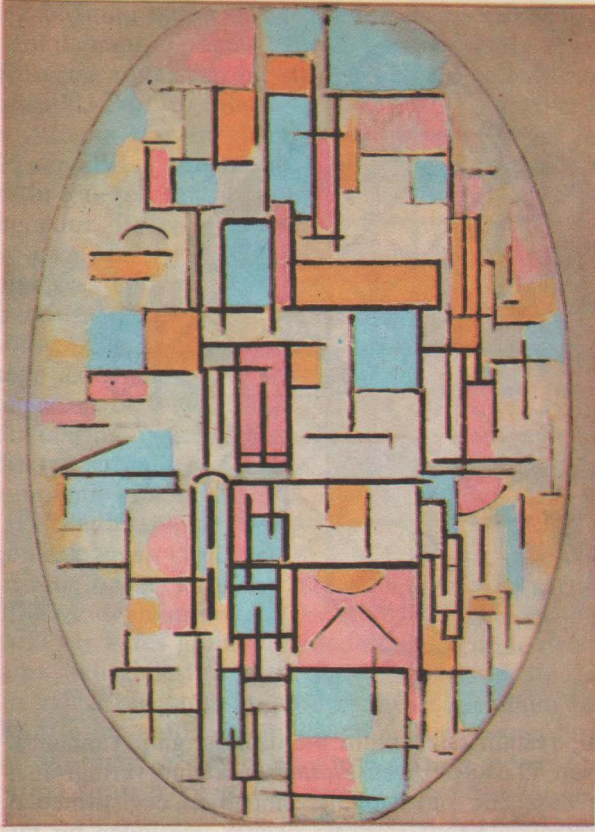
66

derinlik olarak değil, resmin düzleminin bir uzantısı gibi, yanlamasına algılanır. Mondrian 1920-1'de 'Neo-Plasticisme' adını verdiği anlayışla yaptığı ve son derecede sınırlı olan resim dilini değiştirmeden, 1940'lara kadar sürdürdüğü yapıtlarının iki değişik ögesinden bir birleşim elde etti. Mondrian 1925'e kadar Doesburg ile birlikte 1917'de *De Stijl* (üslup) adıyla kurdukları ressam ve tasarımcılar birliğinin önde gelen üyelerinden biri oldu. Bu birliğin ülkülerine ve uluslararası sanat dünyasında oynadığı role ileride değineceğiz.

1914'e ve Rusya ile Avrupa arasında gerginliğin başladığı döneme kadar, Rus sanatçıları Batıya gidip gelebiliyorlardı. Bunların bazıları Paris'te uzun süre kalıp çalışmışlar ve ülkelerindeki öbür sanatçılarla Batı arasında bir iletişim kurmuşlardı. Ayrıca, Rusya'da Shchukin ve başkalarının oluşturdukları modern resim koleksiyonları, düzenlenen sergiler, yayımlanan dergiler, Rusya'daki sanatçıları Batıdaki gelişmeler konusunda fikir sahibi ediyordu. Bu sanatçıların Fransa, Almanya ve İtalya'daki yeniliklere gösterdikleri ilgi, kendi ülkelerindeki daha eski sanat yapıtlarına duydukları ilgiyle tamamlanıyordu. Bu ilginin bazı sonuçlarına daha önce değinmiştik. Şimdi burada Rus sanatçılarının Kübizm üzerindeki etkisini ele alacağız.

68

Malevich'in *Tahta Rendeleyen Adam* (1912) tablosu onun *Yıkılanan* adlı resminin ana çizgilerini kıvrımlı düzlemlere dönüştürüp, parlak renkler ve karşıt tonlar kullanarak daha betirgin bir hale getirir. Bu düzlemlerin yarattığı oylum (hacim) duygusu, düzlemlerin birbirleriyle çelişen ilişkiler içinde yerleştirilmeleriyle dengelenir: resimdeki aydınlık ve karanlık alanların gelişigüzel yan yana gelmeleri sonucu, tutarlı bir biçimlendirme ve ışıklandırma yöntemi kullanılmadığı da görülür. Bu yöntem, belki de Léger'nin bazı resimlerinin etkisi sonucu, Çözümsel Kübizmin izlerini taşır. *Tahta Rendeleyen Adam*, köylülerin hayatını yalın, fakat aynı zamanda heybetli boyutlarda betimleyen



65. Piet Mondrian:
*Oval Şekilde
Renkli Düzlemler.*
Yaklaşık 1914'te.
Tual üzerine yağlı
boya. New York,
Modern Sanat
Müzesi

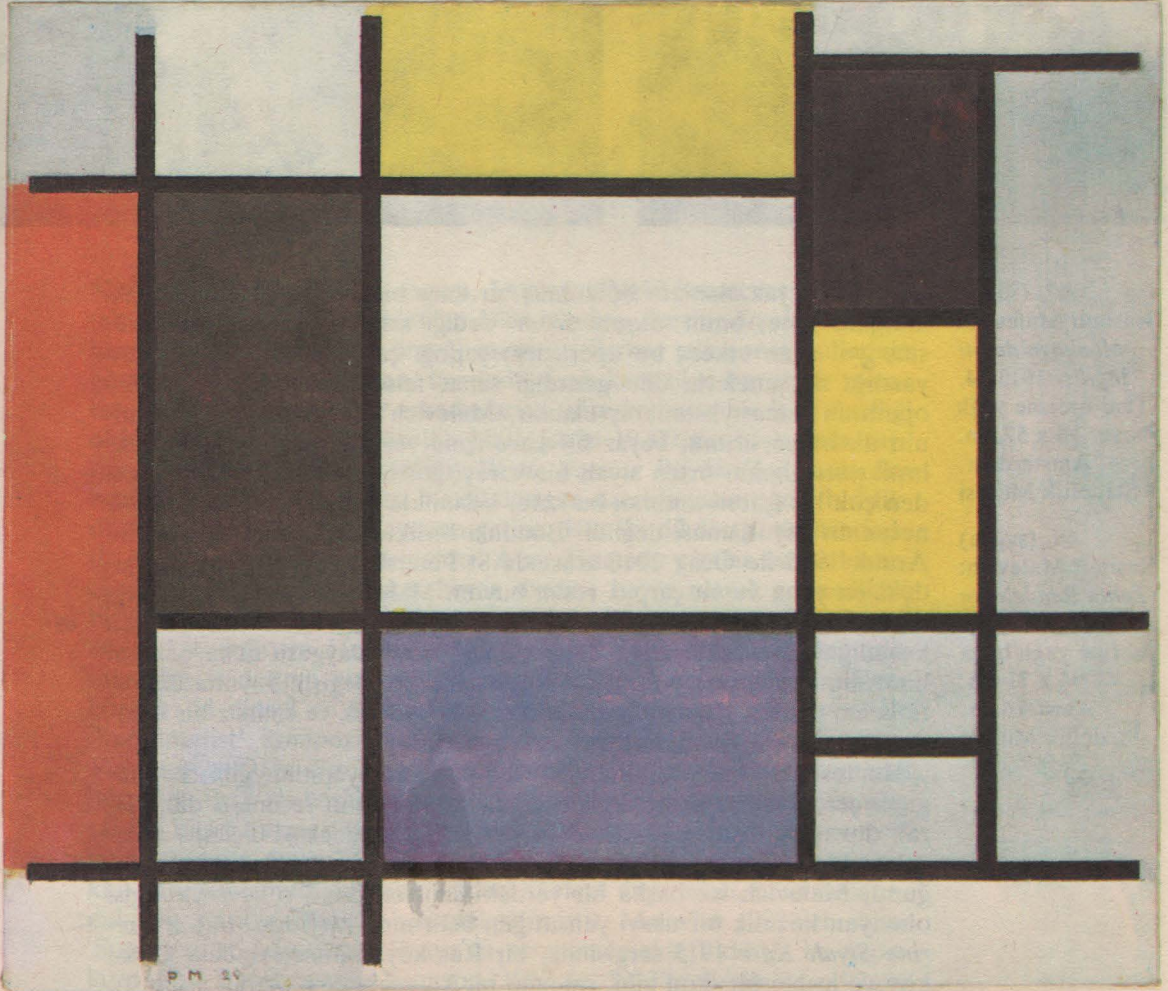
bir dizi resimden biriydi. Bu dizideki resimlerden bir bölümü, Larionov'un 1912'de Moskova'da düzenlediği bir sergide yer almıştı. Serginin amacı halk sanatı ve çocuk resimlerinin bazı özelliklerini abartarak inceliklere karşı ilkelci bir tutum ortaya koymaktı. O bağlam içinde Malevich'in resmi ölçülü ve saygılı bir örnek olarak görünmüş olmalı. Söylendiğine göre, bu sergiden sonra Malevich, Larionov'la arasındaki bağları koparmıştır.

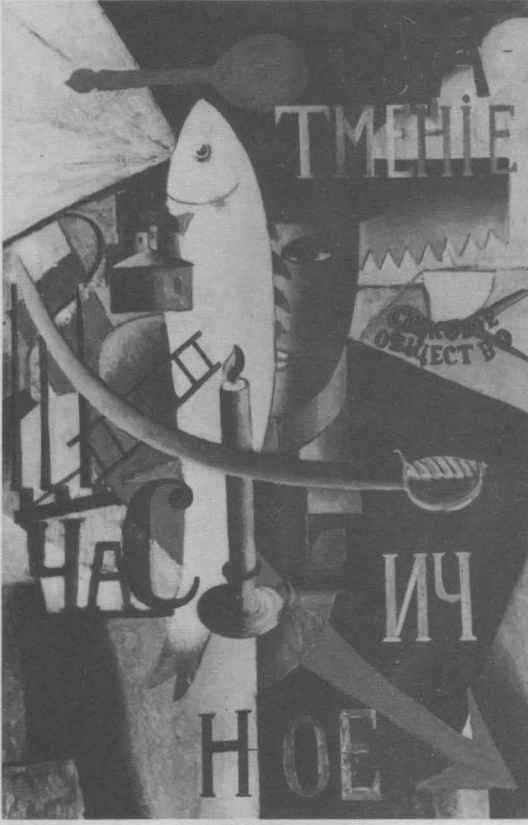
Çok geçmeden Malevich'in yapıtları, birdenbire çok daha modern bir havaya büründü ve halkın ilgisini yitirdi. Bu değişmeye öncü şiirin etkisinin neden olduğu anlaşılıyor. Mayakovsky, Kruchenykh ve Malevich'ten daha genç birtakım Rus yazarları, mantıkdışı söz oyunları ile yeni etkiler ve anlamlar arıyorlardı. Bu yazarlar yalnız beklenmedik anlamlar elde etmek için sözcükleri belli bir anlam tutarlığı olmadan yan yana getirmekle kalmıyorlar, sözcükleri parçalayıp adı olmayan cisimlerin parçalarıymış gibi onları yeniden bir araya getiriyorlardı. 1913'te Malevich, Kruchenykh ve Matyushin adlı genç bir bes-teci ile *Güneşe Karşı Kazanılan Zafer* adlı bir operanın yazılmasında işbirliği yaptı. Bu opera aynı yılın Aralık ayında St Petersburg'da sa-hnelendi ve beklenenden daha büyük bir gürültüye yol açtı. O yıl için-de Malevich'in resimlerindeki saçma özellikler daha da arttı. Kendisi bu değişimi Bireşimsel Kübizm aracılığıyla sağlamıştı. *Moskova'da Bir İngiliz* (1913-14) adlı tablosundaki figür *Tahya Rendeleyen Adam*'daki dille resmedilmiş, ancak balık, yanan bir mum, merdiven, süngüler, kılıç, kilise gibi birbiriyle ilgisi olmayan betimlemelerin ve bölünmüş

sözcüklerin arkasına yarı gizlenmiş bir biçimde yansıtılmıştır. Herhalde bütün bunların İngiliz'in Moskova'da gördükleriyle bir ilgisi olduğu belirtilmek istenmiştir. Eğer İngiliz resimde tek başına gösterilseydi, bir ikona benzeyebilirdi. Çevresindeki nesneler, bir ikondaki azizin kimliğini ve özelliklerini belirten nesneleri anımsatır ve o figürü bir yaşantı simgesi durumuna sokar. Resmin üst bölümündeki kırmızı kaşık, başlangıçta tuale yapıştırılmış bir tahta kaşığın yerini almıştır. Mayakovsky ile arkadaşları, sözcüklerin egemenliğine karşı çıktıklarını göstermek için bu boyalı kaşıkları, ceketlerinin yakalarına takarlardı. Malevich'in bu dönemde yaptığı bazı başka resimlerde de yapıştırma resim tekniğinden yararlandığı görülür. Bunlardan birinde resme bir termometre bile yapıştırılmıştır.

Bu evre de Malevich'in gelişmesindeki geçiş dönemlerinden biri olmaktan öteye gitmemiştir. Çeyrek perdeli müzik ve anlamsız ses şiirlerinden oluşan *Güneşe Karşı Kazanılan Zafer* adlı operanın teması teknolojinin doğaya, modern insanın güneşe karşı kazandığı zaferdi. Malevich'in bu opera için çizdiği dekor ve giysi eskizleri, Kübist özellikler taşıyordu. Fakat hazırladığı fon perdelerinden biri, yanlamasına

66. Piet Mondrian:
*Kırmızı, Siyah,
Mavi, Sarı ve Gri
ile Kompozisyon.*
1920. Tual üzerine
yağlı boya, 99 x
101 cm.
Amsterdam,
Stedelijk Müzesi



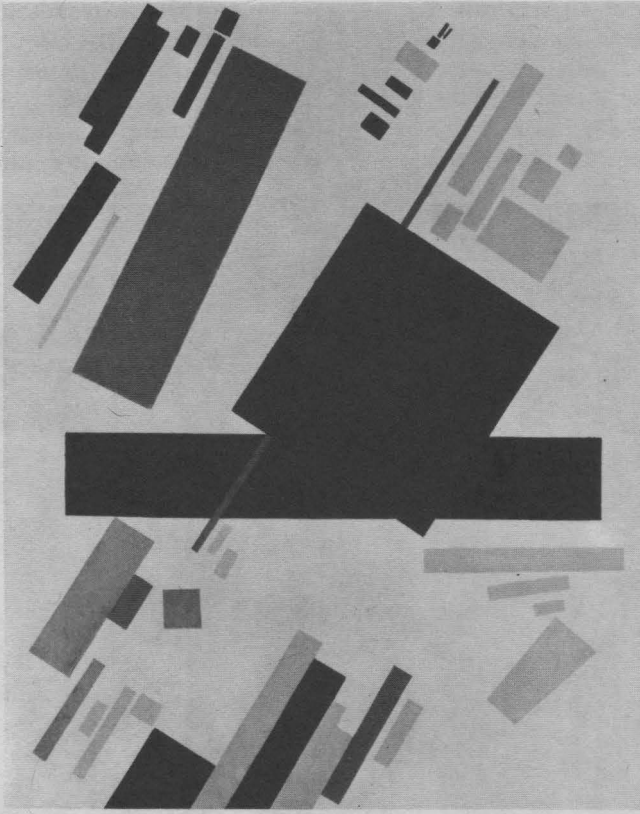


67. (solda)
Kasimir Malevich:
*Moskova'da bir
İngiliz*. 1913-14.
Tual üzerine yağlı
boya, 88 x 57 cm.
Amsterdam,
Stedelijk Müzesi

68. (sağda)
Kasimir Malevich:
*Tahta Rendeleyen
Adam*. 1912. Tual
üzerine yağlı boya
94 x 71 cm.
Amsterdam,
Stedelijk Müzesi

siyah ve beyaz alanlara bölünmüş bir kare biçimindeydi. Kendi açıkladığına göre, onun 'Suprematism' dediği sanat anlayışına yönelmesine yol açan etken, bu opera için yaptığı çalışmalardı. Daha sonra yazdığı denemelerle dile getirdiği sanat felsefesinin tohumu da bu operanın temasıyla atılmış olabilir. Malevich'in Suprematist döneminin ilk olgun ürünü, beyaz bir kare içine yerleştirilmiş ve onun yaklaşıklık yarı alanını örten siyah bir kareyi gösteren resimdi. Bir imgeden çok bir işareti andıran bu kare, kesinlikle görünebilir herhangi bir nesnenin soyutlaması değildi. Bununla birlikte başka bazı resimlerini Aralık 1915 ile Ocak 1916 arasında St Petersburg'da sergiledi. Sergideki en yalın ve en çarpıcı resim buydu. Malevich daha sonra yaptığı resimlerde kullandığı öğeleri ve renkleri artırdı ve ilk resmin durağan kesinliğinden uzaklaşarak, daha akıcı ve uzay duygusu daha belirgin bir resim anlayışına yöneldi. Karşıt renkler ve değişik boyutta üst üste gelen öğeler, beyaz bir zemin üzerinde aydınlık ve sınırsız bir uzayda yüzüyormuş izlenimini verirler.

Bu resimler de, Mondrian'ın 'Neo-plasticist' yapıtları gibi, başlangıçta çerçevesiz olarak sergilenecekti. Mondrian'ın resimleri düz olarak duvara tutturulacak, Malevich'inkiler ise geleneksel biçimde asılacaktı. Mondrian resimlerindeki uzayla, duvardaki uzayın özdeş olduğunu, Malevich ise başka bir yerdeki sınırsız uzayı, o çevreyle ilgisi olmayan kozmik bir uzayı yansıttığını belirtmek istiyordu. *Beyaz Üzerine Siyah Kare* 1915 sergisinde, bir Rus köylüsünün evindeki kutsal köşeye asılan bir ikon gibi, salonun bir köşesine eğik olarak asılmıştı.



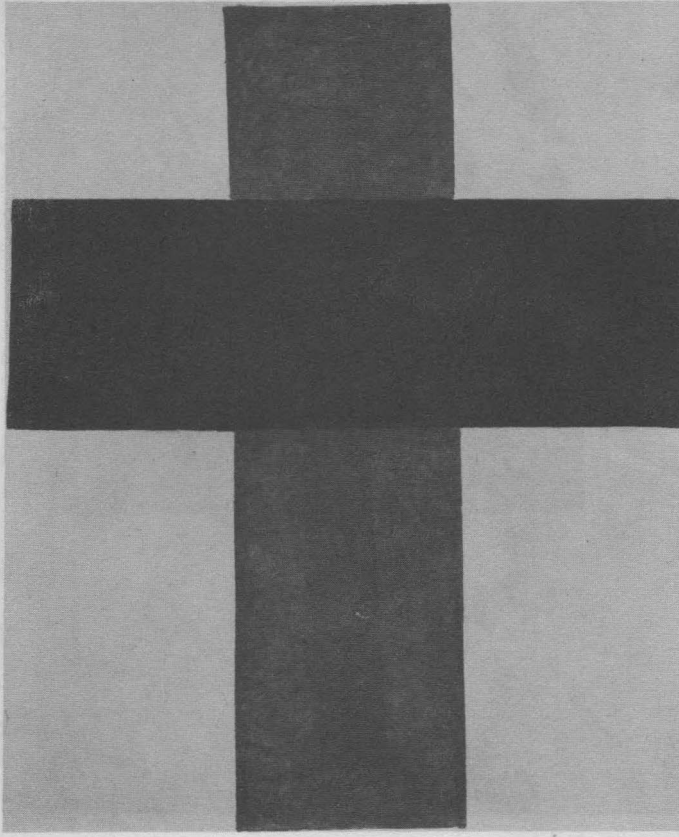
69. Kasimir
Malevich:
Suprematist Resim.
1916. Tual üzerine
yağlı boya, 88 x 70
cm. Amsterdam,
Stedelijk Müzesi

70

Malevich 1935'te öldüğü zaman, Leningrad'daki Sanatçılar Birliğinde tabutu içinde saygıyla bekletilen ölüsünün başı üzerine *Siyah Kare* tablosunun daha büyük bir örneği asılmıştı. Birkaç gün sonra küllerinin gömüldüğü mezarın başına, üzerinde siyah kare olan beyaz bir mezar taşı kondu. Sanatçıya ve arkadaşlarına göre bu taşın bir ikon özelliği olduğu söylenebilir. Bu özellik Malevich'in 1920'lerin başlarında yaptığı bazı resimlerde de görülür. *Beyaz Üzerine Büyük Haç* bunlardan biridir. Bu resimde kırmızı bir dikdörtgen üzerine yatan siyah bir dikdörtgen, kalın bir haç meydana getirir. Her iki dikdörtgenin üzerinde de kalın bir boya tabakası vardır. Aynı dönemde yapılan başka bir resimde de daha geniş, fakat beyaz üzerine beyaz olarak resmedilmiş bir haç görülür. Bu haçın bir simge olduğu kuşku götürmez. Malevich doğrudan doğruya Hristiyanlıkla ilgili bir resim yapmak istememiş bile olsa, sanatının gizemci bir amaç taşıdığı açıkça ortadadır. Yazılarında da dinsel ve felsefi bir kaynaktan esinlendiği görülüyor. İlk 'Suprematist' kompozisyonlarından bazılarına *Havada Bir Uçak* ve *Yapılmakta Olan Bir Ev* gibi adlar vermiş, fakat daha sonra maddi dünyayla ilgili bu başlıklardan dolayı pişmanlık duymuştur. Onun görsel bir biçim vermek istediği gerçeklik, madde ötesi bir dünya —'nesnellik-dışı bir duygu'— ile ilgiliydi. Rus Devrimi sonunda ortaya çıkan yeni toplumun giderek maddeci ilkelere dayanması, onun sanatındaki bu ayrımı daha da belirginleştirmiştir. Malevich 1922'den sonra 'Suprematist' yapıtlarını Rusya'da sergilememekle birlikte, bu yapıtların ünü Batıda yaygınlaşmıştır. 1922 ve 1923'te Berlin'de, 1924'te

Gerçeklikle İlgili Sorular ve Yanıtlar

70. Kasimir
Malevich:
Suprematist Resim
(*Beyaz Üzerinde*
Büyük Haç) 1920'
den sonra. Tual
üzerine yağlı boya,
84 x 70 cm.
Amsterdam,
Stedelijk Müzesi



Venedik'te açılan büyük Rus sanatı sergilerinde ve Malevich'in Berlin'de 1927'de açtığı tek kişilik sergisinde, bu yapıtlara yer verildiği görülür. Aynı yılda Malevich'in kuramsal yazılarının bir bölümü *Nesnel Olmayan Dünya* başlığı altında yayımlanmıştır.

Böylece soyut sanatın en etkili öncülerinden üçü olan Delaunay, Mondrian ve Malevich tümüyle betimleme-dışı bir sanata yönelirken, Kübizmden yararlanmışlardı. Delaunay'ın sanatı ışık, renk ve hareketin lirizmine ağırlık veriyor, herhangi genel bir felsefeyi dile getirmeyi amaçlamıyordu. Mondrian'ın sanatı evrensel değerleri ve (*yin* ile *yang* birleşmesinde olduğu gibi) karşıtların yan yana geldiği varoluşu dile getiriyordu; ona göre, yaptığı dinamik fakat uyumlu tablolar henüz gerçekleşmemiş fiziksel ve ruhsal dünyanın modelleri olarak görülmeliydi, böyle bir dünyada da resmin gereği olmayacaktı. Malevich ise, doğrudan doğruya dinsel olmamakla birlikte, teknolojik dünyayı yadırgadığını belirten görüntüler sunuyordu. Picasso ile Braque'ın böyle amaçları yoktu ve daha sonra ortaya çıkan figüratif sanata karşı, soyut sanat tartışmasında her ikisi de kesinlikle figüratif sanattan yanaydılar. Ne varki, onlar da istemeyerek geometriye ve bir araya getirilmiş biçimlere öncelik veren bir sanat önermişler, bundan yararlanmak isteyen başka sanatçılar da değişik türde içerik kullanmada, kendilerini özgür hissetmişlerdi. Bunun dışında, soyut sanata giden başka bir yol, soyutlamayı doğaçlama sanatı sayan bir yol vardı. Bu yol Delacroix'nın 'resimde müziksel öğe' dediği ve daha önce biçimlerin ve renklerin iletişim gücü dediğimiz

özelliğın kullanılmasıydı. Kübizmin geometrik ve Konstrüktiv ya da inşacı (*constructed*) niteliğı, bu anlayışı, resimlerini bilinçli olarak belli öğelerle kuran Piero della Francesca, Raffaello, Poussin, Vermeer, Ingres ve Seurat gibi ressamların temsil ettiğı Konstrüktivist bir geleneğın içinde görmemize yol açar. 'Resimde müziksel öğe' Monet, Delacroix, Velasquez, Rembrandt ve Rubens yoluyla Tiziano' ya ve onun onaltıncı yüzyıl Venedik okulundaki meslekdaşlarının 'resamca resim' geleneğıne kadar uzanan bir özelliktir. Her ne kadar yapıtlarının bir yanını vurgulayıp, öbür yanlarını ele almadan birtakım ressamları böyle bir sıralamaya sokmak yanıltıcı olabilirse de, birçok sanatçı onları böyle görmüştür. (Bu iki geleneğın de bir temsilcisi olma saygınlığına erişen Cézanne, nedense yirminci yüzyılın başındaki

83

71. Vassily Kandinsky:
Doğaçlama 13.
1910. Tual üzerine
yağlı boya,
120 x 140 cm.
Münih, Neue
Pinakothek



hayranlarınca daha çok Konstrüktivist yanı görülen bir sanatçıydı.) 'Ressamca resim' geleneğinde renklerin, tonların, anlatımcı davranış ve dokunun duygusal etkileri, doğrudan doğruya ressamla resme bakan arasındaki duygusal iletişimin bir parçasıdır. Burada betimleme, hem gereksiz, hem de istenmeyen bir özellik, ressamla resme bakan arasına giren bir perde sayılabilir. Böylece yaygın bir akım olan Ekspresyonizmde, 1950'den (ve Amerika'daki soyut sanatın önem kazanmasından) bu yana Soyut Ekspresyonizm dediğimiz bir yan akım gelişti. Bu akımın önde gelen temsilcisi ve savunucusu Kandinsky idi.

Kısaca, Kandinsky'nin sanatının Fovizm'den ve halk sanatından türediğini söyleyebiliriz; fakat bu sanatı anlamak istiyorsak, bu özelliklere müziği de, hem yaşantı hem de kavram olarak eklememiz gerekir. Kandinsky Wagner'e büyük bir hayranlık duyuyor, onun müziği, metni ve sahneyi birbiriyle bir bütünsellik içinde kaynaştırmasını (*Gesamtkunstwerk*) fazla maddeci olan opera sanatına manevi bir nitelik kazandırmak olarak görüyordu. Kandinsky ile Marc'ın yayımladıkları *Blaue Reiter* yıllığında Schönberg'in, Scriabin'in *Prometheus*'u ile ilgili bir denemesi olduğunu görmüştük. (Bu iki sanatçı da Kandinsky'den bir iki yaş daha küçüktüler.). Yılıktaki son metin, Kandinsky'nin sahne yapıtı *Sarı Sesler*'di (*Bühnenkomposition*). Bu metin çoğunlukla altı kısa bölümle ilgili sahne açıklamalarını içeriyordu: Kandinsky ıslık, renk ve karanlık öğeleriyle bunlara eşlik edecek müziğin ve sahne üzerinde tek tek kişilerle grup halindeki oyuncuların (adam, çocuk, beş dev, kimliği belirsiz varlıklar vb.) yalın hareketlerini açıklıyordu. Metindeki sözler ve şarkılar çok azdı. Son söz IV. Sahnede (komut verir gibi yüksek ve güzel bir sesle) adam tarafından söyleniyordu: 'Susun'.

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. Kandinsky'nin sözünü ettiğimiz yıllıkla *Sanattaki Ruhsal Değerler Üzerine* adlı kitabının yayımlanmasından önce yaptığı resimlerinde renkler giderek zenginleşiyor, manzaralar belirsizleşiyor, kimi zaman da seçilmesi güç figür ve atların bulunduğu sahnelere yer veriliyordu. 1909'dan sonra yaptığı bazı resimlerine *Doğaçlamalar* (improvisation) 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 nesnelerle değil, bu nesnelerin sanatçı tarafından daha önce yalınlaştırılmış betimlemeleriyle ilgileri vardır. Bu tutum görsel ve düşsel bir izlenim yaratır. Başlıklarından da anlaşılacağı gibi, Kandinsky bu görüntüleri olabildiğince içinden geldiği gibi ve bilinçli bir denetimi en aza indirgeyerek yaratmıştır. 1910'dan sonra yaptığı *Kompozisyonlar*'ı *Doğaçlamalar*'dan yola çıkılarak tasarlanmış ve geliştirilmiş yapıtlardır. 1912'den sonraki resimlerinin belli nesnelerle ilintilerini kopardığı görülür. Bunlardan bazıları *Kompozisyonlar*'ı gibi özenle tasarlanarak yapılmış gibiyse de, bazıları açıkça doğaçlama yapıtlardır.

Bunlar, birçok bakımlardan geometrik soyut sanattan değişik, bir anlamda da o sanatı bütünleyen bir soyut anlayışın ilk önemli örnekleridir. Ne varki, bu iki tür soyut sanatı birbirinin karşısı iki anlayış olarak düşünmemiz de yanlış olur. Mondrian ile Malevich'in temsil

ettikleri soyut sanatı, temel biçimlere dayandığı için, kişisellikten arınmış ve açıkça modern bir sanat olarak görebiliriz. Bununla birlikte, bu iki sanatçı da gizemsel kaygılardan yola çıkarak madde dünyasına bir yanıt bulmayı amaçlıyorlar, maddenin sözcülüğünü etmiyorlardı. Bu sanatçıların görünen gerçekliğin ancak hayalgücüyle ulaşılacak daha derin bir gerçekliğin bir maskesi olduğu yolundaki inançlarını klasik felsefe de destekliyordu. Ayrıca, Mondrian'ın ileri sürdüğü sanatın soyut biçimlerin dinamik ilişkiler kurarak arı bir güzellik yaratabilmesi için rasgele doğal görünüşlerin ötesine geçmesi gerektiği görüşü, eski Yunanlıların yetkinliğe varmak için doğayı aşmayı amaçlaması öğretisinin bir uzantısı olarak görülebilir. Ancak Mondrian'ın ve Malevich'in bu düşünceleri sözünü ettiğimiz bu ülkülerle on dokuzuncu yüzyılın son on yılı ile yirminci yüzyılın ilk yıllarında ve daha sonra da birinci ve ikinci dünya savaşlarını izleyen dönemlerde Batı dünyasını etkisi altına alan Doğu gizemciliğinin karışımının izlerini taşıyordu. Yüzeyde Mondrian'ın ve Malevich'in sanatına hiç beğzemeyen Kandinsky'nin sanatı da hemen hemen aynı temele dayanır. O da Mondrian gibi Teosofi Derneği'ne üye olmuş, Malevich gibi sanatın biçim ve renklerden yararlanan bir duyumlar iletişimi olduğu görüşünü benimsemişti. Mondrian'ın kişisel olmayan bir resim diline ve tekniğine ağırlık vermesi, onun yapıtlarını öbür iki ressamın yapıtlarından ayırır; üstelik bu ayrım kullanmış olduğu geometrik biçimlerin Malevich'in sanatıyla sağladığı benzerlikten daha önemlidir. Kim isterse Mondrian'ın resim dilini özgürce uyarlayabilirdi, bazı ressamlar bu yolda değişik ölçülerde başarı da kazandılar. Malevich ile Kandinsky'nin yandaşları ise ustalarını genel anlamda izlemişlerse de, onların kişisel anlatımlarını kendi amaçlarına bütün özellikleriyle uyarlayamadılar.

Kandinsky, savaşın başlaması üzerine Moskova'ya döndü. 1917 Devriminden sonra kendisine Eğitim Bakanlığı'nda önemli bir görev verildi. Kandinsky özellikle yeni Sovyet sanatını geliştirecek çalışma gruplarının öğretim programından sorumluydu. Kendi kişisel sanatı-



72. Vassily
Kandinsky:
Kompozisyon VII.
1913. Tual üzerine
yağlı boya,
Moskova,
Tretyakov Galerisi



73. Vassily Kandinsky: *Hırçın-Uysal Pembe*. 1924. Karton üzerine yağlı boya, 63,5 x 48 cm. Köln, Wallraf-Richartz Müzesi

73

nın öğretilmeye elverişli bir yöntemini bulma gereği onun çalışma yöntemlerini yeniden gözden geçirmesine yol açmış olabilir. Kandinsky, o dönemde Vitebsk ve Petrograd'da kendisinininkine benzer bir görev yüklenen Malevich'in durumundan da kesinlikle etkilenmişti. Resimlerinde, daha önce görülen kendiliğindenliğe artık rastlanmıyordu. Özgürce bulduğu biçimlerin yerini geometrik biçimler, oldukça değişken işaretlerin ve dokuların yerini pürüzsüz bir yüzey almaya başlamıştı. Kompozisyonları daha zengin ve baştan çıkarıcı bir nitelik kazanmış —Malevich'in tutumluluğu ile Mondrian'ın yalınlığına kalkışmamakla birlikte— yeni yapıtlarında daha önceki bulanıklığını ve belirsizliğini bırakarak belli bir açıklığa ulaşmıştı. Kandinsky'nin sanatının kaynağı eskiden olduğu gibi bilinçli bir program ve seçim değil, gene kendi bilinçaltıydı, fakat bunun böyle olduğu resimlerinden eskisi kadar kolay anlaşılamıyordu. Belirginlik, yapıtına yön veren kişisel ilkenin, sanatının uyduğu 'iç gerekliliğin' önemini azaltmamakla birlikte, Kandinsky artık herkesin anlayabileceği daha kontrollü biçimsel bir dil kullanıyordu. Kendisi 1914'te, kendi tepkilerinin çözümlemesine ve başkalarının tepkilerinin sistemli bir incelenmesine dayanan bir biçim ve renk sözlüğü ve grameri üstüne çalışmalarına başlamıştı. Bu çalışmalarının bir özeti 1926'da, altmışıncı doğum gününü kutlamak amacıyla *Nokta ve Çizgiden Düzleme* başlığı altında yayımlandı. 1921'de Kandinsky Rusya'dan ayrılarak gene Almanya'ya gitti ve ertesi yıl Weimar'da Bauhaus diye bilinen ünlü tasarım okulunun kadrosuna katıldı.

3 İlerlemenin Görüntüleri

Kesintisiz ve durdurulmaz bir ilerlemeye duyulan bu inanç, gerçekte o dönemde dinden daha güçlüydü; insanlar 'ilerleme'ye Kutsal Kitap'tan daha çok inanıyorlardı. Bilim ve teknolojinin gündelik hayattaki şaşırtıcı gelişmeleri de onların bu inanışlarını haklı gösteriyordu.

Stefan Zweig, *Dünün Dünyası*, 1943

1900'lerde ilerlemeye inanan insanları anlamak, bugün bile güç değildir. Bu insanların yararlanabilecekleri gelişmeleri bir düşünün: evlerde musluk, elektrik, kalorifer, asansör, telefon; sokaklarda atların çekmediği tramvay, otobüs, elektrikle aydınlatma, yeraltı trenleri, gramofon, radyo, telgraf, ucuz gazete ve fotoğraflardan yararlanarak elde edilmiş yarım tonlu resimlerle süslü dergiler; 1903'ten sonra hızla gelişen uçak sanayii, Bleriot'nun 1909'da Manş'ı uçakla geçmesinin Avrupa'da yarattığı heyecan; 1895'te röntgen ışınlarının bulunması örneğinde olduğu gibi tıptaki çarpıcı gelişmeler; sanayideki hızlı ilerlemeler, Bütün bunlar, Batı dünyasındaki insanların çoğunluğunun maddi hayatında kuşkusuz rahatlatma sağlayan etkenlerdi. Parıldayan organları, düzenli hareketleri ve geometrik biçimleriyle makineler de çok geçmeden bu başarıların bir simgesi olmakta gecikmeyecekti. Ancak yarattığı etkiyle görsellik kazanan bir başka simge de elektrik gücüydü. İnsanoğlu —artık istenmeyen geleneklerin zincirlerinden bir kurtulabilse— donanmış olduğu bütün bu yeni güçlerle herkes için daha iyi bir dünya yaratmaktan geri durmayacaktı.

Elbette, herkes bu inancı paylaşmıyordu. Goethe, daha yüzyıl önce, bilimsel ilerlemenin insan yeteneğini aşacağını görebilmisti. İnsanlık yaşama biçimini neden değiştirecekti? Güzel sanatlar her iki karşıt görüşe katkıda bulunuyordu. Yeniliğin sevincini paylaşanlar, geliştirebilecekleri yeni biçimler, yeni anlatım yolları, yeni bir duyarlılık bulabilirlerdi. Böyle düşünenler, uluslararası bir savaşım içindeydiler. Yeniye ve güçlüye duyulan istekle beslenen şiirsel bir gelenek Amerikalı Walt Whitman'dan kaynaklanıyor, Belçikalı Verhaeren, Fransız Romain ve Rus Mayakovsky'den destek görüyordu. Bununla bağlaşıklık bir gelenek de öykü ve roman türlerinde geliyordu: Amerikalı Edgar Allan Poe'dan kaynaklanıp Fransız Jules Verne, İngiliz H.G.Wells, Rus Zamyatin ve Çek Karel Capek'in katkılarıyla gelişen bilim-kurgu (*science fiction*) geleneği. Stravinsky'nin Rus Balesi için bestelediği ve 1913'te Paris'te sahnelenen *İlkbahar Ayini* ilkelci teması, uyumsuz notaları ve sert ritmiyle teknolojik dünyaya özgü bir yapıt olarak değerlendirildi. 'Yeni' ve 'ilkel' kavramları birbiriyle kolayca uzlaşabiliyor. Örneğin, Birinci Dünya Savaşı sırasında Batı Avrupa'da büyük ilgi gören caz müziği hem Amerika'yı, hem de Afrika'yı temsil ediyordu. Afrika, insanlığın başlangıcındaki güçlerinin, Amerika ise 'ne pahasına olursa olsun' ilerlemenin simgeleriydiler.

1909'a kadar Fütürizm (Gelecekçilik) Tanrıbilimle (teoloji) ilgili bir kavramdı ve Kutsal Kitabın olacağını haber verdiği olayların henüz gerçekleşmediği inancını içeriyordu. 1909 yılında ise bir kültür akımının adı oldu. Kısa bir süre sonra da, sokaktaki insanın sanat ve tasarımda ileri saydığı her şey için kullanılan bir gazetecilik deyimi olarak kullanılmaya başladı. 'Fütürizm' akımı Paris'te yayımlanan *Figaro* gazetesinin 20 Şubat 1909 tarihli sayısında, ilk sayfada, İtalyan şairi ve oyun yazarı Marinetti'nin kaleme aldığı bir bildiriyle dünyaya tanıtıldı. Marinetti, etkili ve coşkulu bir dille, mekanik güçlerle donanmış dünyayı alkışlıyor, geçmişle bütün bağları koparıyordu. Hızı ve saldırganlığı, yurtseverliği ve savaşı yüceltiyor (bunun dünyanın sağlığa kavuşması için tek çare olduğu görüşü 1917'ye kadar şaşırtıcı sayıda çok kişinin paylaştığı bir görüştü), geçmişin kutsal kalıntılarının saklandığı yerler saydığı kitaplıkları ve müzeleri yıkacağına dair söz veriyordu. Bütün bu tumturaklı sözler arasında en kolayca akılda kalanı 'güzelliğin yeni biçimi, hızın güzelliği' sözüydü. 'Kaportası patlayıcı bir soluk püskürten yılan gibi borularla süslü bir yarış otomobili... Sanki barutla çalışıyormuş gibi görünen bir yarış otomobili *Samothrake Zaferi*'nden daha güzeldir'. Marinetti böylece daha önce düşünülemeyecek bir beceri ve çalışmayla ortaya konmuş bir sanayi ürünü ile yerleşmiş bir güzellik düzeyine erişme çabasıyla yaratılmış bir sanat yapıtını, Hellenistik dönemin Louvre Müzesini gezenleri hayran bırakan ünlü bir heykelini unutulmaz bir biçimde karşı karşıya getiriyordu.

Marinetti, İtalya'nın ticaret ve sanayi merkezi olan Milano'da yaşıyordu. Milano'nun yakınındaki Torino şehrinde ise İtalya'nın büyük Fiat motor fabrikası vardı. (Otomobil yarışları 1887'de başlamıştı.) İtalya, geçmişteki sanat değerlerinin ezici yükünü taşıyordu. On dokuzuncu yüzyıl İtalyan yarımadasına siyasal birlik getirdiyse de (kuzeydeki bazı bölgeler hâlâ Avusturya-Macaristan İmparatorluğu sınırları içinde kaldığı ve Vatikan İtalya'nın birleşmesini 1929 yılına kadar tanımadığı için, birlik henüz tam olarak gerçekleşmiş değildi), sanat konusunda İtalya'ya hiçbir çözüm getirmemişti. Marinetti kendisini ve ülkesini modern Avrupa kültürünün ve sanatının ön saflarına geçirmek için büyük bir istek duyuyordu. Fütürizm, şiir, roman, oyun, resim, heykel, müzik, fotoğrafçılık, film, basımcılık ve mimarlık sanatlarını kapsayan bir akım oldu.

Akımın iletisi ve adı, Fütürist sanatın kendisinden önce ortaya çıkmıştı. Marinetti'nin çağrısına koşan genç İtalyan sanatçıları, onun öğütlerini uygulamada güçlük çekiyorlardı. Konularını, açıkça, kentsel ve endüstriyel çevreden seçmeleri gerekiyordu. Ayrıca devrim olarak yorumladıkları hız kavramı vardı. Bergson'dan öğrendiklerine göre, yaşantının çoğaltılmış ve parçalanmış bir biçimde betimlenmesi söz konusuydu. Bu da üst üste ve saydam bir betimleme, uzak, yakın, hareket eden, duran, görünen ve anımsanan nesnelerin birbirine karışması demekti. Ayrıca bu sanatçıların resimleri, canlı ve saldırgan olmak zorundaydı. 'Resimsel duyularımız mırıltı gibi çıkmamalı; tualerimizin üstünde şakımalı, birer zafer narası gibi kulakları sağır edencesine gürlemeli' (*Fütürist Resim: Teknikle İlgili Bildiri*, 1910). Bu sanatçılar Neo-Empreyonistlerin bölme tekniğini saydamlıkla canlılık elde etme amacı için kullandılar, fakat biçimi bölmeyi ve parçalamayı öğreninceye kadar yaptıklarında kendilerine güven duyamadılar. 1911 yılının Ekiminde bu sanatçılardan bazıları —Boccioni, Carra ve Rus-

solo— Milano'dan Paris'e giderek, yeni sanatın gelişmesini, özellikle de İtalyan dergilerinden tanıdıkları Kübizmi yerinde incelediler.

Ertesi yılın Şubatında Paris'te ilk büyük sergilerini açtılar. Bu sergi Mart'ta Londra'da, Nisan ve Mayıs'ta Berlin'in Der Sturm Galerisinde, Mayıs ve Haziran'da da Brüksel'de açıldı. Aynı sanatçıların 24 tablosundan oluşan ve bir Alman bankerinin satın aldığı bir sergi de Münih, Viyana gibi orta Avrupa şehirlerini dolaştıktan sonra 1913 yılında Chicago'da açıldı. Serginin geri kalan tablolarıyla yeni yapıtlardan oluşan başka bir sergi de Amsterdam, Rotterdam, Lahey ve Münih'i dolaştı. Bu sergiler, Fütürist bildiriler ve konferanslar eşliğinde daha da uzaklara ulaştı (örneğin Marinetti 1914'te St Petersburg'da ve Moskova'da konferanslar verdi). Böylece Fütürizmin ünü hızla bütün Batı dünyasına yayıldı. Kübizmin bir kolu gibi görülen Fütürizm, kuşkusuz Kübizmin daha iyi tanınmasını sağladığı gibi, Kübizmin ne olduğu konusunda da bazı karışıklıklara yol açtı. Fütürizm görsel sanatlarla edebiyat ve öbür sanatlar arasında ilişkiler kurmakla kalmadı, siyaset ve toplum konusunda da birtakım aşırı görüşleri dile getirdi. Bu sanatçılar İtalya'da kabare gösterilerine ve aşırı söylevlere yer veren geceler düzenlediler. Önemli şehirlerdeki tiyatrolarda ve kapalı salonlarda yapıtlarını sergiledikleri gibi, bildiriler de okudular. Marinetti ve öbür Fütürist şairler, şiirlerini okurken dinleyicilere aşırı sözlerle saldırdılar. Gelenekçi besteciler, gürültü makinelerinin çıkardığı seslerden oluşan yeni bir müzik türüyle dinleyicileri irkiltmeyi denediler. Bütün bu davranışlarla birlikte atılan siyasal sloganlar, gösterinin gürültülü olaylarla sonuçlanmasını kaçınılmaz hale getiriyordu.

Öğretmek ve inandırmak genellikle sanatın işlevleri arasında sayılmıştır. Öyle zamanlar da olmuştur ki, sanatın propagandacı niteliği özellikle ağırlık kazanmıştır. Fransız Devrimi sırasında cumhuriyetçi görüşleri yaymaya çalışan sanat, Napoleon zamanında mutlakiyet ve imparatorluk düşüncesini yüceltmıştır. On dokuzuncu yüzyılda, özellikle Fransa'da, bazı sanatçılar sanatlarını sosyalist ve anarşist akımları desteklemek için kullanmışlardır. Fakat Fütürist sanat, çok daha hızlı ve dolaysız siyasal bir işlev yüklenmekle kalmamış, yeni bir sanatçı türünün ortaya çıkmasını da sağlamıştır. Daha çok bir sahne oyuncusunu andıran bu yeni sanatçının kişisel görünüşü atölyede yaptıklarından daha çarpıcıdır.

Aslında, Fütüristlerin sanatı değişik ve deneyci nitelikteydi. Bu sanatçıların düşüncelerini ve heyecanlarını yapıtlarına yansıtma konusunda üzerinde anlaştıkları bir yöntemleri yoktu. Üstelik, abartılmış görüşlerine denk düşen bir sanat ortaya koydukları da pek söylenemez. Ama girişimleri geçerliydi ve elde ettikleri sonuçlar, dile getirdikleri tutkuların boyutlarına hiçbir zaman ulaşmasa bile, çok çarpıcıydı. Boccioni, grubun kuşkusuz en parlak sanatçısı olduğu gibi, önde gelen sanat kuramcısıydı. Onun *Ruh Durumları: Uğurlamalar* (1911) 74 adlı üçlü panosu, bir tren istasyonunda vedalaşan insanların duygularını konu alan ve bu insanların kimini trenle uzaklaşırken, kimini de evlerine dönerken gösteren önemli bir yapıttır. Rönesans mihrap süslemesi olarak yaygınlık kazanan üçlü pano biçimi burada dramatik, hatta operavari bir senaryo havasına sahiptir. Kesin, gözle görünebilir ayrıntılarla birtakım genel duyguların anlayabileceğimiz ölçüde ayrıntılı ve duygusal katılımımızı sağlayacak kadar açık bir görüntüye dönüşmesi gerekiyordu. Resmin kahramanı Victoria dönemi teknolojinin önemli buluşlarından buharlı lokomotifler. Lokomotifin biçimi,



Kübist üsluba uygun olarak resmin yüzeyine dağılmıştır, hemen göze çarpan numarası ise Picasso ile Braque'ın tablolarındaki harfleri ve sayıları anımsatmaktadır. Çizgiler ve lokomotifin sağındaki bazı gölgeler vagonları, solundaki çizgiler ise elektrik direklerini belirler ve bir manzara izlenimi yaratır. Yumuşak fırça darbeleriyle çizilen burgaç gibi çizgiler, hem makinenin altından çıkan buharları, hem de birbirine sarılan çiftlerin duygularını, onların sanki bir düşteymiş gibi savruluşlarını betimler. Ne oldukları kolayca çözilemeyen figürler de Kübizmi çağrıştırmakla birlikte, Boccioni'nin köşeli değil, kıvrık, deniz kabuklarını andıran biçimler kullandığı dikkatimizi çeker. Bütünüyle bu tablo ele aldığı yaşantılar kadar karmaşıktır. Kullandığı anlatım yolları, anlamlı ipuçları olabilecek şematik çizgilerden doğal görünümünün soyutlanmasına ve sayıların olduğu gibi resmedilmesine kadar uzanan bir zenginliktedir. Fütürist açıklamalardan beklediğimiz çarpıcı modernizme gelince, Boccioni bu konuda bizi hayal kırıklığına uğratmadığı gibi, beklentimizi de aşar. Marinetti'nin kuruluş bildirisinde yarış arabaları, vapurlar, uçaklar ve köprülerle birlikte sözü edilen lokomotif, burada makine gücünün bir simgesidir. *Ruh Durumları: Gidenler*'de kompartımanlarında oturan yolcularla trenin penceresinden görünüp kaybolan şehir manzaraları birbirine karışmış gibidir. *Ruh Durumları: Kalanlar*'da ise gene boş yuvarlak biçimler-

74. Umberto Boccioni: *Ruh Durumları*:
Uğurlamalar:
1911. Tual üzerine yağlı boya, 70 x 96 cm. New York, Modern Sanat Müzesi (Nelson A. Rockefeller'in hediyesi)

le canlandırılan figürler, perdeyi andıran bir çizgi ormanından geçerek, hiçbir şey betimlemeden bir hüznü duygusu verirler. *Kalanlar*'da bu hüznü havası ağır basar, *Gidenler*'de hız öğesi; *Uğurlamalar*'da ise hüznü havası ile mekanik enerji bir aradadır. Üçlü panonun tümü bildirilerdeki saldırgan sözlerin çağrıştırdığından çok daha ince ve insanca bir yaşantıyı ortaya koymaktadır.

Boccioni'nin yapıtlarının anlatıya ve simgelere daha az önem veren yanını *Sokağın Güçleri* ve *Eşzamanlı Önseziler* adlı tablolarıyla ilgili bir kurşunkalem eskizinde görebiliriz. Bu eskizdeki her iki tabloda, sokaktan bize doğru gelmekte olan bir tramvay ve onun yanından geçen yayalarla, bir araba vardır. Tramvay yaklaştıkça resimdeki evlerin eğilip yeni biçimlere girdiği, yukardaki sokak lambalarının ışıklarının birbirine karışması için tramvayın iki yanı havaya kalkmış gibidir. Bu nesneler saydamdır; yalnız tramvaydan ve evlerden gelen ışık belli bir katılıkla verilmiştir. Kompozisyonun tümü bize yönelmiştir: sanki kısa bir süre sonra biz de bu gürültülü ve sıradan sahenin bir parçası olacaktınız gibidir. *Ruh Durumları* adlı üçlü pano, bakanın üzerinde böyle bir etki yaratmıyordu. O panodaki olay ve duygular bir sahne gösterisi gibi bizim dışımızdadırlar. Bu ayırım düzenlemenin bir sonucudur: *Ruh Durumları*'ndaki olay tualin üzerinde geçmekte, bizim üstümüze yönelmemektedir. Ama bu ayırım aynı zamanda kullanılan dilden de kaynaklanmaktadır. Boccioni'nin belli bir ruh durumu yaratmak için —Sembolizmden, örneğin Munch'un ilk yapıtlarından yararlanarak— kullandığı görsel eğretilmeler, görünen dünyanın çarpıtılmış ve yarı soyutlanmış bölümlerinin gerektirdiğinden daha ruhsal bir tepki gerektirir. Aslında, üçlü pano her türle vedalaşmayla ilgili düşünsel bir yorum niteliği kazanırken, kurşunkalemle yapılmış desen ve o konuyu işleyen tablolar, eğretilme yerine kesin ifadeli çarpıtmalarıyla doğrudan doğruya bizim de paylaştığımız günlük yaşantı duyarlılığımıza seslenir.

Boccioni'nin burada kullandığı çarpıtmanın kaynağı Delaunay ve Léger'dir. Bu iki ressam da Kübizmi sokağa çıkarmak amacıyla uyarlamaları yüzünden Parisli Kübistler arasında özel bir önem kazanmışlardır. Boccioni, kuşkusuz, Delaunay'ın *Eiffel Kulesi* resimlerinin bir ya da birkaç örneğini biliyordu; Léger'nin *Tütün İçenler*'ini ya da aynı yıl yaptığı öbür resimlerini büyük bir olasılıkla görmüştü. Delaunay'ın *Eiffel Kulesi* dizisi, *Ruh Durumları*'ndaki lokomotif gibi, öne çıkan tek bir simgenin ekseni çevresinde düzenlenen biçimlerden oluşuyordu. *Tütün İçenler*'de ise Léger, tütün içenlerin gerisindeki sıradan bir köy manzarasını, tütün dumanı ve bir perdeyi bize gösteriyordu. (*Eşzamanlı Görünüm*'de Boccioni'nin sokak görüntüsüyle önde duran sürahiyi ve kaseyi birleştirmesi, kendisi ile resme bakan kimsenin aynı anda bir yatak odasının penceresinden aşağıdaki sokağa baktıkları izlenimini yaratır.) Aynı etkileri Carrà'nın yapıtlarında görürüz. Ancak onun bu özelliği, Çözümsel Kübizm doğrultusunda değişikliğe uğramıştır. Carrà'nın *Penceredeki Kadın* (*Eşzamanlılık*) tablosunda pencere, perde ve evleri anımsatan biçimler Delaunay'den izler taşır. Bu resimdeki tamamlanmamış, fakat katılığı ve saydamlığı ile açıkta biçimleri belirtilmiş çıplak figür Carrà'nın, Léger'nin o dönemdeki son yapıtlarını da bildiğini gösterir. Ancak, resimdeki figürde oldukça çekici sedef rengi tonları bulunmakla birlikte, Carrà'nın, Çözümsel Kübizmde olduğu gibi, tek renk kullanma eğilimi olduğuna dikkatimizi çeker. İlk bakışta, resimdeki gerçek varlık, ressamla (ya da bizimle)

75. (karşı sayfada)
Umberto Boccioni:
Sokağın Güçleri ve
*Eşzamanlı
Önseziler*'le ilgili
çalışma. 1911.
Kâğıt üzerine
kurşunkalem
44 x 37 cm.
Milano, Civica
Raccolta delle
Stampe Achille
Bertarelli.



düşsel bir şehir manzarası arasında duran çıplaktır; fakat daha sonra, şehir manzarası asıl konu durumuna geçer ve çıplak figür, hayalgücünün araya soktuğu kışkırtıcı bir zevk öğesine dönüşür. Görülen ve duyulan yaşıntı, aynı anda ve rol değiştirerek gözümüze ulaşır gibidir.

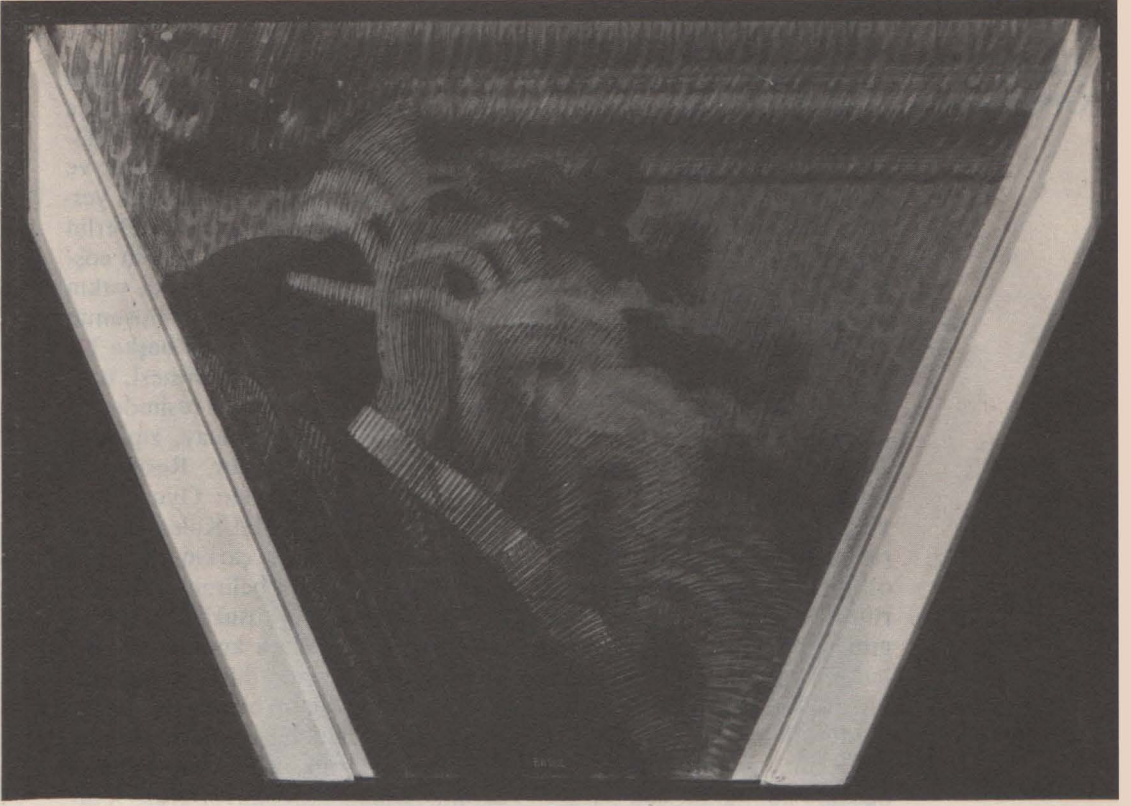
İlerlemenin Görüntüleri

76. Carlo Carrà:
Penceredeki Kadın
(*Eşzamanlılık*).
1912. Tual üzerine
yağlı boya,
147 x 133 cm.
Milano,
Dr. Riccardo
Jucker koleksiyonu



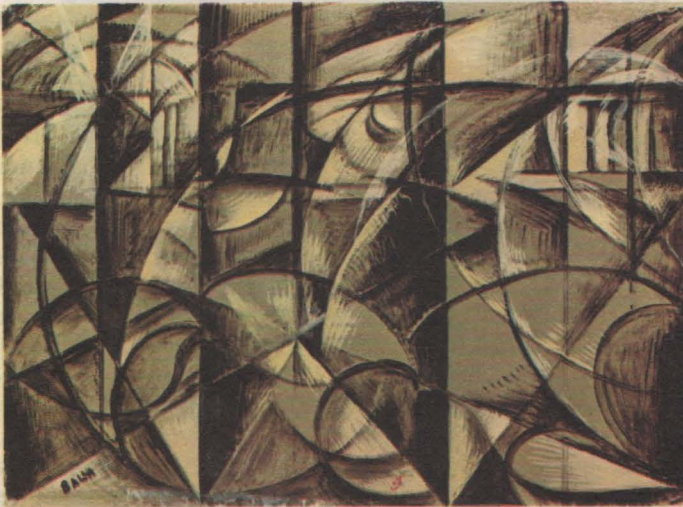
Giacomo Balla'nın yapıtları, daha çok bir eylemin doğrudan doğruya sezgisel yanları üzerinde odaklanıyordu. Uzun süre fotoğrafçılıkla uğraşan Balla, bir olayın art arda gelen evrelerini tek bir görüntüymüş gibi saptayan 'kronofotoğraf' tekniğinin hareketi çözümleyişinden açıkça yararlanmayı amaçlıyordu. *Keman Yayının Ritmleri* (1912) adlı tabloda, herşey bir kronofotoğrafta olduğu gibi görülür. Kemancının sol eli, kemanın kendisi ve yay birçok konumdayken, geride sütun başlığı üzerindeki taş taban değişmez bir biçimdedir. Resimde görsel yaşantının değişmesini gerektirecek duygusal bir yaklaşımdan iz yoktur. Resim bize müziği duyurmayı amaçlamamaktadır. Balla daha sonraki çalışmalarında hareketi çok daha kesin bir resim diliyle incelemiştir. *Bir Otomobilin Hızı+Işıklar* (1913) bir betimleme olmaktan çok, bir nesnenin hareketini yansıtan bir şema, nerdeyse tümüyle soyut bir tablodur. Aynı dizideki resimlerinde (örneğin, *Otomobil ve Gürültü*'de) Balla görsel öğelerin ötesine geçmiş, fakat kullandığı malzeme, kavramsal olmaktan çok sezgisel bir malzeme olarak kalmıştır. 1913-14 yıllarında *Yanardöner Yorumlar* adını verdiği bir dizi resim de üst üste gelen ve birinden öbürüne geçerken ton değişiklikleri yaratan yumuşak renkli yalın geometrik biçimlerden oluşur.

Fütürist ressamlardan yalnız üçüyle ilgili bu kısa açıklamamız, daha geniş bir incelemenin kanıtlayacağı şu gerçeği ortaya koymaktadır: Fütürist sanat, değişik amaçları ve etkileri yansıtan bir akımdır. Bildirilerde sözü edilen ülküleri ve yöntemleri bu sanatçılar yapıtlarında tam anlamıyla gerçekleştirememekle birlikte, bazı ortak amaçları be-



nimsemişlerdir. Nesneleri ölçülü ve tutarlı ilişkiler içinde betimleme sanatı sayan resim geleneğine karşı çıkan bu sanatçılar, konularını hemen hemen her zaman çağdaş dünyadan seçmişler ve gerçek yaşantılardan yola çıkmışlardır. Belli bir ölçüde parlak ve canlı bir sanat yaratmayı da başarmışlardır. Bunun ötesinde, aralarında önemli ayrılıklar ve anlaşmazlıklar olduğunu söylemeden edemeyiz. Bu yüzden, mo-

77. Giacomo Balla: *Keman Yayının Ritmleri*. 1912. 52 x 75 cm., tual üzerine yağlı boya. Londra, Mr. ve Mrs. Estorick koleksiyonu



78. Giacomo Balla: *Bir Otomobilin Hızı + Işıklar*. 1913. Karton üzerine kâğıt ve yağlı boya, 50 x 70 cm. Chicago, Mr. ve Mrs. Morton Neumann koleksiyonu

96 dern sanat akımları içinde akım denmeye layık tek girişim olan Fütürizmi tek yönlü bir sanat olayı olarak göremeyiz.

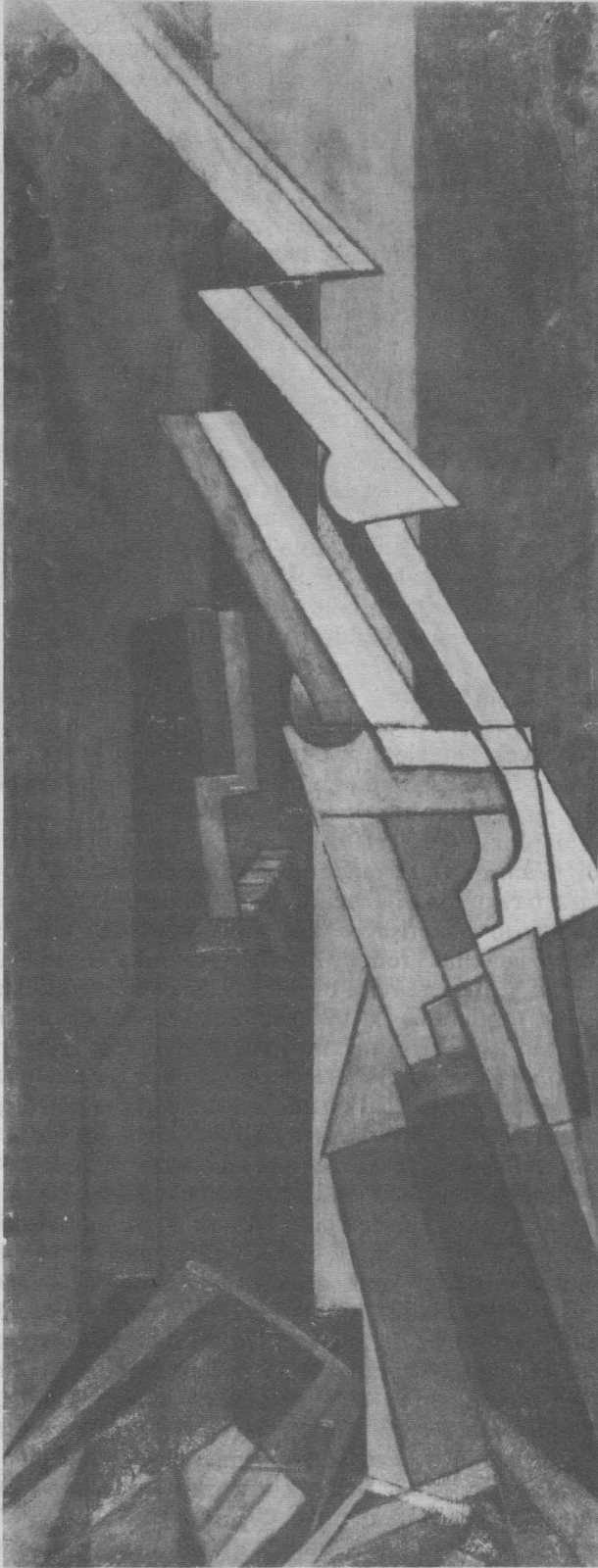
Fütürizmin özel değil, genel bir etkisinden söz edilebilir. Bu akımın bazı yankılarına Paris Kübistlerinin yapıtlarında rastlanabilir. Ama Picasso ile Braque'ın yapıtlarında bunun kesin bir izi yoktur. O dönemde, *Güneş-ve-Ay* dizisiyle soyut biçimlerle evrensel temaları ve duyuları işleyen Delaunay, İtalyanlara bakarak dikkatini yeniden yüzüne yöneltmiş olabilir. 1912'de başlayıp, Ocak-Şubat 1913 Berlin sergisine yetiştirdiği daha sonraki önemli resmi bir önceki dizinin coşkunluğunun izlerini taşımakla birlikte, bu dünyayla ilgili halka yakın bir konuyu ele almıştır. Delaunay'ın *Cardiff Takımı* adlı tablosunun kaynağı Paris'teki bir 'rugby' maçının gazete fotoğrafından başka bir şey değildi. Sanatçının bu malzemeyi bir rapsodiye dönüştürmesi, üzerinde durulmaya değer bir konudur. Bu yarım ton renkli resimde, figürlerin silüetleri göğe karşı açıkça belirtilmiştir. Delaunay, zıplayan oyuncunun ifadesini yitirmeden bu açık-seçikliği azaltır. Resimdeki katılık, dekor olarak kullandığı tahta perdelerde görülür. Oyuncunun yükselir gibi görüldüğü tahta perdelerin üstünde, Eiffel Kulesi ile Paris'in ondan sonraki ikinci çekici simgesi olan büyük çarkın ve Blériot'nun Manş'ı uçarak geçişini simgeleyen bir uçağın belirgin izleri görülür. Bütün bunlar spor, eğlence hayatı, bir korkusuzluk gösterisi gibi halkın yakından ilgilendiği, çok modern ve canlı konulardır. Bir bakıma, bu resim Boccioni'nin *Sokağın Güçleri*'nde dile getirdiği etki, fakat sevinçten yoksun drama parlak bir yanıt olarak da değerlendirilebilir. Londra'daki 'Vortisist' sanatçılar Fütüristlerin birçok ilkelerini benimsemekle birlikte, onların ağırlık verdikleri hareket öğesini sinemanın çok daha başarıyla kullandığına inanıyorlardı. 'Vortisist' yapıtların en iyi örnekleri (Boccioni'nin *Sokağın Güçleri* panosundaki insan dramı ya da Balla'nın yarı bilimsel araştırmaları gibi konuları değil de) şehir yaşantısını ele alıyordu. Wyndham Lewis'in *Kırmızı İkili*'si (1914) ile Lawrence Atkinson'un *Resim*'i bu örneklerdendi. Vortisistlerin yapıtlarının Rusya'da bilindiği konusunda kanıtların bulunması, İtalyanların Fütürist akımının orada nasıl bir etkisi olduğu sorununu daha da karıştırmaktadır.

Bununla birlikte, Fütürist sanat (bu akımın temsilcilerinin kendilerini kabul ettirme çabalarının sonucu olarak) Kübizmin açtığı uluslararası kanala kabaran bir dalga olarak katıldı ve modern sanatçıları önemli seçeneklerle karşı karşıya getirdi. Modern sanatçı ya geleneğin yerleşmiş sınırları içinde kalıp halkın anlayış ve ilgisini sağlayabilirdi, ya da sanatın kendini yenilemesine ve modern dünyanın özelliklerini ve sorunlarını yansıtmaya yardım edebilirdi. Bu ikinci seçeneği benimserse, iç ya da dış konular üzerinde odaklanması gerekecekti. Bu oldukça kaba bir ayırım olmakla birlikte, ne demek istediğimizi anlatmaya yeter: sanat, ya da herhangi bir sanat biçimi, kişisel sorunlarla mı, yoksa kişisel dışı genel sorunlarla mı ilgilenmeliydi? Sanat, bireylerin uğraşı olduğu sürece, tümüyle kişiselikten kurtulamaz. Buna karşılık, en kişisel sanat bile maddi bir nesnede kendini gösterdiği için belli bir nesnellik kazanır. Ama sanatçı ya dikkatini kendi iç dünyasına yöneltir ve haklı olarak insanlar arasında pek çok ortak özellikler olduğunu ileri sürebilir, ya da dikkatini dışa yönelterek dış dünyanın algılanabilen biçimlerini ve ritmlerini ele alır. Bu da klasik sanatla romantik sanat arasındaki eski çekişmenin yeni bir görünüm altında tekrar ortaya çıkmasıdır. Sanatın kesin ve açık-seçik

1

80

79

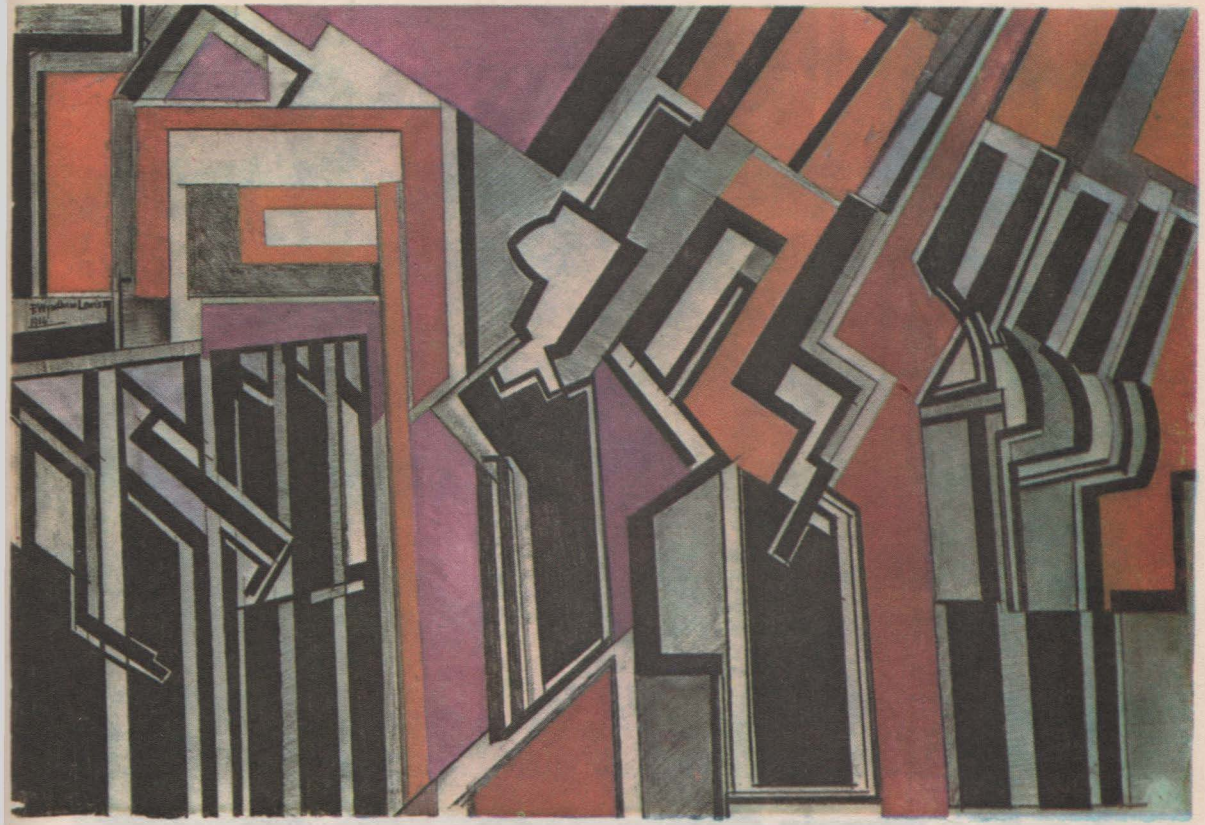


79. Lawrence Atkinson: *Resim*. Yaklaşık 1914-18' de. Pano üzerine yağlı boya, 131 x 45 cm. Londra, Büyük Britanya Sanat Konseyi

olması gerektiğine inanan yenilikçiler, aşırı duygululuğa karşı çıktılar ve belki de Fütüristlerin açıklamalarının etkisi altında Fütürist sanatta Matthew Arnold'un Romantizmde karşı çıktığı 'karışık kalabalığı' ve 'anlatım taşkınlığı'nı gördüler.

Buna benzer bir hayal kırıklığı da Kübizme karşı duyulmuştur. Burada da ortaya çıkan yapıtlar hiçbir zaman bu konuda söylenen sözleri tutmamış ve bu akımın öncüleri, açıklanan bu görüşleri gerçekleştirmeyi hiçbir zaman amaçlamamışlardı. Böyle bir tepki, Mondrian'ın Kübistleri, sanatlarını mantıksal sonucuna kadar geliştirmemekle suçlaması üzerine kendisini göstermişti. Malevich'in yandaşı Lissitzky'nin 1922'de, bir zamanlar herkesi tedirgin eden bir yenilik olan Kübizmin artık babası olan Louvre'a benzediğini, miyopların bile gördüğünü söylemesi de bu tepkiyi dile getiriyordu. Hilberseimer, daha önce ilkelcilikle ilgili olarak sözünü ettiğimiz denemesinde, Kübizmi 'düzlem tasarımı' olarak özetliyor ve bunun bilinçli ve kaçınılmaz bir biçimde her türlü tasarımın temel ögesi olan geometrik küp biçimine dönüştüğünü söylüyordu. Daha sonra da Kübizmi, Ekspresyonizm gibi, 'özel kaygılara' kapılma ve 'insan biçiminde figür yapma' sorunuyla aşırı ölçüde ilgilenmekle suçluyordu.

Sanatın teknolojik dünyaya bağımlı olduğu görüşünü benimseyenler için iki seçenek vardı. Bu seçeneklerin birbirinin karşısı olduğu çok geçmeden anlaşıldı. Birinci yol, en yalın deyişle, bu dünyanın güzelliğini sanatta yalnız onu betimleyerek değil, teknolojinin benzeşimleri yerine geçecek biçimleri, renkleri ve ritimleri bularak yansıtmayı amaçlıyordu. Öbür yol ise, teknolojinin hizmetinde olan süreçlere benzeyen süreçleri benimsemeye dayanıyordu. Birinci yolu seçenler makineyi (yarış arabasını değil, motorunu) yeni güzellik ülküsü olarak görüyorlardı; ikinci yolu seçenler ise, yöntem ve ilke olarak yapıma önem veriyorlardı. Bu iki yol da birdenbire ortaya çıkmış değildi. Victoria döneminde bazı kimseler, makinelere ve mekanik yapılara hayranlıklarını belirtmişler, bunları mimarların ve uygulayıcı sanatçıların gösterişi ve aşırı süslü yapıtlarına üstün saymışlardı. Makine ve makine üretimi, özellikle Amerika Birleşik Devletlerinde Taylor'un sistemeleştirdiği biçimiyle, düzen ve verimlilik içinde çalışan bir insan toplumuna örnek olabiliyordu. Teknolojinin harikaları da sayısız insanın işbirliğiyle sağlanan bilgi birikiminin ürünleriydi. Bilim ve teknoloji tarihi, eski yöntemlerin ve düşüncelerin bırakılması gerektiğini gösteriyordu. Bu alanda kaydedilen ilerlemeler, doğadaki evrime paralel bir insan başarısıydı. Klasik gelenekte insan vücudu örnek olarak kullanılmış, evrendeki matematiksel ilişkiler de uyum ve oran sistemine temel olarak alınmıştı. Artık model olarak makine benimseniyor, yenilikçiler de daire, kare ve üçgen gibi biçimlerin mekanik yollarla çizilebileceğini ve bu biçimlerin mutlak güzelliği konusunda Platon'un sözlerini kanıt gösterebiliyorlardı. Yapı kavramı ise en gelişmiş yöntem olarak tarihin desteğine sahipti. Resimde bir 'inşacılık geleneği'nden, bu terimi üstünkörü bir biçimde kullanarak, daha önce söz etmiştik. Cézanne kendi resimlerini 'doğaya bakarak kuruldular' diye tanımlıyor ve öbür resamlara 'doğayı silindiri, koni ve küre biçimleri halinde ele almalarını' salık veriyordu. Bunlar Platon'un övdüğü, makinenin sağladığı biçimlerdi. Descartes'tan Kant'a kadar birçok filozof, işlevsel olarak bir araya getirilmiş öğeler üzerine kurulmuş düşünce sistemlerinin değerini göstermişlerdi. Eiffel Kulesi gibi bir mühendislik harikasını ortaya koymanın yöntemi de açıkça buydu.



Braque ile Picasso da 'inşacılık' yöntemlerini atölyelerine sokmuşlardı.

Léger'nin 1914'te yaptığı soyut figürlerde mekanik bazı özellikler görülür; bu özellik Cézanne'nin nesnelerin özünde var olan temel bazı üç boyutlu biçimlerin ortaya çıkarılması yolundaki önerisinin bir sonucu da olabilir. Bu öneri, Cézanne'nin makineye duyduğu herhangi bir sevgiyi değil, onun nesnelerin fizikselliğini vurgulama ve resimdeki ilişkiler arasında bir tutarlılık sağlama isteğini yansıtır. Léger bu dönemde yaptığı açık hava, cansız doğa ve soyut resimlerinde bu türden biçimler kullanmıştır. Bu resimlerin üslubuna bakarak üç boyutlu cisimlerin açık-seçik resmedildiğini, tual üzerinde kesin fırça darbeleri arasındaki boşluklardan da boyanın dokusunu hissettiğimizi söyleyebiliriz. Savaş Léger'nin üslubunu ve sanat görüşünü değiştirmiştir. Cepheye giden Léger, gazdan zehirlenerek 1917'de biçim ve toplum konusunda değişik bir anlayışla sanatına döndü. Kendisi topalar, bombalar, uçaklar ve kamyonlarla dolu bir dünyada, aynı amaç ve üniforma içinde bir araya gelmiş insanlar arasında ve öbür askerlerle yakın bağlar kurarak yaşamıştı. Hastanede kaldığı süreyle, cephe geçirdiği zaman sırasındaki yaşantılarını, *Kâğıt Oynayanlar* (1917) adlı 1911'den sonra yaptığı en büyük tablosunda ortaya koydu. Askerler, askerlerin miğferleri ve kolları-bacakları, pipolarından tüten duman, üzerinde kâğıt oynadıkları battaniye - bütün bunlar makine ürünü biçimlerin diliyle bize seslenir. Biçimlerin tekrarında makineli tüfeğin kesik kesik atışlarını duyar gibi oluruz.

Savaş, Paris'teki öncü sanat hareketine belirli bir gevşeme getirmişti. Birçoklarının beklediği canlılık, korkusuzluk ve hız yerine, savaşın

80. Wyndham Lewis: *Kırmızı Düet*. 1914. Pastel ve guaj, 38 x 56 cm. Özel koleksiyon.



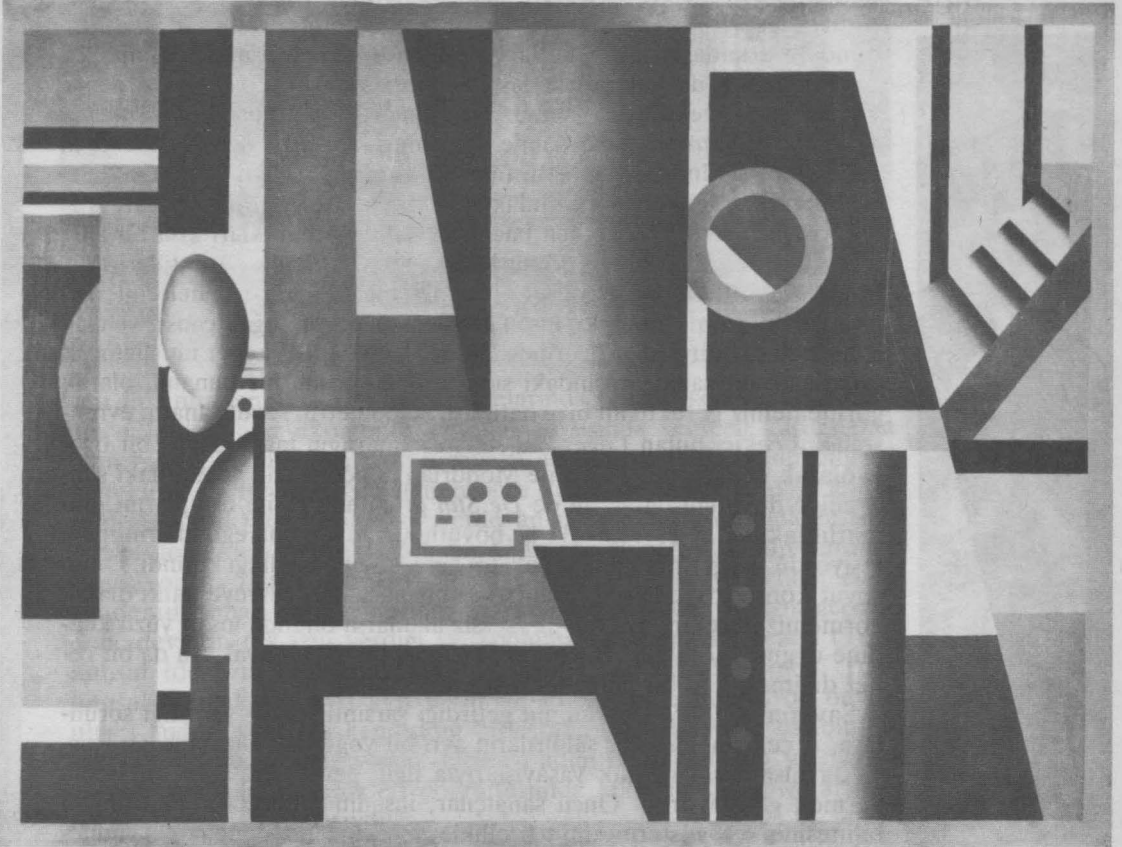
81. Fernand
Léger: *Kâğıt
Oyuncuları*. 1917.
Tual üzerine yağlı
boya, 130 x 195
cm. Otterlo,
Rijksmuseum
Kröller-Müller

hareketsizlik, ahmaklık ve onur kırıcı bir yaşama biçimi getirdiği görüldü; Batıdaki siyasal sistemlerin ve bu sistemlerin hizmet ettiği 'milliyetçilik' görüşünün savaşla birlikte iflas ettiği anlaşıldı. Saldırganlık hiçbir özgünlük getiremedi, uluslararası sosyalizm de, ancak büyük iş çevrelerinin yararlandığı savaşın yıkıcı etkilerinden, işçi sınıfını uzak tutamadı. Modern savaşın acımasızlığına, teknolojinin de büyük katkısı olmuştu. Makine barışa da aynı desteği sağlayabilecek miydi? Savaş öncesi iyimserliğin savaş sonrasındaki yılgınlığı, ekonomik bunalımları ve durgunluğu gidermesi için insana nasıl köklü bir inanç duyulması gerekiyorsa, sanatını maddi ve toplumsal ilerlemenin bir aracı olarak geliştirmek isteyen herkesin de bir kurtarıcılık inancı ile işine sarılması gerekiyordu. İşte 1918 ile 1921 yılları arasında Léger, *Şehirdeki Diskler* adlı tablosuyla sonuçlanan ve böyle bir inancı, parlak bir biçimde dile getiren bir dizi resim yaptı. Léger bu resimlerde bireşimsel bir yöntem kullanmıştı. Evlerin cephelerini, damları, kireşleri, basamakları, sokak işaretlerini, afişleri ve insanları, Delaunay'ın romantik buluşu olan disklerde ise gündelik hayata daha yakın bazı biçimleri, örneğin ark lambalarının parlaklığını bir araya getirilmiş olarak görüyorduk. Her şeyden önce bir afiş etkisi yaratan bu biçimler, tual üzerinde düz olarak duruyordu. Resimde ağır basan dikey ve yatay öğeler, kompozisyona belli bir sağlamlık verirken, diskler de kompozisyonun ortasına görsel bir güç kazandırıyor. Resimde (biçimlerin tamamlanmamış olması ve bu yüzden gözün bir biçimden öbürüne kayması sonucu) bir hareket ve boşluk duygusu da ayrıca dikati çekiyordu. Biçimlerin tualin her bölümüne aynı canlılıkla yerleştirilmesi, insan eşitliğini anımsatan bir etki yaratıyordu. Bu resimle

dizideki öbür resimlerin tümü, şehri insanın çalıştığı, dinlendiği, normal hayatını yaşadığı bir çevre olarak görüntülüyordu. Açık havanın sırlarını paylaşan, onunla sürekli bağ kuran ve bu bağdan güç alan son büyük ressam Cézanne'dı. Normandiyalı bir çiftçinin oğlu olan Léger ise sanatının odağı olarak, modern şehir hayatını seçen ilk büyük ressamdı. Üstelik kendisi, şehri kalabalığı ve sanayileşmiş görünümüyle bir canavar gibi yansıtan on dokuzuncu yüzyıl yaklaşımına karşı, olumlu yanlarıyla ele alıyordu. Léger'nin bu yaklaşımında, şehri insanoğlunun en büyük başarısı sayan on yedinci ve on sekizinci yüzyılların görüşünün yankıları vardır. Léger'nin klasik bir sağlamlıkla gerçekleştirdiği parçalanma aracılığıyla bize sunduğu yaşantı, Fütüristlerin Romantik özlemlerinin çok daha ötesine ulaşıyordu. Şehir hayatının bu dinamik ve iyimser sergilenişinde ancak film daha ileri adımlar atabilmiştir.

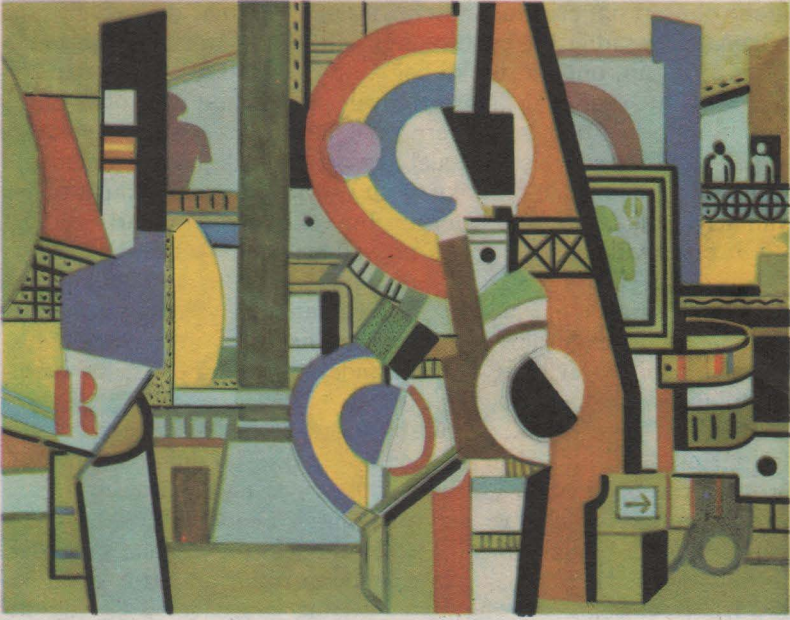
1920'lerde Léger çıplaklar, cansız doğa ve açık hava resimleri gibi daha geleneksel konular için de gene bu canlı resim diline dönmüştür. Bu resimlerde daha az parçalanma, dolayısıyla da daha az dinamizm vardır. Vücutlar, ağaçlar ve meyveler, insan elinden çıkmış nesnelerin sağlamlığıyla betimlenmiştir. Léger'nin şehirde yaşanan ortak hayatın değerlerini vurgulamak için geliştirdiği resim dili artık kırsal hayatla birlikte cinsellik, aile hayatı ve evcilik gibi daha sırdış yaşantıları yüceltmek amacıyla kullanılmaktadır. Kendisi azçok soyut sayılabilecek iki türde resimler yapmıştır. Bunlardan *Mekanik Öge* gibi ad-

82. Fernand Léger: *Mekanik Öge*. 1924. Tual üzerine yağlı boya, 97 x 130 cm. Zürih, Kunsthau-



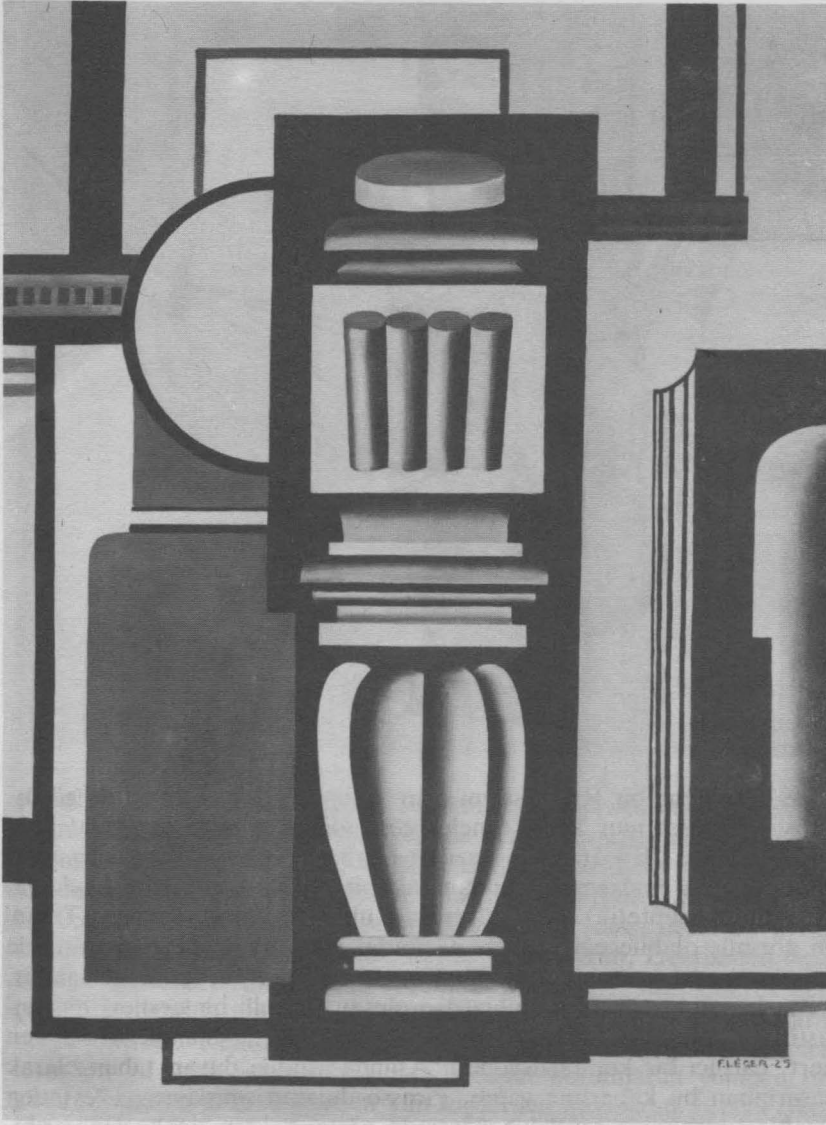
İlerlemenin Görüntüleri

83. Fernand
Léger: *Şehirdeki
Diskler*. 1920-1.
Tual üzerine yağlı
boya, 97 x 130 cm.
Paris, Louise
Leiris Galerisi



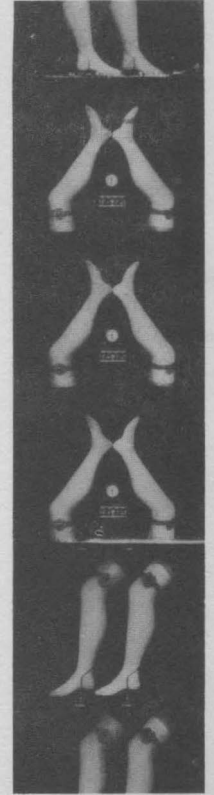
lar verdiği bazıları makinelerin güzelliğiyle ilgili görsel şiirlerdir; öbür türdeki resimlerde ise, *Korkuluk* (1925) tablosunda olduğu gibi bazen tanınabilir nesneleri de içeren, düz geometrik biçim düzenlemeleri görülür. Léger, 1919'da Paris'e dönen Mondrian ile onun *De Stijl* grubundaki arkadaşlarının yapıtlarını biliyordu. Kendisi ayrıca mimar Le Corbusier'nin de yakın arkadaşıydı. *Korkuluk* 1925'te Paris'te açılan Uluslararası Dekoratif Sanatlar Sergisinde Le Corbusier'nin *Pavillon de l'Esprit Nouveau* bölümünde yer almıştı. Léger 1923-4'te *Mekanik Bale* adlı bir film yapmıştı. Bu filmde hasır şapka, sayılar, şarap şişeleri, bir sarkaç, gülümseyen dudaklar, daire ve üçgen, dişli çarklar, gözler, pasta tabakları, manken bacaklarıyla insan bacakları kısa bir süre için; ama tekrar tekrar görünürler. Léger bu filmde görüntülerin ritmik hareketlerini ve birbirlerini ritmik bir biçimde izlemelerini vurguluyordu. Film, tümüyle, insan elinden çıkma ve doğal, cansız ve canlı nesnelerin türdeşliği üzerinde durur. Bu özellik, Léger'nin figüratif sanatla soyut sanat arasındaki sınırdan dolaşmasını bir bunalım olarak görmememiz gerektiğini bize hatırlatır. Geometrik soyut sanatın evrensellliğini çekici bulan Léger, bu sanatı mimarlığın tamamlayıcı bir öğesi olarak görüyordu. Fakat ne Mondrian'ın geometrik yapılarıdaki simgecilğe duyduğu ilgiyi, ne de *De Stijl* grubunun resim üsluplarını, mimarlıktaki ve ev eşyasındaki üç boyutluluğa uyarlama eğilimlerini paylaşıyordu. Léger'nin günlük hayatın gerçekliğine bağlılığı kesindi. Onun soyut kompozisyonlarını insanların kullanacakları çevreye katkı olarak görmemiz gerekir. 'Bu büyük, sessiz alanların önünde insan yüzü kendine uygun yerini alır. Bir burun, bir göz, bir el, bir ayak, ya da bir ceket düğmesi tam bir gerçeklik kazanır.'

Savaşın ve 1917 Devriminin getirdiği sarsıntılara ve yarattığı sorunlara, iç çekişmelerle dış saldırıların ayrı bir yoğunluk kazandırdığı Rusya'da insanların günlük yaşayışlarıyla ilgili gerçeklere özel bir önem vermek gerekiyordu. Öncü sanatçılar, insanın mesleğinin yararlılığını bilmesinin ve göstermesinin özellikle gerektiği bir dönemde kendile-



84. (solda)
Fernand Léger:
Korkuluk. 1925.
Tual üzerine yağlı
boya, 130 x 98 cm.
New York,
Modern Sanat
Müzesi (Mrs.
Simon
Guggenheim
Vakfı)

85. (altta) Fernand
Léger: *Mekanik
Bale* filminden
birkaç kare.
1923-3. New York,
Modern Sanat
Müzesi, Film
Arşivi



rini ülkenin sanat ve tasarım kurumlarında önemli görevlerde buldular. Oldukça ağır ekonomik sorunlar karşısında yeniden kurulmakta olan bir toplumun sanatçısı bu çabaya nasıl bir katkıda bulunabilirdi? Yapılacak üç iş vardı. Sanatçının önce kendi sanatını (hiç değilse kuramsal olarak) herkesin, her yerde anlayabileceği göstergelerle, evrensel gerçekleri betimleyecek bir biçimde yeniden düşünüp kurması gerekiyordu. İkinci adını, o zamana kadar burjuvaziye hizmet eden akademik sanatı yeni bildirilere uyarlamaktı. Bu anlayış, çok geçmeden, devletin tek izin verdiği ve Toplumsal Gerçekçilik denen (Toplumsal İdealizm başlığının daha uygun olacağı) bir akım oldu. Toplumsal Gerçekçilik ayrı ayrı insan topluluklardan oluşmuş bu büyük ulusa önderlerinin ve kendisinin birleştirici görüntüleriyle bir bütünlük kazandırmaya çalışıyordu. Üçüncü adını ise, sanatçının sezgilerini ve zekâsını günün gerekleri doğrultusunda kullanması, işçiler arasında bir başka işçi olmasıydı.

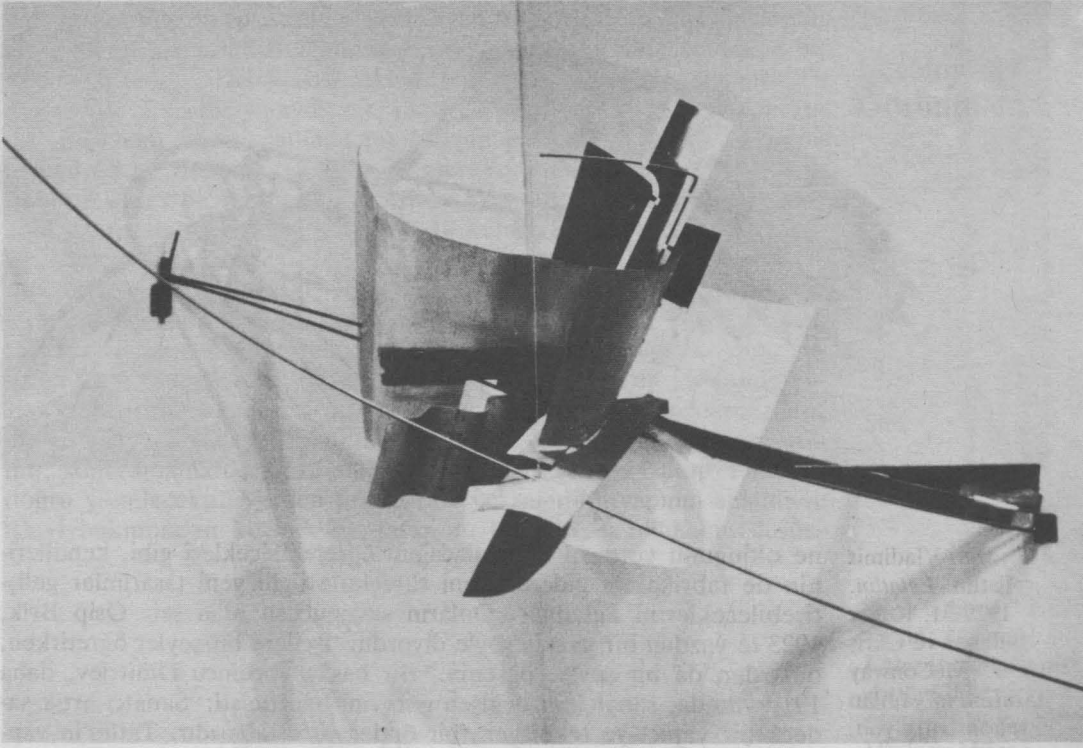
İlerlemenin Görüntüleri

86. Pablo Picasso:
Gitar. 1912.
Tabaka halinde
metal ve tel.
77 x 33 x 19 cm.
New York,
Modern Sanat
Müzesi (sanatçının
hediyesi)



1913'te genç bir Rus ressamı olan Tatlin, Paris'te Picasso ile görüşmüştü. Picasso'nun Tatlin'e neler gösterdiğini bilmiyoruz, fakat kendisi 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* da vardı. Bu yapıt, düzlemler, kenarlar ve çizgilerle boşluklardan oluşan ve belli bir nesneyi olağanüstü bir karşı-doğacılıkla betimleyen ve gene 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. Picasso'nun taşı 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 koştur olarak başlayan bu tutum— günümüze kadar sürüp gelen Konstrüktivist heykel geleneğini başlangıç noktasıdır. Rus Konstrüktivizmi —Picasso örneğinin ilk adımın atılmasına yol açan bir esin kaynağı olması dışında— apayrı bir olaydır ve kendine özgü bir ideolojinin ürünüdür.

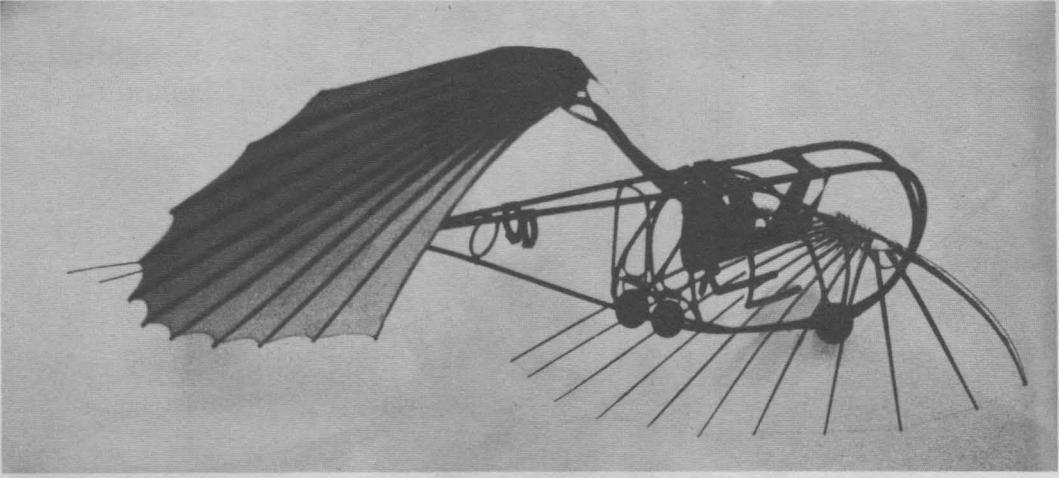
Tatlin'in kendi yaptığı ilk kabartmalar, değişik malzemelerin bir araya getirilmesiyle gerçekleştirilmişti. Bunlar cansız doğa yapıtlarını andırıyordu. 1915 yılına vardığında Tatlin, bazıları odaların köşelerine, duvarlara ya da tavana asılan ve genel olarak boşlukta sallanır duygusu veren tümüyle soyut,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



yapıtlar, ilk olarak Malevich'in Suprematism anlayışını tanıttığı St Petersburg'da, Aralık 1915-Ocak 1916'da açılan sergide halkın karşısına çıkmıştı. Söylendiğine göre, Tatlin'le ondan biraz daha yaşlı olan Malevich galeride, nerdeyse yumruk yumruğa gelmişlerdi. Soyut sanatın bu iki öncüsünün amaçları arasındaki ayırmadan daha derin bir ayırım düşünebilmek gerçekten güçtür. Ertesi yıl bu ayırım, Devrimden önce de var olmakla birlikte, daha bir açıklık kazandı. Tatlin giderek gerçekliği kullandığı malzemede ve daha çok da günlük sorunlarda aramaya başladı. Kendisi Rus Konstrüktivizminin önde gelen temsilcilerinden ve yeni Sovyet toplumunda sanat kurumlarını yeniden örgütlendirmekle görevlendirilen kilit kişilerden biri olarak ortaya çıktı. Düşünceleri bir süre, tam olmamakla birlikte, hükümetçe de desteklenen Tatlin, buna karşılık sanatını ve kuramsal görüşlerini yeni kurulan bu topluma yararlı kılmaya çalıştı.

Uluslararası savaş, devrimin ve iç savaşın yarattığı güçlükler, daha sonra da Devrimi baltalamak için gönderilen yabancı birliklerin saldırısına karşı koymak durumunda kalan Sovyet Rusya, Devrimi korumak ve devleti güçlendirmek için her türlü etkinlikten yararlanmak zorunda kaldı. 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 *Karşı Kabartmalar*'a (*Counter Relief*) geçmişti. 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. Çıracıklarına malzemenin

87. Vladimir Tatlin: *Karşı Kabartmalar* (*Counter Relief*). 1915. Martyn Chalk'ın fotoğraflarından (1966-70) rekonstrüksiyon. Demir, çinko ve alüminyum, 78 x 152 x 76 cm. Londra, Annely Juda Fine Art



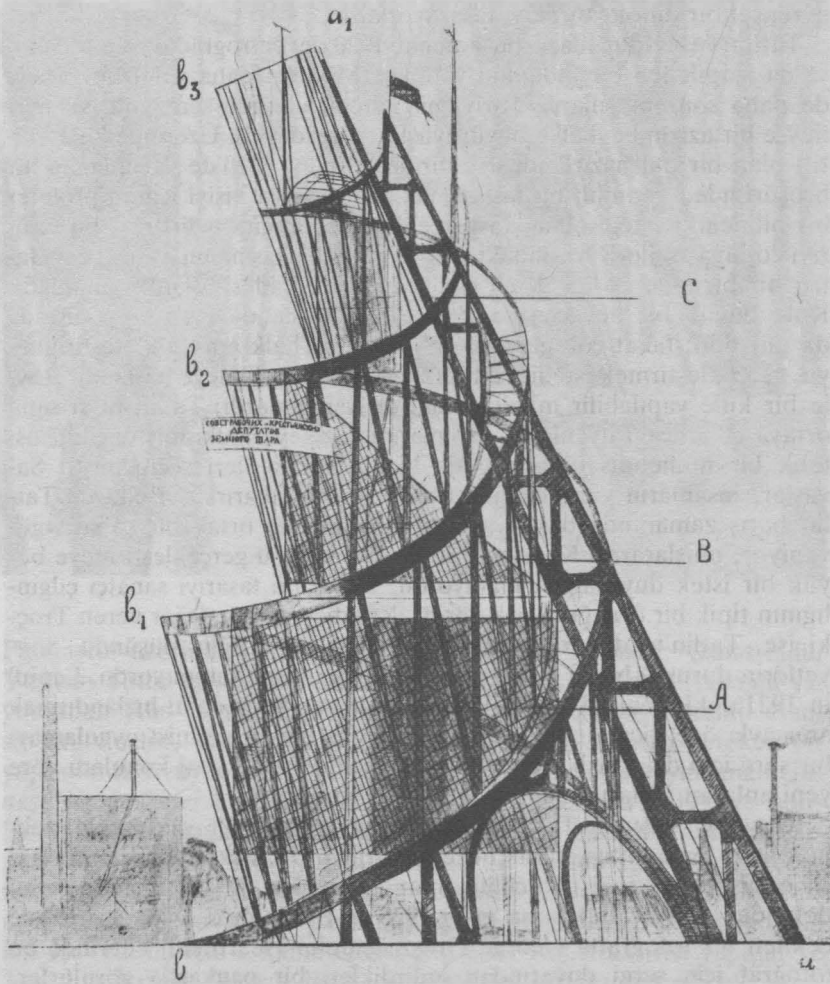
88. Vladimir Tatlin: *Letatlin*. 1929-31. Roger Fulcher ve Chris McConway tarafından yapılan rekonstrüksiyon, 1969. Tahta, ipek, mantar, bilye. Stockholm, Modern Müze

ne olduğunu ve nasıl kullanılacağını öğretebilecekleri gibi, kendilerinin de fabrikalara giderek yeni süreçlerle ilgili yeni tasarımlar geliştirebileceklerini anladılar. Onların savunucusu olan şair Osip Brik, 1923'te yazdığı bir yazıda şöyle diyordu: 'İşçilere bir şeyler öğretirken, onlardan da bir şeyler öğrenin.' Bir başka yorumcu Dmitriev, daha 1919 yılında, sanatçının değişen görevini belirtmişti: 'Sanatçı artık sadece bir yapıcı ve teknisyen, bir önder ve ustabaşıdır. 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 bir oturma yeri gibi günlük hayatta kullanılan nesnelerin yapımına önem verdiğini biliyoruz. Bu tasarımların göze çarpan özelliği, aynı yıllarda, —yani 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. Eğri tahtalı sandalye de kıvrımlı parçalarının yaylılığını kullanıyordu. 1929-31 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. Bu araç, içine yatan insanın dirseklerini ve kollarını kaldırıp indirmesiyle kanat çırparak hareket edecekti. Tatlin modernizmin üslup kaygısından burada da kurtulmuş, aracını insan vücudunun organik yapısına, kemiklere ve adalelere bakarak tasarlamıştı. Tümüyle işlevsellğe 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 gerçekleştirmekten çok, yok edecekti.

Tatlin'in en ünlü yapıtı da gene böyle, hatta daha anlaşılabilir bir yapıtı. Kendisi 1919-20 yıllarında Petrograd'daki Neva nehri üzerine kurulacak büyük bir yapıt tasarlamıştı. Savaşın yol açtığı düşmanlıkları, kardeşçe bir işbirliği içinde ortadan kaldırmayı ve uluslararası sos-

89

yalizmi birliğe kavuşturmayı amaçlayan Üçüncü Enternasyonele bir Anıt olarak ısmarlanan Tatlin'in Kulesi, Paris'teki Eiffel Kulesine bir yanıt olacaktı. Eiffel Kulesi reklam ve eğlence amacıyla yapılmış 300 metreye ulaşan bir yapıydı. 400 metre olarak tasarlanan Tatlin'in kulesi ise, hem dünya çapında bir birliğin gücünü ve özlemlerini simgeleyecek, hem de Komintern'in merkezi olarak kullanılacaktı. Bir bölümü kafes biçiminde ve 60 derece yatay bir kirişin taşıdığı sarmal yapı üzerine üç hücre yerleştirilecekti: küp biçimindeki mekân toplan-tı ve tartışma salonu, bir yana yatmış konumda ve piramit biçimindeki mekân sekreterlik bürosu, üzerine yarımküre oturtulmuş silindir biçimindeki üçüncü mekân da danışma merkezi ve radyo istasyonu olarak tasarlanmıştı. Simgesellikle işlevselliğin uzlaştırıldığı bu yapı, çelik ve cam malzemeden oluşacaktı. Asansörler, yapının giriş omurgasına yerleştirilecek, iki sarmal rampa da araçların ve yayaların ulaşımını sağlayacaktı. Tümüyle bir gözlemesine benzeyecek olan bu yapının, son zamanlarda açıklandığına göre, eğik eksenli Kutup Yıldızına doğru yönelecekti. Yerden fırlarcasına yükselen bu yapının anlamı ve işlevi bakımından kozmik bir tasarımın bir parçası olduğunu düşün-



89. Vladimir Tatlin: *Üçüncü Enternasyonal'e ait Anıt*'ın dikey resmi. 1919. Modern Müze, Stockholm'un izniyle fotoğraflanmıştır.

mek hiç de aşırı bir yaklaşım değildir. Bir geminin kaptan köprüsü ya da bir uzay gemisinin komuta bölümü gibi, Tatlin'in Kulesi de, insanlığın yeryüzündeki yönünü belirleyecekti. Kulenin tepesindeki bayraklar ve radyo direkleri, gemileri anımsatıyordu. Neva'nın ağzı Petrograd'da büyük bir liman meydana getiriyordu; Petrograd ayrıca önemli astronomi çalışmalarının yapıldığı bir merkezdi. Yapının içine yerleştirilen hücreler, evrenle uyumlu olarak dönecekti; toplantı salonu, dünyanın güneşin çevresindeki dönüşünü yankılamasına yılda bir kere, sekreterlik, ayın dünya çevresindeki dönüşü gibi 28 günde bir, danışma merkezi ise dünya gibi günde bir kere dönecekti. Böylece kule insanın zaman içinde varoluşunu simgeleyen ve betimleyen yıllık bir saat işlevini yüklenecekti. Bu kule, yuvarlak bir plana göre yapılan, iki sarmal rampanın tepeye doğru çıktığı yüksek koni biçimiyle eski bir zıgaratı da andıracaktı. Bu biçimiyle de Kutsal Kitabın 'Başlangıç' bölümünde, insanlığın tek dili yitirilişini simgeleyen bir başka zıgaratla, Babil Kulesiyle, bir bağlantı kurulmuş olacaktı. Komintern Kulesi, insanlığı yeniden birliğe kavuşturarak, Babil Kulesine bir yanıt vermiş olacaktı. Tatlin'in arkadaşı şair Khlebnikov da dilin ortak köklerini araştırıyordu. Büyük bir olasılıkla, iki sanatçı kısa bir zamanda Latince'den türetilen Esperanto'dan uluslararası düzeyde daha geçerli evrensel bir dil oluşturmayı tasarlıyorlardı.

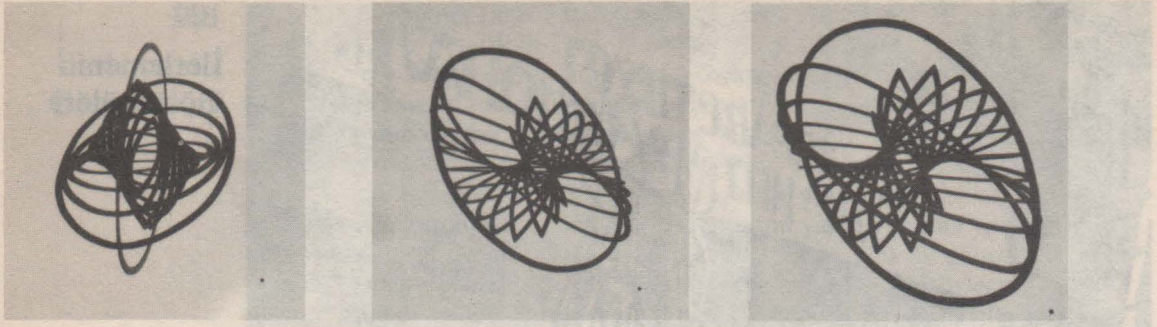
Tatlin ve yardımcıları, bu kulenin 1920'de Petrograd'da ve Moskova'da sergilenen bir modelini yaptılar. Modelin daha yalın bir örneği de daha sonraki yıllarda Rusya'nın birçok yerinde sergilendi ve neredeyse bir azizin heykeli gibi yürüyüşlerde gezdirildi. Üzerinde kule motifli olan bir pul hazırlandı. Eleştirmen Punin, 1920'de yayımlanan bir broşüründe, Tatlin'in bu tasarısının 'milyonlarca kişiyi içeren proleter bir bilincin' desteği olmadan gerçekleştiremeyeceğini belirtti ve bu tasarımı 'dünya işçileri arasındaki uluslararası bağlaşmanın yalın ve yaratıcı bir biçimde en ideal, en canlı ve klasik ifadesi' olarak tanımladı. Kule büyük bir heyecan yarattı ve kısa zamanda Rusya'nın dışında da duyuldu; fakat çok geçmeden 'idealizmi' halk arasında eleştirilmeye, gerçekleştirilmek istediği düşler alay konusu edilmeye başlandı. Böyle bir kule yapılabilir miydi? Belki de yapılamazdı; Tatlin tasarısının ortaya çıkaracağı uygulama sorunlarını çözmeye kalkışmış değildi; üstelik bir mühendis olduğunu da hiçbir zaman ileri sürmemişti. Savaşlar, insanların yaratıcılığını sık sık ortaya çıkarırlar. Belki de Tatlin barış zamanında başarıya ulaştıramadığımız ortak bir çabaya güveniyor, uluslararası Komünizmin böyle bir düşü gerçekleştirmeye büyük bir istek duyacağına inanıyordu. Lenin bu tasarımı sanatçı çılgınlığının tipik bir örneği olarak gördü. Yaratıcı çabaya değer veren Troçki ise, Tatlin'in döner hücreleriyle fazla ileri gittiğini düşündü. Sovyetlerin durumu böyle düşü tasarılara pek olanak tanıımıyordu. Lenin'in 1921'deki Yeni Ekonomi Politikası ticareti ve üretimi hızlandırmak amacıyla özel ticarete ve mülkiyete izin vererek komünist uygulamayı bir süre için değiştirdi. Sanat da kısa bir süre sonra yeni konulara göre yeni anlatım yolları arama özgürlüğünü yitirdi.

Rusya'nın dışında Tatlin'in sanatı dar görüşlü bir yaklaşımla, teknolojinin bir uzantısı olarak değerlendiriliyordu. Fakat bu sanatın temsil etmiş olabileceği ülkücülük, batı Avrupa'da Sovyet Komünizmindekinden daha çabuk sona erdi. 1920'de Berlin'deki Dada sergisinde çekilen bir fotoğrafta George Grosz ile John Heartfield, ellerinde bu fotoğraf için sergi duvarından indirdikleri bir pankartla görülürler.



90. Vladimir Tatlin: *Üçüncü Enternasyonale ait Anıt*'ın modeli. 1919. Modern Müze, Stockholm' un izniyle fotoğraflanmıştır.

Pankartın üzerinde iri afiş harfleriyle şu sözler yazılıdır: 'Sanat öldü/ Yaşasın Tatlin'in yeni/makine sanatı.' Lissitzky 1928'de Viyana'da yayımlanan Rus Mimarlığı ile ilgili yazısında, Tatlin'in Kulesini 'asan-sörler, vinçler, taşıyıcı kayışlarla' bir arada düşünülmesi gereken bir yapı olarak övüyordu. Kendisinin 1923'te Hanover'de yayımlanan *Güneşe Karşı Zafer* başlıklı taşbaskı resimleri, Malevich'in 1913'te işbirliği yaptığı operayla Tatlin'in Kulesinden alınan bazı düşüncelerin çarpıcı bir bireşimiydi. Bu kulenin küçük bir modeli 1925 Paris Dekoratif Sanatlar Sergisindeki Rus Pavyonunda da yer almıştı. Melnikov'un yaptığı bu pavyonla, pavyonun içinde sergilenen Rodchenko'nun Bir İşçi Klubü için Okuma Odası gibi öbür Konstrüktivist yapıtlar ve Tatlin'in Kulesi, Sovyet Rusya'nın sanatla teknolojinin ele ele vere-



91. Alexander Rodchenko: *Asılı Konstrüksiyon.*

1920. Varvara Rodchenko'dan alınan ölçülerin ve çizimlerin John Milner ve Stephen Taylor tarafından (1972) bir araya getirilmesiyle hazırlanan rekonstrüksiyon.

rek yeni bir çevre yarattıkları ilerici bir ülke olduğu görüşünü vurguluyordu. Ancak bu düş Rusya'da hızla tarihe karışmak üzereydi.

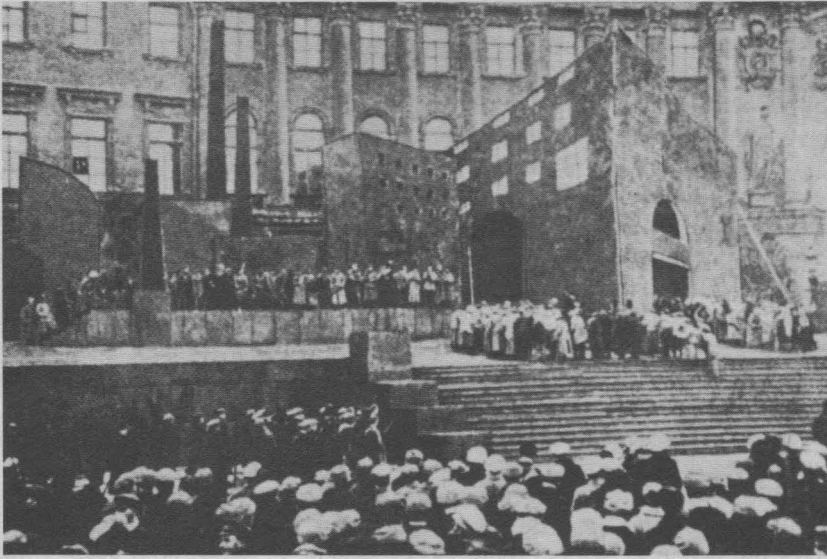
Tatlin'in çevresindeki Konstrüktivist sanatçılar grubu, Tatlin gibi, giderek kendilerine ekmek parası sağlayacak işlere yöneldi. Eylül 1921'de Moskova'da '5 x 5 = 25' adıyla açılan bir sergi, her biri Tatlin'in yandaşı olan beş sanatçının beş tablosundan oluşuyordu. Bunların arasında Rodchenko'nun büyük bir olasılıkla ortadan kaldırılan, ama tarihe geçmiş üç tablosu vardı. Malevich de sergiye felsefenin, dinin ve bilimin kendince sezgisel karışımını yansıtan beyaz üstüne beyaz bazı tuallerle katılmıştı. Rodchenko, *Saf Kırmızı Renk*, *Saf Mavi Renk* ve *Saf Sarı Renk* adlı üç tek renk tablosunu 'Son Resim' başlığı altında sergiledi ve soyut sanatın artık öldüğünü açıkladı. Sergiye katılan öbür ressamalar, Rodchenko'nun karısı Stepanova, Vesnin'le karısı Popova ve Aleksandra Exter'di. Bu ressamlarla onlara katılan öbür bir kaç sanatçı, Konstrüktivist sanatçılardan kendilerini ayırmak için Prodüktivistler adını aldılar. Atölyelerini hem iş yeri, hem de okuma oda-

91

92. Lyubov Popova: *Aldatılan Alicenap Erkek*

için hazırlanan dekor. Eser, Meyerhold tarafından 1922 yılında Aktörler Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir (Moskova). Kollaj.





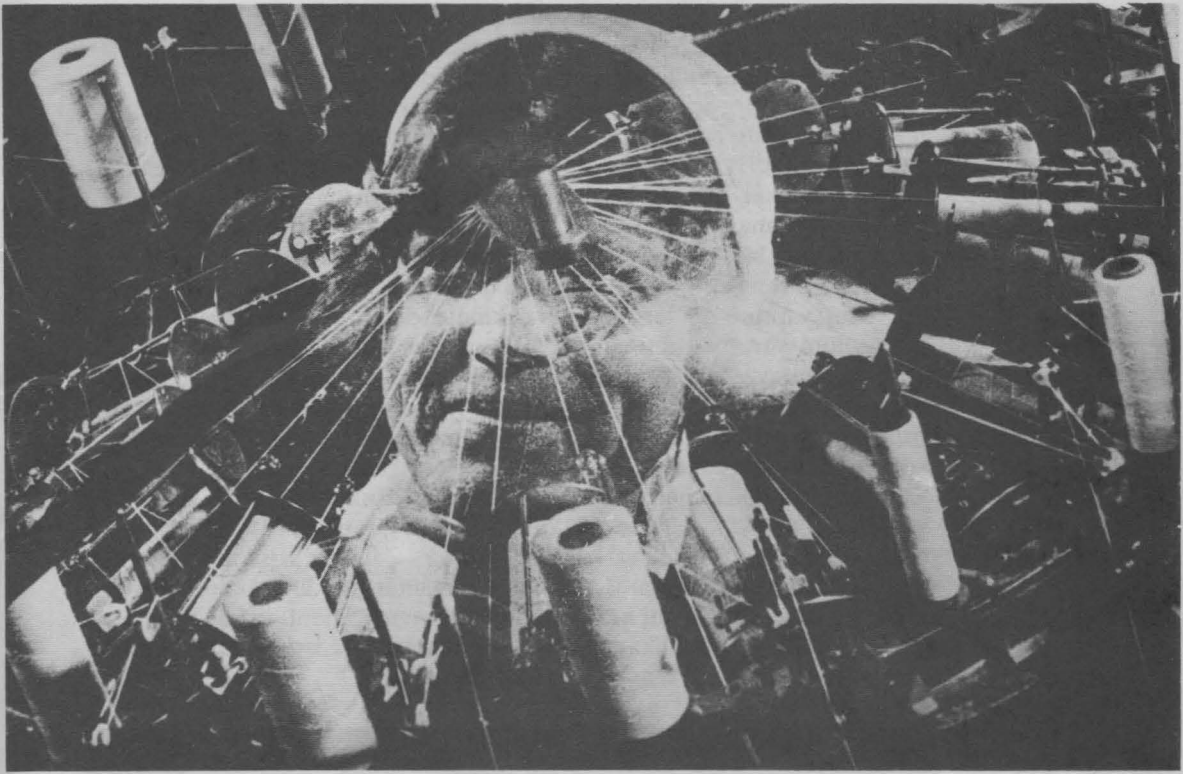
93. Dmitri Temkin tarafından düzenlenen ve tasarımı Yury Annenkov tarafından yapılan (1920) yeniden kabul töreni, *Kış Sarayının Saldırıya Uğraması*

- 92 sı olarak kullandılar. Onlara göre sanat, hangi görünüş altında ortaya çıkarsa çıksın, burjuva değerlerini ve kapitalist sömürüyü temsil eden çağdışı bir uğraştı. Onlar da tasarıma yöneldiler. Rodchenko, fotoğrafçı ve basımcı olarak çalıştı; Mayakovsky ile birlikte afiş ve reklam panoları yaptı. Vesnin Tairov'un sahnelediği oyunlara Konstrüktivist dekorlar hazırladı ve mimar olan kardeşleriyle Moskova'daki Emek Sarayı ve Petrograd'daki Pravda binası gibi önemli tasarımlarda çalıştı (1923). Stepanova ile Popova, Meyerhold için Konstrüktivist sahne dekorları yaptılar (1922-3), dokuma desenleri çizip bunları uyguladılar. Exter de resmi bırakarak sahne dekorculuğu yaptı. Aynı eğilimi başka sanat dallarında da görüyoruz. Yazarlar da roman ve öyküyü bırakıp, röportajcılığı denediler. Romanın incelik gerektiren yazı sanatı yerine, röportaj türünün daha kaba, görünüşte daha nesnel anlatımını seçtiler. Film yönetmenleri de konulu film yerine, belgesel filmler yapmayı yeğlediler. Tiyatro yönetmenleri, özellikle Meyerhold, tiyatroyu o yıllardaki anlatıya ve yanılzamaya dayanan kalıplarından uzak, hareket dolu ve bildiri aktaran bir halk sanatına dönüştürdü. Meyerhold dekorları için Konstrüktivist sanatçıları görevlendirmekle kalmadı, oyuncularını da yalnız Çehov'un oyunlarındaki karmaşık kişileri canlandıracak tek tek yıldız yorumcular olarak değil, şarkı söyleyebilecek, dans edecek, soytarlık ve akrobatik edecek, müzikhol komedyenliği yapacak kişiler olarak yetiştirdi. Zaman zaman, gene Konstrüktivist sanatçıların yardımıyla, Petrograd'ın ve Moskova'nın sokak ve alanlarında tiyatro olayları sahnelendi; bu gösterilere kalabalıklar ve askeri birlikler oyuncu olarak katıldı. Bu gösterilerin en ünlüsü 7 Kasım 1920'de, üç yıl önce St Petersburg'daki Kışlık Sarayın sivil halktan bir kalabalıkla ayaklanan askeri birlikler tarafından saldırıya uğraması olayının gene aynı yerde, belki o saldırıya katılan kimselerden bazılarının bulunduğu bir toplulukla yeniden canlandırılmasıydı. Bu gösterinin senaryosunu ve dekorunu hazırlamaya birçok yazar, yönetmen, dekorcu ve sahne teknisyeni katkıda bulundu. Olay, yakındaki bir kuleden verilen telefon komutlarıyla bir dizi tablo ve grup hareketi olarak düzenlendi. Altı bin kişi-
- 93

nin rol aldığı bu gösteriyi yüz bin kişi izledi. 1917 ayaklanmasını başlatan Aurora kruvazörü de Neva nehrinde olaya yakın bir yere demirlemişti. Gene aynı amaçla, tren vagonları, kitap, afiş, gramofon ve film gösterileriyle propaganda merkezleri olarak bu geniş ülkeyi dolaştı, aynı ülküyü paylaşan tek bir ulus yaratmaya çalıştı.

Dziga Vertov ve öbür yönetmenlerin elinde film, Konstrüktivist sanatın en yetkin anlatım aracı oldu. Sinema kamerası, dünyayı kaydediyor; film yönetmeni de bu nesnel malzemeyi belli bir amacı olan, dinamik bir gösteriye dönüştürüyordu. Uydurma öyküler yerine, gerçek malzeme belli bir işleve göre kurgulanıyordu. Vertov'un 1922-5 yılları arasında yaptığı ünlü belgesel filmleri —*Kino-Pravda* (Sinema-Gerçek) ve *Kino-Glaz* (Sinema-Göz), özellikle de *Film Kameralı Adam* (1929)— filmin yanılsamacı gücünü etkisiz kılmak için sürekli neyi seyrettiğimizi ve bunların nasıl bir araya getirildiğini bize hatırlatıyordu. Örneğin, Vertov kendisini kurgu odasında, filminin kurgusunu yaparken, kameraman olan kardeşini biraz önce seyredilen görüntüleri çekerken, ya da aynı filmi başka bir sinemada oynatılırken, yani hem perdeyi, hem de seyircileri birlikte gösteriyordu. Aynı yıllarda adını duyuran Alman oyun yazarı Brecht ve Meyerhold gibi, Vertov da seyircinin bu olaya bilinçli ve etkin bir biçimde katılmasını istiyordu. Vertov, *Biz* (1922) başlıklı bildirisinde şöyle diyordu: 'Biz makinenin ruhunu keşfediyoruz, tezgâhında çalışan işçiyi seviyoruz, traktöründeki çiftçiyi seviyoruz, lokomotifindeki makinisti seviyoruz. Her türlü mekanik etkinliğe yaratıcı bir sevinç getiriyoruz. İnsanla makine arasında barışı sağlıyoruz. Yeni insanı eğitiyoruz.' Victoria çağı İngiltere'sinde Ruskin'le Morris, işle eğlence ve mutluluk arasında uyum sağlamak için çalışma hayatında bir rönesansın sözcülüğünü ediyorlardı. Prodüktivistlerin düşü de, insanla makine arasında böyle olumlu bir ilişki kurmaktı. Vertov gibi, tiyatrodaki Meyerhold'la çalışan, *Grev* (1924) ve *Potemkin Zirhlisi* (1925) gibi tarihsel olayları canlandıran filmleriyle, uluslararası ün yapan Eisenstein da, film sanatında kurgunun önemini ve seyirciye sunulan her görüntünün içerdiği anlamın üzerinde durulması gereğini titizlikle belirtmişti. Her iki sanatçı da o yıllarda değer verilen romantik konulu filmlere karşı çıkmışlardır. Léger ve daha başka bazı sanatçılar gibi onlar da Amerikan sinemasının serüven filmlerini ve sille-tokat güldürülerini daha etkili bulmuşlardır.

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 sanatçılarının, bazıları Sovyet Rusya'dan kaçan, bazıları da devlet tarafından gönderilen sanatçıların etkisiyle, açıkça değil de gizliden gizliye 1920'lerde ve 30'larda yayılmıştır. Bunlardan birçoğu 1920'lerde orta Avrupa'da çalışan sanatçılardır. Örneğin, Gabo Rusya'dan 1922'de ayrılmış ve 1932'ye kadar Berlin'de yaşamıştı. İlk tek kişilik sergisini de 'Konstrüktivist Heykel' başlığıyla 1930'da Hanover'deki Kestner Gesellschaft galerisinde açtı. Savaştan sonra, eyalet merkezinde açılan bu özel kurum, zamanla soyut ve Konstrüktivist sanatı destekleyen önemli bir sanat merkezine dönüşmüştü. Berlin'deki Herwarth Walden ve Der Sturm galerilerinin savaş öncesi etkinliklerine göre Kestner Gesellschaft galerisinin etkinlik listesi çok daha çarpıcıydı. Ancak bu galerinin en küçük bir tecimsel kaygısı da yoktu. Ayrıca ilgi alanı da ona



göre değışikti: Paris artı Ekspresyonizm yerine, Mondrian ve Hollandalı *De Stijl* akımı, Rus Konstrüktivizmi artı bu etkilerin Almanya'daki yansımaları, yeni müzik ve edebiyat gibi daha çok ilgi görüyordu. Başka merkezler de bu ilgileri paylaşıyorlardı. *De Stijl* akımının Konstrüktivizmle bir tür karışımı, 1918'den Hitler'in iktidara geçtiği 1933'e kadar süren Weimar Cumhuriyetinin olduğu kadar, daha tepkici bir akım olan 'Yeni Nesnelcilik'in de bir özelliğini oluşturuyordu.

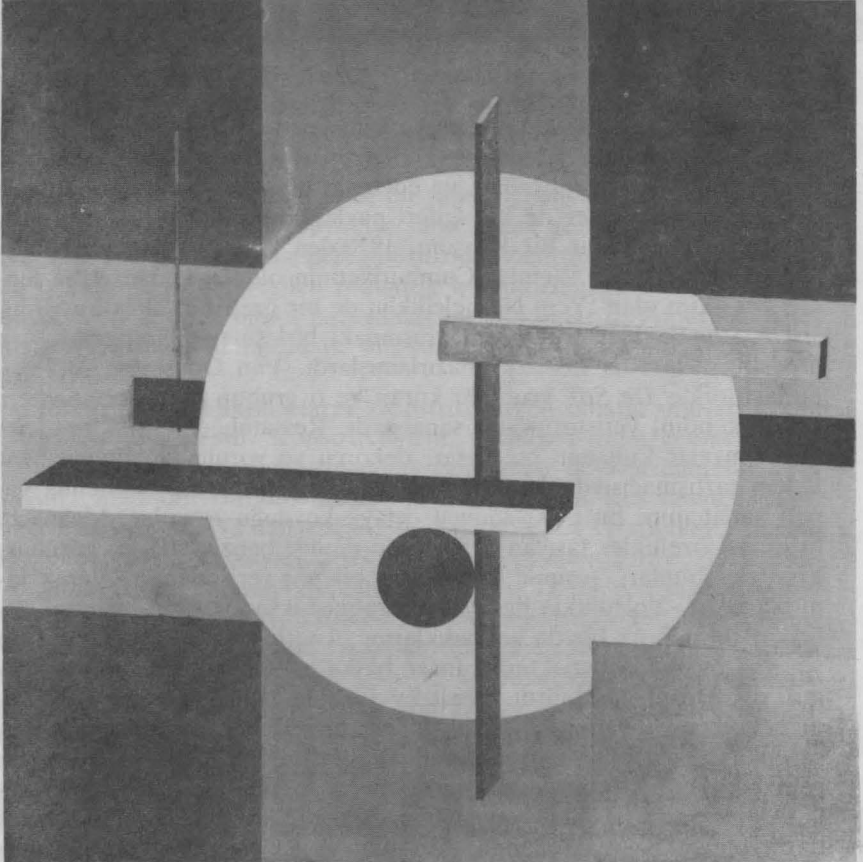
De Stijl ile Konstrüktivizm arasındaki birleşmeyi, Hollandaki van Doesburg ile Rus Lissitzky hazırlamışlardı. Van Doesburg, Mondrian'la birlikte *De Stijl* grubunu kuran ve o grubun dergisini yöneten, kendi kendini yetiştirmiş bir sanatçıydı. Ressamlığının yanı sıra, değişik imzalar kullanan bir yazar, dekorcu ve yorulmak bilmeyen bir kalem tartışmacısıydı. Vitebsk'te Malevich'le birlikte öğretmenlik yapan sanatçının, bu ilişki sonucu ortaya koyduğu resimler, Malevich'in dinsel özellikler taşıyan ikonlarının dindışı benzerleri gibi görünür. Lissitzky bunları 'resimle mimarlığın bir alış-veriş durağı' olarak tanımlamıştır. Yolculukla ilgili bu benzetme, iki sanatçının biçimsel buluşları iki değişik tarzda kavradıklarını gösterir ki, bu da Lissitzky'nin yaşama biçimine uymaktadır. İnsan başka bir sanatçıda bu üsluba 'cılığın' damgasını vurabilirdi. Lissitzky 1921'de Almanya'ya gelerek hemen kollarını sıvamış ve büyük bir iyi niyetle hem bu sanatçılar için sergiler düzenlemiş, hem de kendi yapıtlarını ortaya koymuştu. Aynı zamanda konferanslar vermiş, çeşitli dergiler çıkarmış, şair Ehrenburg'la Almanya'da üç dilde yayımlanan *Veshch/Gegenstand/Objet* dergisi başta olmak üzere Hollanda, Amerika ve İsviçre'deki dergilere yazı

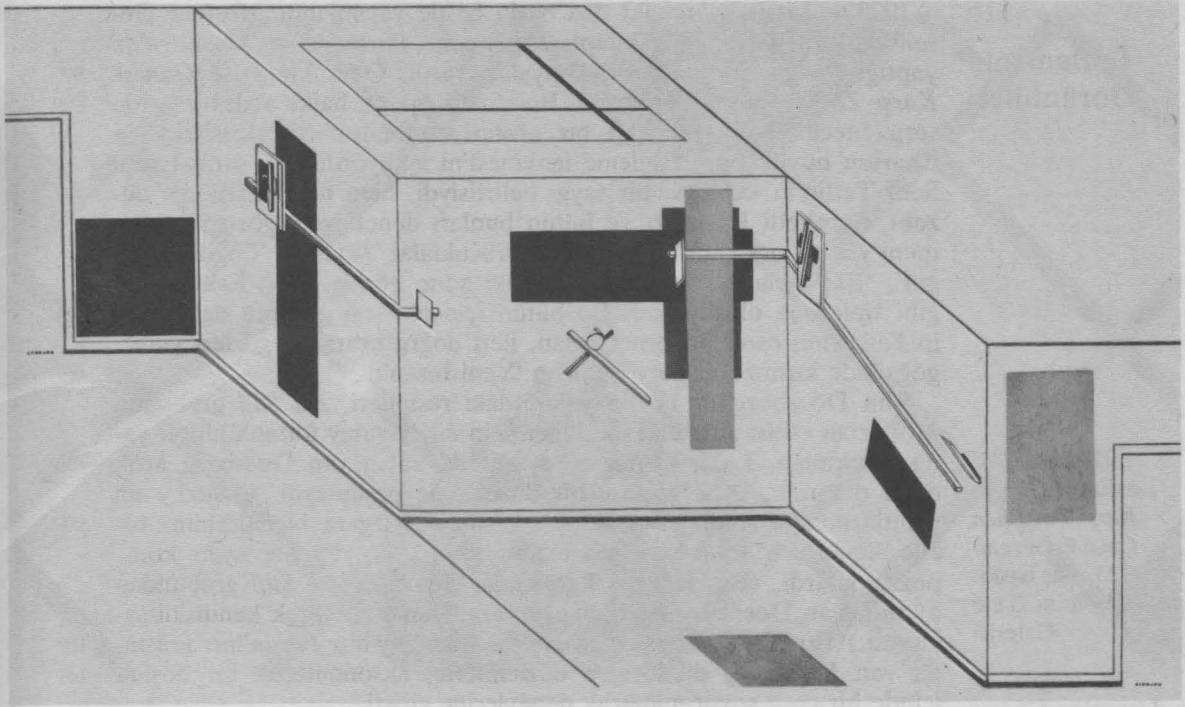
94. Dziga Vertov:
Film Kamera Adam. 1929. Film.
New York,
Modern Sanat
Müzesi, Film
Arşivi

ve desen vermiş, Mayakovsky'nin şiirlerinin basımını ve sayfa düzenini hazırlamış, 1925'te Rusya'ya döndükten sonra da, uluslararası bir yazar ve sergi düzenleyicisi olarak etkinliğini sürdürmüştür.

Van Doesburg için de, Lissitzky için de resim ve öbür sanat yapıtları, amaçlarını açıklamak 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 diyor: 'Her yapıtım gözleri üzerine çekmeye değil, duygularımızı sınıfsız bir toplum yaratma gibi çok daha büyük bir amaç uğrunda 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 beşigimi buhar makinesi sallamıştır. Buhar makinesi artık fosili bulunan büyük deniz canavarının sınıfına girmiştir. Makinelerin artık iç organlarla dolu koca karınları yoktur. Çağımız artık içinde elektronik beynin bulunduğu dinamolü kafatasının çağıdır. Madde ve ruh hemen itici güç sağlayan krank mili ile dolaysız bağlantı içindedir. Yer çekimi ve devinimsizlik engelleri aşılmaktadır.' Lissitzky'nin görüşü

95. El Lissitzky:
Proun R.V.N.2.
1923. Tual üzerine
suluboya ve gümüş
boya. 100 x 100
cm. Hannover,
Sanat Müzesi,
Sprengel
koleksiyonu





ve sanatı karışık, gücünü maddi dünyadan almakla birlikte, manevi değerleri de hesaba katan modern görüşlerin metafizik özelliklerinden de esinlenen bir fizik dünyasının haberciliğini yapıyordu.

- 95 Sağlam, fakat maddeden arınmış bir görünümü olan *Proun* resimleri onun bu görüşünü yansıtıyordu. (*Proun* 'yeni sanat için' anlamına gelen ve birtakım sözcüklerin baş harflerinden oluşan uydurma bir sözcüktü.) 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. Bu türden resimler, 1922 ve 1923 yıllarında Berlin, Düsseldorf, Hanover ve Amsterdam'da açılan karma sergilerle, Lissitzky'nin Hanover'deki Kestner Gesellschaft galerisindeki tek kişilik sergisinde yer almıştı. Kendisi 1923'te Berlin'de açacağı bir sergi için *Proun Odası* adını verdiği küçük kare biçiminde bir hücre tasarladı ve kurdu. Üstten aydınlatılan bu oda, duvarları, döşemesi ve tabanıyla bunların üstüne resmedilen ya da kabartma olarak eklenen biçimlerle (bu biçimler, beyaz üstüne siyah, gri ve doğal tahta rengindeydi) boyutları sınırlı, fakat etkisi güçlü bir sanat yapıtı oluştuyordu. Proun biçimleri, mimari verilerle uyumlu ve ters olarak bir araya geliyor, her yüzey böylece değişik gruplaşmalar meydana getiriyordu. Bu yapıttaki bazı öğelerin köşeleri de aşarak öteki duvara geçtiği de oluyordu. Resimlerde olduğu gibi duvarlar hem destek, hem de boşluk duygusu yaratıyordu. Böyle bir odanın içine girip arkasını girişe dönen bir insan, kendisini ilk kez açık-seçik, dingin fakat enerji dolu ve salt yapı öğelerinden oluşan bir dünyanın içinde hissedecekti.

96. El Lissitzky:
Proun Odası için
desen. 1923. Taş
baskı

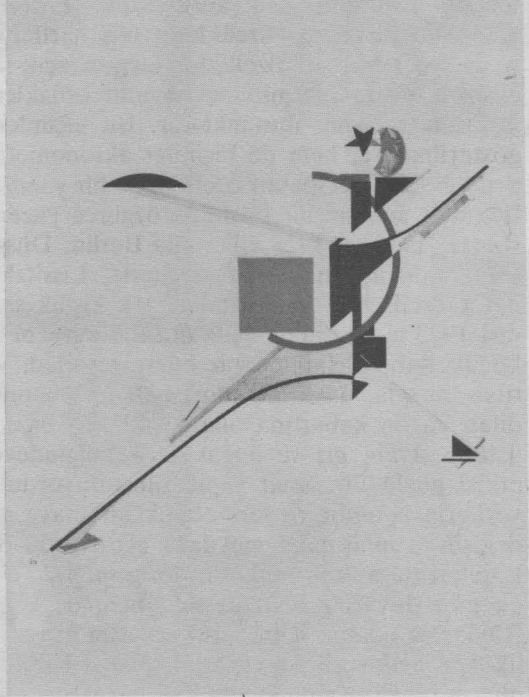
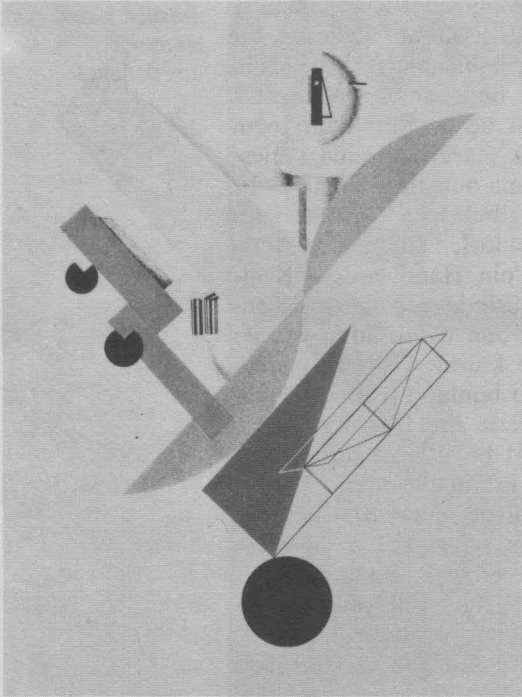
1923'te Lissitzky'nin iki dizi baskı işi de yayımlandı. Kestner Gesellschaft'ın yayımladığı kitapta, sanatçının Berlin'de ve Moskova'da yaptığı *Proun*'ların taşbaskı kopyaları vardı. Öbür kitap ise *Güneşe Karşı Zafer* dizisini içeriyordu. Bu sözsüz opera, halka açık bir yerde sergilenecek Konstrüktivist bir gösteriye dönüşmüştü. Lissitzky'nin tasarımı büyük bir 'sergileme makinesi'ni içeriyordu. Bu sarmal yapı hem Tatlin'in kulesine bir saygı belirtisiydi, hem de ışıkları, ses düzeni, hareketli kuklaları ve bütün bunları denetleyen 'gösteri yönetmeni'yle bir sirk çadırını andırıyordu. Kuklalar 'Sunucu', 'Çağdaş Gezgin', 'Baş Belası', 'Sporcu', '(başı iki adım geride olan) Eski İnsan' gibi tiplerden oluşuyordu. Bu bütün içindeki son görüntü de Tatlin'in Kulesinin canlı bir örneği olan, ileri doğru uzanmış, gözleri yıldız, göğsünde kırmızı bir kare bulunan 'Yeni İnsan'dı.

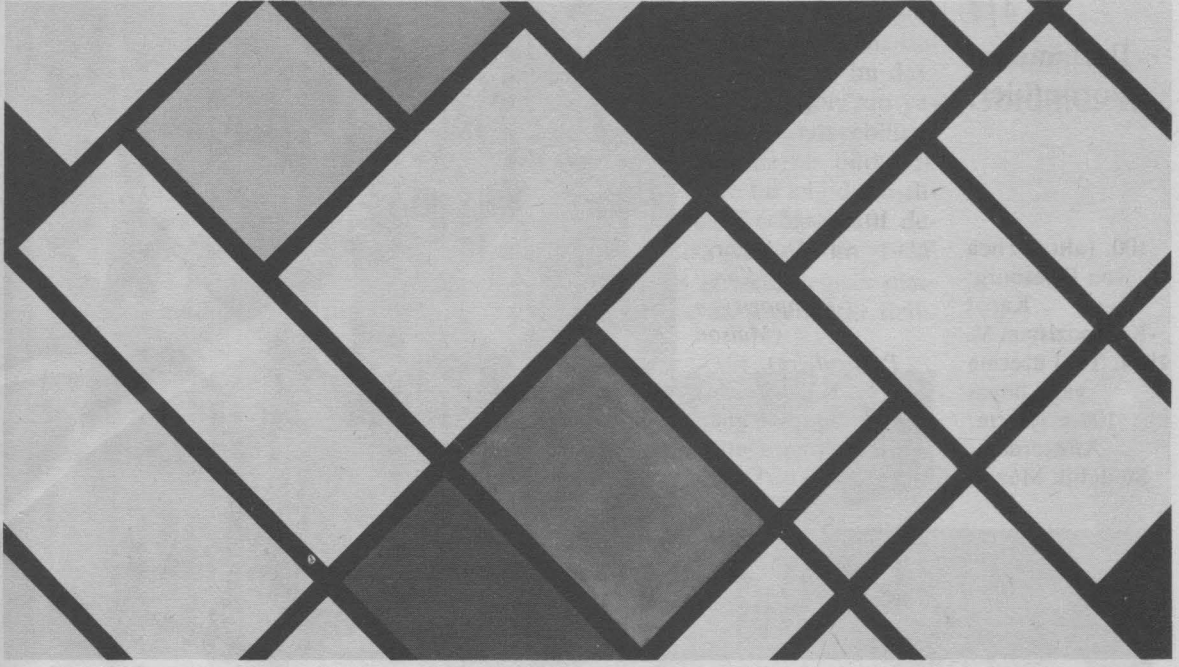
Van Doesburg'un 1924-5 yıllarındaki resimleri, *De Stijl* grubunun Mondrian etkisi altındaki ilk döneminin dikey-yatay formülünü bir yana bırakmıştı. Lissitzky'nin etkisi altında kalan van Doesburg artık daha dinamik, daha coşkun bir düzenleme peşindeydi. Lissitzky'nin yapıtlarının tersine, onun resimleri köşegen izgara biçimlerinin, tualin kenarlarıyla kesiştiği ve tualin bütün yüzeyini kaplayan kompozisyonlardı. (Bu değişme karşısında Mondrian *De Stijl* grubundan ayrıldı, van Doesburg ise dinamizm aradığını söyleyerek kendisini savundu.) Bu *Karşı-Kompozisyonlar*'la Lissitzky'nin *Proun*'ları arasında van Doesburg dikdörtgen düzlemlerle, aksonometrik bir boşluk içinde bir çeşit soyut mimarlık deneylerine girişti.

1922'de van Doesburg'la Lissitzky Düsseldorf'ta İlerici Sanatçılar Kongresinin düzenlenmesine yardım etmişlerdi. Oradaki tartışmalar da ikisi de Konstrüktivist sanatla ilgili görüşlerini, modern sanatın açık-seçik olmayan tutumlarına karşı savundular. *De Stijl* grubunun

97. (solda) El
Lissitzky: *Güneşe
Karşı Zafer*'den
Çağdaş Gezgin.
1923. Taş baskı.
Londra, Tate
Galerisi

98. (sağda) El
Lissitzky: *Güneşe
Karşı Zafer*'den
Yeni İnsan. 1923.
Taş baskı. Londra,
Tate Galerisi





bireyciliğe karşı saf ifadeyi, evrensel biçimlerin doğanın geçici ve koşula göre değişen biçimlerini değil de, insan ruhunu temsil ettiği görüşünü benimseyen öğretisi, artık kesinlikle bilim ve teknolojiyle birlikte düşünülüyordu. Bunun ilk sonucu bir Uluslararası Konstrüktivist Sanat Grubu'nun, Lissitzky, van Doesburg ve Berlinli sanatçı Hans Richter 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 kozmogoninin ilk armağanı olarak, plastik bir ifadeyle belirdiğini 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 on dokuzuncu yüzyıldaki kimya terimlerine kadar uzanıyordu. Daha ayrıntılı tanımlara geçmeden bile —sözcüklerin bu konuda bazen yeterince açık-seçik olmadığını belirtelim— Elemantarizm ve Elemantarist kavramları, uzay içinde birbirinden ayrı biçimleri ve cisimleri bir araya getirme süreçleriyle ilgili bir sanat ve tasarım anlayışını öne 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 öbür etkili çevrenin sanatını birbirinden ayırır.

Belçikalı ressam Servranckx'ın *Opus 47* (1923) tablosu ile Macar ressamı Moholy-Nagy'nin *A II* (1924) tablosunu karşılaştırdığımız zaman, bu ayrım daha da açıklık kazanır. (O yıllarda Berlin'de çalışan Moholy-Nagy, Düsseldorf Kongresine de katılmıştı.) Servranckx, yapıtını soyut sanatın karşıt eğilimlerinden değişik uyarılara kolayca tep-

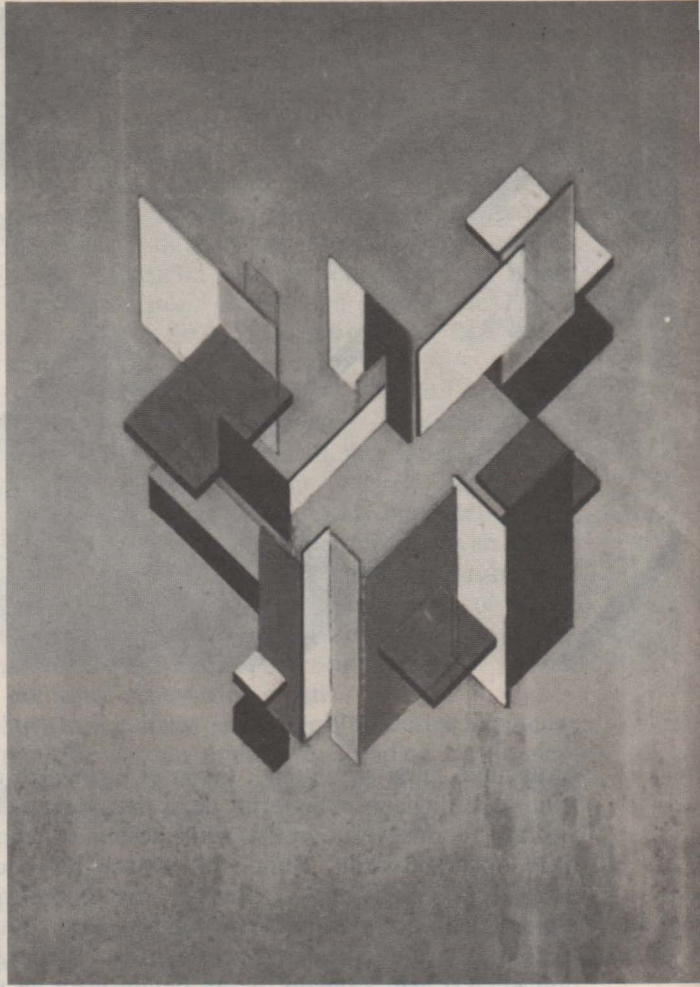
99. Theo van Doesburg:
Uyumsuzlar XVI 'nın Karşıt Kompozisyonu.
1925. Tual üzerine yağlı boya,
100 x 180 cm.
Hague,
Gemeentemuseum

İlerlemenin Görüntüleri

100. (altta) Thea
van Doesburg:
Karşıt
-Kompozisyon V.
1924. Tual üzerine
yağlı boya,
100 x 100 cm.
Amsterdam,
Stedelijk Müzesi



101. (sağda) Theo
van Doesburg:
Karşıt
-kompozisyon
(Maison
Particulière). 1923.
Kâğıt üzerine
kollotip ve guaj.
57 x 57 cm. Detay.
Özel koleksiyon



ki gösteren, huzursuz bir öncüydü. *Opus 47*, sanatçının 1922 ile 1924 arasında yaptığı makine biçimlerine yer veren bir dizi çarpıcı kompozisyonun içinde en güzel olanıdır. 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 hissettirir. 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, öbürü bu yana yatmış dikdörtgenler olarak görürüz. *Proun*'larda olduğu gibi bunların da boyutlarını ve uzay içindeki yerlerini belirlemek olanaksızdır. Moholy'nin kendine özgü saydamlık oyunları yüzünden de bu düzlemlerin birbirlerine göre konumları konusunda ilk bakışta yanıldığımızı bile düşünebiliriz. Moholy de daha önce modern dünyadaki teknik harikaları yücelten —demiryolları, elektrik ve benzeri 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 ustalıklı hiçbir ilgisi olmadığını gösteriyordu. O yıl

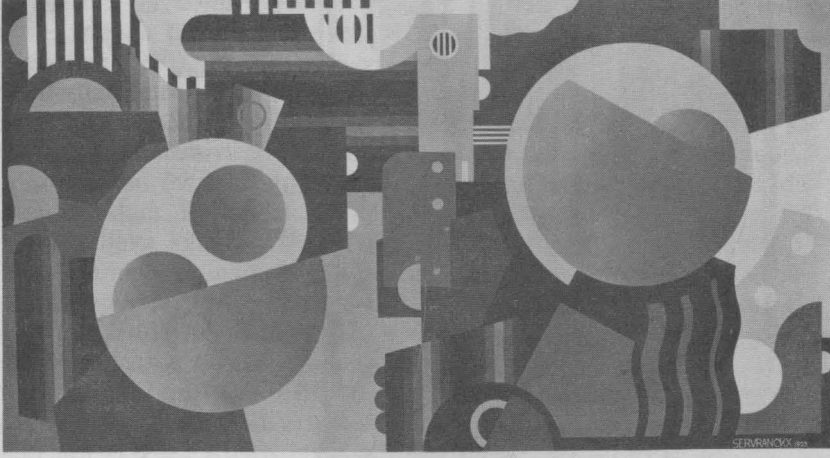
102

103

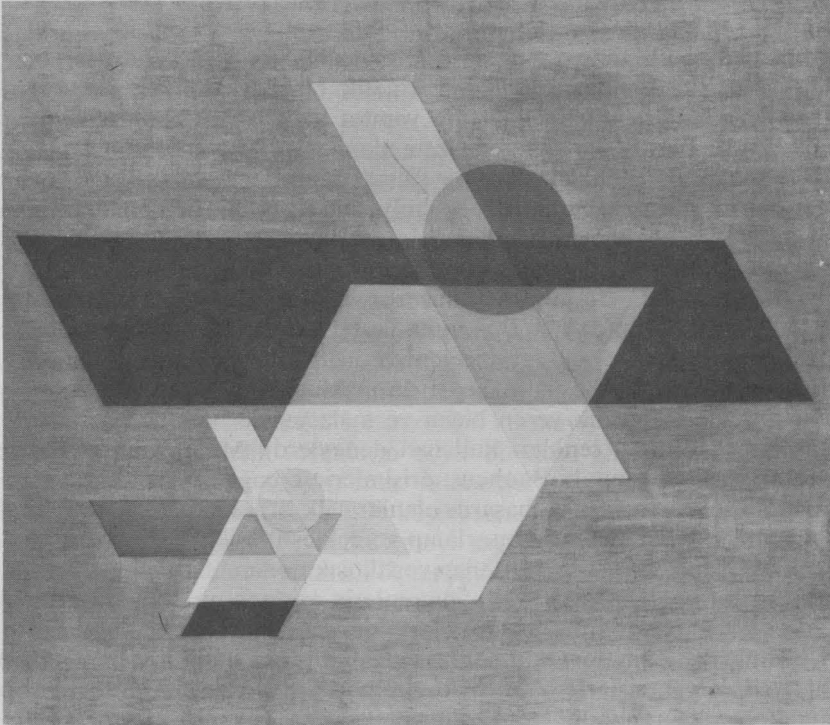
larda henüz az rastlanır bir araç olan telefonun kullanılması, tasarlamayla uygulama arasına bir mesafe koyarak, olaya romantik bir boyut kazandırıyordu. 1922'de ve daha sonra yaptığı resimlerde bu davranışlara gerek duymadı. Bugün geriye baktığımızda, Moholy'nin yapıtlarının en büyük özelliğinin ışık tutkusu olduğunu söyleyebiliriz. Bu özellik onun aslında çok değişik türdeki yapıtlarına bir bütünlük verir. Moholy, fotoğraf kâğıdına, araya negatif yerine bu kâğıdın üstüne çeşitli nesneler 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 fizik-

119

İlerlemenin Görüntüleri



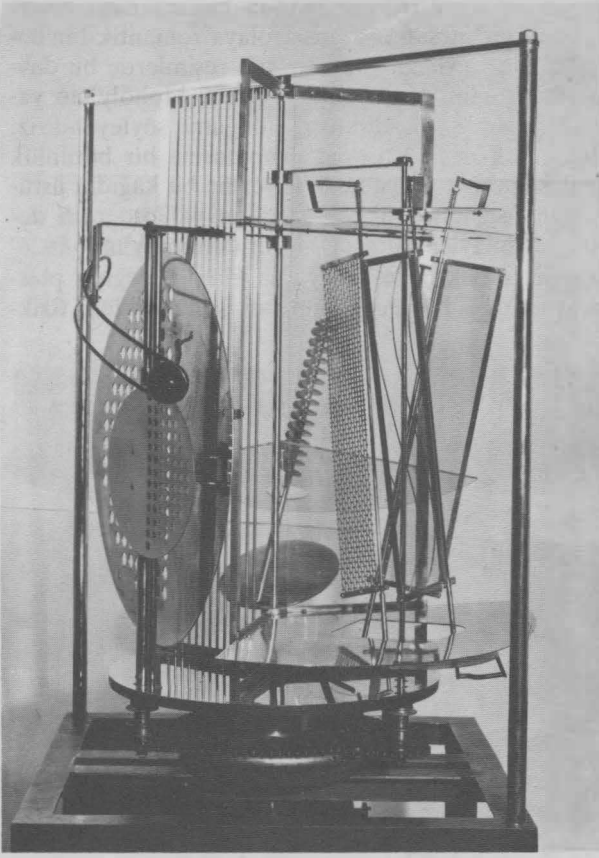
102. Victor Servranckx: *Opus 47*. 1923. Tual üzerine yağlı boya, 43 x 210 cm. Brüksel, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi



103. Lazslo Moholy-Nagy: *A II*. 1924. Tual üzerine yağlı boya, 113 x 134 cm. New York, Solomon R. Guggenheim Müzesi

İlerlemenin Görüntüleri

104. Lazslo
Moholy-Nagy: *Işık
-Uzay Modülâtörü*.
1923-30. Çelik,
plastik ve tahta,
yüksekliği 151 cm.
Cambridge,
Massachusetts,
Busch-Reisinger
Müzesi, Harvard
Üniversitesi (Mrs
Sibyl Moholy
-Nagy'nın
hediyesi)



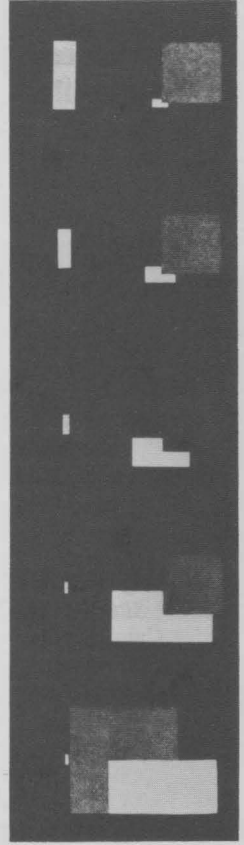
sel boşluklara ulaşması sağlanmıştı. Kendisinin en ünlü yapıtı, birkaç yılda geliştirip 1930'da sergilediği kinetik bir heykeldi. Bugün *Işık-Uzay Modülâtörü* diye bilinen bu yapıtın ilk adı *Işık Donatımı*'ydi. Çelik, cam, plastik ve tahta malzemeden oluşan bu motorlu yapıtı, sadece mekanik nitelikleri olan bir sanat ürünü değil, ışıklı bir gösteri aracı olarak görmek gerekirdi. Moholy şimşek çakması, donanma fişeği gibi çeşitli ışık oyunlarından sahne ışıklandırmasına ve neon ışığına kadar değişik ışık deneylerini içeren altı bölümlük bir film yapmayı tasarlıyordu. Bu filmin yalnız son bölümünü 1930-2 yıllarında yapabildi. Bu bölümde *ışık Donanımı* ile bu hareketli aygıtın meydana getirdiği gölgeler ve ışıltılar inceleniyordu. Moholy, Bauhaus'da çeşitli deneyler yaptı. Bunların hepsi de makine estetiğine ve Elementarist görüşlere öncelik veren biçim ve malzemeye belirlenmiş temel biçimleri ve birincil renkleri kullanan deneylerdi. Moholy'nin endüstri tasarımı konusundaki Bauhaus girişimlerinin çoğunda parmağı vardı. Bunların en çarpıcı ve başarılı olanları, ilk örnekleri 1926 ile 1928 yılları arasında Bauhaus'da tasarlanıp gerçekleştirildikten kısa bir süre sonra seri yapıma geçip pazarlanan çeşitli ışık donanımlarıydı.

Bütün bu yeni biçimlerin ve yöntemlerin iyimser bir tutumla araştırıldığı böyle bir etkinlik içinde, filmin de yer alması kadar doğal bir şey olamazdı. Zaman, Öklit-sonrası geometrideki dördüncü boyutun Malevich ve yandaşlarının etkisiyle gizemsel bir nitelik alması sonucu, daha kolay kavranabilir bir dördüncü boyuttu. Işık projeksiyonunun

değişen kalıpları olarak algılanan film, görsel anlatım araçlarının en az somut olanıdır ve insanla makinenin ürünü olan filmin duyularımız üzerinde bıraktığı iz, ses kadar kısa sürelidir. Sinema tarihine bakacak olursak, ilk soyut filmlerin yapımına yol açan etkiler sinemanın kendisinden değil, müzik ve resimden gelmiştir. Belki de *Blaue Reiter* adlı yıllığın bir resim kuramının oluşturulması çağrısından esinlenen İsveçli ressam Eggeling, müzik kuramının önemli öğelerinden biri olan kontrpuan çözümlemelerinin karşılığı olabilecek görsel bir kontrpuan araştırmasına girişti. Babasının bir müzik mağazası olduğu için, kendisi de bu konuların yabancıları değildi. Eggeling ayrı ayrı kâğıt parçaları üzerine bir tek biçimsel temanın değişik evrelerini geliştiren ve birbirini izleyen görüntülerini çizdi. 1919'un sonundan sonra Richter'le birlikte bu konu üzerinde çalışıp uzun kâğıt tomarlarına, bu birbirini izleyen biçimleri çizdiler. Bunların çoğunun *Diagonal Senfoni* (Eggeling 1920), *Prelüd* ve *Füg* (Richter, 1919 ve 1920) gibi müzikle ilgili adları vardı. 1921'de film yapmaya başladılar. Aynı yıl içinde van Doesburg *De Stijl* dergisinde bu çalışmalarla ilgili bilgi verdi, 'film sanatının dinamizmiyle, resim sanatının durağanlığını alt etme yolundaki katkılarını överek 'birçok modern sanatçının böyle bir amacı olduğunu' açıkladı. Richter, kâğıt tomarına yapılan bu çizimlerle Eggeling'in tek tabaka kâğıda yaptığı çizimleri, film sanatına doğru atılmış bilinçli adımlar saymamak gerektiğini öne sürdü. Süreklilik düşüncesi ancak zamanla ortaya çıktı ve kâğıt tomarları kendi başlarına bağımsız yapıtlar olarak görüldü. Bunlardan bazıları ise, bu görüntüleri filme dönüştürme düşüncesinden önce, uzun tualler üzerinde yağlıboya olarak tekrar resmedildi. Görsel uzayla yaşanan zaman içindeki bu salt estetik, biçim oyunlarıyla Vertov'un gerçeğe bağlı filmleri arasındaki ara gerçek, Rus Konstrüktivizmiyle Batıdaki geometrik soyutlama arasındaki arayı yansıtır. Ne varki, Rus Konstrüktivizmi 1928-30 yıllarında tarihe karışan kısa ömürlü bir akımdı. Biz bu akımı, bu konuda yeni yeni bilgi sahibi olduğumuz şu sıralarda tanımaya başlıyoruz. Wordsworth Fransız Devrimine duyduğu hayranlığı anımsayarak yazdığı 'Ne mutlu o şafakta yaşamış olanlara!' dizesi, Rus Konstrüktivizmini hareket geçiren heyecana benzeyen bir duyguyu dile getirir: bu da yeni bir toplum kurmanın özlemiyle ve Devrimin, gerçekleşmemesi halinde toplumun dışında kalacak öncü sanatçılara sağlamış olduğu olanaklarla gelen bir iyimserlik ve gene uzun erimli ülkücülüğün kısa erimli çözümler için bırakıldığı Yeni Ekonomi Politikasından sonraki karanlık günlerde duyulan bir iyimserliktir.

1918 sonrası ve Kaiser sonrası dönemde Almanya bu iyimserliği kısa bir süre paylaşmış olsa bile, Batıda buna benzer bir düş yaşanmamıştı. Ütopyacı bir yaklaşımla, mantıklı ve inandırıcı ilkelere dayanarak daha iyi dünyalar, daha iyi düzenler kurmayı tasarlayabilmek ve karşılaştığımız gündelik sorunların böyle bir düşü gölgelemesini önleyebilmek, insanın en vazgeçilmez yeteneklerinden biri olmakla birlikte, 'ütopyacı' deyimi genellikle küçümseme amacıyla kullanılır. Oysa ütopyacılık geçerlidir ve ilerlemeyi sağlayan etkenlerden biridir. 1920'lerde Rusya'dan başka ülkelere yayılan Konstrüktivist sanat da bu iletiyi taşıyor, fakat sanat yerine üretime önem verme gerektiği görüşünü de geride bırakıyordu. Konstrüktivizm, bu anlamda Tatlin'in değil, Malevich'in sanat anlayışının bir uzantısıdır. Malevich'e göre sanat, her zaman kendini doğrulayan, pratik sonuçlardan çok yüce amaçlara yönelen, ele aldığı sorunlara özgül değil de, genel çözümler

105. Hans Richter: *Ritm 21*'den kareler. 1923. Film. New York, Modern Sanat Müzesi, Film Arşivi



İlerlemenin Görüntüleri

arayan, bu yüzden de felsefe ve matematik gibi salt gerçeği araştıran uğraşlar kadar insanlığa değerli katkıları olan bir etkinlikti. Malevich 1920'lerde bazılarına 'Arkitekton' dediği üç boyutlu nesneler yapmıştı. Bunlar mimari biçimde soyut denemeler sayılabılırdi. Maļevich'in yarar amacı güden tasarımında kendine tanıdığı sınırı belirleyen yapıtlardı bunrograd'da sergilendi ve hayatın güncelliğinden uzaklıkları yüzünden sert bir dille eleştirildi. Malevich de mimarları, mimari biçimi hiçbir zaman 'mimari biçim' olarak düşünmemekle suçladı.

Gabo, Malevich'in sanatın bağımsız bir etkinlik olduğu görüşünü paylaşıyordu. O da, Lissitzky gibi, sanata mühendislik öğreniminden geçerek gelmişti. Kendisi Batıda gördüklerinin ve kardeşi heykeltci Antoine Pevsner'in etkisi altında kalarak sanatçı oldu. Devrim başlayınca iki kardeş Rusya'ya döndüler ve Moskova'da öbür öncü sanatçılarla birlikte, onların kurduğu kurumlarda çalıştılar ve o çevrelerde sürdürülen tartışmalara katıldılar. Gabo'nun ilk heykelleri demir ve selüloit düzlemlerden oluşan soyut başları betimliyordu. Bu düzlemlerin kenarları, biçimi belirleyen bir düzenleme içindeydi, iç ve dış uzayı da birbirinden ayırmıyordu. Tatlin örneğinden esinlenen Gabo, istek üzerine bazı mimari taslaklar hazırladı. Serpuçov şehri için yaptığı *Bir Radyo İstasyonu Projesi* (1919-20) hem Delaunay'in Eiffel Kulesi tablosunun, hem de ölçeği ve eğimiyle Tatlin'in kulesinin izlerini taşıyordu. Gabo kısa bir süre sonra bu tür yapıtlara eleştirel bir gözle bakmaya başladı ve hayatını saf heykel biçimleri üzerinde çalışmaya adadı. Bu biçimlerden çoğu, büyük ölçekli anıt olarak uygulanabilirdi. 1920'de Gabo ile Pevsner yapıtlarını Moskova'nın bir bulvarında açık havada sergilediler. Aynı yıl duvar afişi olarak bastırdık-

106. (solda)

Naum Gabo: *Bir Radyo İstasyonu Projesi*. 1919-20.

Kalem ve mürekkep. Nerede olunduğu bilinmiyor.

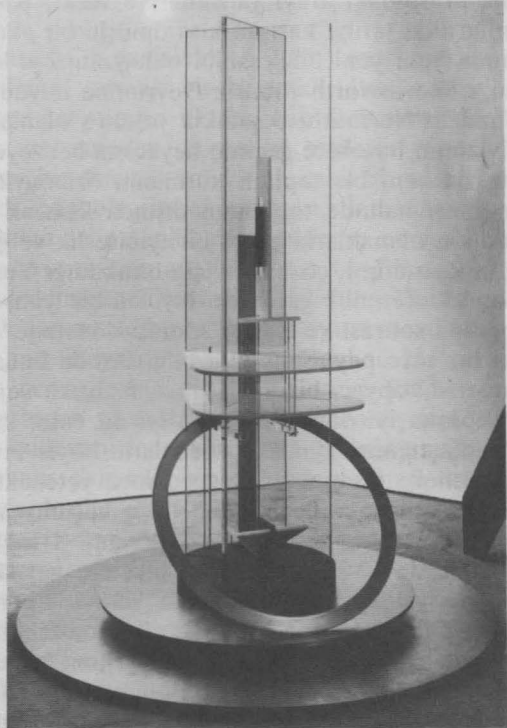
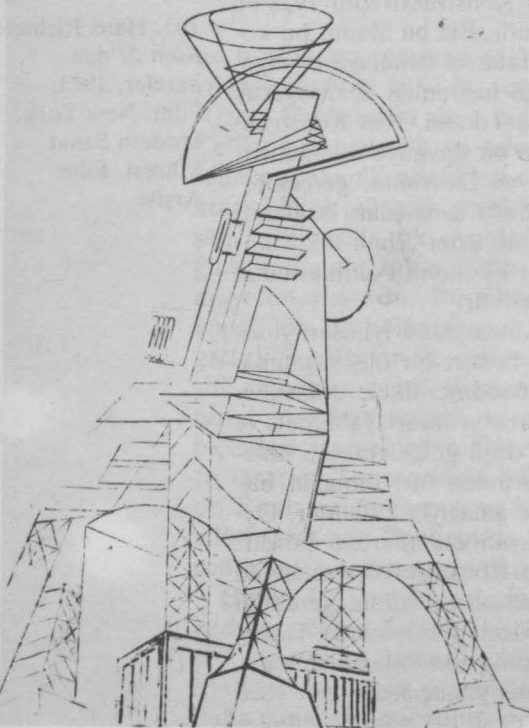
107. (sağda) Naum Gabo: *Sütun*. 1923.

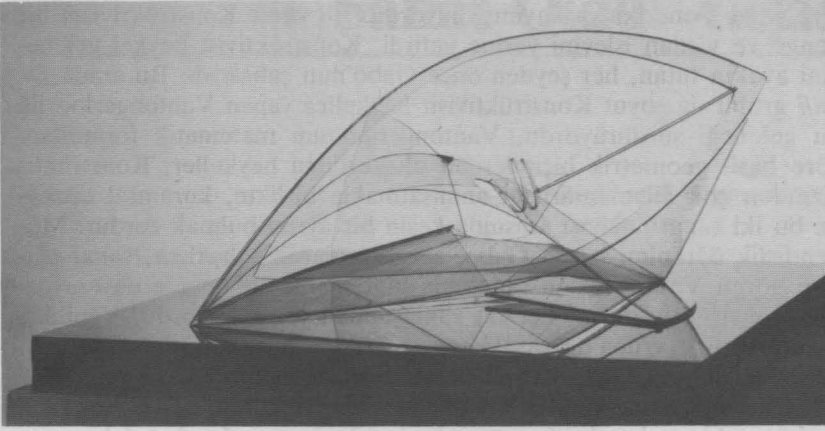
Cam, plastik, metal ve tahta, yüksekliği 183 cm.

Danimarka, Louisiana Müzesi

106

107





108. Naum Gabo:
Sarmal Konu.
1941. Plastik.,
14 x 24 x 24 cm.
Londra, Tate
Galerisi

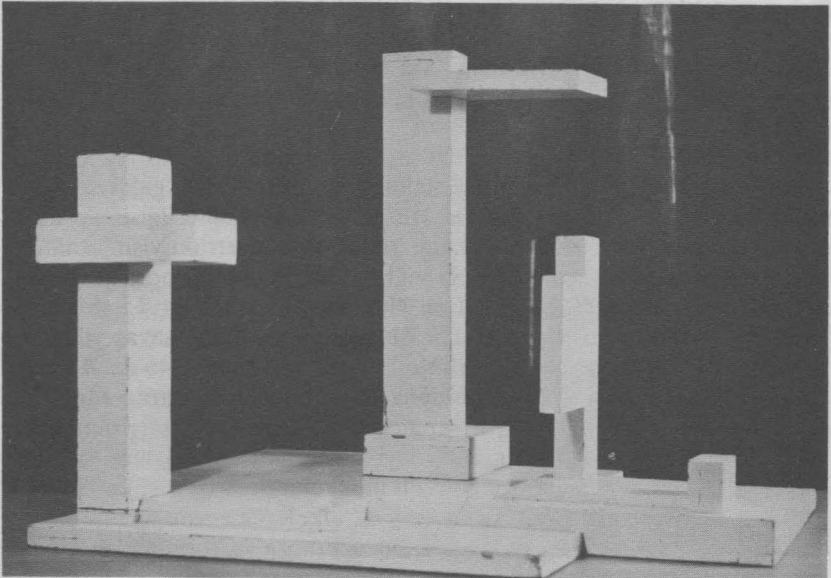
108

ları *Gerçekçi Bildiri*'lerini yayımladılar. Gabo, kendi kaleme aldığı bu bildiride, İtalyan Fütüristlerinin tepkici yurtseverliklerini ve militarizmlerini, 'çılgın otomobiller, gürültülü demiryolu depoları, birbirine dolaşan teller, gürültülü patırtılı sokaklar' karşısında duydukları heyecanı ve bütün bunları modern hayatın dinamizmi sanmalarını alaya alıyordu. 'Bir güneş ışınına bakın,' diyordu Gabo, 'durağan güçlerin bu en durağan olanı, saniyede 300 kilometreden fazla hız yapıyor... yıldızlı gökyüzüne bakın.. evrenin bu depoları yanında bizim depolarımızın sözü mü olur?' 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 şairce ilgilenmesine yol açtı. Gabo'nun 1920'lerdeki kendine özgü heykelleri, çoğu biçimsel bir çekirdekten bir bitki gibi açılan ya da bir fısıkye gibi yükselen saydam malzeme kullanılarak yapılmış heykellerdi. Genellikle ince bir yapıları olan bu heykeller, somut varlıklarıyla değil, 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. Bu yüzden, 1954'te tasarladığı ve 1957'de Rotterdam'daki Bijenkorf mağazası önüne dikilen 24 metre yüksekliğindeki heykeliyle bir yıl önceki heykel yarışmasında kendisine ikincilik kazandıran 'Bilinmeyen Siyasi Mahkum' modeli arasındaki yakın benzerlik bizi şaşırtmamalıdır.

Gabo 1932'ye kadar Berlin'de kaldıktan sonra Paris'e giderek *Abstraction-Création* grubuna katıldı. Bu grup, kendilerine ilgisiz ve düşmanca davranan bir dünyaya karşı soyut ve Konstrüktivist sanatçılara bir sığınak ve çalışma olanağı sağlıyordu. 1935'te Londra'ya geçen Gabo, orada sergilere katıldı, Ben Nicholson ve mimar J.L.Martin'le *Circle* kitabının hazırlanmasında işbirliği yaptı. Gabo savaş yıllarında Cornwall'da Nicholson'la birlikte çalıştıktan sonra 1946'da Amerika'ya göç etti. Bu batıya kayışın daha derin bir anlamı vardı. Mondrian ve Moholy-Nagy gibi soyut sanatçıların da batıya gitmiş olmaları, meslek hayatlarıyla ilgili bir gelişmeyi gösteriyordu. Böylece sağlam temellere dayanarak ve ortak bir etkinlik olarak doğan soyut sanat, özellikle de Konstrüktivist sanat, çeşitli ülkelerden sanatçıların kaynaştığı orta Avrupa'dan 1920'lerde önce Fransa'ya, oradan da İngil-

tere'ye ve Amerika'ya kaymış oluyordu. Bu göçte Konstrüktivizm bir denge ve vicdan işlevini yerine getirdi. Konstrüktivist heykel geleneğini ayakta tutan, her şeyden önce Gabo'nun çabasıydı. Bu arada *De Stijl* grubu da soyut Konstrüktivist heykeller yapan Vantongerloo ile bu geleneği sürdürüyordu. Vantongerloo'nun matematik formlere göre basit geometrik biçimlerden oluşturduğu heykeller, Konstrüktivizmden çok Elemanarizmi anımsatmakla birlikte, kuramsal düzeyde bu iki sanat anlayışı arasında kesin bir ayrım bulmak zordur. 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 Elemanarizm 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. Daha sonra da, çarpıcı olmamakla birlikte, genelde canlı bir gelenek olarak yeniden Avrupa'ya döndü. Konstrüktivist/Elementarist geleneğin bu özel öneminin kaynağı (Ekspresyonizmle Sürrealizmin uzlaşmaz saydığı) şiirle akılcılığı tam soyutlukla, (yani geometriyi, sayıları, ya da başka somut verileri temel alan bir anlayışla) bir çeşit gerçekçiliği birleştiren bir sanat anlayışında diretti. Buradaki 'gerçekçilik' kavramı, 'Gerçekçi Bildiri' başlığında olduğu gibi, simgeciliğin yer almadığı bir bağlamda ve kullanılan malzemenin gerçekliğiyle ilgili bir gerçekçilik olarak anlaşılmalıdır. Bunlar plastik ve alüminyum gibi endüstriyel malzemeler de olabilirler, tahta ve boya gibi daha önceden de kullanılan eski malzemeler de. Ama bunlar hiçbir zaman kendilerinden başka bir şeyin simgesi olamazlar. Konstrüktivist sanat yapıtları için kullanılan teknik de, bir anlamda akılcı ve yararlı yaratıcılığın etkinlik örneği olarak karşımıza çıkar.

109. Georges
Vantongerloo:
*Grup y = ax² + bx
+ c*. 1931. Griye
boyalı tahta,
67 x 53 x 51 cm.
Sanatçının
kendisinde



4 Sanat Öldü: Yaşasın Sanat

Başlarımız düşünceler yön değiştirebilsin diye yuvarlaktır.

Picabia

Ölümsüz sanat diye bir şey varsa, o zaman sanata inancı yok etmek de onu öldüremeyecektir.

Wieland Herzfelde

110

1914'ün büyük olayı savaştı. Her yandan bir sürü adam neşeyle silahlanıyor, anaları-babaları, kadınları tarafından cepheye gönderiliyorlardı. Savaşın ulusal yaşantıyı güçlendirip pekiştireceğinden pek az kimsenin kuşkusu vardı. Gene de bu kan dökücü çatışmayı kapitalist düzenin ve ona bağlı yönetimlerle toplumsal yapıların başarısızlığının bir kanıtı olarak gören bazı kimseler de yok değildi. Kısa ve kesin bir çekişme olarak başlayan savaş, yıllarca süren utanç verici bir kıırma dönüşünce, bunların sayısı daha da arttı.

Tarafsız İsviçre, kaçabilenlere bir sığınak olarak bağrını açtı. Zürih, Almanca bilen mülteciler için bir toplanma yeri oldu. Hugo Ball, Cabaret Voltaire adlı gece kulübünü Şubat 1916'da orada açtı. Şair, oyun yazarı ve sol görüşlü bir siyasal yorumcu olan Ball, aynı zamanda müzisyendi. Arkadaşı Emmy Hennings ise şarkı söyleyip dans etmesini bilen bir oyuncuydu. Açılışta kendisiyle işbirliği yapan öbür arkadaşları arasında Romen ressam ve mimarı Marcel Janco, *Blaue Reiter* yıllığına katkısı olan Alsace-Lorraine'li ressam ve şair Hans Arp ve



110. Arthur Segal: Savaş-aleyhtarı (savaşa karşı olan) tahta oyma. Yaklaşık 1915-16'da. Londra, Richard Nathanson'un izniyle

Romen şairi Tristan Tzara vardı. Başka sanatçılara da katılmaları için çağrıda bulunulmuştu. İlk akşamın programında bir Rus balalayka orkestrası, Voltaire'den, Frank Wedekind'den ve Ball'dan seçilmiş okuma parçaları, Rachmaninov ve Saint-Saens'dan şarkılar vardı. Ball piyanoda önce klasik müzik çalıyor, sonra dans müziğine geçiyordu; kulübe gelenler de masaları kenara çekerek dans etmeye başlıyorlardı. Duvarlarda çeşitli resimler asılıydı. Çoğu Arp'ın koleksiyonundan alınan bu yapıtlar arasında, Picasso'nun bazı gravürleri, Arp ve Berlin'den gelen Arthur Segal gibi İsviçre'ye sığınan sanatçıların çalışmaları vardı. Üstün ve basit nitelikte sanat yapıtlarıyla içip söyleşmeyi ve dans etmeyi karıştırmaktan hoşlananlar için eğlenceli bir gece olmalıydı. Programın bazı bölümlerinin ilerici niteliği, İsviçreli için aykırı olsa bile, öyle bir yaklaşım içinde fazla ürkütücü de sayılmazdı. Savaş öncesi Berlin'de gece hayatının 'entellektüel' yanını bilenler için bu karışım hiç de yabancı sayılmazdı.

Bir hafta geçmeden Richard Huelsenbeck adlı bir Alman yazarı Ball'a katıldı. Huelsenbeck, toplumsal ilerleme doğrultusunda, kalemiyle savaşmak için doktorluk mesleğini terketmişti. Onun gelişiyle Cabaret çok daha saldırgan bir hava kazandı. Ball sundukları programı artık 'hem soytarılık, hem de ölümler için ayın' olarak niteliyordu. O da, arkadaşları da Huelsenbeck gibi, savaşı Almanya'nın çıkardığına, bunun da Almanya'nın düşünsel ve kültürel alandaki büyüklük özentsinin boşluğunu kanıtladığına inanıyorlardı. Fakat bu aynı zamanda kendini uygar sayan öbür ulusların çılgınlığını da yansıtıyordu. Cabaret, Batı uygarlığının tümüne karşı çıkmak amacıyla yaratılan yapıtlar ve düzenlenen sahne gösterileriyle, bu dünya ile ilişkilerin açıkça ve korkusuzca koparıldığı bir eyleme dönüştü. Her türlü sanat, bu arada dönün öncü sanatı ve özellikle Ekspresyonizm savaş çarkının bir parçası olmakla suçlanıyordu. Gösteriler arasında Satie ile Schönberg'in en son parçalarıyla birlikte, müzik-dışı araçlarla elde edilen 'brutist' müziğe de yer veriliyordu. Edebiyat ise programda ilkel Afrika şiirleri, grup üyelerinin hazırladıkları gelişigüzel seçilmiş sözcüklerden, anlamsız hecelerden oluşan ses şiirleri, birkaç şiirin aynı anda okunması sonucu ortaya çıkan anlamsız şiirlerle temsil ediliyordu. Sembolizme, Fütürizme ve Ekspresyonizme karşı kaleme alınan bildiriler, özel hedeflere yöneltilen saldırılardı. 1916 yazında bu grup, yaptıkları sanata ve amaçlarına 'Dada' adını verdiler, büyük ahlakçı düşünür ve yergi yazarının adını bırakıp, bebek konuşmasının hecelerini benimsediler.

1917'de Dada uluslararası üne kavuştu. Dadacılar bir galeri açarak, bir de dergi çıkarmaya başladılar. Bu görüşleri paylaşan yazarlar ve sanatçılar arasında, örneğin Fransız ressamı Francis Picabia, Picasso ile Apollinaire'in arkadaşı Fransız şairi Pierre Reverdy ile kişisel ilişkiler kuruldu. Dada uluslararası bir boyut kazanınca, Zürih grubu da dağılmaya başladı. Huelsenbeck, arkadaşlarının kavganın dışındaki bu tehlikesiz konumuna öfkelenerek daha 1917'de Berlin'e döndü. Berlin onun yokluğunda savaş düşkünü bir imparatorluğun başkenti olmaktan çıkmış, yenilgiyi bekleyen ve bütün bu yıkımın sorumlusu olan önderleri ve kurumları sorguya çekmeye hazırlanan, hayal kırıklığına uğramış bir ulusun başkentine dönüşmüştü. Ball, olumsuz ve yapıcı hiçbir yanı olmadığını anladığı Dada grubundan tedirginlik içinde ayrılıp Berne'e gitti ve Alman aydınlarının yerleşmiş geleneklere saldırma modasını acımasızca yeren bir saldırı yazdı. Kısa bir süre son-

ra da Katolik Kilisesine katıldı. Daha o yıllarda yapıtlarını Fransızca yazan Tzara, Paris'le arasındaki bağları geliştirdi. 1920'de de oraya yerleşerek bir süre sonra Sürrealist akımı başlatacak yazar ve sanatçılarla işbirliği yaptı. Arp, 1919'da Köln'e giderek orada Max Ernst'le birlikte bir Dada grubu kurulmasına yardım etti. Rusya'da da buna benzer bir akım vardı: daha önce Malevich'ten söz ederken, Rus edebiyatında mantık-dışı bir eğilime, müzik ve plastik sanatlarda bununla ilgili gelişmelere de değinmiştim. Bu konuya ilerde gene döneceğim. New York'ta, 1913'te Armory Show adıyla bilinen ünlü serginin açılması ve bu sergideki modern yapıtlar, Amerikan sanat dünyasını sarsmış, basını ve kamuoyunu öfkelenlendirmişti. İşte burada da 1915'te Paris'ten gelen Marcel Duchamp ve Picabia'nın çevresinde Dada akımına benzer bir hareket gelişmişti. (Picabia daha sonraki yıllarda Amerika ile Avrupa arasında sık sık gidip gelmiş, Dadacı dergiler çıkarmış, başkalarının çıkardığı dergilere ve açtığı sergilere katkılarında bulunmuştu.)

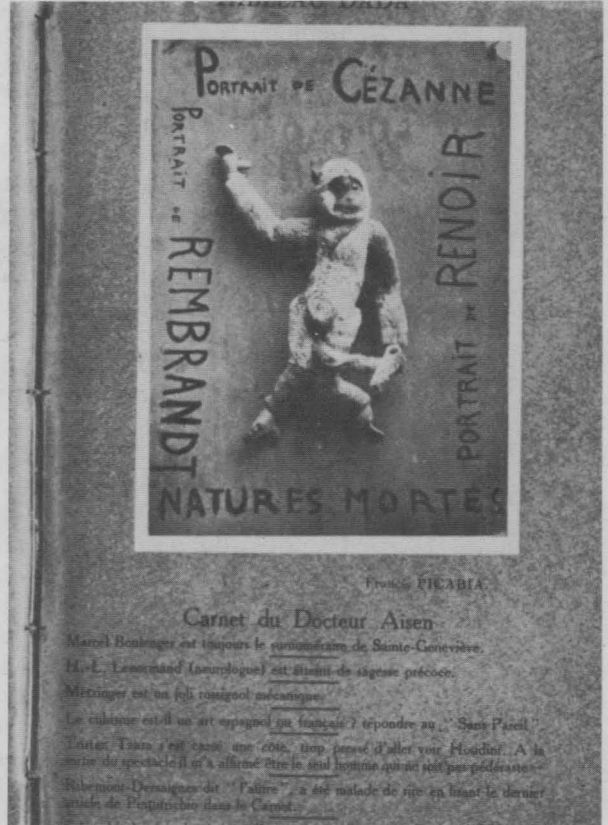
Dada adını verdiğimiz anlayış, açıkça ne Ball'un, ne Huelsenbeck'in, ne de Zürih'in yarattığı bir akımdı. Bu anlayış, insanları en korkunç olayları yurtseverlik gereği kabul etmek, ya da bunları teknolojik ve eğitsel ilerlemenin yanlıtıcı bir düş olduğunun kanıtı olarak reddetmek zorunda bırakan bir savaşın sonucuydu. Öyleyse sanat da bir yanılısma mıydı? Yenilikçi sanat birşey başarabilmiş miydi? Kübizmin en parlak örnekleri de sonunda, sanat akademileri gibi, burjuva sınıfına ve onun saygınlığına hizmet etmemiş miydi? Fütüristler

127

Sanat Öldü: Yaşasın Sanat

111. (solda).
Francis Picabia:
Réveil Matin.
Dada 4-5'in
kapağı. Yayın
tarihi 15 Mayıs
1919, Zürih

112. (sağda)
Francis Picabia:
Tableau Dada.
Cannibale adlı
dergiden. Yayın
tarihi 25 Nisan
1920, Paris



savaş propagandası yapıp, ülkelerinin bu savaşa girmesine yardım etmemişler miydi? Ekspresyonizmin en çarpıcı örneklerinden bazıları, aşırı milliyetçiliğin izlerini taşıyorlar mıydı? Bu akımlar —inandırıcı bir betimleme için gerekli olan göz ve el ustalığı gibi— sanatın değerlendirilmesinde kullanılan bazı geleneksel ölçütlere saldırmışlardı. Oysa sanatın kendisinin hâlâ bir değeri olup olmadığı ve o yolda çaba harcanmasının gerekip gerekmediği sorulmamıştı. Dadacılar, edebiyatta ve öbür sanatlarda bu alanda öncülük etmiş bazı sanatçılarla ilgileniyorlardı: sanatlarının ilkelerini yarı alaycı bir tutumla, eğlenirici ve ters bir biçimde yansıtan bu sanatçılar, böylece sanatlarına karşı duydukları kuşkuyu da dile getiriyorlardı. İngiliz edebiyatında Laurence Sterne ve Lewis Carroll, Alman edebiyatında Christian Morgenstern; modern çağ için özel bir önemi olan, öğrenci mizahı ve yakası açılmadık sözleriyle ilk kez 1896'da Paris'te sahnelenen genç Fransız yazarı Alfred Jarry'nin *Ubu Roi* (Kral Ubu) adlı saçma oyunu ve gene onun, ölümünden sonra, 1911'de yayımlanan, 'patafizik' adı verilen bir bilim dalında, uydurma çözümlerle ilgili kurguları içeren *Dr Faustroll* adlı kitabı, bu yaklaşımın örnekleri arasında sayılabilir. Bu yapıtlar basit, belki de kendine fazla dönük bir kültür düzeni içinde yararlı bir arınma işlevi gören örnekler olmakla birlikte, aynı zamanda uygarlığın kutsal saydığı herşeye doğrudan doğruya bir saldırı, uygarlığın kendisini korumak için ortaya çıkaracağı her türlü savunma gücü kadar önemli ve ciddi bir saldırı olarak da görülebilirdi.

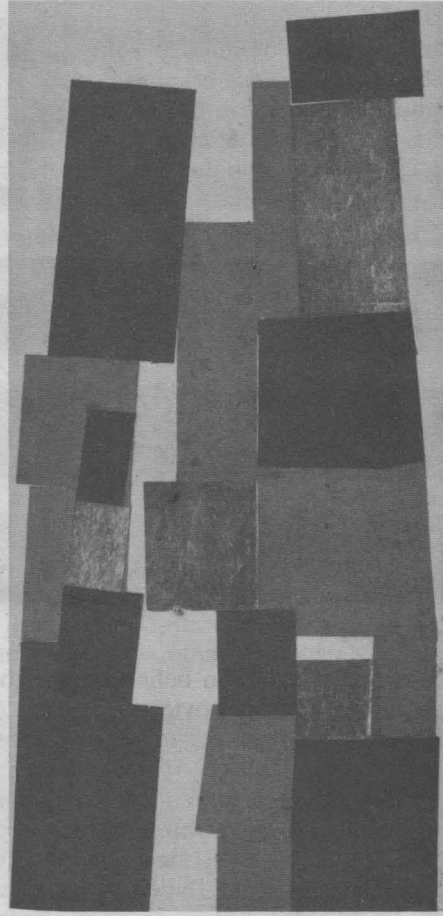
Uluslararası Dada hareketinde, bu alandaki ilk uyumlu ve açık saldırıyı görüyoruz. Bu bölümde şimdiye kadar tek tek belli sanatçılara ve yapıtlara değil de, olaylara, yayınlara ve sahne gösterilerine değinmemizin nedeni de budur. Dada bir sanat akımı değildi. Dada görüşlerini öncelikle Zürich, Berlin, New York, Köln, Moskova ve başka yerlerde yayımlanan dergiler aracılığıyla ve sözcüklerle dile getiriyordu. Bu dergilerin şaşırtıcı ve anlamsız basım özellikleri ve anlaşılmasız resimlemeleri yüzünden, irkiltici bir görünüşü olmakla birlikte, asıl içeriği bir okur kitlesine seslenen yazılardan oluşuyordu. Çeşitli yerlerde düzenlenen Dada gösterileri, ancak belli çevrelerle ilişki kurabildiği için fazla etkili olamıyordu. Bu gösteriler, aynı zamanda, daha sonra dünyanın başka yerlerine basılı olarak yayılacak malzemenin denenmesi niteliğindeydi. Sanat, bu bakımdan ancak üçüncü planda kalıyordu. Ben burada, günümüze kadar varlığını sürdürebilmiş ve bu amaçla yaratılmış yapıtlardan söz ediyorum. Çünkü sanatla ilgili nesnelerin, Dada'nın ruhuna aykırı olduğu da ileri sürülebilir. En sert sanat yapıtının bile anarşist değil, yapıcı bir yanı vardır. Dada'nın sanat yapıtlarına, hem de önemli sanat yapıtlarına kaynaklık etmesi, bu yapıcı güdünün varlığının kanıtıdır. E.H.Gombrich, *Sanatın Öyküsü*'nde, 'Gerçekte sanat diye birşey yoktur. Sadece sanatçılar vardır,' diyordu. Dada da yazarların ve sanatçıların yarattığı bir olaydı. Bu insanlar, çalışmalarının hiç değilse bazılarının kalıcı bir biçim verme isteği duyuyorlardı. Dadacılığı benimsemiş bir yazar, birtakım sloganları ve kaba saba sözleri bir sayfaya sıralamakla yetinebilirdi; ama bu durumda bile bu sözlerin sayfa düzeni ve baskı özelliklerinin daha kalıcı ve ilginç bir yanı olabilirdi. Oysa bir görsel sanatçı, amacı ne kadar nihilistçe olursa olsun, yapıtının etkili ve çarpıcı olmasını bütün bütüne önleyemezdi. Böyle bir sanatçı, giriştiği eylem sadece kaba bir saldırı bile olsa, bu eyleme biçim ve maddi varlık kazandırarak zorundaydı.

113. (karşı sayfada) Jean Arp: *Tristan Tzara'nın Portresi*. 1916. Boyalı tahtadan kabartma, 51 x 50 x 10 cm. Sanatçının kendisinde. Ödünç olarak Cenevre, Sanat ve Tarih Müzesi'ne verildiğinde



Ayrıca Dada olayı, başka bir gerçeği daha ortaya çıkarıyordu: gösterilerin ve öteki olayların kendileri de sanat olabilirlerdi. Sanat terimi burada kabare, tiyatro, dinleti, sergi, yürüyüş, müzikhol, sirk ve benzeri öğeleri de içerecek biçimde genişletilmiş ve bir daha eski dar anlamıyla kullanılmamıştır. Dada'dan bu yana süregelen taşkın ya da tartışma açmayı amaçlayan bir sergi geleneği de vardır. Bunun dışında, sanat yapıtı niteliği taşıyan ve ara sıra ortaya çıkan bir olaylar ve gösteriler geleneği vardır ki, burada yalnız belli bir olayla ilgili sanat yapıtlarına rastlanır. Elbette oldukça eski bir geçici (kısa ömürlü) sanat geleneği de vardır. İmparatorun gelişini kutlamak için Dürer gibi sanatçıların hazırladığı tâklar, Robespierre'in isteği üzerine, devrim-sonrası Fransasını aydınlatmak amacıyla Jacques-Louis David'in düzenlediği yeni dinsel törenler gibi. Bu yapıtların kalıcı olmayışları yüzünden geride pek az iz bıraktıkları, bu konuda bilgi edinmek için de eski baskılara ve belgelere başvurmak zorunda olduğumuz söylenebilir. Yirminci yüzyılda, özel sanat koleksiyonlarının ve bunlarla ilgili ticaretin toplumsal işlevini kuşkuyla karşılayan ve sanatın müzelerde bir hastane titizliğiyle herkesten uzak tutulmasından nefret eden sanatçıların gözünde sanatın bu geçiciliği bazen olumlu bir nitelik bile sayılmıştır. Böylece sanat olayları, kurulu düzenin yasalarına uymamanın, o düzenin kibarlığına ve yararcılığına karşı çıkmanın bir yolu sayılmaya başlanmıştır. Son on beş-yirmi yıl içinde, bir yandan parasal kurallara uyan sanat yapıtlarının değerlerinde başdöndürücü artışlar görülürken, öbür yanda da sanat olaylarında bir patlama olmuştur. Bu konuya ilerde yeniden döneceğiz. Dada olayını sanat tarihi açısından ele alırken şu noktaları göz önünde bulundurmamız gerekir: yararlanacağımız kaynaklar arasında bize kalan sözlü yapıtlarla, bazı görsel sanat yapıtları vardır; bunun dışında yazarlarla sanatçıların doğrudan doğruya halkın karşısına çıkarak bazen eğlenceli bir gösteri biçiminde, bazen de daha dolaysız bir yoldan dünyayı suçladıkları özel durumları sayabiliriz.

Dada sanatının ayırıcı bir özelliği de çeşitliliğidir. Dadacıların ortak yanı, yenilikçiliği benimsemeleri ve sanatın ne olması konusundaki yerleşmiş görüşlere karşı çıkmalarıydı. Hiç değilse görünüşte, yeni değerler getirmiyorlar, yerleşik değerlerle hesaplaşıyorlardı. Bu yüzden, onların yeni yöntemler ve üsluplar getirmek yerine, var olan yöntem ve üsluplara yeni anlamlar kazandırmaları bizi şaşırtmamalıdır. 'Sanatçının tükürdüğü her şey sanattır,' diyordu Kurt Schwitters. Bir yapıtı sanat yapan biçimi, konusu, içeriği, türü ve yansıttığı ustalık değil, sanatçının onun sanat olduğunu bilmesidir. Bu tutumu, Kübizm, Futürizm ve Devrim-öncesi Rus sanatı belki de hazırlamıştı; fakat artık bu tutum kendini açıkça ortaya koyuyordu. Sanatçı ressam, heykeltıraş ya da başka bir yaratıcı olarak varlığını sürdürmektedir. Biz de, sanatçının etkinliğinin bundan sonraki dönemde de önemli bir yeri olduğunu düşünebiliriz. Oysa sanatçının kendisi, seçtiği yolun herhangi bir seçenekten biri olduğunun bilincine hergün biraz daha fazla varmaktadır. Sanatın akışı genişlemekte ve yatağından taşmaktadır. Bu alandaki her yeni tanım, yeni bir genişlemeye yol açmakta, o tanım da ancak bir önceki dönem için geçerli olmaktadır. Modern sanatın haritasını çizen biri için, farkına varılması gereken en önemli gerçek budur. Böyle biri, bir nehrin deltasının haritasını çıkarmak sorunuyla karşı karşıyadır, ne varki, kendisi o deltanın üzerinde uçan bir helikopterden aşağıya bakmamakta, nehrin üstünde durarak, önünde ne



114. Jean Arp:
*Talih Yasalarına
göre Düzenlenmiş
Dikdörtgenler.*
1916. Kollaj,
25 x 12,5 cm.
Basel,
Kunstmuseum,
Kupferstich
-kabinett

gibi arazi değişimleri olacağını anlamaya çalışmaktadır. Önünde, bazılarının haber verdiği gibi, denizin olup olmadığını bilememekte, bu yüzden de sanatın bu denize karışıp, kendi özel değerini yitireceği ve bir zamanlar olduğu gibi sıradan bir insan davranışına dönüşeceği konusunda kesin bir karara varamamaktadır.

Her Dada sanatçısı Modern sanat üsluplarını kendine göre bir uyarlama yolu saymıştır. Zürih'e gelmeden önce hem Münih'te, hem de Paris'te çalışmış olan, doğuştan Fransız-Alman kökenli Arp (adı bile hem Jean Arp, hem de Hans Arp'tı), 1916'da Ekspresyonizmi genellikle içtenlikten yoksun bir 'belagat' gösterisi saymaya ve yalnız soyut biçimlerle çalışmaya başlamıştı. Arp'ın yaptığı *Tzara'nın Portresi*, bir Kübist portrede olduğu gibi bizi şairin görünüşünü aramaya zorlamaz. Bu portre, görünüşünden de anlaşılacağı gibi birtakım soyut biçimlerin bir araya getirilmesiyle ortaya çıkmıştır ve şairle ilgili bir yanı varsa, bunu görebilmek çok güçtür. Bu ilinti belki de görsel nitelikte bile değildir. Portredeki tahta biçimler, Kübist bir kolajda olduğu gibi üstüste yapıştırılmıştır, fakat bu biçimler aynı zamanda canlı ve büyüyen birer varlık izlenimi verirler. Aynı dönemdeki öbür yapıtlarında Arp, insan elinden çıkma nesnelerin biçimlerini kullanmış, fakat bu dörtgene benzeyen biçimleri düzenlerken, sanki kendi tasarladığı bir plana göre değil de, yerçekimi ve havanın hareketi gibi da-

113

114

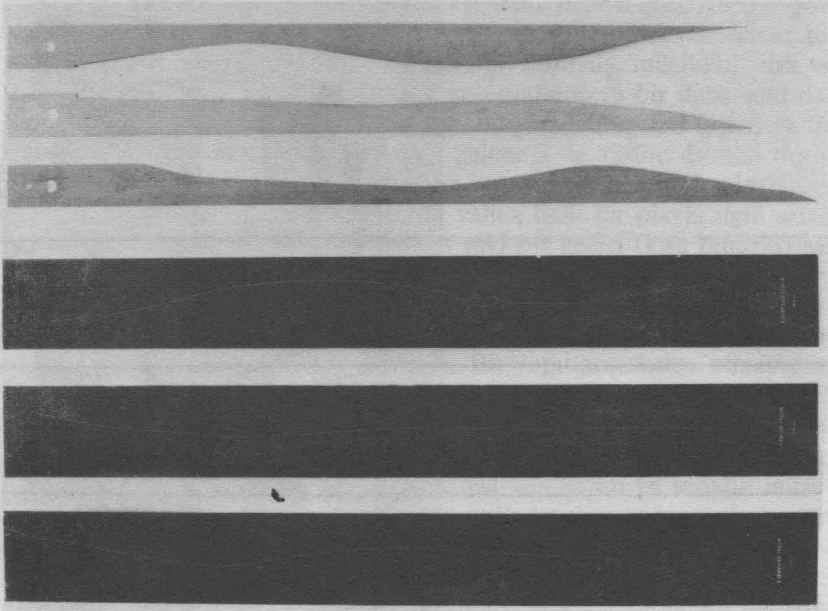
Sanat Öldü: Yaşasın Sanat

115. Marcel
Duchamp:

3 Standard Stopaj.
1913-14.

Açıklama: Herbiri
cam bir pano
üzerine monte
edilmiş üç boyalı
tual bandına üç
iplik yapıştırılmış;
bir kenarları
ipliklerin kavsine
uyacak şekilde
kesilmiş üç tahta
tiriz'le birlikte
bir kutuya
konulmuş.
28 x 130 x 23 cm.

New York,
Modern Sanat
Müzesi (Katherine
S.Dreier vasiyeti)



ha karmaşık güçlerin belirlmesine göre, başka bir deyişle raslantının yasalarına uymuş, böylece işin içine doğayı da katmıştır. Burada da sanatçı Kübistlerin yapıştırma resim tekniğinden yararlanmakta, fakat sonucun gerçekliği yansıtıp yansıtmamasından çok, sanatçının yaratıcılık payının sanıldığı kadar önemli olup olmadığı üzerinde durmaktadır. Bir sanat yapıtının ortaya çıkışında, yalnız geleneksel ustalıklardan değil, aynı zamanda denetleme işlevinden de vazgeçmesi, Dadacıların özelliklerinden biriydi. Bu yapıtlar hem (Konstrüktivizmde olduğu gibi) insanın ve onun dünyasının önemini vurguluyor, hem de büyük bir rahatlıkla doğaya boyun eğiyordu.

Kontrolü bilinçli olarak bırakma eğilimi, daha o yıllarda Marcel Duchamp'ın belli yapıtlarının temelini oluşturmuştu. Duchamp, 1912 yılına kadar karşısına çıkan yeni anlatım yollarını, şiirsel ve çelişik doğrultularda geliştirmeye çalışan araştırmacı ve huzursuz bir ressamdı; 1913'te birer metre uzunluğunda üç iplik parçasını bir metre yükseklikten bir tual üzerine atarak bu iplikleri, düştükleri düzensiz biçimde tual üzerinde tutturdu ve sonuca *3 Standard Stopaj* adını verdi. Böylece, Fransız Yasama Meclisinin 1799 yılında, yeryüzünün çevresinin çeyreğinin on milyonda birini bir metre olarak belirlmesi ve metrik sistemi kabul etmesi örneğinde olduğu gibi, yalnız insanların işine yarayan ve insanların kararlaştırdığı ölçüler, doğa güçlerinin araya girmesiyle yararsız duruma sokulmuş oluyordu. Nasıl yararsız? Duchamp bu iplikleri, yaptırmış olduğu bir tahta kutuya, metal metre ölçüsü için gösterilen bir dikkatle yerleştirmişti. Daha sonra bu konuda şunları yazıyordu: 'Bu deney 1913'te raslantı sonucu elde edilmiş biçimleri saptamak ve korumak için yapıldı. Ayrıca, uzunluk birimi —bir metre— metre niteliği bozulmadan doğru bir çizgi olmaktan çıkarılıp eğri çizgi biçimine sokuldu ve iki nokta arasındaki en kısa mesafenin doğru çizgi olduğu kavramının 'patafizik' bir kuşkuyla karşılanması sağlandı.' 1914'te Duchamp, bitmemiş bir figüratif resmin ve yapmayı tasarladığı anıtsal *Büyük Cam*'ın ilk eskizlerinin izlerini taşıyan eski

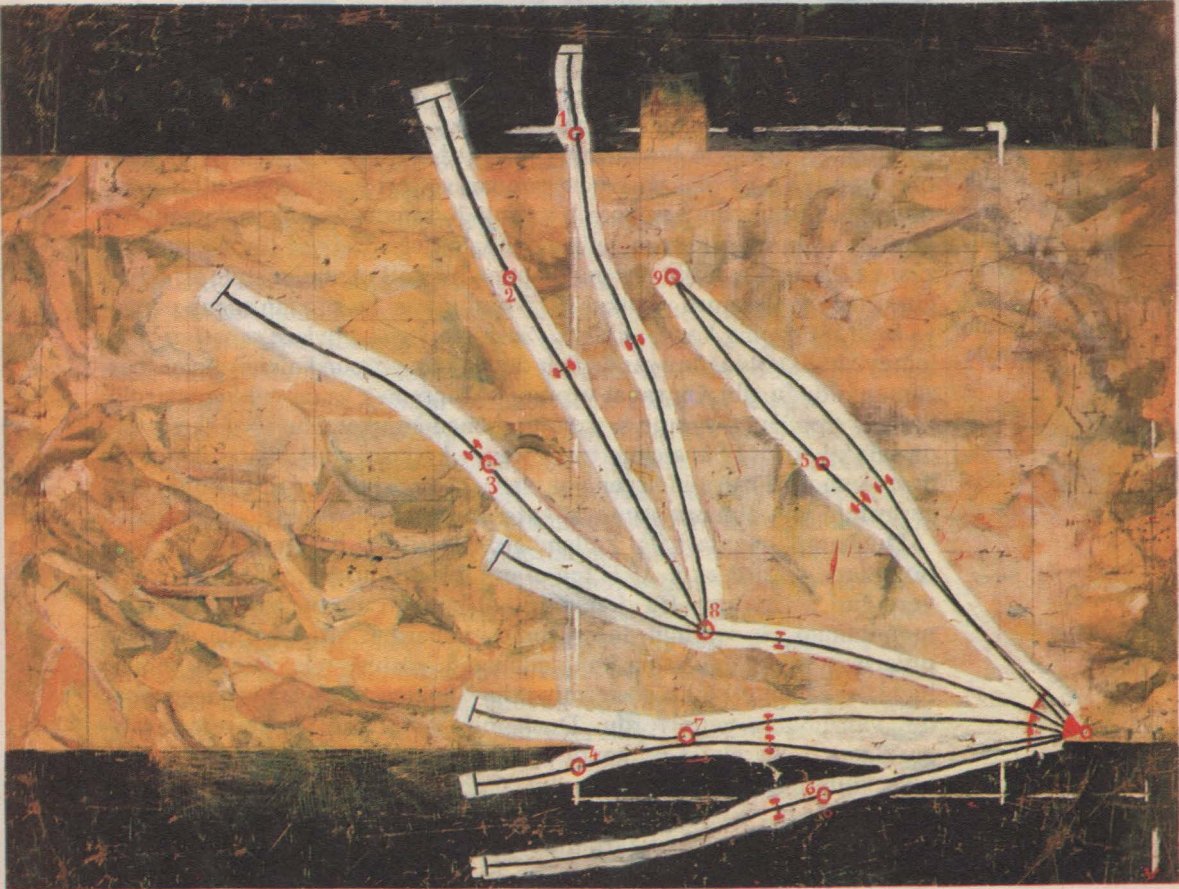
116 bir tual kullanarak *Stopaj Ağı* tablosunu yaptı. Bu resim, Standard Stopajların her birinin üç kere kullanılmasıyla elde edilmiş bir demiryolu haritasını andırır. Bu harita, daha sonra *Büyük Cam*'daki oyuna katılan toplulukların her üyesinin yerini belirlemek için kullanılmıştır. Böylece raslantı sonucu elde edilmiş biçimler, sanatçının daha sonraki yapıtlarında belirleyici öğeler olarak kendini göstermiştir.

Fakat bu tutumdan büsbütün de vazgeçilebilirdi. Duchamp 1914'te var olan bazı eşyayı sanat yapıtıymış gibi ele alan çalışmalara girdi. Kendi deyimiyle 'görsel aldırma' anlayışından yola çıkarak Paris'ten aldığı yuvarlak bir şişe kılıfının üzerine yazı yazmakla yetindi. 1915'te de bir kar küreği bularak buna *Kırık Kolun Önü* adını verdi. Gene New York'ta, 1917'de Mott Works firmasının yaptığı bir porselen idrar kabını 'R. Mutt' imzasıyla bir sergiye gönderdi. Bu sergi herkese açık olmakla birlikte, düzenleme kurulu bu parçayı sergilemeyi göze alamadı; bu hazır-yapıt nesne sergi yerinde korunduğu halde, halka gösterilmedi. Bu parçanın varlığını, Duchamp'ın arkadaşı fotoğrafçı ve galeri sahibi Alfred Stieglitz'in çekmiş olduğu bir fotoğraftan biliyoruz. Bu nesneye verilen yeni addan, *Çeşme* ve konumundan, bu parçanın amacının değiştirilmiş olduğunu anlıyoruz. Duchamp'ın amaçladığı daha önemli bir değişiklik sanatçı/sanat-nesnesi/halk ilişkileriydi. Sanatçı, dış ya da içgüdüüne dayanarak belli bir nesneyi ele alıp ona herhangi bir anlam verecek yaratıcılığı ve ustalığı kulla-

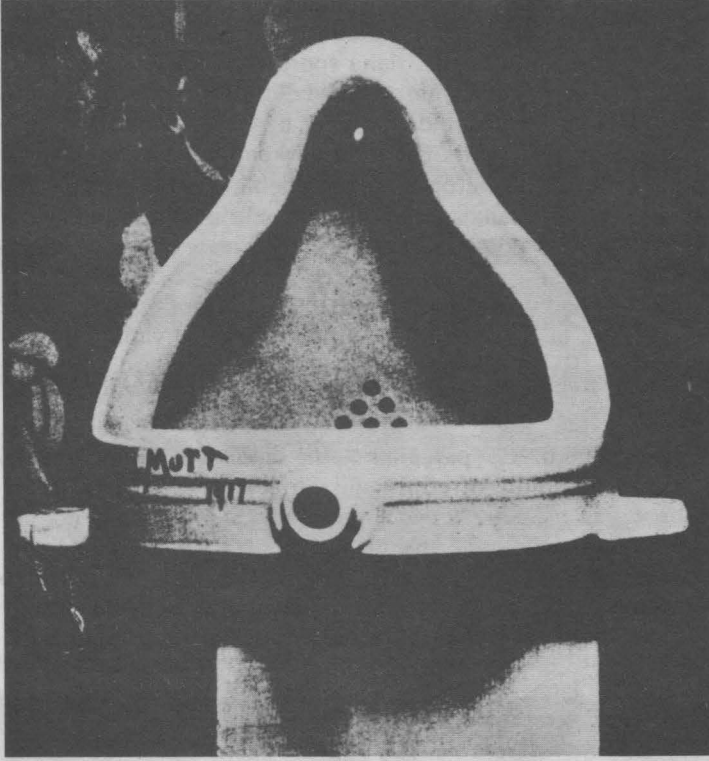
133

Sanat Öldü:
Yaşasın Sanat

116. Marcel Duchamp: *Stopaj Ağı*. 1914. Tual üzerine yağlı boya ve kurşunkalem, 149 x 167 cm. New York, Modern Sanat Müzesi (Abby Aldrich Rockefeller Fonu ve Mrs William Sisler'in hediyesi)



Sanat Öldü: Yaşasın Sanat



117. Marcel
Duchamp: *Çeşme*.
1917. Hijyenik
gereç ve emaye
boya. Fotograf,
Alfred Stieglitz.
New York, Sidney
Janis Galerisi'nin
izniyle

nacağı yerde, sadece bir nesne seçiyordu - hem de, Duchamp'ın yur-
guladığı gibi rasgele bir biçimde seçiyordu. Bu nesne yeni ve benzeri
olmayan bir eşya olacağı yerde, sıradan ve seri yapım sonucu bir ürün
oluyordu. Böyle bir nesnenin tek yeniliği, sanatçının ona sağladığı yeni
konum ve bu değişimin getirdiği anlam değişikliği idi (sanatçının im-
zası ya da herhangi bir ekleme de buna bir katkıda bulunabilirdi; örne-
ğin, fırçayla ressamca yazılmış 'R. Mutt' imzası bu sıradan soğuk parça-
ya belli bir özellik kazandırmıştı). Sanat seyircisi, böylece sanattan bek-
lemeye hakkı olduğunu sandığı bir doyumdan yoksun kalmış oluyor, her
zaman olduğu gibi, bir sanat yapıtını benimsemek ya da reddetmek rolü
yerine, sergilenen yapıtın sanat olup olmadığını kendine sormak zorun-
da bırakılıyordu. Sanatçının bu durumda katkısı —buna katkı denilebi-
lirse— en az düzeye indirgeniyor, sanat seyircisi de her türlü kültür de-
ğerlerinin yok olması sorunuyla karşı karşıya kalıyordu.

Duchamp, sanata karşı kullandığı bu düşünsel baskıyı daha da ileri
boyutlara götürecekti. 1923'ten sonra kendisinin bir süre sanata ara
verdiğini görüyoruz. Bu dönemde bol bol satranç oynamaktadır. Za-
man zaman bir serginin düzenlenmesine yardım ettiği, ya da eski ya-
pıtlarının yayımlanmasına karşı çıkmadığı görülse bile, hernen hemen
hiçbir sanatsal etkinlik göstermiyordu. Sanatçı, birşeyler yapacağı yer-
de, varolmakla yetiniyordu. Duchamp, Amerikan ve Fransız 'avan-
gard' sanat çevrelerinde, kendisi de orada varolmaktan öte hiçbir kat-
kıda bulunmadan o çevrenin bir parçası olarak koruyucu varlığını
sürdürüyordu. Yıllar geçtikçe bir zamanların bu gösterişçi ve garip
sanatçısı, modern sanat tarihinde yeri önemsenen, kendisiyle sık sık
konuşmalar yapılan ve yüceltilen biri olmanın mutluluğuna erişti.

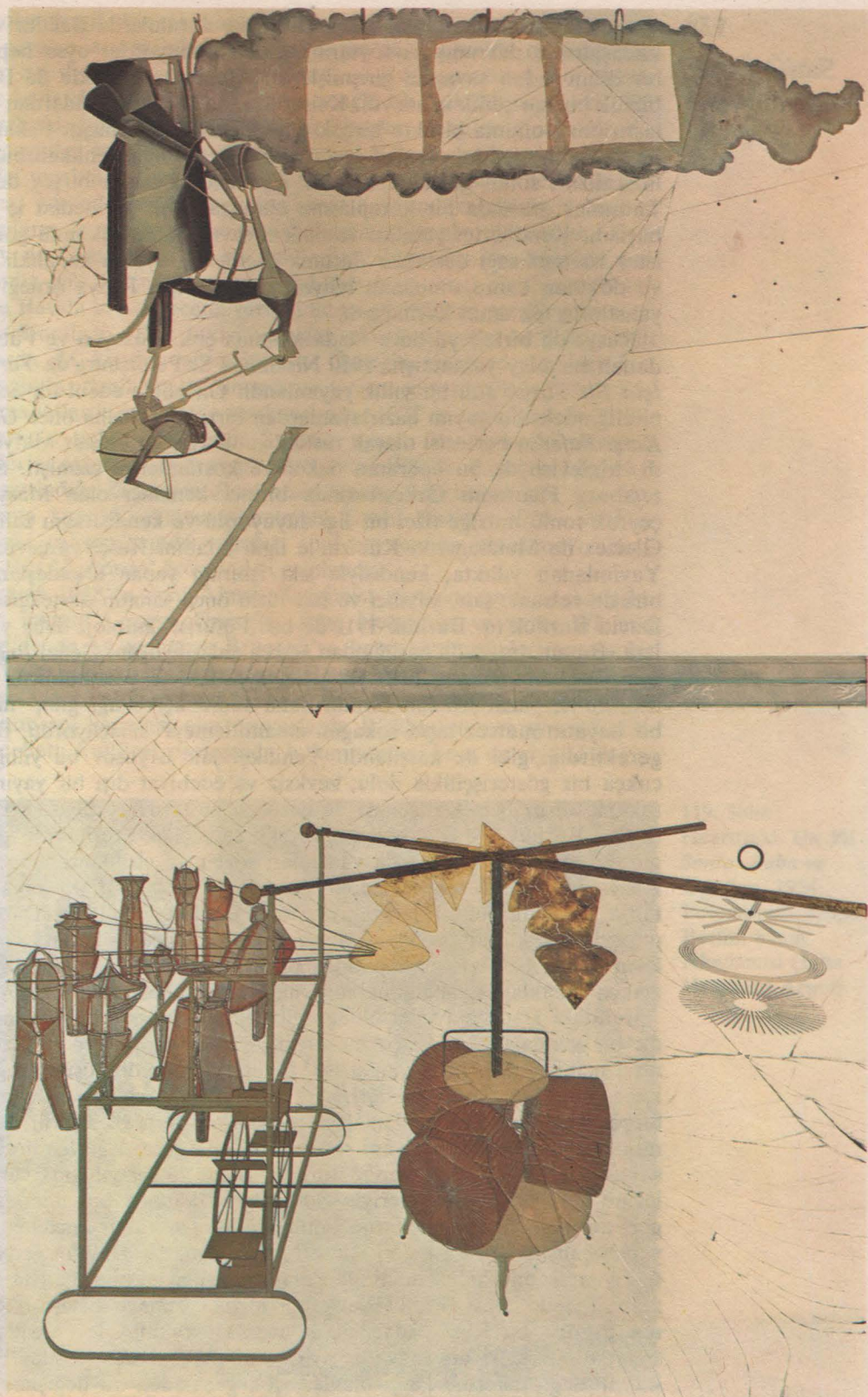
1968 yılında öldüğü zaman, yirmi yıldır büyük yeni bir yapıt üzerinde çalıştığı anlaşıldı. Şimdi Philadelphia'da bulunan bu yapıt, elinde bir gaz lambasıyla uzanmış yatan bir çıplakla, geri planda hareket eden bir çağlayan manzarasından oluşmaktadır. Eski bir çiftlikteki iki kanatlı avlu kapısının aralığında görünen bu manzara karşısında bakanlar birer 'röntgenci' gibi gözetler durumunda resmi izlerler. Tablonun adı *Veri: 1. Çağlayan, 2. Aydınlatıcı Gaz*'dir.

118 Duchamp 1912 ile 1915 yılları arasında kesinlikle her zaman baş yapıtı sayılacak bir tablo olan *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşir'i* tasarladı ve bu yapıtını 1915 ile 1923 yılları arasında tamamladı. Bu yapıt daha kolay bir ad olan *Büyük Cam* diye anılır. Bu yapıt, bir sanatseverin düşleyebileceği her türlü özen ve ustalık gösterilerek gerçekleştirilmiştir. Duchamp, daha sonra bu tablonun hazırlık aşamasında yaptığı eskizleri, taslakları ve tuttuğu notları, karışık bir düzenle ve tıpkıbasım olarak yayımlamıştır. Bunlara bakarak bu yapıtın hangi dürtülerin ve etkilerin sonucu ortaya çıktığı hakkında azçok bir fikir sahibi olabiliriz: bunlar arasında matematik, teknoloji, simya, Sembolizmin görsel ve sözsel mirası, sanatçının daha önceki çalışmalarının biçimsel ve kavramsal öğelerine rastlayabiliriz. Bütün bu öğelerin çağrıştırdığı içedönük tasarım, en az sanatçının önceleri bizi şaşırtmak için kullandığı ustalık, zekâ, tepeden bakan züppece yaklaşım kadar önemlidir. Anlamsızmış gibi görünen bir resim üzerinde, hiçbir zaman bu kadar bilinçle çalışılmamış; rasgele varılmış kararlar izlenimini veren bu özellikler üzerinde, hiçbir zaman bu kadar titizlikle durulmamıştır. Duchamp, kalıcılık niteliğini elde etmek için tual yerine cam kullanma yoluna gitmiş ve renkleri iki saydam cam tabakasının arasına hava geçirmez bir biçimde yerleştirmiştir. Bu ikili panonun üst bölümündeki gelin, Duchamp'ın kızkardeşini, kraliçeleri ve gelinleri konu alan bir dizi resminin özümsemiş bir sonucudur. Onun yanındaki 'çiçek açan' bulut, üç ağ pistonundan oluşmaktadır. Dikdörtgeni andıran bu biçimler, kare biçimindeki bir ağ fotoğrafının 1914'te üstüste üç kez çekilmesiyle elde edilmiştir. Bulutun sağ alt yanındaki delikler, boyaya batırılmış kibrit çöplerinin oyuncak bir silahın namlusundan cama fırlatılmasıyla açılmıştır. Resmin alt bölümünde ise yarı uydurulmuş, yarı örneğe bakarak resmedilmiş makineler vardır. Bunlar arasındaki çark, hareket ettirilen edilgen bir araç, kakao değirmeni ise kendisi hareket eden etkin bir araçtır. ('Bekâr kendi kakaosunu kendi öğütür' sözü bir Fransız deyimidir. Bu araçların yanında dönen ve döndürülen başka biçimler vardır. Bunlar solda toplanmış olan iplik parçalarıyla belirlenmiş Dokuz Elma Kalıbı, ortada boyayla değil de New York'un tozuyla renklendirilmiş koni biçimindeki elekler, sağda göz doktorlarının muayenehanelerinde rastlanan levhalardır. Panonun bu alt bölümü, ustaca sağlanan perspektif duygusuyla ve yatay bir düzlem üzerinde ölçülebilir bir yükseklikle, hemen ilişki kurabileceğimiz gerçek bir dünyayı anımsatır. Fakat bu tutarlı ve birçok bakımdan güven verici yapı, saydam bir yüzey üzerinde ve fotoğrafta sağlam ve anlamlı bir yapı görünümü sağlayan, perspektif kurallarının saydam cam üzerinde görsel bir anlamı yoktur. Çünkü bu durumda, resimdeki cisimlerin üzerinde durduğu bir zemin ya da bir arka plan yoktur ve bu tablo ister Arensberg binasında, Katherine S.Dreier'in kitaplığında, ister sergilerde, ister şimdi bulunduğu Philadehpia Sanat Müzesinde karşımıza çıksın, çevresinde ki durağan ve hareketli cisimler sürekli olarak araya girecektir.

Büyük Cam'ın teması cinselliktir: düş, esin ve hareket sağlayan enerji ile çağlar boyunca birçok gizemci düşünürün manevi özlemlerinin simgesi olan cinsellik. Örneğin simyacılıkta, gelinin zıfak gecesinde çırılçıplak soyulması, maddenin arıtılmasını ve aklın dikkat dağıtıcı öğelerden kurtarılmasını simgeler. Fakat buradaki cinsellik, sonuçta başarısızlığı yansıtır. Çünkü gelinle bekâr delikanlılar bir araya gelmezler, sonsuza kadar gelin ve bekâr erkekler olarak kalırlar. Düşledikleri birleşme yalnız onlara özgü bir tutkudur. İki cam panonun birbirinden ayrılığı bu başarısızlığı kanıtlar ve panolardaki düşünceleri birbirinden ayırır. Bu iki pano, 1926'daki ilk sergiden sonra paketlenirken kırılmıştı. Duchamp bunun üzerine yapıtın böylece tamamlandığını söylemişse de, daha sonra büyük bir çabayla parçaları yeniden bir araya getirerek tabloyu onarmıştır. Bu yapıtın ikinci bir teması da makineydi. *Büyük Cam*'ın tasarlandığı Birinci Dünya Savaşı öncesiyle, tamamlandığı 1923 arasındaki dönemi anımsayalım. Başka sanatçılar sözcükler, görüntüler ve seslerle teknolojiyi yüceltiyorlardı; bazıları makineyi insanlığın alaycı bir imgesi olarak kullanıyor, bazıları da makine karşısında duydukları korkuyu dile getiriyorlardı. *Büyük Cam* iyimser bilim-kurgu imgelerine ve en iyi örneklerini Lissitzky'nin resimlerinde gördüğümüz teknolojiden esinlenen soyut imgelere bir yanıt olarak da değerlendirilebilir. Duchamp'ın arkadaşı Picabia, makine imgelerini, insan davranışlarını yansılamak için kullanan sanatçılardan biriydi. Duchamp'ın elinde bu alaycı yaklaşım, köklü bir merak ve zekâyla, aynı zamanda da son derecede yalnız bir insanın hüznüyle beslenerek kutsal bir düzeye ulaşır. Duchamp sanatla haşır neşir olmuş bir aileden gelen engin bir kültüre sahip özgün bir düşünürdü. Sanatın yerleşmiş değerlerine, köktenci bir tutumla saldırırken sanat tarihinin ne olduğunu da biliyordu. Kendisi putları bilen bir put düşmanıydı. *Bekârlar Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin*, Botticelli'nin *Venüs'ün Doğuşu* ve Tiziano'nun *Meryem'in Göğe Yükselişi* geleneğinde bir resimdir. Duchamp'ın yayımlanan belgelerinden birinde şöyle bir nota rastlanır: 'Resimdeki bekâr delikanlılar Gelin için mimari bir temel işlevi görürler, Gelin de bekâretin kutsanmasını simgeler. Duchamp'ın yüceltici bir geleneğin örneği olan bu resmi hem hüznü, hem de anlamı gizli bir yapıttır.

Birtakım sanatçılar için Dada siyasal görüşlerini açıklamak, sanatı siyasal eyleme bağımlı kılmak için kullanılan bir anlatım aracıydı. Huelsenbeck'in 1918'de öncülüğünü ettiği Berlin Dada grubu açıkça sol görüşlüydü ve sanat karşıtı etkinliğini propaganda ile birleştiriyordu. Ön grubun önde gelen temsilcilerinden Richard Huelsenbeck, George Grosz, John Heartfield, Raoul Hausmann ve Johannes Baader Ekspresyonizmi savaş sonrası dünya ile hiçbir ilgisi olmayan milliyetçi ve romantik bir akım olarak suçlamada sözbirliği ettiler. Birlikte dergiler çıkardılar ve birbirlerinin yayımlarına katkıda bulundular. Düzenledikleri sergiler ve gösterilerde izleyicilerine kültür ve siyaset konusunda uzun uzun söylevler çektiler, anlamsız şiirler ve metinler okudular. 1918 ile 1920 yılları arasında çoğu Berlin'de olmak üzere Dresden, Leipzig ve Prag'da bu türden on iki kadar gösteri düzenlendi. Bu sanatçıların her birinin kendine göre bir uzmanlığı vardı. Ortak olan yanları, hepsinin dünyayı düzeltme konusunda özel bir istek duymasıydı. Baader'in Berlin Katedralindeki bir ayin sırasında İsa'ya saldırması ve 1919'da Alman Cumhuriyetinin kuruluş töreninde Weimar'da el ilanları dağıtarak kendisini ilk cumhurbaşkanlığı için aday gös-

118. (karşı sayfa) Marcel Duchamp: *Bekârlar Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit (Büyük Cam)*. 1915-23. Cam üzerine yağlı boya ve kurşun tel, 277 x 175 cm. Philadelphia, Sanat Müzesi (Katherine S. Dreier'in vasiyeti)



termesi Dadacı bir nitelik taşıyordu. Bazı durumlarda Baader ve arkadaşlarının davranışları soytarıllık gibi görünüyordu; oysa hepsi de bir ölüm kalım savaşına girmişlerdi. Almanya, özellikle de Berlin, büyük bir karışıklık içindeydi. Kaiser 1918'in sonunda iktidardan uzaklaştırılmış, onunla birlikte birçok düş de tarihe karışmıştı. Fakat Weimar Cumhuriyetinin temsil ettiği ve milliyetçi sağın tehlikeli bulduğu liberalizm, solun gözündeki boş bir idealizmden başka birşey değildi. Tutumlar arasında bir kutuplaşma olmuştu. Çok geçmeden iç savaş başladı. Kendilerini yasaları ve düzeni savunmakla yükümlü görenler ister istemez sağ destekler duruma geçtiler. Duyulan karşılıklı kinin ve dökülen kanın sonucunu biliyoruz. O an için Rusya örneği, sosyalistlerin tek umut kaynağıydı.

Rusya'da birkaç yıl önce Dada akımına çok benzeyen ve Fütürizm denen bir olay yaşanmıştı. 1910 Nisanında St Petersburg'da *Yargıçlar İçin Bir Tuzak* adlı bir yıllık yayımlandı. Öncelikle edebî bir antoloji niteliğindeki bu yayını hazırlayanlardan biri, adına daha önce *Güneşe Karşı Zafer*'in bestecisi olarak rastladığımız ressam ve şair Matyushin'di. Malevich de bu operanın dekor ve kostümlerini çizmişti. St Petersburg Filarmoni Orkestrasında birinci kemancı olan Masyushin çeyrek tonlu müziğe özel bir ilgi duyuyordu ve kendisi aynı zamanda Gleizes ile Metzinger'in Kübizm'le ilgili kitabını Rusça'ya çevirmişti. Yayımlanan yıllıkta, kendisiyle sıkı işbirliği yapan arkadaşlarından biri de ressam, şair, yayıncı ve her türlü öncü sanatın destekçisi olan David Burliuk'tu. Burliuk 1912'de bir 'Fütürist' antoloji daha yayımladı. Bunun amacı da başlığından açıkça anlaşılıyordu: Genel *Beğeniye İndirilmiş Bir Şamar*. 1910 yıllığı da aynı hedefe yöneltilmişti. O da irkiltmeyi, yazarlarından birinin daha sonra açıkladığı gibi, 'mutsuz bir hayatın mutsuz taşra sokağını dinamitlemeyi' amaçlıyordu. Bunun gerektirdiği gibi de karşılandı. Yenilikçi şair Bryusov bu yıllığı çocukça bir gösterişçilikle dolu, zevksiz ve edebiyat dışı bir yayın olarak eleştirdi. Rus Dadacıları da çocukça gösteriler yapıyorlardı. Örneğin, Burliuk, Mayakovsky ve başka sanatçılar üzerlerinde gülünç giysiler, yüzlerinde boyayla yazdıkları sözler ve çizdikleri simgelerle, Rusya'nın çeşitli şehirlerindeki caddelerde dolaşıyorlar, yakalarına tahta kaşıklar ve turplar takıyorlardı. Böylece, Batıdaki Dadacılar gibi yüksek kültür özentisini alaya alıyorlar, ancak Batıdaki Dadacıların yalnız birkaçının yapabildiği birşeyi, yani bu saldırgan alaycılığı açıkça sokaklarda yapabilme yürekliliğini hepsi göze alabiliyordu.

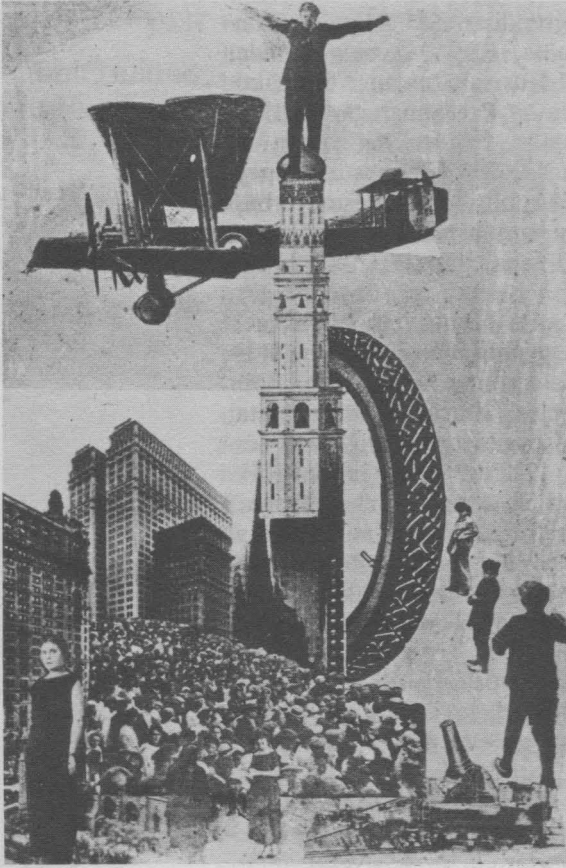
Batıdaki Dada olayında olduğu gibi burada da ikili bir durum vardı: bir yanda dikkatleri çekmek için girişilen gariplikler ve bir tutumun açıklanması; öbür yanda ise, bütün nihilist görünüşüne rağmen, kalıcı nitelikte sanat yapıtları. Aralarında Malevich'in de bulunduğu birçok sanatçı, eski kısıtlamalara meydan okuyan görüşlerin heyecanını paylaştı ve Batının yeni sanatını da ona göre değerlendirdi. İşin soytarıllık yanına önem veren Burliuk, *Blaue Reiter* yıllığına ve sergilerine, yazıları ve resimleriyle ciddi olarak katkıda bulunmaktan da geri durmadı. Bu sanatçıların 'Fütürist'likleriyle kültür öncülüğündeki yapıcı çalışmaları arasında kesin bir çizgi olamazdı. Devrim gerçekleştiği zaman, onu kendi devrimleri olarak karşılayan bu sanatçıların hemen hemen hepsi Sovyet devletine hizmet etmeye hazırды. Rusya'nın dışında da Rus Dadacılığı ile Rus Devrimini izleyen yıllardaki sanat etkinlikleri arasında bir ayırım yapmak gerekmiyordu. Batıda kültür değişmelerine karşı olanlar, çok geçmeden bu değişime 'kül-

tür bolşevizmi' diyerek karşı çıkmayı öğrendiler. Sol ile sağ arasındaki savaşın açıkça sürdürüldüğü Berlin'de, Rusya'da olup bitenler büyük bir ilgiyle izleniyordu. Geleneksel Rus sanatından Konstrüktivizme kadar her türlü örneği içeren zengin bir Rus Sanatı sergisi 1922'de Berlin'de açıldı. O zamana kadar kitaplar, dergiler, Rusya'dan dönen gezginler ve göç eden kimseler aracılığı ile Rusya konusunda epeyce bilgi yayılmıştı. 1921'de Rusya'nın sanat politikası sertleşmeye başlayınca, göç edenler arasında Rus sanat hayatının merkezinde olan ve kurumların yenileşmesinde payı bulunan sanatçılar da katıldı. Kaçındinsky ile Gabo bunların en ünlüleriydi; Lissitzky ise, önce de gördüğümüz gibi, göçmen olarak değil, bir çeşit sanat elçisi olarak gelmiş ve Batıda son derecede verimli üç yıl geçirdikten sonra, gene Rusya'ya dönmüştü. Rus etkisi yalnızca plastik sanatlarda değil, öbür alanlarda da kendini gösteriyordu. Örneğin tasarımda, mimarlıkta, basımcılıkta, özellikle de sinema ve tiyatro gibi büyük yığınlara seslenen sanatlarda bu etkiye rastlanıyordu. 1922'de topluluğu ile birlikte Berlin'e gelen Aleksandr Tairov, tiyatro konusundaki devrimci görüşlerini sergiledi. Tairov bu görüşlerini 1923'te, kapağını Lissitzky'nin hazırladığı *Zincirden Kurtarılan Tiyatro* adlı bir kitapta yayımladı. Buna karşılık, Alman yönetmeni Erwin Piscator 1920'lerin başlarındaki çalışmalarında yığınları sınıf savaşımına yöneltmeyi amaçlayan Rus 'Ajitprop' örneğinden esinlendi.

Piscator 1918'de yeni Alman Komünist Partisine girdi. Arkadaşlarından ressam George Grosz'la, John Heartfield ve yazar Wieland Herzfelde de (Almanların Britanya'ya karşı sürdürdükleri savaşa bir tepki olarak adını İngilizleştirip Helmut Herzfeld'ken Heartfield yapan ressamın kardeşi) aynı şeyi yaptılar. Bu üç sanatçı, Berlin Dada grubunun sol kanadını oluşturuyorlardı. Birlikte ve ayrı ayrı etkinliklerinde hem kültürel protestoda bulunuyorlar, hem de siyasal değiş-



119. John Heartfield: *On Yıl Sonra: Baba ve Oğulları*. 1924. Fotomontaj. Doğu Berlin, Sanat Akademisi (John Heartfield Arşivi)

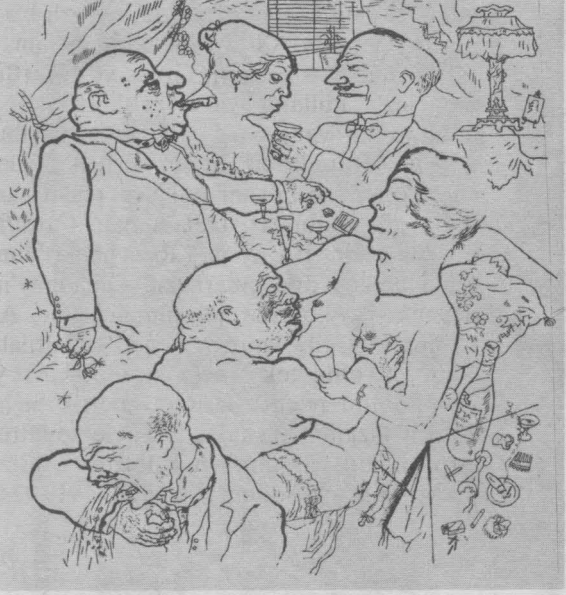
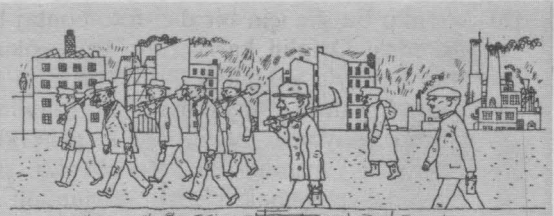
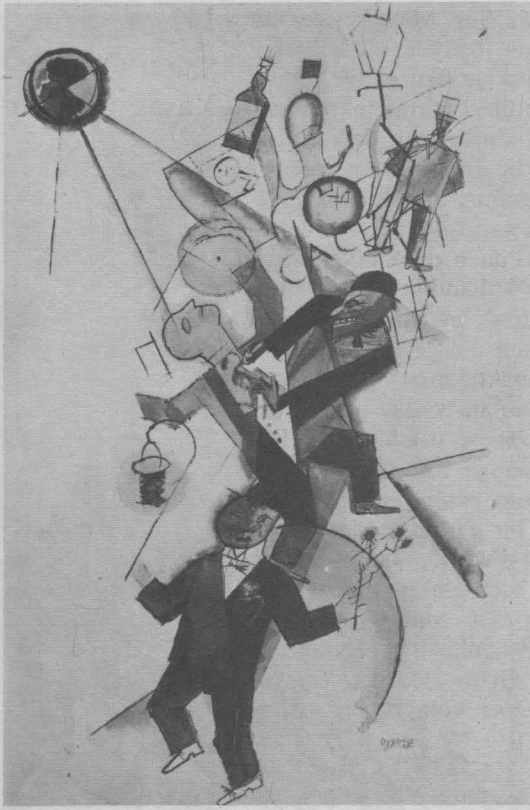


120. Alexander Rodchenko: Mayakovsky'nin bir şiir kitabı olan *Pro Eto* için hazırlanan fotomontajlar. 1923.

meyi amaçlıyorlardı. Üçü de savaşa katılmış ve savaştan tiksinişlerdi: asıl verilmesi gereken savaşın kendi ülkelerinde olduğu kanısındaydılar. Grosz'un Herzfelde'lerle arkadaşlığı 1915'te başlamıştı. John Heartfield'le tanışır tanışmaz yapıştırma resim alanında işbirliği yapmaya başladılar. Çok geçmeden Wieland Herzfelde'nin yayımladığı dergi ve kitaplarda Grosz'un ve Heartfield'in desenleri ve kapaklarına yer verildiği görüldü. Herzfelde'nin yönettiği Malik Verlag adlı yayınevi Grosz'un albümlerinin çoğunu yayımlamıştı. Aynı kuruluşun kitabevinin üç büyük vitrini de resim ve kitap sergileri için kullanılıyor-du.

Grosz-Heartfield kolajlarında bazen fotoğraf görüntüleri de kullanılıyordu. UFA film şirketinde çalışan ve Piscator'a oldukça karmaşık sahne çalışmalarında yardım eden Heartfield, savaştan sonra propaganda amacıyla kullandığı fotoğraflarla ün yaptı. Rus film yönetmenleri gibi kamerayla elde ettiği görüntüleri, öğretici sanatında ham madde olarak kullandı. Yanyana ya da üstüste getirilen görüntüler içeriklerinin gerçekliği yüzünden herhangi bir iletiyi büyük bir çarpıcılıkla aktarabiliyordu. Bugün, Heartfield'le başlayan bu tekniğe uluslararası dilde fotomontaj denmektedir.

Rus Konstrüktivistleri Grosz'la Heartfield'in yapıtlarına hayranlık duyuyorlardı. 1921'in Eylülünde resim sanatının öldüğünü açıklayan Rodchenko, görsel imgeler elde etmek istediği zaman fotomontaja, daha sonra da fotoğrafçılığa döndü. Mayakovsky'nin *Pro Eto* (Bununla İlgili) adlı şiiri 1923'te yazılmış ve yayımlanmıştı, aynı yıl Rod-



122. (solda)
George Grosz:
G. Vakası. 1918.
Suluboya ve
mürekkep, 47 x 31
cm. Batı Berlin,
Ulusal Galerisi
(Staatliche Museen
Preussischer
Kulturbesitz)

123. (sağda)
George Grosz:
Sabah Saat Beşte.
İdareci Sınıfının
Yüzü'nden; yayın
tarihi 1921. Batı
Berlin,
Kupferstichkabinett
(Staatliche Museen
Preussischer
Kulturbesitz)

tü dilini aşmış değildir. Başka bir deyişle, kendisi Süprematizmden önceki bir geleneğe dönmüş olmaktadır. Bu dönemdeki çalışmalarında ise, yalın ve titizce tasarlanmış bir anlatım arayışıyla Süprematizmin sınırlarını aşar.

Grosz'un sanatının temelinde de Kübizm ve İtalyan Fütürizmi yatmaktadır. Grosz, savaştan önce bir süre Paris'te kalmış ve öncü sanattaki gelişmelerle, içinde yetiştiği akademik yöntemlerin durumunu yakından izlemişti. İlk önemli desenleri ve resimleri, Kübizmin parçalanması ile Fütürizmin çok yönlü etkileşimini birleştirerek güçlü bir görsel anlatı biçiminin izlerini taşır. Haksızlığa ve ağgözlülüğe karşı duyduğu nefret, onda nerdeyse tüm insanlıktan nefrete dönüşür ve görsel belleği ile hayalgücüne kuruntularla dolu bir çarpıcılık kazandırır. Grosz, bu ürkütücü özelliğini denetim altına alarak etkili bir biçimde kullanmayı da başarır. Bir zamanlar mihrap resimleri yapan bir ustanın tek öğrencisi olmayı seçen bu adam, yapıtlarında şimdiki zamandan olduğu kadar, geçmişten de yararlanacak durumdadır. Grosz'un birçok görüşlerini paylaşan Berlinli çağdaşı Kathe Kollwitz'in görkemli desenleri ve baskıları bile üzerimizde aynı etkiyi yaratamaz. Bu yapıtların anıtsallığı fazla uyumlu ve hesaplıdır. Kollwitz yapıtlarında, ezilmişlere karşı duyduğu yakınlığı ve hüznü dile getirmiştir. Grosz ise gücünü öfkesinden alıyordu. İşin ilginç yanı, Kollwitz'in Dada'yla hiçbir ilgisi olmayışydı.

Aynı derecede ilginç başka bir olay da, Hanover'den Kurt Schwitters'in Berlin'deki Dada grubuna katılmak istemesi ve bu isteğin reddedilmesiydi. Grup kendisini fazla politika dışı bulmuş, Huelsenbeck

122

123

124

de aşırı burjuva olduğunu ileri sürmüştü. Her iki görüş de gerçeği yansıtıyordu, fakat Schwitters'i Dadacıların çoğundan ayıran asıl özelliği durmadan sanat üretmesiydi (Dadacılar arasında yalnız Arp bu kuraldışı duruma uyuyordu). Bugün Schwitters daha çok bir mizahçı olarak anılır. Anlamsızlık ya da anlam karşıtı bir üslup, onun bilinçli olarak seçtiği bir yoldu; fakat yapıtlarının çoğunun ne amacı, ne de yarattığı etki mizahla ilgiliydi. Schwitters değişik türde anlamsız şiirler yazıyordu: bunlar arasında yalnız sayılardan, birbirini anlamsızca izleyen sözcüklerden, tutarsızca düzenlenmiş cümlelerden, tek tek harflerden oluşan şiirlerle, yıllarca süren bir çalışma sonucu insan seslerinin titizlikle notalarının çıkarılmasıyla meydana getirilen en ünlü yapıtı *Ursonate*, ya da ilkel sonatı vardı. Schwitters, anlamsızla özel anlamlı parçaların yan yana geldiği bir dergi de çıkarıyordu. Bu dergiye ve yapıtlarının çoğuna verdiği ad uydurulmuş değil, bulunmuş bir sözcüktü: *Merz*. Bu sözcük Schwitters'in bir kolaj üzerinde çalışırken kullandığı bir kâğıt başlığindeki 'Kommerzbank' sözcüğünün görünen bölümüydü. Belki de bu sözcüğün Fransızcadaki 'merde' (bok) sözcüğünü çağrıştırması ve Almanca sözcüğün saygınlığıyla bir karışıklık yaratması Schwitters'in hoşuna gidiyordu. Kuşkusuz bu sözcük, başka söz oyunlarını aklı getiriyordu. Örneğin, atılmış koyun anlamına gelen *Merzschaf* gibi. Okumuş Almanlar, bilgilerini söz oyunları ile göstermeyi pek severler. Ibsen ve Strindberg'in çevirmeni, Nietzsche ile Rudolf Steiner'in yandaşı olan şair Christian Morgenstern'i, Schwitters ve öbür Alman Dadacıları kendileri için bir öncü saydılar. O günden bu yana Alman kültür mirasının bir temsilcisi olan Morgenstern ile Schwitters'in anlam parçalarına ve parçaların anlamına önem verme-



124. Käthe Kollwitz: *Ekmek*. 1924. Taş baskı. Batı Berlin, Kupferstichkabinett (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz)



125. Jean Arp:
*Oval Tasta
Donmuş İnsan.*
1935. 66 x 73 x 53
cm. Sanatçıda.

leri bu yolu seçen öbür sanatçılar gibi, gerçekliğin son tutamağı ve içinde yaşadıkları dünyaya güven duyamamalarının bir belirtisi oldu.

Schwitters'in dünyaya gösterdiği tepki, son kertede, onu Arp'tan ayıran bir özellik olarak ortaya çıkar. Arp'ın artan bir ilgiyle üç boyutlu heykeller üzerinde çalışması —başka bir deyişle, başarısızlığa karşı sürekli olarak biçime, yapıma dayanan bir teknikten yararlanması— onun kültürle tedirgin bir ilişki kurması yerine, doğayla rahat bir ilişki kurmasını sağladı. 'Sanat insanda büyüyen bir meyvedir', diyerek soyut sanatın ve Dada'nın ortaya attığı sorunlara kestirme bir çözüm getirdi. Sanatı da belirli betimlemeler ve hızlı iletiler kaygısı taşımadan (memeler, bulutlar, vücutlar, genellikle büyüyen biçimleri ele alarak) doğanın olumlu yanlarını yansıtan bir doluluk ve rahatlık kazandı. Genel olarak yapıtlarında, kolajlarında, Kübizmin ve *Blaue Reiter* türü Ekspresyonizmin mirası olan bir özgürlüğü kullandı ve bir yandan döküntüleri güzel yapıtlara dönüştürürken, bir yandan da bu sanatın anlatım olanaklarını sınamadı. Kolajlarından bazıları oldukça çarpıcı, hatta ürkütücü nesnelerdir. Bunları 1914'ten önce yapmış olsaydı, savaşın yol açtığı kırımın haberciliğini ettiğini bile söyleyebilirdik. Kolajlarının bazılarında da lirik şiir en güzel örneklerinin incelikleri görülür. Bunların döküntü ve süprüntülerden yapılmış olması bile bu niteliğini hemen yitirir, ancak basılmış kâğıt parçaları gibi nesnelerin niteliklerini görmezlikten gelemeyiz. Schwitters, önce Hanover'deki

125

126

3

126. Kurt Schwitters:

Nasıl İsterseniz.

1946. Kollaj, 44 x 33 cm. Basel, Beyeler Galerisi

145

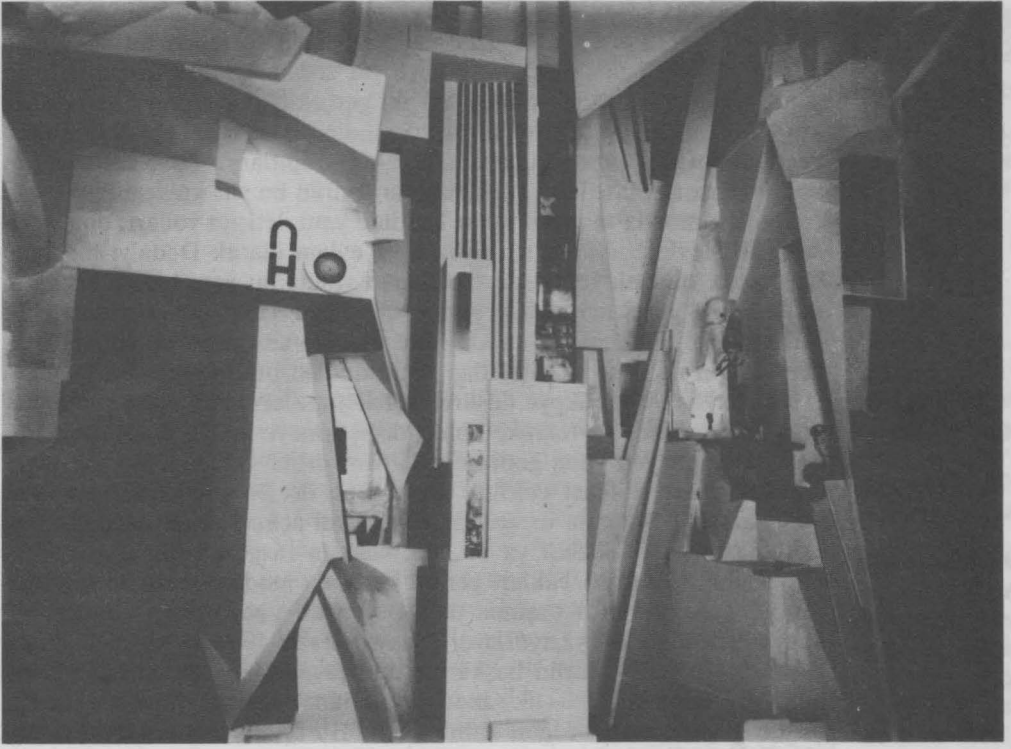
Sanat Öldü:
Yaşasın Sanat



evinin üç katındaki odalarda, daha sonra Norveç ve İngiltere’de daha sınırlı ölçüde *Merz* örnekleri oluşturdu. Bu örneklerde de döküntülerden, ya da her türlü malzemeden yararlanıyordu. Örneğin, alçı, tahta parçaları, ya da ilgisini çeken konulu konusuz her türlü malzeme, bu amaç için kullanılıyordu. Schwitters bütün bu rasgele parçaları birbirine ekleyip yapıştırarak *Merz* yapıtlarını kuruyordu. Hannover’deki *Merz* yapıtının ‘erotik yoksulluğun katedrali’ olarak adlandırılması Schwitters’in bunu geçici bir heves sonucu yapmadığını gösteriyordu. Aslında, *Merz* aynı zamanda ‘acı’ anlamına gelen *Schmerz* sözcüğünü de çağırıştırıyordu. Schwitters bütün bu kırık dökük parçaları, hayatın saldırılarına karşı bir dayanak olarak bir araya getiriyordu. Kendi duyduğu özlem ve savunma gereği böyle bir yol seçmişti. Gerçi Schwitters dünyadan elini eteğini çekmiş bir insan değildi. Onun gibi köklü bir burjuvanın hazırlıksız bir dinleyici kalabalığına *Ursonate*’ını dinletmesi, sonra da (her zamanki takma adını ‘I.K.Bonset’ olarak değiştiren) Theo van Doesburg’la Hollanda’da bir Dada turuna çıkması, küstahlık değilse bile, büyük bir yüreklilik gösterisiydi. Kendisi işbirliğini seviyordu. Arp, Lissitzky ve başkaları *Merz* dergisinin bazı sayılarında onunla çalışmışlardı. Schwitters, Moholy-Nagy ve başka sanatçılarla da Konstrüktivist ilkelere dayanan modern basım tekniğini yaygınlaştırmak için işbirliği yapmış, ama *Merz* çalışmalarında bu tekniği alaya da almıştı.

Köln’de de, aynı zamanda garip bir kişiliği olan Max Ernst’in önderliğinde başka bir Dada hareketi gelişmekteydi. Ernst Bonn’da sanat değil, felsefe öğrenimi görmüştü. 1911’de Marc ve 1914’te Arp aracılığıyla *Blaue Reiter* grubunun yapıtları ve görüşleri hakkında birşeyler öğrenmişti. Bonn’da oturan Macke’yi de tanıyordu. Köln ise 1912’de açılan ‘Sonderbund’ sergisiyle modern sanatın oldukça zengin bir örneklemesini görmüştü. Derken savaş çıktı. ‘Max Ernst, 1 Ağustos 1914’te öldü. 11 Kasım 1918’de de yeniden hayata dönen bu delikanlı bir büyücü olup, çağının ana mitosunu keşfetmek istiyordu.’ Bunlar Ernst’in kendisi hakkında yazdığı sözlerdi. Ernst, 1916’da Berlin’deki Sturm galerisinde Grosz ve Wieland Herzfelde ile tanıştı. Arp 1919’da Köln’e giderek 1921’e kadar orada kaldı, oradan da aynı yıl Paris’e geçti. 1919’da Ernst, Arp ve komünist şair ve ressam Johannes Baargeld (bu takma bir addı, *Bargeld* bozuk para anlamına geliyordu) saldırgan ve sürekli olmayan dergiler çıkararak, gerici kültür olaylarını engellemek üzere işbirliği yaptılar. Bu amaçla düzenlenen olaylar yerel olmakla birlikte, yayımlanan dergiler sık sık Paris ve Berlin yazarlarının da katkıda bulundukları uluslararası yayınlardı. İngiliz İşgal Kuvvetleri bu dergilerin kapatılmasını istiyordu.

Köln, Almanya’nın Fransa sınırında, yılda bir kez, perhiz dönemi öncesi karnaval sırasında her türlü çılgınlığa izin veren bir Katolik şehriydi. Bu çılgınlığın bir ölçüde Köln’deki Dada grubunun etkinliklerine yansıdığı söylenebilir. Bu Dada grubu 1920’de, kapısında tualeterde olduğu gibi ‘Baylar’ yazan bir birahanenin avlusunda bir sergi düzenlediler. Sergi büyük başarı kazandı. Sergiye gelenler kendilerine sağlanan araçlarla, sergilenen yapıtları parçalama önerisiyle karşılaştılar. Polis edebe aykırılık gerekçesiyle sergiyi kapatma kararı aldı. Fakat çok geçmeden, edebe aykırı sayılan yapıtın, Dürer’in *Adem ile Havva* tablosunun bir baskısı olduğu anlaşıldı. Aynı yıl Ernst, Berlin’deki Dada sergisine katıldı ve Paris’te tek kişilik bir sergi açtı. 1922’de Köln’den ve Almanya’dan ayrılarak Paris’e yerleşti. ‘Almanya’da



127. Kurt Schwitters: *Merz Binasi*, Hanover (detay). 1923'lerde başlanmıştır

otuz yıl yeter' diyordu. Babası ailenin adını lekelediği için kendisini lanetledi. Könlü eleştirmenler de 'ciddi' anlamına gelen Ernst adını dillerine dolamışlar, yaptıklarıyla çeliştiğini öne sürerek onu sorumsuz bir 'Playboy' olmakla suçlamışlardı. Paris'te ise Tristan Tzara, André Breton ve Paul Eluard gibi, çoğu yazar olan sanatçılar bir süredir Max Ernst'in yapıtlarına büyük bir ilgi duyuyorlardı.

Ernst çok geçmeden Sürrealizmin ilk ve en verimli temsilcilerinden biri olacak, fakat bu onun yapıtlarına ayrı bir yön ve özellik getiremeyecekti. Ernst'in bu dönemdeki yapıtlarının çoğu kolaj türündeydi. İnsan, elinde olmadan bunu kendisinin sanat eğitimi görmemiş olmasıyla açıklamak istiyor. Fakat 1909'la 1919 arasında, Ernst'in modern sanatı yakından tanıdığını gösteren değişik üsluplarda birçok resim yaptığı da belirtmelidir. Bunların arasında, özellikle 1917'deki balık ve kuş suluboya resimleri, olgun Sürrealist yapıtlarının şaşırtıcı habercileridir. Ancak hazır bazı görsel verileri, resimlerine sokuşturması da onun karakteristik özelliklerinden biridir. 1919'da matbaada yere atılmış basılı kâğıt kalıplarını (matrislerini) alıp, bunların üstüne kalem ya da fırçayla birşeyler ekleyerek yaptığı 'mekanik desenler'de de bu özelliğe rastlarız. Bu desenleri yapma isteğini Ernst'e Picabia'nın alaycı makine görüntüleri vermiş olabilir, fakat Ernst'in desenleri daha ağırbaşlı, insan davranışlarıyla ilgili alaycı değinmeler yerine, kullanılan tekniğe önem veren örneklerdir. 1920 yılında Ernst, en sevdiği çalışma yöntemlerinden birini buldu. Bu yöntem basılı reklamlardan, kataloglardan seçtiği görüntüleri bir araya getirip değiştirmeye dayanıyordu. Birbiriyle aynı türden olmayan bu görüntülerin bir araya getirilişi, şaşırtıcı sonuçlar vermekle kalmıyor, aynı zamanda gerçekleştirdiği anlık çarpıtmalarla, başdöndürücü bir duygu ve yoğun bir

kimlik ortaya koyuyordu. Ernst bu kolajlarla ilgili olarak şöyle konuşmuştur: 'bunlar birbiriyle uzlaşmayacak iki gerçekliğin bu amaç için uygun olmayan bir yüzeyde, bilinçli bir zorlamayla bir araya getirilişidir,' bunun yarattığı etki de 'bu iki gerçekliğin bir araya gelmesiyle aradaki boşlukta parlayan şiir kıvılcımıdır.' İşte hangi anlatım yolunu ve yöntemi kullanırsa kullansın, Ernst'in yapıtlarını öbür Dadacıların ve Sürrealist kolajcılarının yapıtlarından ayıran bu şiir kıvılcımıdır.

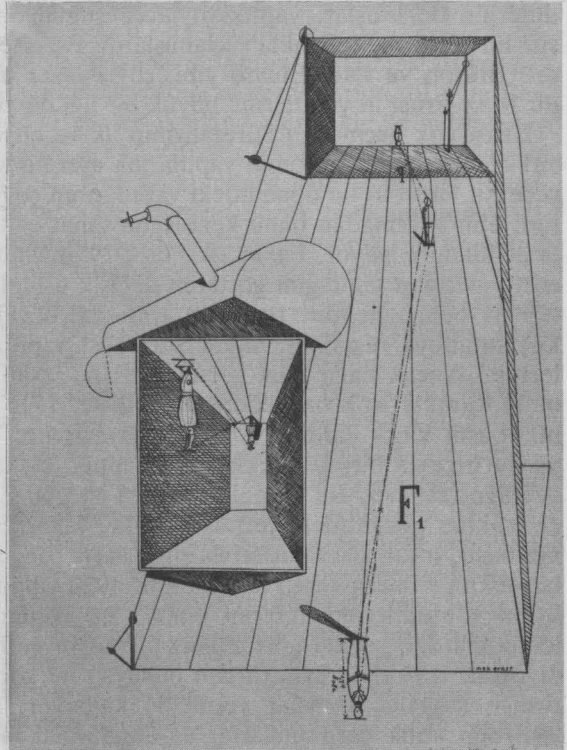
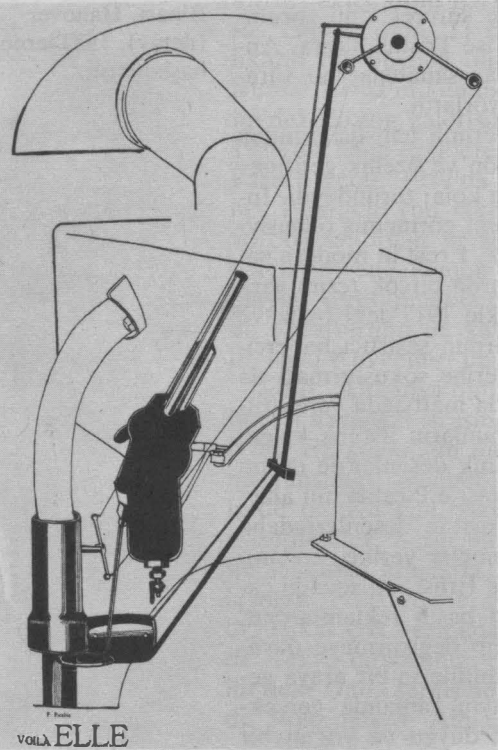
Dada akımıyla modern sanat kendine yeni iletişim yolları, dolayısıyla yeni işlevler bulmuştur. Siyasal bir eylem olarak Dada'yı bir yana bırakacak olursak (belki de bu akımın yalnız bu yanı belirli bir yafta kullanmayı gerektiriyordu), geriye her türlü sanat duyarlılığımızı, her türlü görsel iletişimi, bu arada kitle iletişim araçlarını ve sonunda da gerçekliğin ne olup ne olmadığı konusundaki bütün görüşleri kuşkuya karşılayan ve tehlikeye düşüren sanat yapıtları kaşır. Bu sonuca varmak için kullanılan teknik, bulup değiştirmeye değil, dünyadan alınan parçaları yan yana getirmeye dayanıyordu. Özünde, bu yöntemin Kübizmle hiçbir ilgisi yoktur, fakat gene de Braque ile Picasso'nun buluşları bu yöntemin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu daha çok sokakta konuşulan sözleri ya da gazetelerden rasgele seçilmiş parçaları alıp, onları kendi sözcükleri yerine kullanan modern şairlerin bir yöntemidir. Bu şairlerin başında da Apollinaire geliyordu. Dadacılar da aynı türden şiirler yazıyorlardı (Schwitters'in 1919'da yazdığı 'Anna Blume'ye' şiiri bu türün başka bir dile çevrilemeyecek parlak bir örneğiydi). Dadacılar plastik sanat yapıtlarında bu tekniğin görsel düzeyde de geçerli olabileceğini kanıtladılar. Bu teknik, ayrıca bütün dünyanın birbirine karşıt ve uzlaşmaz saydığı iki sanat dili olan figüratif ve soyut eğilimlerin her ikisi için de aynı derecede geçerliydi.

128. (solda)

Francis Picabia:
Voila Elle! Alfred
Stieglitz tarafından
yayımlanan ve
1915 Kasımında
basılan 291'den

129. (sağda) Max

Ernst: *Fiat Modes,*
Pereat Ars (Sanatı
bırakalım, modayı
seçelim). 41 x 30
cm. New York,
Modern Sanat
Müzesi (satın
alma)



5 Kuralların Uygulanması

Mısırlıların, Yunanlıların ve Rönesans dönemi İtalyanlarının yaptıkları her şey birşeyi betimler. Modern yapıtların çoğunda ise böyle bir betimleme yoktur.

André Derain'den aktaran André Breton, 1924

Kandinsky, modern sanatçının kullanabileceği üslupları *Blaue Reiter* yaylığında yayımlanan 'Biçim Sorunu Üstüne' adlı denemesinde tanımlamıştı. Ona göre, bu üslupların iki kutbu '1. tam soyutlama, 2. tam gerçekçilik'ti. 'Bu iki kutup sonunda *aynı amaca* yönelen iki yol gösterir.' Malevich'in tersine Kandinsky, soyutlama ile yarı-soyutlama arasında bir köprü'nün gerekliliğini duymuyordu. Kendisi nesnelle nesnel olmayanın geçerli olacağı ruhsal bir düzeyde iletişim kurmayı amaçlıyordu. Bunun gerçekleşebileceğine olan inancı ilkel, Doğu ve Rönesans öncesi sanatı incelemesinden kaynaklanıyordu. Rönesans sanatı da, kuşkusuz onun sözünü ettiği bu iki kutup arasında yer alabilirdi, ancak Rönesans ülkücülüğü ile Rönesans sonrası doğacılığın tekniği, zihinsel içerikten yoksun ve baskıcı bir nitelik kazanmıştı. Kandinsky, bunun yerine, en yetkin gerçekçilik temsilcisi olarak, emekli gümrükçü Henri Rousseau'yu görüyordu. Akademik eğitimin etkilerinden uzak kalan bu sanatçının iddialı resimleri bir süredir Paris'teki öncü sanat çevrelerinin hayranlığını topluyordu. Henri Rousseau modern sanatın en üst düzeyine ulaşmayı amaçlayan modern bir ilkel ressam, yapıtları Kandinsky'nin Rus ve Bavyera halk sanatında rastlamadığı yoğunluğa sahip bir bireyciydi. 1911'de Kandinsky bir Rous-

130



130. Henri Rousseau: *Şiir Çiçekleri*. 1890-1. Tual üzerine yağlı boya, 38 x 46 cm. Virginia, Mr ve Mrs Paul Mellon koleksiyonu

Kuralların Uygulanması

131. André Derain: *Masa*. 1921. Tual üzerine yağlı boya, 96,5 x 130 cm. New York, Metropolitan Sanat Müzesi (Wolfe Fonu, 1954)



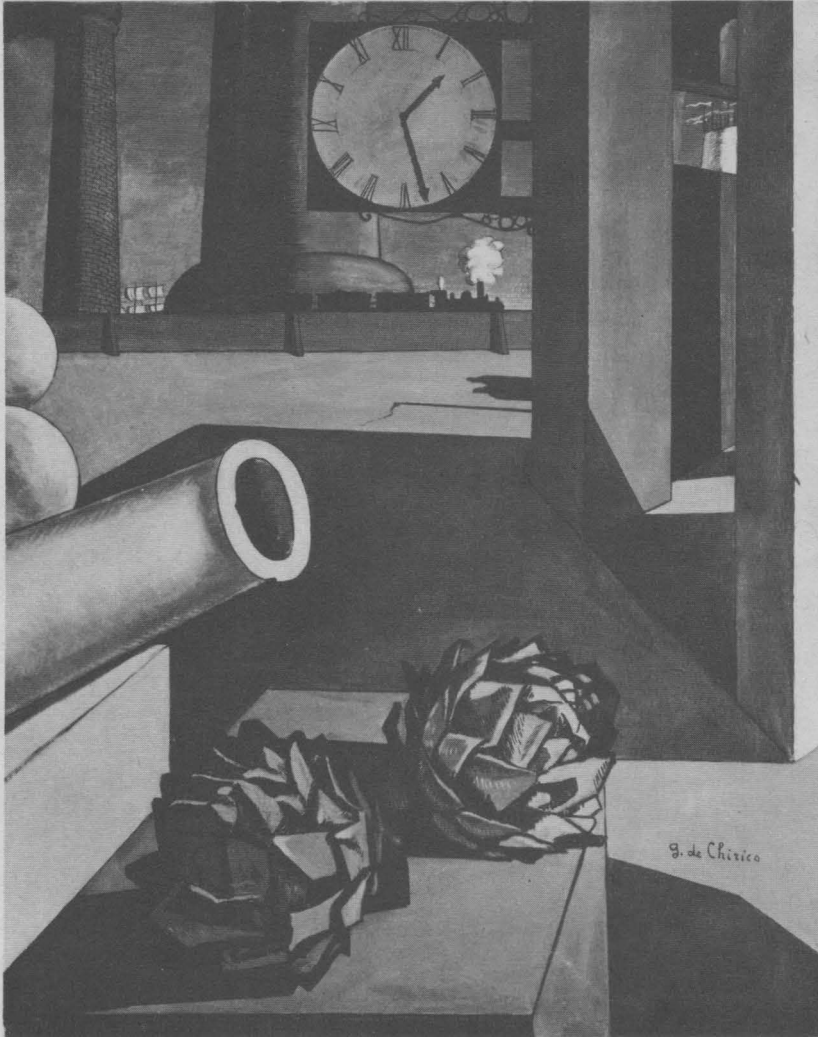
seau manzara resmi aldı. Bu resimle Rousseau'nun altı başka yapıtının *Blaue Reiter* yıllığında yayımlanması üzerine, Rousseau kendisine yıllıkta en fazla yer verilen sanatçı oldu.

Başka ressamalar da nesnelerin görünüşlerine önem vermeye başlamışlardı. Bunların bazıları yenilikçi araştırmalardan dönüş yapan ressamlardı. Örneğin, Derain ilk ve en başarılı Fov'lardan biriydi ve bir süre Picasso ile Braque'ın parçalama tekniğinden çok Cézanne'inkini andıran bir Kübizmin de örneklerini vermişti. Derain'in 1916'daki ilk tek kişilik sergisiyle ilgili olarak Apollinaire, onun 'yalınlık ve dirilikle sanatın ilkelerini ve bu ilkelerin sonucu olan disiplini' yeniden bulduğunu yazmıştı. Apollinaire'in ne demek istediği, Derain'in 1921 tarihli *Masa* adlı cansız doğa resminden anlaşılır. Bu oldukça güçlü, biçimsel açıdan nerdeyse dinsel, yabancı ve yenilikçi bir üsluptan çok, İtalyan ilkellerine birşeyler borçlu sayabileceğimiz bir resimdir. Resimdeki cisimlerin her birinin kendine göre bir saygınlığı ve bütünlüğü olduğu görülür. Resimdeki kıpırtısız düzenleme ve masa üstünün (on dördüncü yüzyıl Siena resmini anımsatan) perspektif kurallarına uymayan betimlemesi, Empresyonist sonrası dönemden de daha geç bir tarihte yapılan bu resme modern olmayan bir özellik verir. Nesneler dünyasına yeni bir gözle bakan başka bir ressam da 1911'le 1915 arasında Paris'te bulunan, fakat Kübizm ve Fütürizmden uzak duran Giorgio de Chirico'ydu. Chirico'nun bu dönemdeki resimleri gelecekle ilgili bir önseziyi yansıtıyordu, fakat bu özelliği elde etmek için sıradan nesnelerden ve durumlardan yararlanıyordu. *Filozofun Zaferi* adlı tablodaki cisimler, hiç de tedirgin edici değildir: resimdeki topun ne bizim için, ne de canlandırılan sahne için tehlikeli bir yanı vardır; fakat geri plandaki tren, fabrika bacaları, saat ve ön plandaki enginarlarla karşılaştırılınca, modası geçmiş birşey gibi görünür. Ayrıca, topun namlusu ile enginarlar, garip bir cansız doğa resmi ilişkisi içinde belirir ve geride saatin ürkütücü bir görünümle öne çıktığı şehir manzarası önünde daha da garip bir etki yaratırlar. Saat hâlâ işlemekte

131

132

midir? İşlemiyorsa, (enginarların dışında) resimdeki tek canlı öge trendir -trenin bacasından çıkan dumanı, bir an için durmuş gibi görünen günlük hayatın akışının bir belirtisi olarak benimseriz. Fakat ön planla gerideki anlaşılması güç boşluk arasındaki insan gölgelerinin anlamı nedir? Böyle bir sahnenin mantıksal ya da şiirsel bir açıklamasını yapabiliriz, ama bu durumda bile, boşlukla ezici bir nesne kalabalığının, belli bir gerilimin sessizliği içinde, hem çarpık hem de yakından bildiğimiz açık seçik, fakat aynı zamanda da şaşırtıcı bir perspektifle bizi tedirgin ettiğini duyarız. İtalyan eleştirmeni Soffici, bu resimdeki anlatımın 'düşlerin dili olarak tanımlanabileceğini' söylemiş, Apollinaire de bu görüşe katılmıştır. Chirico'nun tekniğindeki açık seçiklikle tehlikeli boşlukların ve bunların çağrıştırdığı bilinmeyen olayların birleşimi, uykuyla uyanıklık arasındaki dalgınlık anında gördüğümüz huzur kaçırıcı düşleri aklı getirir. Bu tür resimlerde hoş bir hüznün ya da tümüyle ürkütücü bir nitelik bulabiliriz. Her iki durumda da bizdeki bu duyguyu yaratan, resimdeki canavarlar ya da şiddet olayları değil, bizim resimdeki görünümü yaratıcı bir biçimde inceleyişimizdir. Bu tür

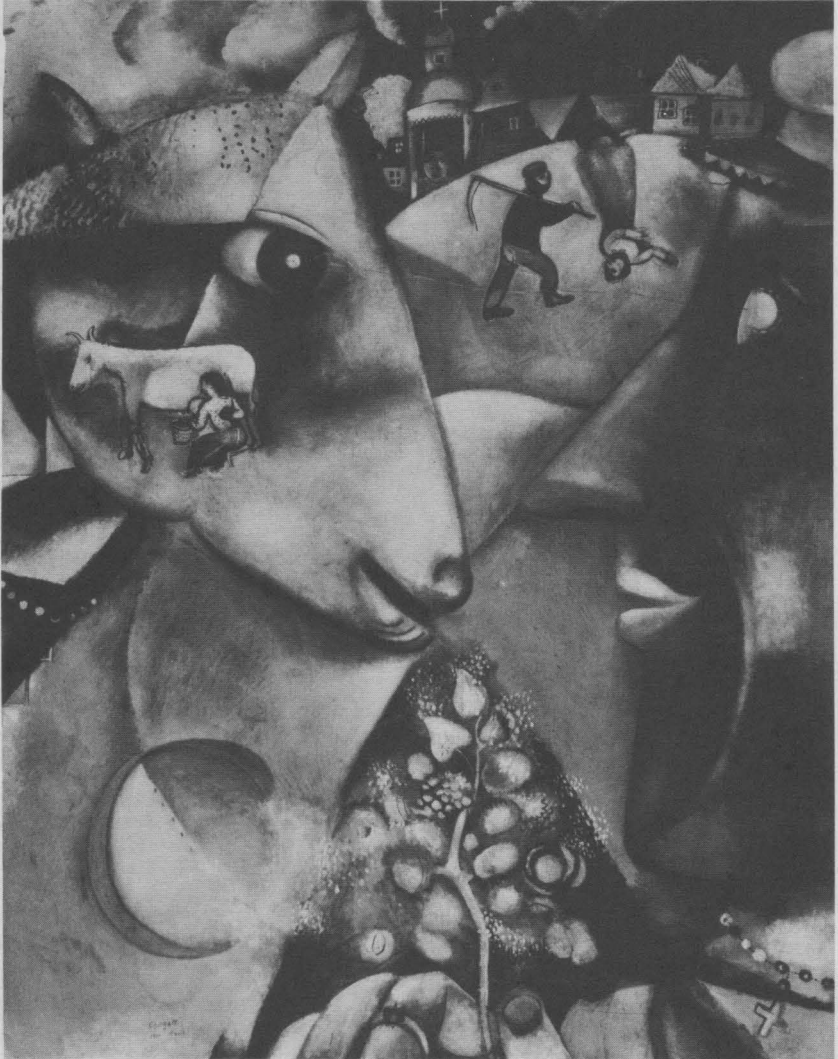


132. Giorgio de Chirico: *Filozofun Zaferi*. 1914. Tual üzerine yağlı boya. Chicago Sanat Enstitüsü

resimlerin etkisi bizim bilinçaltı yaşantılarımıza ve Rönesans resmindeki boşluk betimlemelerine duyduğumuz tutkunluğa dayanır. 1910 ile 1914 arasında ve 1923'ten sonra Paris'te yaşayan, ayrıca Berlin'de de iyi tanınan Rus ressamı Marc Chagall da bu yaratıcı gerçekçiliğin bir başka türünü ortaya koymuştur. *Ben ve Köy*, Delaunay'ın yuvarlak biçimlerden oluşan resimlerindeki düzenlemeyi anımsatan bir anılar demetidir. Bilinen ölçek ve yerleştirme kuralları burada yerini başka bir gerçeğe bırakmış gibidir; insanın gözünü ineğin gözüyle birleştiren noktalı çizgi, görünmeyeni de görünür kılabileceğimizi bize kanıtlar. O dönemde, Apollinaire, Chagall'ın atölyesine gittiği zaman, kendisinin önce şaşırdığı, sonra da 'Doğaüstü!' diye mırıldandığı söylenir. André Breton, daha sonra Chagall için şunları söylemiştir: 'Onun tam anlamıyla lirik bir biçimde patlaması 1911'de başlar. Eğretilen modern resme başarıyla girişi, yalnız onun yapıtlarında görülür.'

Betimlenmiş nesnelere duyarlı olmamızı isteyen sanat yapıtları, bizi eğretilme yoluyla etkilerler. Ayrıca, yenilikçiliğin soyutlama eğilimi

133. Marc Chagall:
Ben ve Köy. 1911.
Tual üzerine yağlı
boya, 162 x 151
cm. New York,
Modern Sanat
Müzesi (Mrs
Simon
Guggenheim
Fonu)

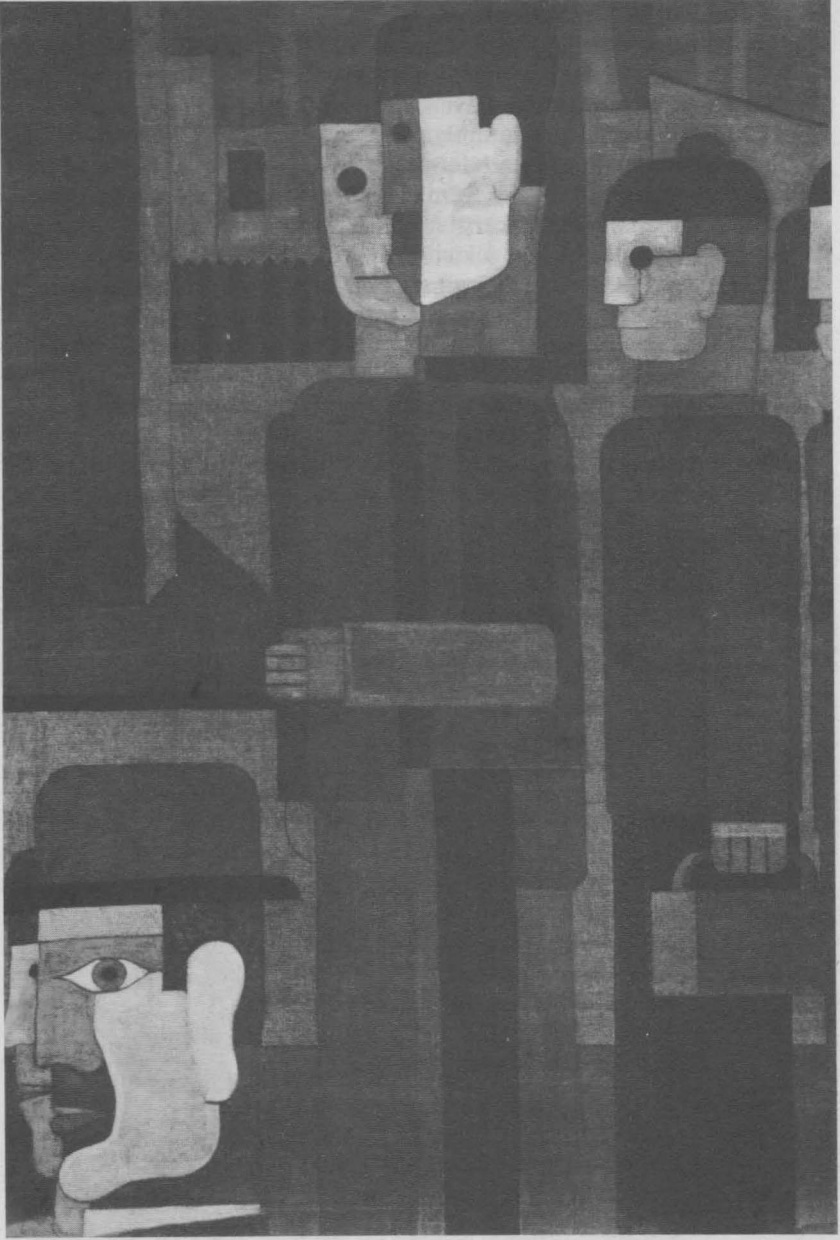


ve çelişik betimleme yöntemleri kullanması, Platon'dan beri pek çok düşünürün öne sürdüğü gibi, algıladığımız gerçekliğin kurallara bağlı ve değişken bir sistem olduğunu görsel yollardan anlamamızı sağladı. Bu görüşler Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra önem kazandı. Savaşı izleyen ilk yıllarda, öncü tutumlardan birçok yerlerde vazgeçildiği görüldü. Birçok sanatçının modern dünyaya duyduğu inanç sarsılmıştı. Sanatı yeniden yaratma ve yeni bir sanatsever kitlesi bulma çabası yerine, çok daha rahatça karşılanacak eğlendirici ve hoş vakit geçirici bir sanata dönmek daha çekici geliyordu. Picasso'nun Kübizmi bir yandan alaycı ve süslemeye yönelik bir amaçla kullanırken, bir yandan da daha kişisel ve şiirsel bir tutumla, yapıtlarındaki neo-klasik üslubu yaratması önemli bir yaklaşım değişikliğini gösteriyordu. Aynı tutum değişikliği, Stravinsky'nin ve daha başka bestecilerin neo-klasizmde de yansır. Savaş yıllarında son derecede şiddetli resimler yapan Matisse, savaştan sonra her türlü sıkıntıyı hoş renklerle yumuşak fırça darbeleriyle ve çekici konularla gizleyen, baştan çıkarıcı bir üslup kullanmaya başladı. Savaş sırasında Hollanda ve Rusya'da ortaya çıkıp, savaştan sonra Almanya'da kendini gösteren köktenci soyut sanat akımı Elemtarizmin, 1920'lerde Paris'te hiçbir etkisi görülmedi, 1930'larda ise sanat dünyasında önemsiz bir rol oynadığı izlendi. O dönemlerde Paris'in kültür hayatında en önemli yeri, biraz sonra üzerinde daha ayrıntılı olarak duracağımız Sürrealizm almıştı. Sanat alanındaki birçok yetenekli insanın yanı sıra, bu konuya duyulan ilgi de sanatın sürekli sorunlarına değil, moda ve eğlence dünyasının oyalayıcı ve çekici biçimlerine yönelmişti.

Şair, oyun yazarı, ressam ve film yönetmeni Jean Cocteau'nun çalışmaları, bu kültürün en göz alıcı ve akıllı yanını yansıtıyordu. *Les Six* diye bilinen Poulenc, Milhaud, Honegger, Auric, Durey ve Tailleferre'in müziği de, bu kültürün kıvrak zekâsını ve Fransız özelliklerinin ağır basmasını isteyen yanını ortaya koyuyordu. Yüzyıldır sanatın uluslararası merkezi olmuş Paris gibi bir şehrin, milliyetçi kültür sınırları koymaya kalkması şaşırtıcı bir olaydı. Bu sınırların temelleri Birinci Dünya Savaşı sırasında atılmıştı. Bu sorunun etkisi, modern sanatın değişik biçimlerde gelişmesinde ortaya çıkıyordu. Başka yerlerde politikacıların kısıtlayıcı programlar uyguladığı bir dönemde böyle bir tutumun benimsenmesi daha da üzücü bir durum yaratıyordu. Rusya'da, 1920'lerde yenilikçi sanat, kültür devriminin başındaki yerini, komünizme daha yararlı olacağı ileri sürülen cansız, ülküselleştirilmiş bir doğalcılığa bırakıyordu. 1927'de Moskova'da 'Sovyet Sanatının On Yılı' adlı kutlama sergisinde ne Malevich'in, ne de Tatlin'in yapıtlarına yer verildi. 1932'de Sovyet Merkez Komitesi, bütün sanatçı gruplarını ve birliklerini dağıtma kararı alarak, Sovyet Sanatçıları Birliğini kurdu. Aynı yıl Moskova ve Leningrad'da düzenlenen kutlama sergisi, devletin desteklediği öğretici ve propagandacı niteliği tartışma götürmeyen 'Toplumcu Gerçekçi' sanat bölümüyle Fütürist, Süprematist ve Konstrüktivist Rus yapıtlarına yer veren 'Soysuzlaşmış Sanat' bölümünü içeriyordu. 1934'te toplanan Sovyet Yazarlar Birliğinin Birinci Kongresinde 'Toplumcu Gerçekçilik'in izin verilen tek anlatım yolu olduğu açıklandı. Solun Rusya'da gerçekleştirdiği bu durumu Sağ, Almanya'da 1930'larda gerçekleştirdi. 1933'te Nasyonal Sosyalistlerin yönetimi ele geçirmeleriyle hemen bir baskı dönemi de başlamış oldu. Önce, yenilikçi bütün sanatçılar, öğretim görevlerinden alındı ve ödenekli galerilerin başındaki özgür düşünceli yöneticilerin işlerine son

Kuralların Uygulanması

134. Fransz
Seiwert:
*Feierabend (İş'ten
Sonra)*. 1925.
Kendir kumaş
üzerine yağlı boya,
200 x 140 cm.
Hamburg,
Kunsthalle



verildi. Daha sonra birçok sanatçının Almanya'da çalışmalarına izin verilmedi; bunlardan birçoğu da yurtlarından ayrıldı. Ayrıca, devlet müze ve galerilerindeki göreneklere uymayan yapıtlar yerlerinden kaldırıldı. 1937'de düzenlenen bir Soysuzlaşmış Sanat sergisinde yer alan bu yapıtlar Münih'te ve Almanya'nın başka yerlerinde halka gösterildi. Bu sergi, Gauguin'den sonraki Modern sanatın Nazilerce tümüyle Yahudi, bolşevik ve Ari ırkına karşı sayılan niteliğini ortaya çıkarıyordu. Daha açık görüşlü bir Paris, böyle yıkıcı bir baskı döneminde, kültürel değerler için eşsiz bir sığınak olabilirdi. Oysa, yerinden edilen yaratıcı güçler daha Batıya, kimisi İngiltere'ye, ama daha büyük bir çoğunluğu da Amerika Birleşik Devletlerine gittiler. 1939'da

İkinci Dünya Savaşı'nın çıkması üzerine, bu göçleri başkaları izledi. Böylece Paris, Batı sanatında 1914 öncesi dönemde oynadığı ve sürdürdüğü rolü tekrar ele geçirmeyi başaramadı.

Siyasal olaylar böylece savaş sonrası ortaya çıkan geçmiş özlemi ve geçmişin zevkleriyle, modern heyecanları birleştirme eğilimini pekiştirmiş oldu. 1933'te İngiliz bestecisi Constant Lambert, bu döneme 'Öykünme Çağı' demişti; bu dönemin önde gelen temsilcilerini de beğenilen eski ustaların kullandıkları dili kendi zamanlarına uyarladıkları için 'geçmiş bezirgânları' olarak nitelemişti. Ayrıca yenilikçi akımların buluşları da, geçmişin yeniden ele alınabilecek bir birikimi sayılabilirdi. Örneğin Kübizm, *Art Déco*'da bir süsleme biçimi olarak yeniden ortaya çıkarken, Kübizmin parçalanmış ya da yinelenen öğeleri neo-klasik kompozisyonlara modern bir çeşni vermek, Ekspresyonizmin çarpıtmaları ya da Fovizmin renkleriyle karıştırılarak, bir çeşit görsel Esperanto yaratmak amacıyla da kullanılıyordu. Kübizmin öncüsü olarak, sanayi toplumunu iyimser bir yorumla yüceltip, anıtsal boyutlarla bize yansıtan Léger'in geliştirdiği üslup, başka sanatçılarda daha az yüceltilmiş bir biçimde yeniden ortaya çıkıyordu. Örneğin, Franz Seiwert'in ve 1920'lerin sonunda Köln'deki İlerici Sanatçılar Grubu ile eski Vortisistlerden William Roberts'in sanatı böyle bir gelişmeyi yansıtıyordu. Böyle dengeli ve sağlam yapıli kompozisyonlarda Kübizm, soyutlama ile kaynaşarak Seurat, Jacques-Louis David ve Poussin yoluyla Yunan kabartma heykellerine ve Mısırlılara kadar giden, oldukça eski bir anıtsal sanat geleneğinin de bir uzantısı durumuna girer. Bu tutum, büyük klasik geleneğe gerçek bir bağlılığı gösterir. Buna karşılık başka sanatçılar, bu geleneği ya bir oyun-

134

135



135. William Roberts: *Padok*. 1928. Tual üzerine yağlı boya, 122 x 92 cm. Bradford Sanat Galerileri ve Müzesi

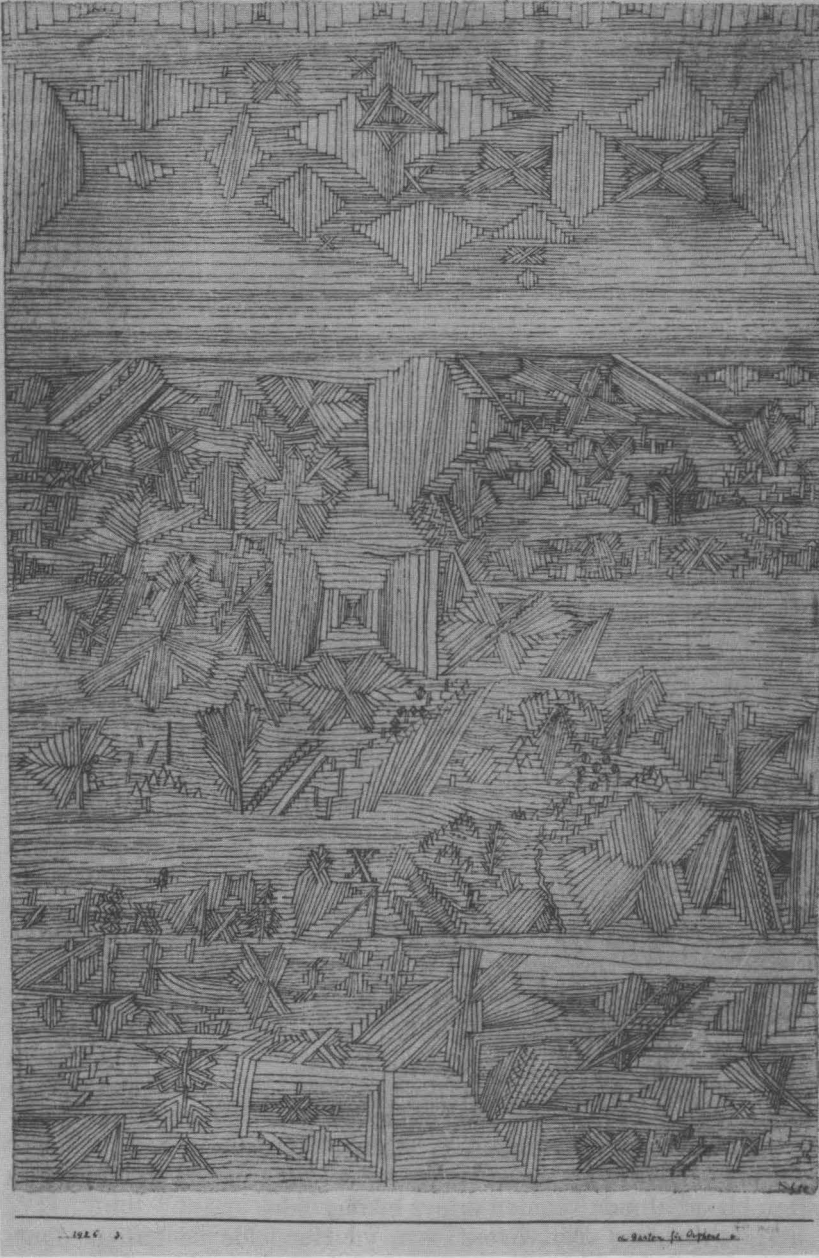
cak dolabı gibi yağmalamışlar, ya da totaliter ülkelerde olduğu gibi, tümüyle klasisizme karşı olan bir sanatın büyüklük tutkusunu yansıtan bir silah deposu olarak kullanmışlardır.

Savaş öncesi modern akımlara karşı kimi zaman yöneltlen bir suçlamaya göre, bu akımlar sanatın eskiden beri süregelen eğitime ve öğretme görevini yerine getirmiyorlardı. Kübizm, genel anlamda soyutlama, hatta Ekspresyonizm yalnız üsluba, yani sanatın 'ne' olmasına değil, 'nasıl' olmasına önem veriyor, Empresyonizmle başlayan içeriksiz bir sanat anlayışını benimsemiş görünüyordu. 1920'lerdeki bazı sanatçılar, bu akımların mirasını kibar bir eğlendirme biçimi olarak sövmeyi yeterli görürken, başkaları da süratle siyasal eyleme katkıda bulunacak sanat biçimleri bulmaya çalışıyorlardı. İşte Ernst' in, Grosz'un ve Heartfield'in yapıtları, Lissitzky ile Mondrian'ın yapıtlarının olmadığı bir biçimde açıkça ve özellikle güdümlü bir anlayışın örnekleriydi. Lissitzky 1925'te Rusya'ya döndükten sonra, yalnız tasarımı ve öğretmenlikle uğraşmış, Mondrian'ın sanatı ise uzun süre Batıda haksız yere seçkinlere özgü bir 'sanat için sanat' anlayışının aşırı bir örneği olarak değerlendirilmişti. Sanatı eğlence aracı ya da propaganda aracı olarak kullanmak isteyen iki eğilim de aynı oranda bir düzen tutkusunu yansıtıyordu.

Görünüşte yenilikçi akımlar, gerekenden fazlasını başarmış gibiydiler. Renk ve biçim, betimleme zorunluluğundan kurtarılmış, sanat da görünen dünyayı taklit etme görevinden özgür kılınmıştı. Sanatçı belli bir uğraşın temsilcisi olarak bilinen birtakım ustalıklar göstermek zorunda değildi artık. Özgürlüğünü nasıl kullanacağını bilemeyen ve savaş öncesi dönemin deneylerine hız veren iyimserlikten yoksun durumda bulunan savaş sonrası sanatçılarından birçoğu etkinliklerinde halkla bir uzlaşma aramaya, kendileri dışında bir kurala bağlanmaya kararlıydılar. Neo-klasik bir sanatçı için bunu bir eski usta sağlayabilirdi: Corot, Ingres ya da Raffaello, müzikte de Bach ve Mozart gibi. Toplumcu Gerçekçi için bunu hem önceden seçilmiş uygun konular, hem de on dokuzuncu yüzyıl doğacılığı ve tarihsel resimden kaynaklanan kolay anlaşılır bir üslup sağlıyordu.

Soyut sanatçılar model olarak matematikten yararlanmaya başladılar; bu amaçla yalnız geometriyi değil, doğanın ve matematiğin kendinden kaynaklanan sayısal dizgeleri kullanma yolunu seçtiler. T.S. Eliot kişisel duygularına, geçerli ve iletişimsel bir biçim verişini 'Hamlet ve Sorunları' (1919) adlı denemesinde şöyle açıklıyordu: 'Heyecanı sanat biçiminde dile getirmenin tek yolu ona bir "nesnel karşılık" bulmaktır; başka bir deyişle, o belirli heyecanın örneği olabilecek bir nesneler dizisi, bir konum, bir olaylar zinciri bulmaktır. Öyle ki, duygusal yaşantının dışında kalan o olguların verilmesiyle heyecan birdenbire uyandırılmış olsun. Bu görüş Fransız Sembolistlerinin duyguların betimlenmeyip uyarılması gerektiği inancını yansıtmakta ve buna Eliot'un heyecanın kişisel olmayan bir yolla yaratılması gerektiği görüşü eklenmektedir. Buna benzer görüşlerin her türlü sanat yapısında yansıdığı da ayrıca görülür.

Besteci Arnold Schönberg, müziğini bu sanatın yüzyıllardır bağlı olduğu ton özelliklerinden ayırmış ve kendine özgü *Sprechstimme* (yarı konuşma, yarı şan) tekniğiyle, seslerde tam perde kullanma ilkesini bir yana bırakmıştı. 1920'lerin başlarında bulduğu dizisellik yöntemiyle seslerin yayıldığı parçalar besteledi. Kandinsky'nin anlatım dilinde tam belirlenmiş biçimlerden, yumuşak biçimlere geçişi de duy-



136. Paul Klee:
*Orpheus için bir
Bahçe*. 1926. Sarı
suluboya tabakası
üzerine kalem ve
mürekkep, 47 x 32
cm. Bern, Sanat
Müzesi (Paul Klee
Bölümü)

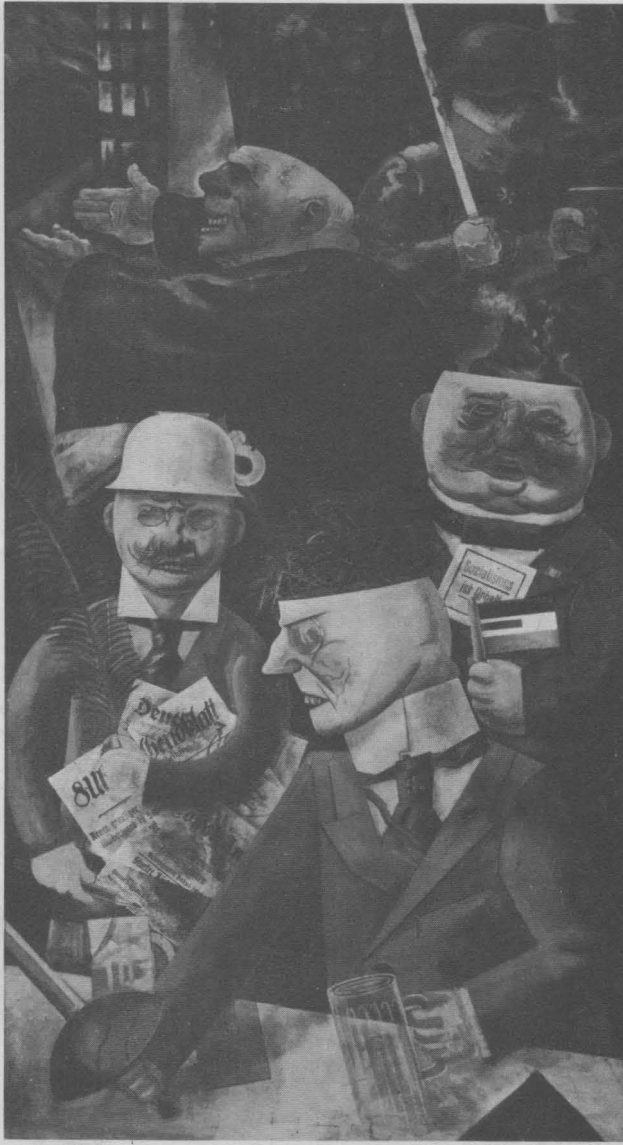
136

gusal içeriğin aynı yoldan nesnelleştirilmesini yansıtır. 1926'da Bauhaus'un yayımladığı *Nokta ve Çizgiden Düzleme* adlı kitabında, Kandinsky evrensel bir sözlük olarak biçimlerin etkili anlamları konusundaki araştırmalarının bir özetini veriyordu. Ressamların en değişikkeni olan Klee, yirmilerdeki yapıtlarının bazılarında kolayca anlaşılabilir sistemlerden yararlandı, bunların evrensel bir geçerliği olduğu konusu üzerinde de fazla durmadı. Kendisi biçimlerin yorumundan çok, kökenleriyle ilgileniyordu. Ona göre sanatçının önünde araştırılabilecek sonsuz olanaklar vardı. Charles Rosen'in Schönberg'le ilgili olarak söylediği şu sözler Klee'nin en çok benimsediği resim tekniği için

de geçerliydi: 'Küçük biçimlerin sınırları değişik yollardan belirlenebilir. Bunların en yalını çekirdeksel motiftir. Bu motifin çeşitli değişimleri ve bileşimleri yeterince ortaya konduktan, bunlar müziksel ve anlatımsal bir amaca ulaştıktan sonra, parça tamamlanmış olur.' Schönberg'in yapıtlarının birçoğu ve Klee'nin yapıtlarının hemen hemen hepsi minyatür olarak tanımlanabilir. 1920'lerde Kandinsky ile Klee'nin uzun süre öğretmenlik yaptıkları Bauhaus'un amacı akılcılık ve işlevsellik adına üsluptan kaçınmaktı. Bunun sonucu temel biçim ve renklere önem veren, fakat hizmet etmeyi amaçladıkları endüstri tekniği ile pek ilgisi olmayan belli bir Bauhaus üslubuydu. Ancak bu biçim ve renkleri kullanan tasarımcıların rasgele hareket ettiklerini gösteren bir belirti de göze çarpmıyordu. Eski Bauhaus öğrencilerinin en parlaklarından biri olan Josef Albers, öğretmenlik uğraşını renk üzerine yazılmış ayrıntılı bir incelemeyle (*Renklerin Etkileşimi*, 1963), ressamlık uğraşını ise 1949'da başladığı *Kareye Saygı* adlı bir dizi resim ve baskıyla parlak bir sonuca ulaştırıyordu. Durmadan değişen renklerin ölçülü biçimde kullanılan kare düzenine sağladığı çeşitleme, Malevich'in tarihsel *Siyah Kare*'sine bir yanıt sayılabilir. Burada sanat tapınının boşaltılıp temizlemesiyle değil, sanatçının kendi belirlediği sınırlar içinde biçim, renk ve mekan karmaşıklıklarının en zengin bileşimleriyle karşı karşıyayızdır.

İçinde yaşadığımız dünyanın değişik yanlarını betimleyen yalın, duygusallıktan uzak ve bu yüzden nesnel görünüşte resimler, sağlam bir temel ve anlam arayışının tutarlı ürünleri olabilirlerdi. 1920'ler ve 30'larda Batı ülkelerinin çoğu içerikleri değişik olmakla birlikte, bu türden bir sanatın örneklerini yarattı. 1925'te Mannheim şehir galerisinin yönetmeni G.F.Hartlaub 'Yeni Nesnelcilik' (Neue Sachlichkeit) adını verdiği bir sergi düzenledi. Sergiden önceki iki yıl içinde Hartlaub, belli bir gerçekçilik eğilimini paylaştan sanatçıları ve yapıtları bir araya getirmişti. Sergi büyük bir ilgi gördü ve başlığı yeni bir eğilimin adı olarak benimsendi. Bu dışardan bir kimsenin adını verdiği, tanımladığı ve oluşturduğu bir akımın ilk örneğiydi. Kendisi eleştirmen/galerici olan biri çıkıp tek tek ve belki de birbiriyle hiç ilgisi olmayan bir takım sanatçılarda belli bir eğilim görüyor ve onların ortak yanlarını açıklayıp tanımlayarak, aralarındaki uyumu ortaya çıkarıyordu. Söz konusu sanatçılar arasındaki ayrımlar az değildi, bunlar sergide daha da çok ortaya çıktı. Burada gerçek anlamda bir akımla karşı karşıya değildik, fakat bir çeşit gerçekçiliği benimsemiş olan ressamlar, sergide desteklendiklerini gördüler ve serginin başarısından belli bir huzur duydular. Göze ve ele dayanan geleneksel ustalıklar 'yeni' sıfatını da içeren bir ad altında yeniden ortaya çıkmış oldu.

Sergiye katılmış olan Grosz, aynı yıl Herzfelde ile birlikte *Sanat Tehlikede* adlı bir kitapçık yayımlayarak, sanatçının karşı karşıya olduğu seçenekleri açıkladı: sanatçı ya toplumu sömürenlere katılabilir, ya da 'zamanımızın özelliklerini betimleme ve eleştirme yoluyla, aynı zamanda devrimci düşüncüyü ve devrimcileri destekleyip savunarak, sömürülenlerin safında yeni bir toplum yaratmak için savaşabilir'. Benimsedikleri bu propagandacı gerçekçiliğin adı 'Verizm'di (Doğruculuk). Arp ile Lissitzky'nin aynı yıl yayımladıkları ve 1924'ten 1914'e doğru geriye uzanan modern sanatla ilgili *Art-isms (Kunstismen)* adlı incelemelerinde Verist sanatçıyı 'çağdaşlarının çirkin suratlarına ayna tutan biri' olarak tanımlıyorlardı. O yıllarda önemli bir resim simsaırıyla sözleşmesi olan Grosz grafik çalışmalarını azaltmış, daha çok



137. George Grosz: *Toplumun Temel Direkleri*. 1926. Tual üzerine yağlı boya, 200 x 108 cm. Batı Berlin, Ulusal Galerî (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz)

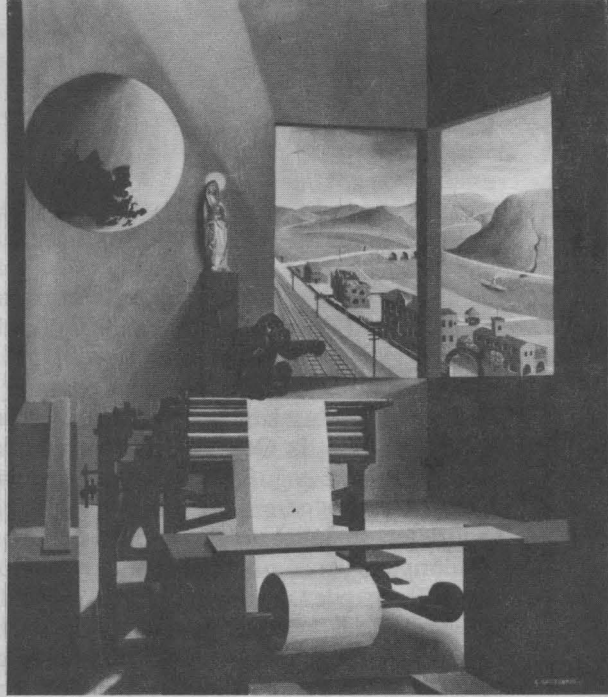
137 resme ağırlık vermişti. O dönemin tipik resimlerinden biri, Grosz'un 1921 tarihli *Yönetici Sınıfın Yüzü* başlıklı bir dizi taşbaskısından esinlenerek geliştirdiği *Toplumun Temel Direkleri* adlı tablosuydu. Grosz, amacının 'modern tarih resimleri' yapmak olduğunu söylüyordu. Kendisine örnek olarak Hogarth'ı seçmişti. Sergiye katılanlardan birkaçı daha, özellikle de Otto Dix, Verist olarak sınıflandırılıyorlardı. Oysa bu sanatçıların çoğu gerçekçilikten çok daha başka birşey anlıyorlardı. Onlara göre gerçekçilik, karşı çıkılıp değiştirilmesi gereken bir dünyayı değil, garipliği ve gizleri daha edilgin bir anlayışla gözlemlenecek bir dünyayı yansıtmayı amaçlamalıydı. Bu sanatçılar daha sonra Büyülü Gerçekçiler olarak ün yaptılar. Bunlardan bazıları Rousseau'yu andıran kendi kendini yetiştirmiş ya da hiç resim eğitimi görmemiş ressamlardı. Bazıları ise, Derain gibi, bakanın aklını karıştırmayacak bir şaşma duygusunu dile getirebilmek için güçlü ve nesnel bir üslup

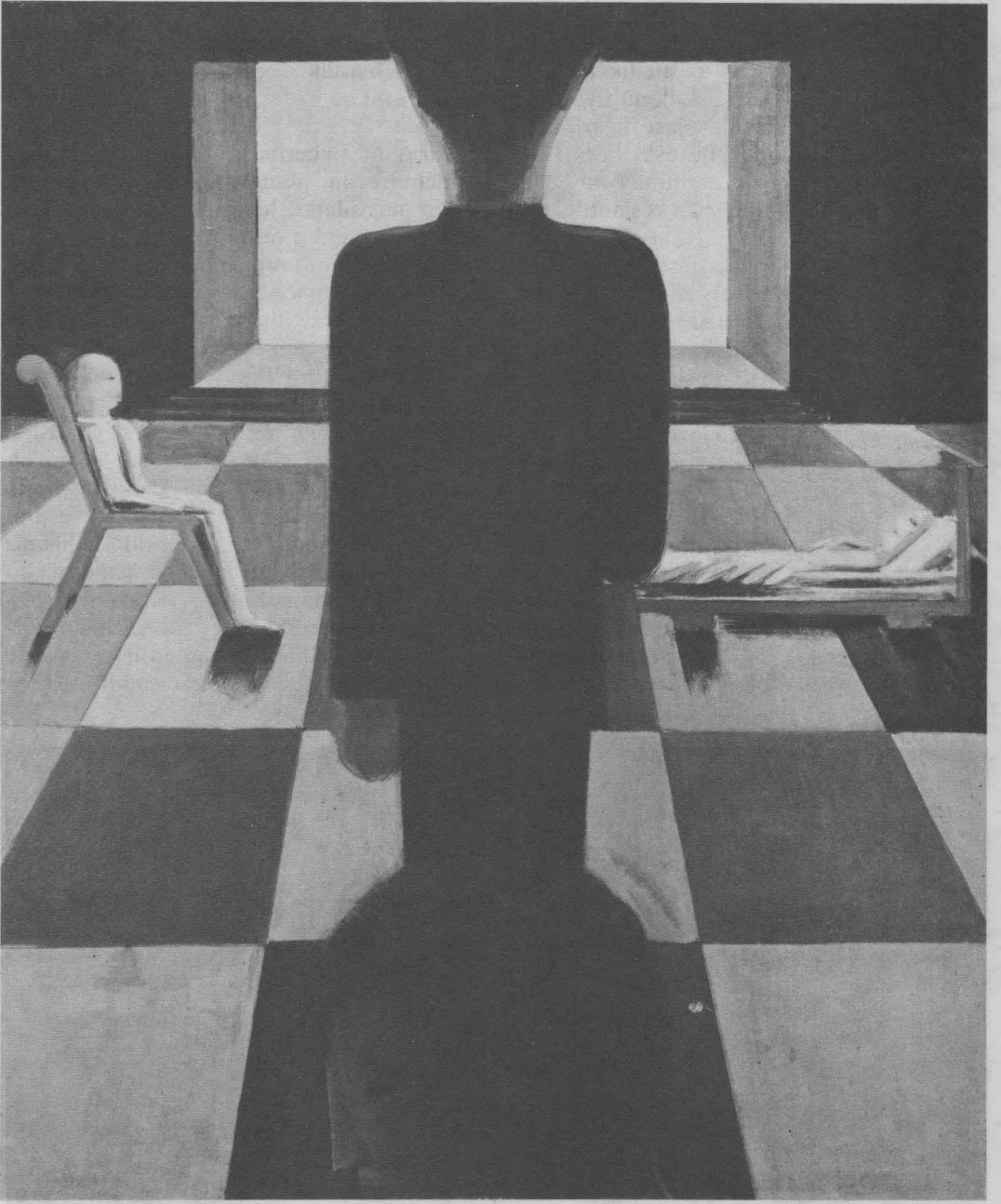
Kuralların Uygulanması

yaratma amacıyla İtalya'daki ilk Rönesans sanatını iyice incelemişlerdi. Münihli Georg Schrimpf bu anlayışın başarılı bir temsilcisiydi. Schrimpf birçok işleri denedikten sonra resme başlamış, resim yapmayı hem doğa resimleri yaparak, hem de eski ustaları kopya ederek kendi kendine öğrenmişti. 1922'de İtalya'da çalışan Schrimpf hakkında Carrà, hayranlık dolu küçük bir kitap yayımladı (1924). *Balkonda* (1927) tablosu açık seçik, yalın, sıradan bir resimdi. Buradaki yalınlaştırılmış biçimler, gölgeler, figürlerin arkaları, bu sahnenin nasıl bir insan gerçeğini yansıttığı konusunda bizi düşündürüyordu. Mimarlık öğrenimi gören ve resme savaştan sonra başlayan Carl Grossberg'in uzmanlığı fabrika resimleriydi. Kendisi bu resimleri, bürolarına asmaları için fabrika müdürlerine satıyordu. Bu resimlerde anıtsal boyutlara ulaşan makineler ve mekanlara, bazen de kahramanlaştırılmış işçilere rastlanıyordu. Kendi için yaptığı resimlerde ise bu konuları çok daha değişik biçimlerde kullandığı görülüyordu. Daha derin bir perspektifle çarpıcı bir görünüm kazanan boşluklar ve insanların boşalttığı bu fabrikalar, üzerimizde ürkütücü bir etki yaratır. Bu mekanlara yarasa ve maymunları yerleştiren Grossberg bunlara 'düş resimleri' diyordu. Oskar Schlemmer de aynı yollardan yararlanarak, aynı mekanlar içine yerleştirdiği basmakalıp figürleri gösteren resimlerinde, neo-klasik açıklığı anlaşılmaz bir gize dönüştürdü. İnsan vücuduna zarif, aynı zamanda değişik biçimleri uyarlıyabilmeye uygun bir formül bulma isteği, klasik sanatın bir özelliğidir. Bu figürleri baş döndürücü bir boşluk ve anlaşılmaz ilişkiler içine yerleştirmekse, klasik sanata aykırı düşen ve on altıncı yüzyıl İtalyan üslupçuluğunu anımsatan bir tekniktir. Bauhaus, öğretmenlerinden biri olan Schlemmer'in Mannheim sergisine katılmamış olması, onun da, Hartlaub'un da yapıtlarının temelinde yatan gerçekdışılığın bilincinde olduğunun bir

138. (solda) Georg Schrimpf: *Balkonda*. 1927. Tual üzerine yağlı boya, 94 x 73 cm. Basel, Sanat Müzesi

139. (sağda) Carl Grossberg: *Atölye*. 1925. Tual üzerine yağlı boya, 70 x 60 cm. Wuppertal, Van der Heldt Müzesi





kanıtıdır. Daha 1915 yılında Schlemmer, günlüğüne kendisinin 'gizemsel bir nesnellik' aradığını yazmıştı, Onun da, Schrimpf'in de bu yoldaki ustaları ve kılavuzları, Philipp Otto Runge (1777-1810) idi. Doğayla ilgili gözlemleri düşsel bir nitelik taşıyan romantik Alman resminin bu ilginç temsilcisi, yüzyıl süren bir ilgisizlikten sonra yeniden keşfediliyordu.

Böylece sanatın öykünme işlevi, amacından sapıtırılmış —ya da başlangıçtaki amacına dönmüş— oluyordu. W.H.Auden'in deyişiyle 'du-

140. Oskar Schlemmer:
Boşlukta Şekiller.
1925. Tual üzerine
yağlı boya,
111 x 90 cm.
Stuttgart, Devlet
Galerisi

Kuralların Uygulanması

yusal olguların önemine ve gerçekliğine inancımızı yitirmemizin' bir sonucu da, görünen dünyanın ve onun kopyalarının zenginleşmesiydi. Tam nesnellik artık kuramsal bir olasılık değildi; bu yüzden nesnellik şiire dönüşüyordu. Nesnel girişim ne kadar yoğun olursa, şiirin yoğunlaşması da o ölçüde artıyordu. 1917'de birkaç ay süreyle de Chirico ile eski Fütüristlerden Carrà'nın önderlik ettiği Metafiziksel Resim akımında bu açıkça görülebiliyordu: nesneleri yalın ve saygın bir anlayışla resmettiniz mi, onların anlaşılmasız, hatta etkileyici özellikleri açığa çıkar. De Chirico ile Carrà olağandışı nesneler seçip, bunları şaşırtıcı ilişkiler içinde yansıttılar. Ama bu durumda bile, nesnelerin hareketliliği ve üslubun dinginliği düşünülecek olursa, sonucun çarpıcılığı şaşırtıcıdır. Giorgio Morandi 1917-18 yıllarında kısa bir süre Metafiziksel Resim akımına katılmıştı. 1920'lerin başından itibaren yirmi yıl süren tutarlı bir çalışma hayatı boyunca Morandi, genellikle şişe, testi ve kavanozları ele alarak, yalnız cansız doğa resimleri yaptı. Bu resimleri görünce, cansız doğa türünün bir resim konusu değil (Kenneth Clark'ın çıplak konusunda söylediği gibi), bir resim biçimi olduğunu anlarız: bu türde resmin içeriğini nesnelerin kendileri değil, tual üzerindeki düzenlenişleri, yerleri ve ağırlıkları, renkleri ve tonları, silüetlerinin dinginliği ve gerginliği belirler. Gerçeklik dediğimiz şeyin yaratıcı değeri, bunun dışında hiçbir yerde bu kadar inandırıcı bir biçimde gösterilememiştir. Bugün artık nesnel olarak betimlenen gerçeklere inanmıyorsak, bu gerçekleri görebilmemiz için sağlanan görsel hünerlere daha da az inanıyoruz demektir. Bunun en iyi örneği de perspektiftir. Rönesans sanatçısı için perspektif, bir resmin yüzeyine

141

142

141. Carlo Carrà:

Gönye'li

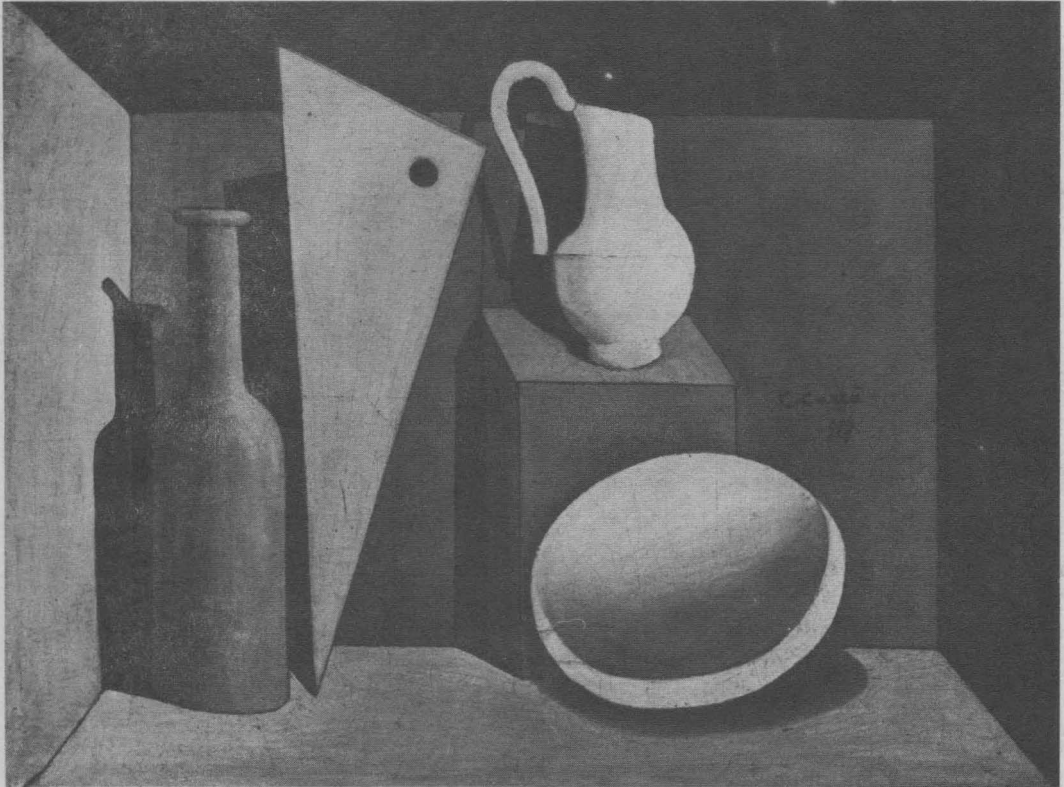
Natürmort. 1917.

Tual üzerine yağlı
boya, 46 x 61 cm.

Milano,

Dr. Riccardo

Jucker koleksiyonu





uzayın anlaşılabilir ve mantıksal bir biçimde yansıması ve nesnelerin bu uzay içine tutarlı bir biçimde yerleştirilmesi için başvurulan bir yoldu. Modern sanatçı ise perspektifi bile bile şiirsel bir anlatım yolu olarak kullanır. Rönesans sanatçısı için bu ikinci derecede, ya da bilinçaltı bir anlatım yoludur. De Chirico'nun tutarsız perspektifleri şaşırtıcı, bazen de iticidir; Schlemmer'in daha tutarlı bir biçimde geriye çekilir gibi görünen mekanları aşırı açık-seçiklikliği ile bize gözdağı verir gibidir. Her iki sanatçının da benimsedikleri düzen kolayca bozulabilecek, güven vermeyen bir düzendir; bu mekanlarda yer alabilecek herhangi bir eylemin nedeni ve amacı yok gibidir.

Nesnelerin görünüşünün yakından gözlenmesine dayanan herhangi modern bir resimde, belli bir büyü niteliğinin sezilmesi hemen hemen kaçınılmaz bir durumdur. Ancak Rus Toplumsal Gerçekçilerinin komünist toplumu çalışırken ve eğlenirken gösteren mutlu görüntülerinde rastlanan kaba üslupçuluk, bizi bundan yoksun bırakabilir. Bu büyü için metafiziksel bir amaç da gerekli değildir: gerçeğin tualin gerçekdışılığı üstüne aktarılması, kendi başına yeterli bir değişimdir. Burada, belki de çelişik olan nokta, bu gözlemin modern görsel bilincin önemli bir olgusuna, yani fotoğrafın her yerde var olmasına rağmen hâlâ geçerli olmasıdır. Asıl çelişki, olgular dünyasıyla ilgili bütün koşullarımız arasında, fotoğraf görüntüsünü gerçek sayma eğilimimiz-

142. Giorgio Morandi:
Natiurmort. 1942.
Tual üzerine yağlı
boya, 30 x 35 cm.
Milano, özel
koleksiyon

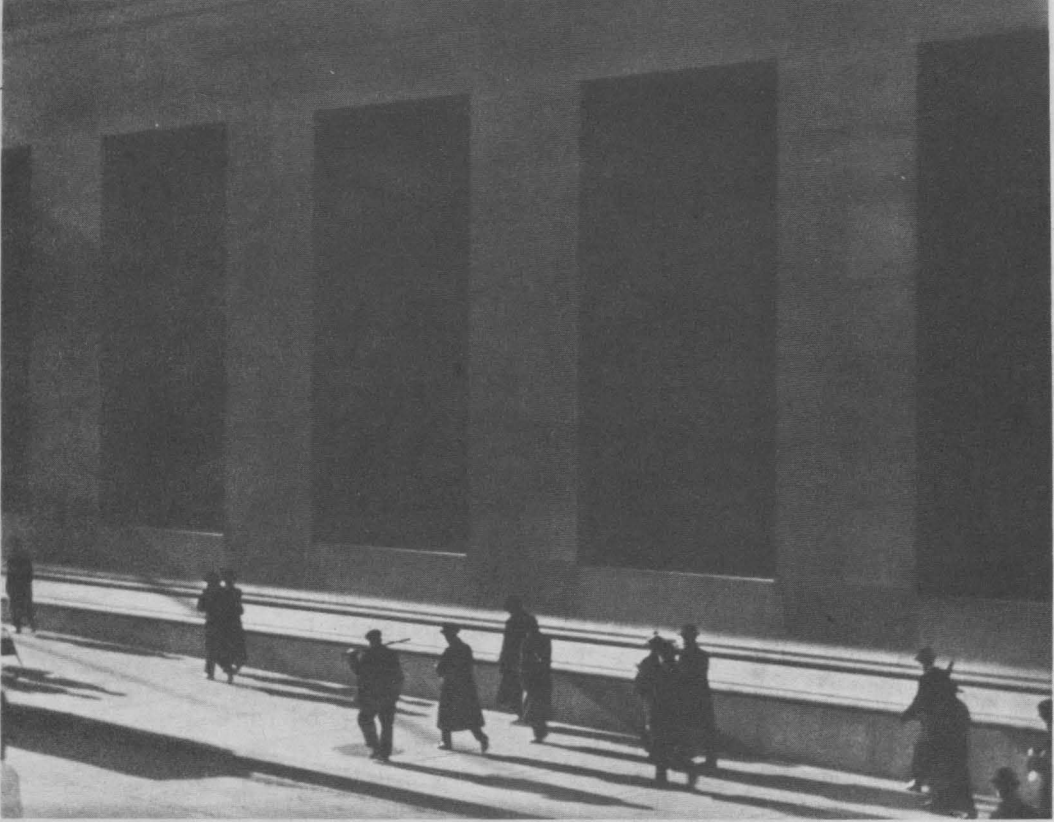
dir. Fotoğrafın belli mekanik ve kimyasal işlemlerden yararlanan, oldukça yapay bir ürün olduğunu biliyoruz: fotoğraf, kendi değişim sürecini sonuç bizim gözümüze ulaşmadan yaratır. Fotoğrafçı da, elbet içimizden biridir. Kendisi fotoğrafını çektiği sahneye, aynı zamanda da kendi tekniğinin o sahneye katacağı niteliklere karşı belli bir duyarlık içindedir. Yaptığı işin sonucunu başka alanlarda (örneğin, sanatta) geliştirilen bir duyarlılığa göre değerlendirecektir. İyi fotoğrafta çoğu zaman rastladığımız metafiziksel, deneyüstü niteliğin, kimi zaman fotoğraf sanatının gözümüzün gördüğü dünyayı beklenmedik bir biçimde değiştirmesine olduğu kadar, sanata da birşeyler borçlu olması doğaldır.

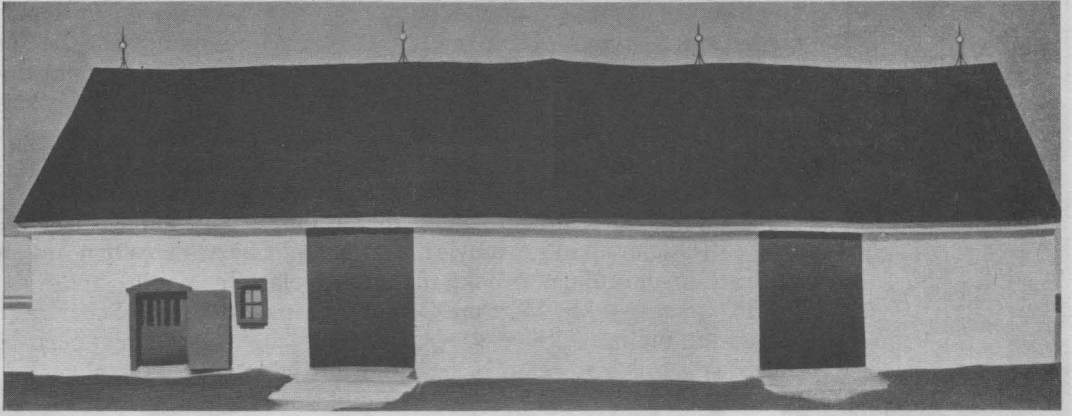
Paul Strand'in 1915 tarihli *Wall Street, New York* adlı fotoğrafındaki yayaların gölgeleriyle, onların üzerlerinde yükselen ürpertici mimari, özünde dramatik olan bu görüntüye insanla insan ürünü sistemler arasındaki çelişki duygusunu da ekler. Bu ilk Boccioni yapıtlarında rastladığımız Fütürist bir görüntüdür; ama bu aynı zamanda çizgileri belirgin, kendi gibi dolaysız ve yüceltici bir başka görüntü türünün ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bunun iyi bir örneği Georgia O'Keeffe'in *Beyaz Kanada Ambarı No. 2* adlı resmidir. Galerisi ve fotoğrafçı Stieglitz'in karısı olan O'Keeffe, burada telefoto objektifi kullanan bir fotoğrafçı gibi dikkatini konusu üzerine yoğunlaştırmış, karşıtlığa önem veren fotoğraf baskılarından bildiğimiz bir yalnlığı elde etmek için, bütün ayrıntıları dışarda bırakmıştır. O'Keeffe'in yapıtlarının çoğu ilk bakışta bu resimdekinden çok daha soyut gö-

143

144

143. Paul Strand:
*Wall Street, New
York*. 1915.
Fotoğraf. © 1971,
sanatçının
kendisinde





rünüşlüdür. Kendisi bu etkiyi yarı fotoğrafik bir teknikle görünen dünyaya çarpıcı bir biçim vererek, örneğin bir çiçeğin belli bir parçasını anıtsal boyutta büyüterek sağlıyordu. Gözlem + fotoğraf tekniği + soyutlama: 1920'lerde ve 30'lardaki Amerikan resminin temelinde bu formül yatıyordu. 1914'ten önce kurulan Ashcan Okulu, Amerikan konuları üzerinde duruyor, fakat bu konuları Manet'nin gözüyle görme eğilimini gösteriyordu. Savaş sonrası yıllarda Avrupa soyut sanatından izler taşıyan daha açık, daha sağlam bir üsluba sahip, fakat aynı zamanda Amerikan özellikleri ağır basan birçok Amerikan ressamı yetişti. Charles Sheeler'in *Kilise Caddesi El* (*Church Street El*) tablosu, bakış açısını ve garip perspektifini fotoğraf makinesine borçludur. Aynı etki, belki odaklamasındaki keskinlikte de görülür. As-

146

144. Georgia O'Keeffe: *Beyaz Kanada Ambarı. No.2.* 1932. Tual üzerine yağlı boya, 30 x 76 cm. New York, Metropolitan Sanat Müzesi (Alfred Stieglitz koleksiyonu, 1949)



145. Norton Schamberg: *Tanrı.* Yaklaşık 1918'de. Yüksekliği 26,5 cm. Philadelphia Sanat Müzesi (Louise ve Walter Arensberg koleksiyonu)

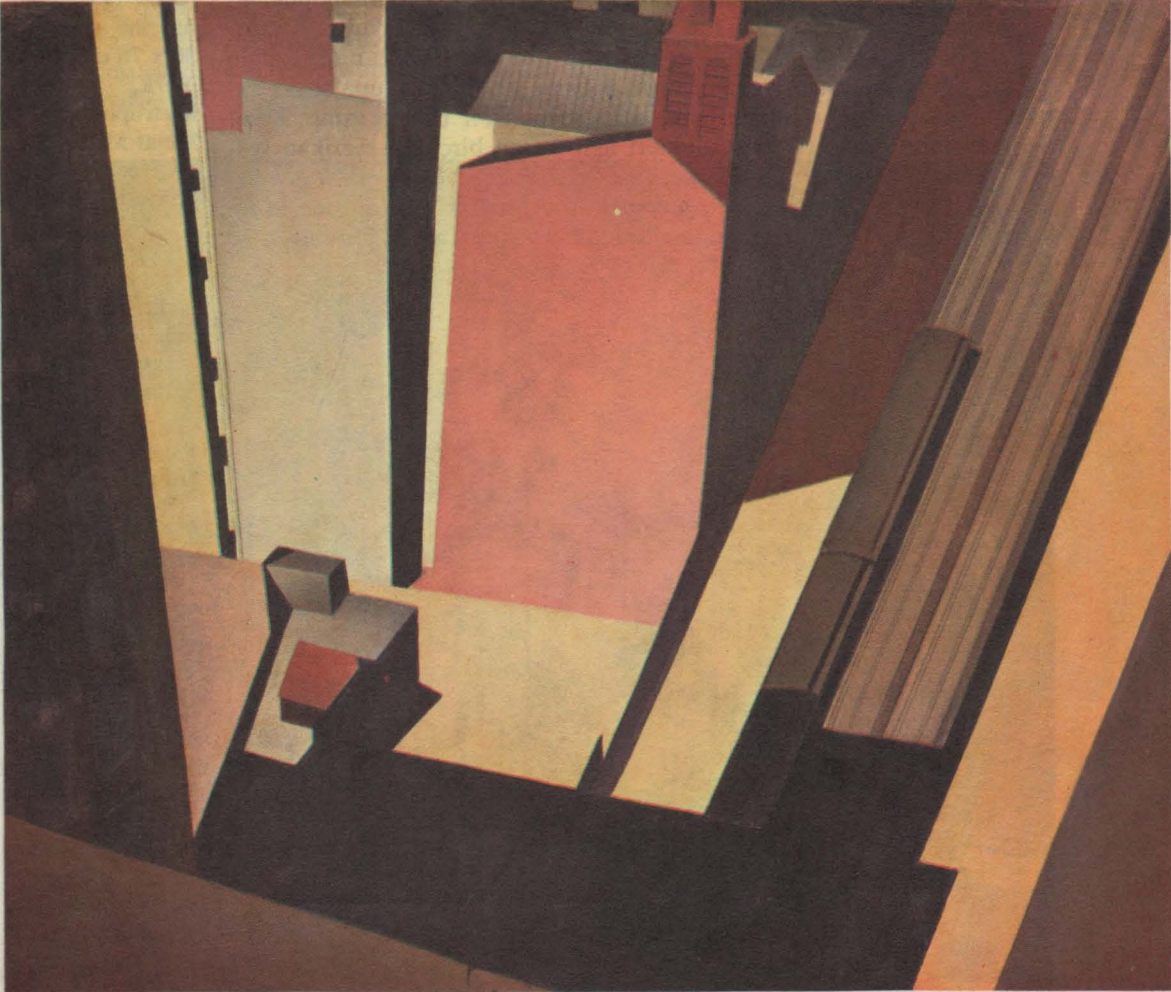
Kuralların Uygulanması

146. Charles
Sheeler: *Kilise
Caddesi El.* 1920.
Tual üzerine yağlı
boya, 41 x 48,5
cm. Cleveland
Sanat Müzesi (Mr
ve Mrs William
H. Marlatt Fonu)

linda Sheeler hem fotoğrafçı, hem de ressam olarak çalışıyordu. Unutmamamız gerekir ki, derinlemesine odaklama fotoğrafçı için de bir üslup özelliğidir; yumuşak odaklı fotoğraflara da belli bir eğilim duyulmuş ve fotoğraf sanatı her zaman sert odaklı görüntü peşinde kalmamıştır. Charles Demuth, teknolojiyi insan davranışlarının alaycı bir eğretilmesi olarak ele alan Duchamp ve Picabia çevresindeki New York Dada grubunun bir üyesiydi. Demuth'un arkadaşı Morton Schamberg ise bir testere kutusu içinde, dikine duran boru kapağı ile ortaya çıkan (Duchamp'ın deyiimiyle) 'ayarlanabilir hazır parça'dan oluşan bu türün en unutulmaz örneklerinden biri olan *Tanrı* adlı yapıtın sahibi idi. Bu yapıt Mr Mutt'un *Çeşme*'sini anımsatıyordu. Schamberg ile Demuth'un teknolojiye karşı tutumları, çoğu zaman teknolojinin gücüne ve göze hoş gelen biçimlerine duydukları bir hayranlığı yansıtıyordu. Demuth, *Bana Göre Mısır* tablosunda Frank Lloyd Wright, Gropius ve öbür mimarların yeni bir güzellik türünün örnekleri olarak önerdikleri adsız Amerikan mimarisini yüceltiyordu. Bu anlayış Le Corbusier'nin işlevsel modern tasarımı, klasik Yunan mimarisinin en parlak örnekleriyle eşdeğerde görmesini de yansıtıyordu. Demuth'

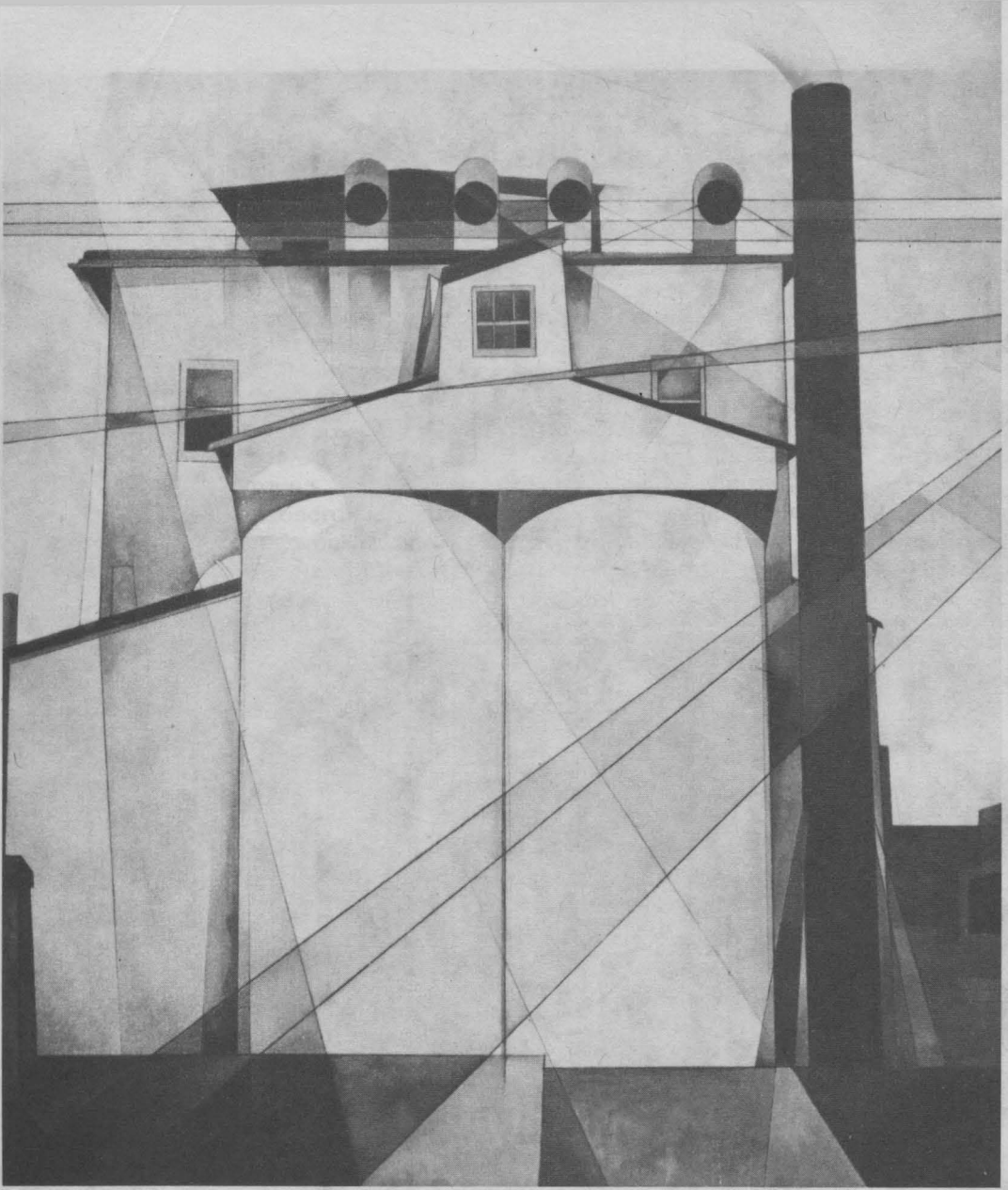
145

148





147. Charles Demuth: *Altın 5 Rakamını Gördüm*. 1928
Tahta üzerine yağlı boya, 91 x 75,5 cm. New York, Metropolitan Sanat Müzesi
(Alfred Stieglitz koleksiyonu)



148. Charles Demuth: *Bana Göre Mısır*. 1927. Tahta üzerine yağlı boya, 76 x 90 cm. New York, Whitney Amerikan Sanat Müzesi

un resminde fotoğrafik bir yaklaşım ağır basıyordu: görüntünün üzerine düşen çarpıtıcı Kübist ışınlar ve renk lekeleri kullanılan motifi yüceltiyor, ona kutsal bir görünüm kazandırıyor. Gerçekle büyü burada da yan yanaydı. Bunun daha inandırıcı bir örneği Demuth'un arkadaşı William Carlos Williams'ın 'Büyük Rakam' adlı şu şiirinden esinlenerek yaptığı Fütürist *Altın Beş Rakamını Gördüm* tablosudur. 'Yağmur ve ışıklar/arasında/altın/5 rakamını gördüm/kırmızı/bir itfaiye arabası üstünde/çan seslerine/canavar düdüklarine/aldırmadan/kasıntıyla/giderken/ve tekerlekleri/gümbürderken/karanlık şehrin içinden.' Bu soyut resim, belli bir yaşantıyı doğrudan doğruya (hareket eden altın 5 rakamı gibi) görsel düzeye aktarmak, ya da şiirde geçen olayları (adlar ve harfler gibi) işaretler ve değinmelerle betimleyerek yansıtır. Demuth'un sanatçıya olduğu kadar tabelacıya ve sayfa düzen-

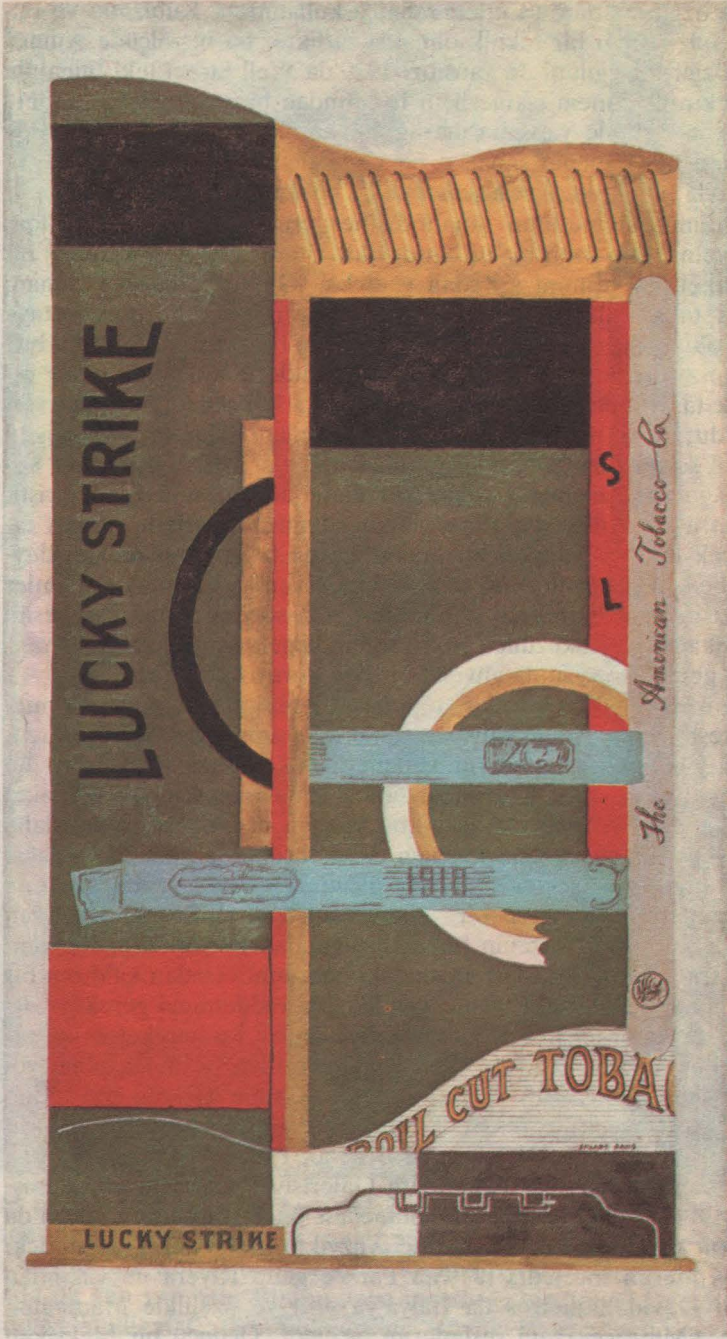
leyicisine özgü sıradan işaretleri rahatça kullanması, Kübizmin ve Futürizmin hazırladığı bir teknik olmakla birlikte, bu bir ölçüde Amerikalılara özgü bir eğilimi de yansıtır. 1929'da Wall Street'teki bunalımı izleyen sıkıntılı dönem, Amerikan hayatından bazı sahnelerin, sanata anlaşılır bir biçimde yansımaya ağırlık kazandırmıştı; ancak bu eğilim sıradan malzemenin sanatsal bir değer içinde olmasa bile, büyük bir coşkuyla kullanılmasındaki sürekliliği göstermemiştir.

149 Bu eğilimin Demuth'un sanatında her zaman özel bir yeri oldu; ama bu yalnız ona özgü bir tutum değildi. Stuart Davis yassılatılmış bir cıgara paketinin resmini aslından yedi kat büyüterek yaptığı zaman, böyle bir tavrı daha dolaysız bir biçimde, ondan daha önce ortaya koymuş oluyordu. Gerçek mi, yoksa soyut bir görüntü müydü bu? Tanıdığımız birçok ayrıntının harfler ve renklerle anlaşılabilir bir eşya olarak tasarlanmasıyla, günlük hayatımıza karışmış görüntüler sergileniyordu; ama bunların tümü parçalarından daha fazla birşeydi. Birkaç yıl sonra Davis, hergün görülen nesneleri 1927'de yaptığı *Yumurta Çırpıcısı* dizisindeki soyut kümelere dönüştürme işine girişti. Daha sonra da Amerikan yaşamından alınmış işaretlerle, adları tanınabilecek başka sahneleri bir araya getiren belirsiz bir mekan duygusu ve açık seçik canlı renk düzeni içinde veren, irili ufaklı resimler yaptı. Bu iç açıcı, hareketli görüntüler 1945 sonrası Amerikan resmi ile Amerika'da on dokuzuncu yüzyıl sonunda gelişen gözaldatım (*trompe l'oeil*) geleniği arasında güvenli bir bağ kuruyordu.

1929'u izleyen sıkıntılı yıllar, toplumsal konuların ağırlık kazanmasına ve resmî binalar için duvar resimlerinin ısmarlanmasına yol açtı. Bu işleri yüklenen sanatçıların kendilerine Rönesans fresklerini, bu arada Léger'nin anıtsal Kübizmini örnek almaları çok doğaldı. Fakat bunun dışında Avrupalı olmayan (bu yüzden de Amerikalılara daha çekici gelen) bir başka esin kaynağı daha vardı. Meksika'da sosyalist bir yönetimin başa geçmesi, büyük ölçüde bir propaganda sanatına olanak sağlamıştı. Böylece bir yandan sanatçıyı sokaktaki adamdan uzak tutan ticari bir düzenin boyunduruğundan kurtarıırken, bir yandan da yaratıcı ile yurttaşları arasındaki uçurumu ortadan kaldıran bir biçim ortaya çıkmıştı. Bu biçim, yenilikçiliği reddetmeyi gerektiriyordu. Çoğu zaman Meksika Rönesansı diye anılan bu hareketen önderlerinden biri yenilikçiliğin en sağlam kalelerinden birinin içinden yenilikçiliğe karşı çıkıyordu. Diego Rivera, Avrupa'da kaldığı 14 yılın çoğunu Paris'te geçirmişti. Orada bir Kübist gibi resimler yapmış, Picasso ile yakın bir dostluk kurmuş; Braque, Picasso ve Gris gibi ressamların bağlı bulunduğu Rosenberg Galerisiyle sözleşme imzalamıştı. Rivera, 1921'de Meksika'ya dönmeden önce, birkaç ay İtalya'da kalarak on dördüncü ve on beşinci yüzyıl freskleriyle, Pompei'deki duvar resimlerini inceledi. 1919'da Paris'e gelip Rivera ile yakından dost olan David Siqueiros da İtalya'ya gitti ve özellikle Mantegna, Uccello ve Massaccio'nun resimlerini inceledi. Üçüncü bir Meksikalı ressam, José Orozco, Avrupa'ya gitmedi. Onun duvar resimlerindeki yerel öğelerin —baskılarda ve ev içi süslemelerinde görülen halk gelenekleri, Aztek ve Maya uygarlıklarının kalıntıları— karışımı, öbür resamlarda olduğundan daha belirgindir; ama bu özellikler her üç ressamın da yapıtlarında kolayca göze çarpar.

Bunun nedeni üslubun bu resamlarda başlıca kaygı olması da değildir. 1922'den sonra bu sanatçılar bakanlık, hastane, üniversite ve okul gibi binaların geniş duvarlarında çalıştılar ve bu duvarları Mek-

149. Stuart Davis:
Lucky Strike.
1921. Tual üzerine
yağlı boya, 84 x 46
cm. New York,
Modern Sanat
Müzesi (American
Tobacco
Company'nin
hediyesi)



sika'nın baskı altındaki geçmişi ile parlak geleceğini gösteren tarihsel ve allegorik sahnelerle donatıldılar. Kendilerine bu görevi Eğitim Bakanı Vasconcelos vermişti. Ressamlar fazla birşey beklemeden çalışıyorlar, ama kendilerini toplumlarıyla birlikte ve toplumları için çalışan kimseler olarak görüyorlardı. Ünlü yazarlar gibi onlar da ulusun ruhuna biçim veren önemli kişiler sayılıyorlardı. Vasconcelos, birçok konularda onlara danışıyordu. Siqueiros da bin dokuz yüz yirmilerin

ikinci yarısında, resmi bırakarak kendisini doğrudan doğruya siyasal hayata adadı. Meksikalı sanatçı böylece, Rusya'daki öncü sanatçının yeni toplumda etkili bir rol alma düşünü gerçekleştirmiş oluyordu. Ruslar bunu biçim ve anlam konusunda uzmanca araştırmalar (Malevich ve yandaşları) ve sanatsal buluşları günlük sorunlara uygulayarak (Tatlin ve Konstrüktivistler) gerçekleştirmeyi düşünmüşlerdi. Sovyet devleti bu iki yaklaşımı reddederek ikon resimleri ve öykülü baskı resmi gibi yerel geleneklerle ilgisi olmayan, daha çok modası geçmiş uluslararası kuralları benimseyen, iddiasız bir resim anlayışına izin verdi. Rivera, Siqueiros ve Orozco da öğretici resim yapmak için

150

öncülükten vazgeçmişlerdi; ama bu öğreticiliği sanatsal ve insancıl değerlerle kaynaştırmayı da başarmışlardı. Bu sanatçıların yapıtları bu yüzden bütün dünyaya örnek oldu; hatta Sovyet Rusya'da toplumsal yararı bakımından devlet yetkilileriyle çelişkiye düşmeden, sanat gelişmeyi sağlayan tek sanat türü olan filmi de belki etkiledi. 1930'larda Meksikalı duvar ressamı, Birleşik Amerika'da çalıştılar. Sanatları kadar kişilikleriyle, özellikle de Avrupa kaynaklı sanatın yanısıra ortaya çıkan kuramsal görüşlere karşı çıkışlarıyla da dikkati çektiler. Amerikan sanatçıları ipleri Avrupa yenilikçiliğinin ve Avrupa geleneğinin elinde olmayan Amerika'ya özgü bir sanat yaratma eğilimini hergün biraz daha çok benimsiyorlardı. Daha önce de olduğu gibi, bunu genellikle Amerikan konularını işleyerek gerçekleştirmeyi tasarlıyorlardı. 1936'da New York'ta, bu kendini dünyadan soyutlama politikasına ve böyle duygusal bir eğilime karşı, çoğu Ame-

171

Kuralların Uygulanması

150. Diego Rivera: *Devrim İşçileri*. 1929. Duvar resmi. Mexico City, Ulusal Saray



rika'da doğmamış kimseler, Soyut Amerikan Sanatçıları grubunu kur-
dular. Aynı yıl içinde, 1929'da kurulan New York Modern Sanat Mü-
zesinin yöneticisi Alfred Barr'ın derlediği iki önemli kitap yayımladı:
Kübizm ve Modern Sanat; Fantastik Sanat, Dada ve Sürrealizm. Ge-
rek bu müze, gerekse orada düzenlenen sergiler ve onlarla ilgili ya-
yınlar, modern sanatın herkesçe benimsenen, nerdeyse resmî tarihinin
bile oluşmasında önemli payı bulunan bir rol oynamıştır. Modern san-
nat, Avrupa'nın pek çok ülkesinde gördüğü desteği yitirirken, hatta
yasaklanırken, New York'taki müzenin topladığı resimler, modern
baş yapıtların sürekli olarak sergilenmesini sağladı. Bunun yanı sıra,
ödenekli ve özel galerilerdeki gelişmeler, 1930'larda Avrupalıların
Amerika'ya akını, New York'un zamanla modern sanatın merkezi ola-
rak Paris'in yerini almasına yol açtı.

Paris'te yeniliğin öncüsü olarak Kübizmin yerini alan akım, bir ba-
kırma yenilikçiliğe karşı olduğunu ileri süren bir akımdı. Sürrealizm
(Gerçeküstücülük) akımı, kendinden bir önceki Dadacılık gibi, mo-
dern sanatla ilgili bütün 'izmleri' insan hayatının hiçbir dönemiyle il-
gisi olmayan yapay çabalar olarak reddediyordu. Sürrealistlerin ama-
cı, insanın doğal dünyası olduğuna inandıkları fantezi, düş ve imge-
lemin üst gerçekliğini açarak, sanatı uygarlığın düzenli ve kısıtlı ku-
rallarına karşı kullanmaktı. Sürrealistler, konuyla ve konunun etki-
siyle Kübizmin, Fütürizmin, özellikle de Ekspresyonizmin ilgilendi-
ğinden çok daha fazla ilgileniyorlardı. İnsanları ölçülü ve hesaplı dav-
ranışlarından ayartmak amacıyla bir yandan o davranışlar üzerine ter-
biye ve siyaset kurallarına aykırı demeçler yağıdırıyorlar, bir yandan
da akılcılık dışı düşüncenin hazlarını öğretmeye çalışıyorlardı. Bu sa-
natçıların çoğu yazardı ve odak noktası olarak yazınsal sorunları seçi-
yorlardı. Akıldışılığın, gerçekdışı yaşantıları yazıyla nasıl dile getiri-
lebilirdi? Bir düşü sadece betimlemek yetmezdi: çünkü bilincin dene-
timi burada araya girecekti. Bilinçaltı dünyasına daha rahatça gire-
bilmek için, uyuşturucu maddeleri ve yapay uyutma (hipnoz) yol-
larını denediler. Dadacıların sözcükleri rasgele seçip düzenleyerek,
onlara belli bir anlam yüklemekten aralarında anlam etkileşimi sağla-
ma, gizli ya da çok yönlü anlam kıvılcımları çıkarma yöntemini benim-
sediler. Aynı şey imgelerle de yapılabilirdi; bu yüzden sık sık on do-
kuzuncu yüzyıl şairi Lautréamont'un bazı sözlerini kullandılar: 'Bir
dikiş makinesinin ameliyat masasında bir şemsiye ile rastlaşması ola-
rak güzellik.' Her iki yöntem de —sözsöz ve görsel— izleyicinin imge-
lemini anlam aramaya yönelterek, onun yaratıcı katılımını sağlamaya
çalışıyordu. Önemli olan okura sağduyu ile bir yorum yapma olanağı
tanımayan veriler sunmaktı. Böyle bir süreci başlatmak, mantığın iz-
leyici üzerindeki egemenliğinin azalmasına yardım edecekti. Böylece
bir insanın Sürrealist yaşantıyla karşılaşmadan önce, uyuşturulmasa
bile, bir irkiltiyle (şokla) sarsılması kadar etkili bir sonuç verecekti.
Bu yolda Dadacıların uygarlığa karşı çıktıklarını göstermek için yarar-
landıkları oyunlar, en geçerli strateji olarak benimsendi. Sürrealizm,
insana daha yüksek düzeyde doğal bir özgürlük içinde yaşamayı öğe-
reterek onu kurtaracaktı. İnsan eski Yunanlıların oluşturdukları akıl-
cı düzenin boyunduruğundan kendisini kurtarıncaya, maddi kısıtlama-
ların da bir anlamı kalmayacaktı.

Şiirin her zaman böyle bir işlevi olmuştur. Şiir, imgeler aracılığı ile
günlük söyleşmenin sınırlarını her zaman özgürce aşmayı başarmıştır.
Bu anlamda Sürrealizm sadece şiirsel gücün önceliğini vurguluyordu.

Ama Sürrealistler, bilinçaltında bulduklarını kâğıda geçirirken, her türlü tehlikeyi göze alamama korkusunu da yenmeye çalışarak, toplumu değiştirme amacıyla yazıyorlardı. 1923'te Sürrealistlerin önderi şair André Breton, yazmaktan büsbütün vazgeçmeyi düşündü; fakat bunun yerine o ve meslektaşları, akıldışı malzemenin paylaşılabirliği konusunda anlaştılar, bu paylaşmanın nasıl olacağı konusunda ise değişik görüşler öne sürdüler. Benmerkezcilik —elinde olta ile balık avlamaya çalışan kişinin kendi hayatı üzerinde yoğunlaşan dikkati— herhangi bir Sürrealistin başlıca yöntemi oldu. Ama tuttuğu balık başkasını beslemeyecekse, bunu masaya getirmenin bir anlamı da yoktu. Sürrealistlerin 1924-1929 yıllarında yayımlanan *Sürrealist Devrim* adını verdikleri dergi (bunu izleyen derginin ise *Devrimin Hizmetinde Sürrealizm* gibi daha şivri bir adı vardı), ilgisini yalnız edebiyat ve öbür sanatlarla sınırlayamazdı; ister istemez, toplumsal savaşıma da katılmak zorundaydı. Sürrealistler, bir süre uluslararası Komünizmle işbirliği yapmanın yollarını aradılar; ama bu işbirliği iki taraftan da tam bir destek görmediği için, birtakım güçlüklerle karşılaştı. Stalin'in 1928'de Troçki'yi, 1929'da da Buharin'i safdışı bırakarak başa geçmesi, Komünizmde öncü sanata karşı her türlü hoşgörüyü son verdi. Bilimsel maddeciliğin öğretileri, artan bir bağınazlıkla baskısını artırınca, Sürrealistler kendilerinin sınırsız düşünme ve düşleme özgürlüğüne duydukları inançla, bu öğretiler arasındaki büyük uçurumu da görmek zorunda kaldılar. Sürrealizme katılan sanatçılar, siyasal eyleme büyük ilgi göstermediler. Bu sanatçıların imzalarına, Sürrealist Araştırma Bürosunun ve Sürrealist dergilerin yayımladığı bildiri, demeç ve açık mektuplarda pek az rastlanıyordu. Bu akımın kuramsal ve yazınsal yanılla ilgileri daha çok o akımın üyelerinden biri ya da birkaçıyla kurmuş oldukları dostluğa dayanıyordu ve Sürrealizm hareketine duydukları yakınlıktan öte bir sorumluluk taşıdıklarını göstermiyordu. Bazı yazarlar Sürrealist bir sanatın gerçekleşmeyeceğini ileri sürüyorlardı; akıldışı öğelerin görsel bir dille anlatılmaya çalışılması onların inanırlığını yok edebilirdi. Başka yazarlar ise, plastik sanata ve sanatçılara duydukları ilgiyi yadsıyamıyorlardı. Bunların arasında Breton başta geliyordu. Breton da, ustası Apollinaire gibi, sanatçılar karşısında heyecan duyuyor, onların yapıtlarına duyarlık gösteriyordu. Kendisi Sürrealizme görsel yollardan önemli katkılar olacağını kanıtlamak için büyük çabalar harcamıştır. 1925'te yazmaya başladığı ve 1928'de *Sürrealizm ve Resim* adlı kitabında bir araya getirdiği bir yazı dizisinde bu katkılardan bazılarını tanımladı ve Sürrealist sanatı hazırlayan bazı öncü sanatçıların kimler olduğunu belirtti.

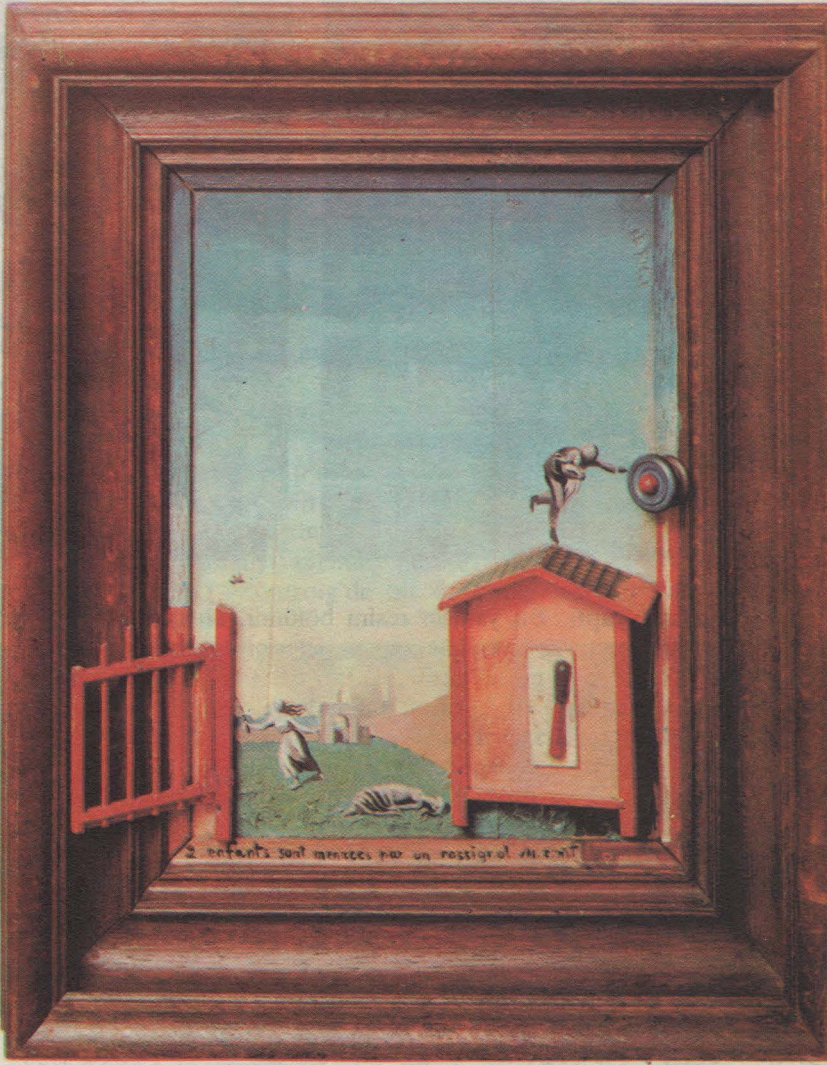
Breton, plastik sanatçıların, genellikle güvenilmez meslektaşlar olduklarını çok geçmeden görecekti. 1924 tarihli ilk Sürrealist Bildiride, bilinçaltını araştırmanın başlıca yolu olarak önerdiği otomatizm, sanatçıların ilgisini ancak kısa bir süre için çekebildi. Plastik sanatçılar daha değişik ve bağımsız serüvenlere yönelme eğilimindeydiler. Breton bunları da açıkça desteklemekle birlikte, alınan sonuçlar çoğu zaman onu hayal kırıklığına uğratiyordu. Ayrıca bu sanatçılardan bazıları, Breton'un onaylamıyacağı işler de kabul ediyorlardı. Örneğin, Ernst ile Miro'nun (müziğini Constant Lambert'in bestelediği, koreografisini Nijnska'nın hazırladığı) *Romeo ile Juliet* balesi için dekor yapmayı hemen kabul etmelerini, bu baleyı sunacak olan Diaghilev'in Rus Bale Topluluğu'nun karşı devrimci burjuva bir topluluk olması gerekmesiyle, Sürrealist ilkelere saygısızlık olarak değerlendirdi. Ta-

rihi ayrılan ve atılanlarla dolu olan bu akımın en kaypak öğeleri sanatçılardı. Buna rağmen Sürrealizm ruhu sanatta bir gelişme gösterdi: sanat, özellikle yöntem ve işlev açısından zenginleşmiş oldu. Breton ve Sürrealizm olmadan, böyle bir gelişmenin gerçekleşip gerçekleşmeyeceği de üzerinde durulmaya değer bir konudur. Çeşitli kanıtlar, böyle bir gelişmenin kendi başına da ortaya çıkabileceğini gösterse bile, bunun Sürrealist akımla ve onun çevresinde oluşan Sürrealist etkinliklerle halka iletildiği yadsınmaz. Paris'te 1925, 1933, 1936, 1938 ve 1947'de önemli Sürrealist sergiler düzenlendi. 1926'da Paris'te bir de Sürrealist galeri açılmıştı; 1937'de açılan Gradya Galerisini Breton'un kendisi yönetiyordu. Değişik yıllarda Sürrealizme yakınlık duyan başka galeriler de açıldı. Bu akıma katılan sanatçılardan bazıları kişisel sergiler açtılar, bu sergilerin çoğu için de Breton, Aragon ya da bir başka Sürrealist yazarlar katalog açıklamaları yazdılar. Buna karşılık, bu yazarların kitaplarını da, çoğu zaman sözü edilen sanatçılar resimlediler. Bu amaçla yapılan çalışmaların resimleri, desenleri ve baskıları sık sık Sürrealist yayın organlarında basılarak, uluslararası bir yaygınlık kazandı. Özellikle 1930'larda Sürrealizm New York, Londra, Brüksel ve başka yerlerde açılan sergiler ve bu yerlerde ortaya çıkan yerel kollarıyla uluslararası boyutlara ulaştı.

Daha sonra gelen İkinci Dünya Savaşı ise, Sürrealizmin genellikle ürkütücü olan bulgularını gölgede bıraktı. Bu akımın değer verdiği pek çok şeyin, fırtına bulutları birikirken, Paris'in ve Batı'nın kendini avuttuğu ustalıklı ve aşırı ölçüde sevimli yapıtlardan farklı olmadığı anlaşıldı. Sürrealizmin sınırlarını aşan sanatçılardan hemen hemen hiçbiri ne Fransızdı, ne de Paris'i yurt olarak benimsemişti. Hiç değilse görsel sanatlarda Sürrealizm uygarlığın başkentine Fransız olmayan güçlerin bir saldırısı olarak görülüyordu.

Max Ernst, daha önce de gördüğümüz gibi, Paris'e 1922'de tam olgunluğa erişmiş bir sanatçı olarak gelmişti. Yapıtları Breton'a özellikle çekici gelen iki öğeyi birleştiriyordu. Bu yapıtlar hem Chirico'nun düş dünyasına olumlu bir tepkiden kaynaklanıyor, hem de yöntem olarak Breton'un yenilikçi akımın Sürrealizme başlıca katkısı saydığı, yapıtıdırma resim tekniğini kullanıyordu. Bu teknik, Lautréamont'un sözcüklerle örneklediği uyarıcı birleştirmeye bir çağrı gücü taşıyordu. Breton'a göre, de Chirico vaktini daha çok klasik temaları işlemeye ayırarak kendi gerçek gelişme yolunu yitirmişti. Köln'den gelen bu delikanlı (de Chirico'dan yalnız üç yaş daha küçük olan Ernst, her zaman gençliğini koruyan, sanat eğitiminin olumsuz etkilerinden uzak ve düşüncelerini açıkça dile getirebilen biri olarak), Breton'un kafasındaki ideal sanatçı tipiydi. İlişkilerinde bazı sorunlarla karşılaşmakla birlikte Breton, Ernst'e her zaman büyük bir saygı duymuştur. Breton 1929'da Ernst'in 'günümüzün çalışan en görkemli saplantılara sahip beyni' olduğunu yazmıştı. Ernst ise yalnız otomatizmin görsel karşılıklarını ve Sürrealist yazın örneklerindeki benzer, birbirinden kopuk imgeleri bulmakla kalmamış, aynı zamanda ayrıntılı düş resimleri yapmış, elde ettiği şaşırtıcı devingenlikle de hem kendisinin, hem de görsel Sürrealizmin ufkunu genişletmiştir.

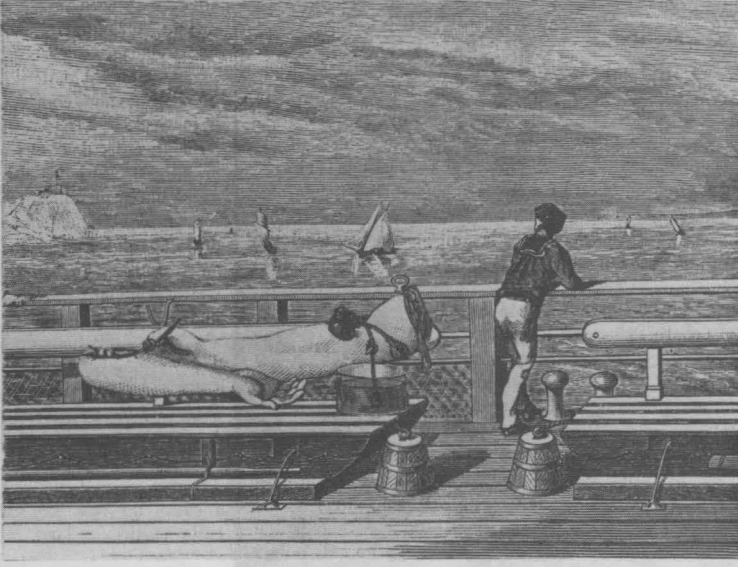
Ernst'in, de Chirico'yu ilk yorumlayışı oldukça ilginçtir. İtalyan ressamın kendine özgü yapıtlarındaki çekiciliğin bir yanı, geçmiş özeleminde kaynaklanıyordu. De Chirico'nun resimleri geçmişe uzanan yapıtlardı ve biz bunları çarpıcı anılar olarak algıyıorduk. *Fiat Modes* adlı erken dönem taşbaskı dizisinde Ernst, de Chirico'nun mekanla-



151. Max Ernst:
*Bülül Tarafından
Tehdit Edilen İki
Çocuk*. 1924.

Tahta
konstrüksiyonla
birlikte tahta
üzerine yağlı boya,
70 x 57 x 11 cm.
New York,
Modern Sanat
Müzesi

rını ve figürlerini kullandı; fakat bir yandan da dünle bugünü karıştıran belli bir zaman boyutu elde ederken, moda dünyasıyla ilgili göndermelerle, sanatın eğretilmelerini alaycı bir biçimde kullanmayı da başardı. Baskılarından birinde, de Chirico'ya özgü perspektif çizgiler, bir 'konstrüksiyon'un tellerine ya da kablolarına dönüşürken, öte yanda yüzeye mantıksızca yerleştirilmiş daha küçük bir görüntü, bunun negatif bir fotoğraf klişesiyle sağlanmış olduğu izlenimini verir. Ernst böylece de Chirico'nun tatlı sert saplantılarının etkisini ortadan kaldırmış oluyordu. İtalyan ressamının yapıtındaki yumuşaklığa karşılık, Ernst'in baskısında eleştirel bir yaklaşım vardı. 1921-22'ye gelindiğinde Ernst, 'frotaj' (cılalama) denemeleri yapıyordu. Döşeme ve başka yüzeyler üzerine kâğıt koyup ovularak elde edilen dokularla imgelemin yeni görüntüler yaratmasına olanak sağlayan bir teknikti bu. Ernst birkaç yıl bu deneylerini sürdürdükten sonra, imgelemine resimde de harekete geçirecek başka teknik ustalıklar elde etti. 1924'te Paris'te, *Bülül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk* adlı



152. (solda) Max Ernst: *Yat Spor'u*.
La Femme 100 Tetes'ten. 1929.
Kollajlı oyma,
8 x 11 cm.

153. (sağda) Max Ernst: *Tren Kompartımanındaki İnsanlar*. *Une Semaine de bonté* ou *Les Septs éléments capitaux*' dan. 1934. Kollajlı oyma, 28 x 20 cm.

kabartma resmi yaptı. Bu yapının resim bölümü, anlaşılmağına ve düşselliğine rağmen, açıkça Rönesansın izlerini taşımaktadır; fakat Ernst buna Dada'ya özgü eklentiler katmıştır. Bu özellik, resimdeki drama herhangi anlamlı bir yorum bulmayı güçleştirir ve karşımıza değişik gerçeklik türleri çıkarmak gibi, Kübistlere özgü bir oyunla bizi şaşırtır. Resmin iç çerçevesine gösterişsizce yazılan başlık da, başka bir şaşırtma ögesidir. Değerleri altüst eden bir şaşırtıcılık vardır resimde: bir sanat yapıtına böyle mi ad verilir? Çerçeveye iliştirilen oyuncak bahçe kapısı oraya uygun mudur? Bütün bunlar bir çerçevenin içine alınmaya değer mi? İnsan bu durumda bir bülbülün iki 'çocuğu' nasıl tehdit edebileceğini ve üçüncü figürün kim olduğunu sormayı nerdeyse unuttur.

Ernst resim-romanlarında —yapıştırma grafiklerden oluşan baskı dizilerinde— kuşklarımızın değişik doğrultulara yönelmesine yol açar. Başka sanatçılar, art arda görüntüler getirerek anlaşılır bir öykü anlatan ağırbaşlı, çoğu zaman da duygulu resim-romanlar çiziyorlardı. Ernst'inkilerde ise öykü yoktur. Çevrilen her sayfa, bizi şaşırtarak anlam kıvılcımları bulmaya ve bunlar arasında bir bağ kurmaya zorlar. Bu anlamın cinsellik, ölüm ve kimliğin yitirilmesi gibi hiç eskimeyen insan sorunları üzerinde odaklanması doğaldır. Ernst bu romanlardaki görüntüleri, on dokuzuncu yüzyıldan kalma bazı dergi ve kataloglardan alıp değiştirerek bir araya getirmiştir. Kendisi bazen değişik görüntülerden parçaları bir araya getirir, bazen de aldığı bir görüntüye bir iki parça eklemekle yetinir. Sonuç her zaman şaşırtıcıdır. Görüntüler, normal okuma alışkanlığımıza aykırı niteliktedir. Çok geçmeden, ayrıntılar üzerinde titizlikle durup bize açık seçik bilgi veren Ernst'in yararlandığı asıl ressamdan bile kuşklanmaya başlarız.

Ernst, resimlerinde daha soyut çalışarak fotoğraf makinesinin kaydettiği hava akımlarından, tual üzerinde sallanan bir tenekeden sızan boyaların oluşturduğu çizgilere kadar değişik kaynaklar ve yöntemler kullanmıştır. Çoğu zaman, bu resimlerin ressamla kullandığı görsel ve fiziksel malzeme arasında yaratıcı bir diyalogu belgelediği izlenir.

152

153

Ernst'in resimleri çok sayıda görüldüğünde, bir girdaba düşülmüş gibi olunur. Çevremizdeki çeşitli görüntülerde, ressamın kendisini ya da birleştirici ruhunu boşuna ararız. Ernst'in kadınlar hakkında şunları söylediğini biliyoruz:

Kendilerinin Ernst'teki yumuşaklık ve anlatım ölçülülüğü ile onun düşüncelerinin özünü oluşturan gürültüsüz şiddeti bir arada kabu. etmeleri, son derecede güçtür. Onlar bu şiddeti kolayca eşyaları yerinden sarsan, fakat altüst etmeyen bir depreme benzetirler. Kadınların en hoşlanmadıkları ya da bir türlü benimseyemedikleri öge ise, sanatçının doğal davranışlarıyla, bilinçli düşüncelerindeki açık çelişkilerde onun gerçek *kimliğini* hemen hemen hiçbir zaman keşfedememeleridir.

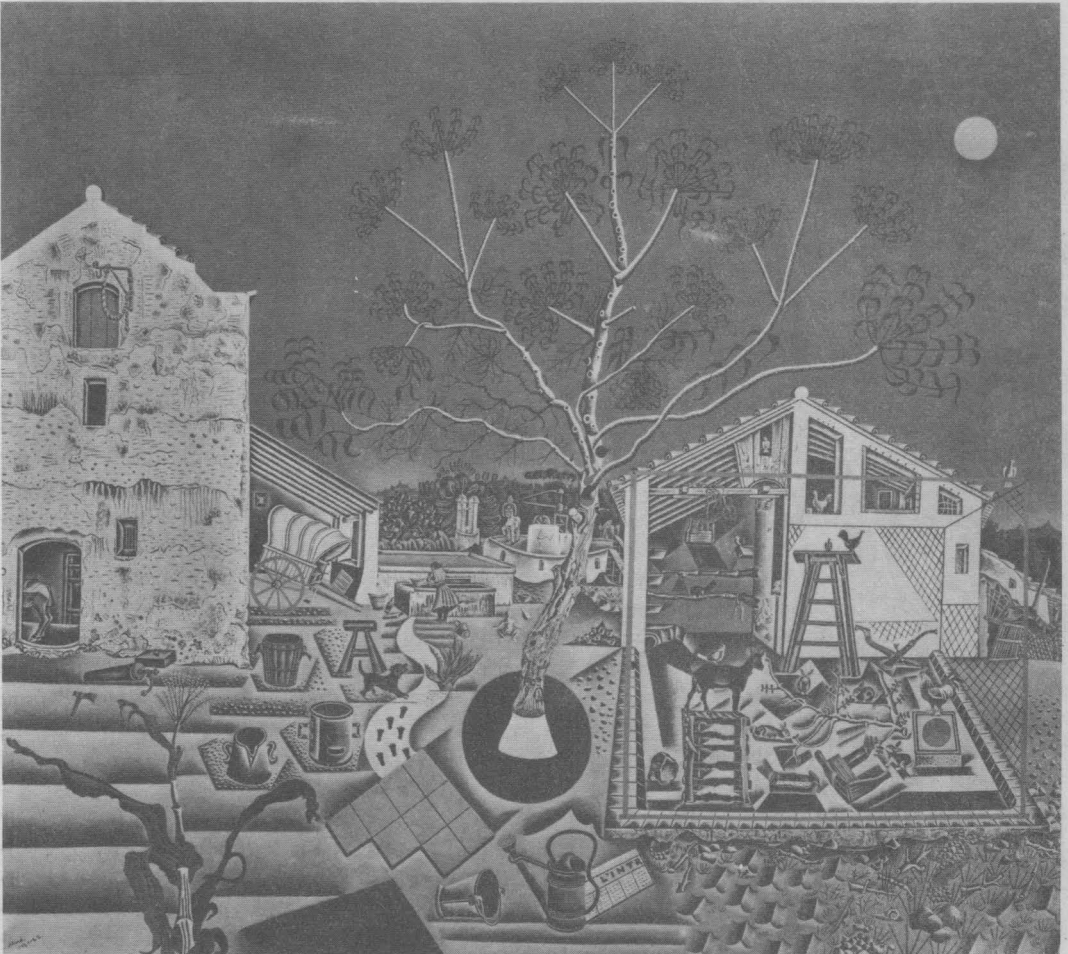
1940'da bu verimli ve ele avuca sığmayan sanatçı Amerika'ya gitti. İkinci Dünya Savaşından sonra hem kendisi, hem de sanatı, başta Fransa, Amerika ve anayurdu Almanya olmak üzere bütün dünyanın malı olmuştü.

Sürrealist akıma katılıp Amerika'da da etkili olmuş bir başka sanatçı da Joan Miro'dur. Miro, hayatını İspanya ile Paris arasında bölmüştü. Burada İspanya derken Katalonya'yı bazen Mayorka'yı, çoğu zaman da Barselona'yı anlamak gerekir. Miro'nun babasının Barselona yakınlarındaki Montroig'de bir de çiftliği vardı ('Ben doğduğum

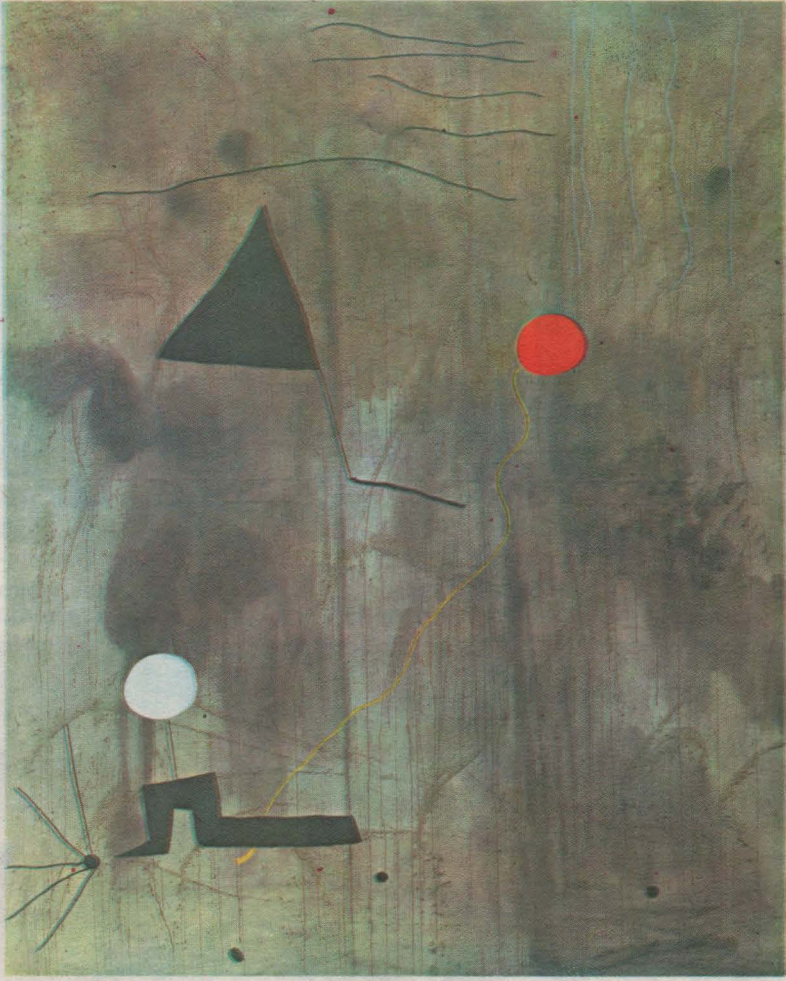
177

Kuralların Uygulanması

154. Joan Miro:
Çiftlik. 1921-2.
Tual üzerine yağlı
boya, 122,5 x 140
cm. New York,
Mrs Ernest
Hemingway
koleksiyonu



155. Joan Miro:
Dünyanın Doğuşu.
1925. Tual üzerine
yağlı boya,
245 x 195 cm. New
York, Modern
Sanat Müzesi



odada resim yapıyorum,' diyordu Miro). İspanya İç Savaşı ve onun ardından İkinci Dünya Savaşı, Miro'nun hayatının düzenini bozunca-ya kadar, Miro 1920'lerde ve 30'larda yazları İspanya'da, kışları ise Paris'te geçiriyordu. Paris öncesi çalışmalarında, ayrıntıların saplantı düzeyinde bir yoğunlukla kullanıldığı görülür. *Çiftlik* tablosunda, binanın çatlakları, çevreye dağılmış araç-gereçler, bahçedeki küçük evin içindeki eşyalar, bitkilerin biçimleri, hayvanlar ve toprağın kendisi –bütün bunların altı çabuk bir hatırlama tutkusuyula çizilmiş gibidir. Boş ve mavi bir gök de aynı şiddetle tabloyu yanıtlar. Bunların hepsi Kübizmden alınmış birtakım öğeleri de içeren bilinçli bir yerleştirme sayılabilir. Böyle bir resmin aslına bağlılıktaki bu kararlılığı, insana Rousseau'yu anımsatabilir; ama Miro eğitimden geçmiş bir ressamdı, gerçekçiliği bu ölçüde abartması, tümüyle bilinçli olarak seçtiği bir üsluptu.

Paris'te Sürrealizme yakınlık duymasının nedeni, bu akımdaki şiir ögesi idi. 1925'te Sürrealistlerin ilk sergisine *Çiftlik* tablosuyla katıldı; ama kendisi o tarihte üslubunu çok daha yalınlaştırmıştı. Artık tualini söylemek istediği şeyleri üzerine yerleştireceği küçük ya da büyük bir yüzey olarak görüyordu. Tuale lekeler sürüp, bu lekeleri da-

154

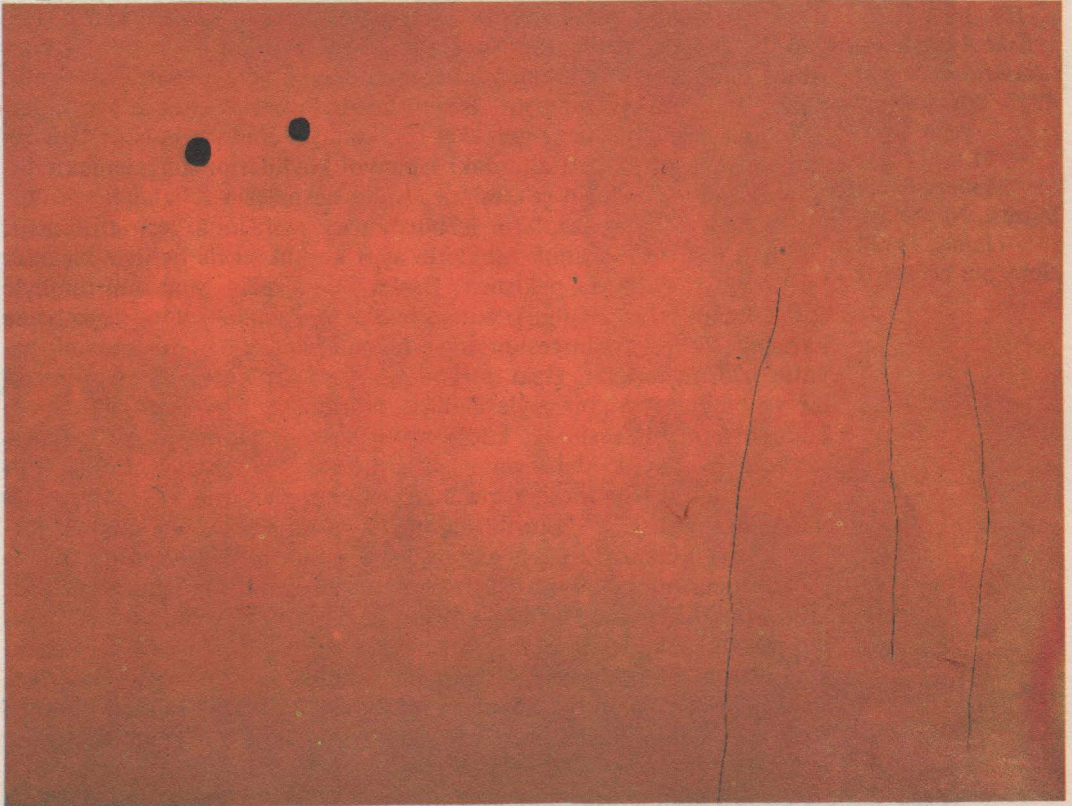
155

ğitıyor, böylece ona görsel bir gerçeklik kazandırıyor. Daha sonra —çoğu *Çiftlik* tablosunda ilk örnekleri verilen— işaretler ve simgeler ekliyor, bunlar da lekelerin derinliği olmayan yüzeyinde boşlukta salınıyorlardı. Burada belli bir insanın iç odaklanmasının el verdiği kendine özgü dili ve cümle yapısıyla dile getirdiği bir açıklamayı algılasak da, bütün bu olayların sürati herşeyden çok dikkatimizi çeker. Bu teknik bize Malevich'in 'Süprematist' resimlerini anımsatsa da, bunlar dışa dönük, kozmik mekanı ve ressamın evrensel saydığı, kişisellikten arınmış gerçeği yansıtan resimlerdir. Ayrıca, önceleri zor görünse de, Miro'nun işaretlerle kurduğu dil, resimleriyle bir yakınlık kurulup onun sıradan, fakat aynı zamanda da insancıl ilgilerinin ortaya çıkmasıyla kendi kendini anlatır. Eğer Malevich'in beyaz yüzeyi uzayı betimliyorsa, Miro'nun yüzeyi de çok iyi bildiğimiz bir duvarı, işaretleri de çoğu zaman hepimizin kişisel hayatıyla ilgili duvar kalamalarını betimler. Miro'nun resimleri kendiliğinden ortaya çıkmış ve genellikle çabuk yapılmış izlenimini veren resimlerdir. Bu özellikleriyle Breton'un aradığı 'bilinçaltının en bozulmamış biçimde resme aktarılması' niteliğine en çok yaklaşan türün örnekleri oldukları için, Breton, Miro'yu Sürealistlerin arasına çağırmaktan büyük bir mutluluk duymuştur. Ama Miro, pek ender olarak otomatizmden yararlanmıştır. Daha sonra değişik türdeki (resimlerinin yanı sıra yaptığı heykel, üç boyutlu başka yapıtlar ve duvar seramikleri gibi) yapıtları, onun uzun ve titiz bir çalışmayı gerektiren kompozisyon ve tasarımlarla daha çabuk ortaya çıkarılmış yapıtlar arasında rahatça bir çalışma yolunu benimsediğini gösterir. Üzerinde uzun uzun çalışılmış resimler,

179

Kuralların Uygulanması

156. Joan Miro:
Sarı-Portakal rengi
(*Duvar boyası I*).
1962. Tual üzerine
yağlı boya,
270 x 355 cm.
Paris, Maeght
Galerisi



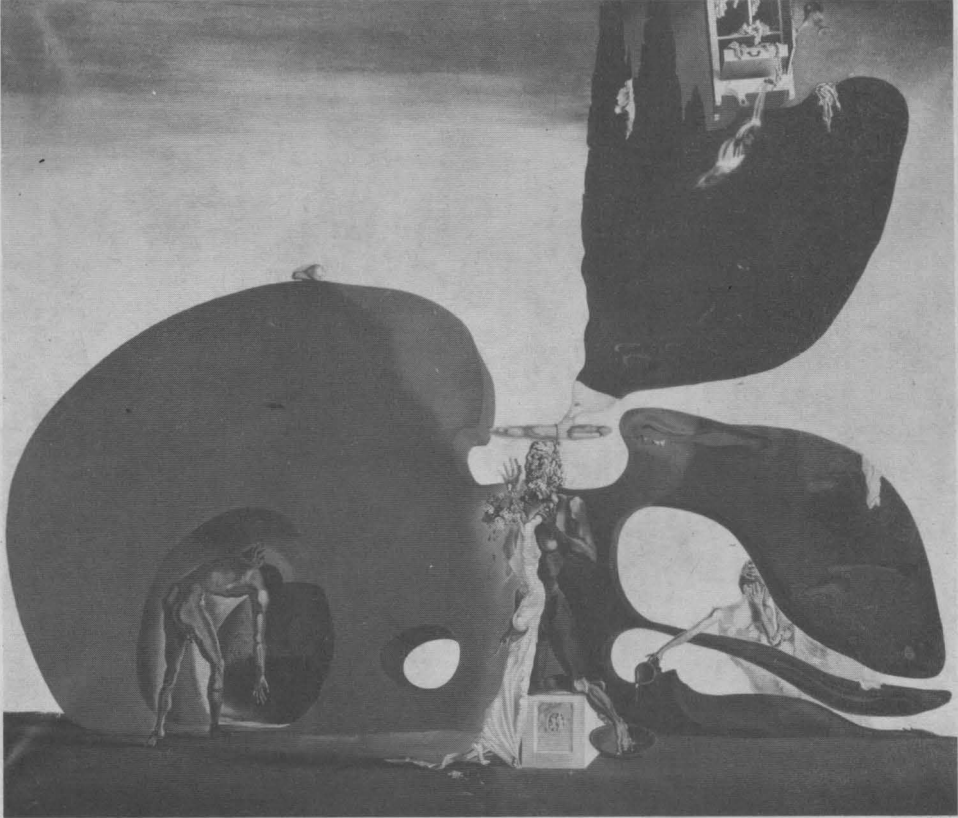


157. Joan Miro:
*Eski Ayakkabılı
Natürmort*. Paris,
1937. Tual üzerine
yağlı boya,
81 x 117 cm.
Modern Sanat
Müzesi, New York
(James Thrall
Soby'nin hediyesi)

Eski Ayakkabılı Natürmort'ta olduğu gibi, konulu içeriğin ağır bastığı yapıtlardır. Bu resim, atölyede bir araya getirilen —şişe, çatal batırılmış elma, ikiye bölünmüş bir somun ekmek ve ayakkabı gibi— nesnelere bakılarak yapılmıştır. Resim üzerinde beş ay çalışan Miro, gerçekçi bir konuyu süper-gerçekçi bir konuya dönüştürmüştür. Bu resim, iç savaşın gölgesi altındaki İspanyol köylülerini simgelemektedir. Tanınabilir nesnelerin çevresinde, soyut nesnelerin sallandığı görülür; bu nesneler, karabasanların iç bulandırıcı boşluğuna yerleştirilmiştir, elektrik ışığı ile karanlık renklerle aşırı keskin ya da belirsiz biçimler bu duyguyu daha da pekiştirir. Başka yapıtlarında Miro'nun tümüyle soyut biçimlerle çalıştığı görülür; bunlar her zaman onun yaşantısına karışmış bir şeyin simgesidirler ve hemen hemen her zaman canlı hayatın izlerini taşırlar. Bazı durumlarda ise Miro'nun kullandığı işaretler ve biçimler, hiçbir şeyle ilgili değildirler. Örneğin, 1930'da yaptığı büyük yatay bir resimde, küçük siyah bir daireyle beyaz bir alan üstünde daha büyük, daha yumuşak kırmızı ve sarı daireler görülür. Miro'nun günlük hayatla ilgili resimlerinin en ilginç örneği, üçlü bir pano olarak tasarladığı 1962 tarihli üç büyük resmidir. Üç tablonun da kırmızı, yeşil ve sarı-turuncu olmak üzere temel renkleri vardır. Bu zeminler üzerindeki bir iki işaret, her resme kendi kimliğini verir. Bir arada bakıldığında, bu oldukça yalın resimlerdeki biçim ve renk öğeleri en yüksek değerleriyle karşımıza çıkarlar. Rengin ve boyutların korkusuzca kullanımıyla birleşen bu yalınlık, savaş sonrası Amerika-sıyla ilgili bir özelliktir. Soyut Ekspresyonistler olarak bilinen Pollock, Rothko ve daha başka bazı Amerikan ressamı, Miro'nun ilk dönem resimlerinden açıkça etkilenmişlerdi. Bu üçlü pano da, büyük bir olasılıkla, Miro'nun Amerikalıların etkisi altında kaldığını göstermektedir.

Miro ile Ernst'in otomatizmle birlikte kişisel temaları da işaretler ve simgeler aracılığıyla dile getiren resimlerinden başka, Sürrealizmde bol ayrıntıya yer veren ve doğrudan doğruya bilinçaltını yansıtan bir resim türü daha vardı. Bunların en incelmış ve en inandırıcı örneklerini bir başka İspanyol ressamı olan Salvador Dali yapmıştır. Dali, 1929'a kadar eski ustaların doğacılığından Kübizme ve de Chirico ile Carrà'nın metafiziksel resimlerine kadar değişik türlerde resimler yapmıştı. 1928'de Paris'e uğrayan Dali, 1929'da oraya kişisel bir sergi için birtakım resimlerini gönderdi. Bu resimleri gören Breton, Dali'yi büyük bir ilgiyle karşıladı. 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 olarak sömürmüştür. Biz her zaman, özellikle de yorgunluk, hastalık, uyuşturucu ilaç ve benzeri nedenler yüzünden, mantığımızın gücünün zayıfladığı anlarda gördüğümüzü tam olarak seçemeyiz. Dali'nin amacı, bizim doğru ya da normal saydığımız okuma ve görmemizi kuşkuyla düşürecek ölçüde bu yanılgı olasılığını pekiştirmektedir. Kendisi ayrıca insan vücudunu, boşlukları, cisimleri, hatta biçimleri en aşırı ölçüde çarpıtmanın yollarını da biliyor, bu çarpıtmalarla bizde

158. Salvador Dali: *Akıcı İsteğin Doğuşu*. 1932. Tual üzerine yağlı boya, 95 x 112 cm. New York, Solomon R. Guggenheim Vakfı (Peggy Guggenheim koleksiyonu)



Kuralların Uygulanması

şaşkınlık ve tedirginlik yaratıyordu. (Bu çarpıtmalar sonunda, kayalar ete dönüşüyor, saatler eriyor, boşluklar katılaşıyor, böylece izleyicide belli bir mide bulantısı, baş dönmesi ve yön yitirme gibi tepkiler ortaya çıkıyordu.) Breton'un Dali'nin resimlerini incelediği 1929 yılında yazdığı 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.' Dali'nin sanatının en parlak örneklerini açıklayan en doğru tanımdır bu. Bu sanat hem yıkıcı, hem yapıcı; hem şaşırtıcı, hem öğretici bir anlayışı yansıtır. Ancak görsel açıdan da tümüyle tepkici bir sanattır. Dali'nin resmettiği sahneyi, önceden hazırlanmış tiyatroya özgü çerçevelenmiş bir yanılsama olarak seyrederek. Birçoklarının hayranlık duyduğu resim tekniği, Dali'nin kendine usta olarak seçtiği Raffaello'nun inceliğinden ve Vermeer'in dingin nesnelliğinden yoksundur. Dali'nin 'elle yapılmış fotoğraflar' dediği bu resimlerde, on dokuzuncu yüzyılın akademik cansızlığı göze çarpar. Ancak on sekizinci yüzyıl resmi ile Empresyonistleri anımsatan renk parlaklığı, Dali'yi III. Napoleon döneminin bazı usta, fakat çekingen ressamlarından ayırır. Ama bu ressamlar bile, Dali'nin yaşama biçimi ve anladıklarını kabul edecekleri imgele-ri karşısında büyük bir öfkeye kapılabilirlerdi. Günümüzde ise, Dali'nin bilinçli çılgınlıkları, ününün artmasına yol açmış ve Paris'li Sürrealistlerin kendilerine tanıdıkları bazı kural dışı özgürlüklere ters düşmemiştir. Kendisinin gittikçe aristokrat bir dünya görüşünü benimse-

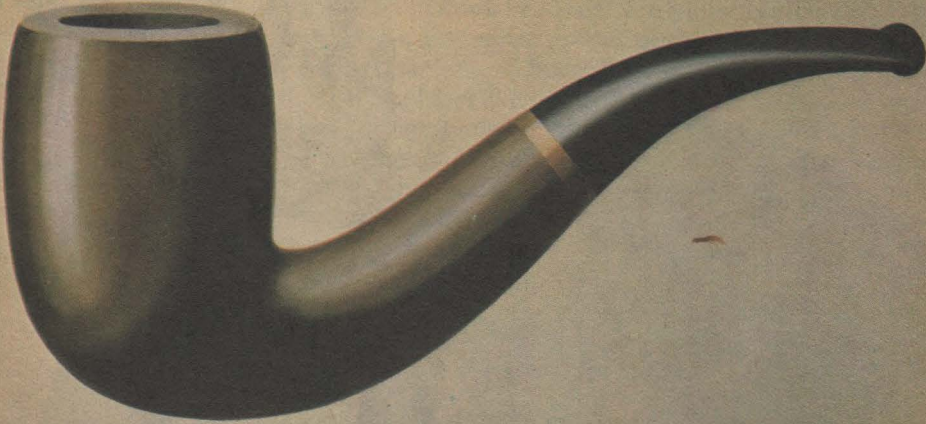
159. René
Magritte:

Sözcüklerin

Kullanılışı I. 1929.

Tual üzerine yağlı
boya, 62 x 80 cm.

Los Angeles,
Sanat Müzesi



Ceci n'est pas une pipe.

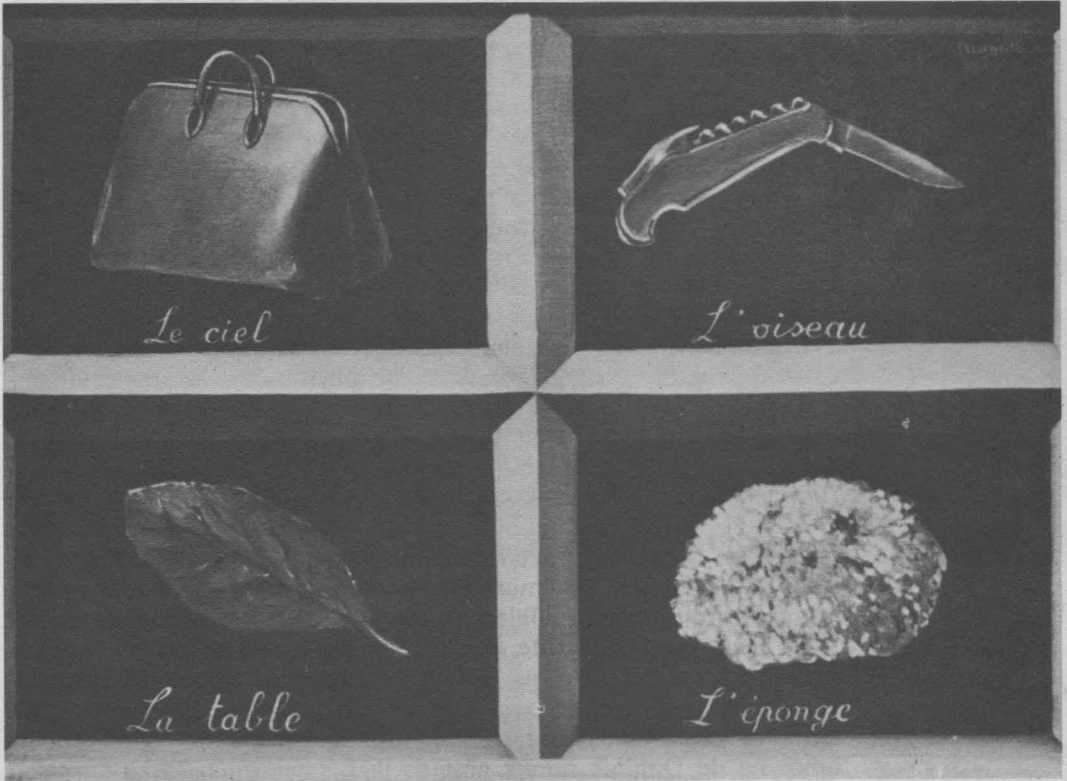
mesi, faşizmi desteklemesine yol açmış ve 1938'de Breton'la onun çevresinde kalan öbür Sürrealistler, Dali'yi kendilerinden biri saymaya son vermişlerdir.

İkinci derecede önemli bazı yetenekler, Sürrealizmin Doğacı ya da Doğrucu denen bir türünü çekici bulmuşlardır. Resimleri, tanınabilir sahneleri ve nesneleri betimleyen René Magritte, doğacı Sürrealist bir ressamdı. Magritte'in resimlerindeki fantezi ögesi, Dali'den sonra, bize çok daha sınırlı ve ölçülü görünür. Kendisi, anayurdu olan Belçika'da ve 1927 ile 1930 arasında Paris yakınlarındaki Perreux-sur-Marne'da sessizce yaşamış bir sanatçıdır. Ne varki Magritte, sanatın geleneksel özünü, sanatın bir iletişim aracı olduğu gerçeğini yakalamıştı. Onun benimsediği bu anlayışa göre, herhangi bir görüntü, betimlediği nesneyle özdeş olarak karşımıza çıkar. Sürrealistler arasında, Duchamp'ı bir yana bırakırsak, en filozof ressam odur diyebiliriz. Görüntülerini —çoğu zaman domuz yağı kullanarak yaptığı izlenimini veren cepheden çizilmiş kompozisyonları— çok basit bir üslupla sunuşu, resimlerindeki aykırılığı gizler gibidir. *Sözcüklerin Kullanılışı I* bunun iyi bir örneğidir. Bu yapıt, Magritte'in betimlemelerle sözcükleri yan yana getirdiği resimlerinden biridir. Burada bir tabela ressamının yapabileceği bir piponun altına 'Bu bir pipo değildir.' sözcüklerinin eklendiğini görürüz. Beklentimize göre, bu sözcükler karşısında ya şaşırırız, ya da onları hemen kabul ederiz. Bu elbette içine tütün konup yakılacak bir pipo değil, tual üzerine sürülmüş boyadır. Ama görüntülere baktığımız zaman, böyle sağduyuya dayanan tepkiyi bir yana bırakırız. Görüntüler bizde birtakım duygular uyandırdığına

183

Kuralların Uygulanması

160. René Magritte: *Düşlerin Anahtarı*. 1930. Tual üzerine yağlı boya, 37 x 53 cm. Münih, özel koleksiyon



göre, gösterilenle gösteren arasında gerçekçi bir ayırım yapmamız anlamsızdır. Bir anlamda resimde gördüğümüz pipo, cebimizdeki pipodan daha gerçektir. Çünkü gördüğümüz şu ya da bu sapı olan, içi kirli ya da ağızlık yerinden bir parça kopmuş belli bir pipo değil, genel bir pipodur. 'Pipo' dediğimiz nesnenin varlığını, kafamızdaki pipo kavramı belirler. Kuşkusuz 'pipo' sözcüğü bir İngiliz ya da Fransız için yeterli olabilir. Ama bir İtalyan, bir Kızılderili ya da Çinli için bunun aynı anlamı taşıması gerekmez. Resmi gören bazı kimseler pipoyu hemen tanıyacaklardır; ama sözcükleri çözemiyeceklerdir. O zaman bu ileti ne anlama gelecektir? Bazıları da hiç pipo görmemiş olabilirler; ama Fransızca'yı da biliyorlardır. Bu durum onların dünya konusunda bildiklerini nasıl etkileyecektir? Magritte *Düşlerin Anahtarı* adlı bir başka resminde, dört ayrı nesneyi betimleyip, bunların altlarına isimler yazmıştır: bir çantanın altında 'gökyüzü', çakının altında 'kuş', yaprağın altında 'masa', süngerin altında ise 'sünger' sözcüklerini okuruz. Bu sonuncusu bizi öbürlerinden daha çok şaşırtır ve adlarla başlıklar konusunda düşünmeye yöneltir. Çıplak bir kadın resmine 'Çıplak' başlığı konabilir. Neden? Magritte'in bu dört parçalı tabloya verdiği ad, bizdeki şaşkınlığın, düşlerin ve merakın bir nesneyi adlandırmaktan ve adlara duyduğumuz güvenden kaynaklandığını gösteriyor. Belki de o saplı deri eşyanın adı, gerçekten 'gökyüzü' olmalı. Sözcükler kesinlikten uzak, güvenilmez şeylerdir; ama biz gene de görüntülerden çok güveniriz sözcüklere. Bu arada görüntülerin de görsel gerçeklere yaklaşılabileceğini kabul ederiz.

İnsanın Yazgısı I adlı tablo da bizi gene sözcüklerin ipucu vermediği bir kavram dolambacına sürükler. Bir an için resmi nasıl çözümleneceğimizi bilemeyiz. Biraz sonra bunun resim içinde bir resmi gösterdiğini anlarız. Magritte, sehpa da duran manzara resmiyle pencereden görünen manzara arasında tam bir özdeşlik kurmuştur. Bu yüzden bir an için şaşırırız. Ama pencere dışındaki manzara konusunda neler biliyoruz? Belki de bu resim, oraya bizim pencere dışındaki dayanılmayacak kadar korkunç birşeyi görmememiz için konmuştur. Uğursuz bir sessizliği vardır Magritte'in resimlerinin. Bu yüzden belki de ilk açıklamamıza, sehpadaki resimle, arkasındaki manzaranın özdeş olduğu yorumuna dönmeyi daha uygun buluruz. Resimle, dışardaki manzara birbirinden ayırt edilmeyecek bir benzerliktir. Peki ama, bir manzaranın tual üzerinde en aslına benzer betimlemesinin bile aslıyla özdeş olmadığını bildiğimiz halde, bir an için neden böyle bir yanılgıya düşeriz? Karnımız acıktığı zaman, bir galeriye gidip açlığımızı bir natürmortla gidermek istiyor muyuz? Öyleyse, birşeyin benzerinden ve kendimizi böylece aldatmaktan duyduğumuz zevkin kaynağı nedir? Biz buna sanat deriz ve onu bir hazine gibi koruruz. Ama bütün bu söylediklerimizin dışında, resimdeki odanın garip ışıklandırılışına dönelim. Perdeler (galerideki bir resim gibi) sanki yukardan gelen ışık yüzünden aşağı doğru gölge verirler ki, bu da garip bir görünümüdür. Sehpanın ayakları yanındaki gölgeler acaba neyin gölgelelidir? Bu ayrıntılar gözümüze çarpsa da, çarpmasa da, bunlar resmin insanı tedirgin eden özelliklerindendir.

Ne Dali, ne de Magritte doğrudan doğruya yeni resim biçimleri yaratmak istemişlerdir. Ernst, Miro ve öbür Sürrealist ressamlar ise yeni imge ve simgelerden olduğu kadar, yeni teknik ve anlatım yollarından yararlanmışlardır. Ne Magritte'in kendini ele vermeyen üslubu, ne de Dali'nin donuk gösterişçiliği, çağımızdan başka bir çağın



ürünü sayılabilirler. Oysa yenilikçiliğin bir yana bıraktığı akademik üslupla, onların üslupları arasında herhangi bir çelişki olduğu da söylenemez. Bu açıdan bakıldığında her ikisinin sanatı da gericidir. Ne varki, eğer Kübizmin sanatçıyı anlatım araçlarının ve tekniğin kısıtlamalarından kurtardığını kabul ediyorsak, sanatçının kullanabileceği stratejilerden birinin geleneksel betimleme resmi olduğunu da kabul

161. René Magritte: *İnsanın Yazgısı I*. 1933. 100 x 81 cm., tual üzerine yağlı boya. Özel koleksiyon

etmemiz gerekir. Ayrıntılı betimlemenin etki gücünü benimseyen Magritte ve Dali, de Chirico'nun da kendisine temel olarak seçtiği on dokuzuncu yüzyıl Sembolizmini sürdürmüş oluyorlardı. Gözümüzle gördüğümüz gerçekliği özümsemekte kullandığımız tekniğin geçerli olup olmadığını araştırmak ya da ona yeni bir yön vermek için bu ressamların yararlandıkları ayrıntılı betimleme, kendilerinin geçmişi önemsemediklerini gösteriyordu. Her iki ressam da, bir resmin gerçeklikle ilişkisini araştıran Kübistlerden böylece daha öteye gitmiş oluyorlar, insanın algılama ve kavrama gücünün ne işe yaradığını, sağduyunun zincirlerini koparmanın bu kavrama gücünü nasıl etkileyeceğini gündeme getiriyorlardı. Yeni Sovyet ve Meksika devletlerindeki Toplumsal Gerçekçiler ve Almanya'daki Yeni Nesnelci ressamlar gibi onlar da estetik kaygıdan çok, anlamın önceliği üzerinde duruyorlardı. Bu da bir Mondrian'ın ya da bir Malevich'in genel iletilerle ilgili işaretlerindeki, ya da bir Kandinsky'nin duyular aracılığıyla iletilerle ilgili işaretlerindeki, ya da bir Kandinsky'nin duyular aracılığıyla heyecan yaratmak üzere bir araya getirdiği işaretlerdeki gizli anlam değil, belli bir ölçüde sözcüklerle açıklanabilecek içerikle ilgili anlamdı. Kandinsky'nin biçim ve renklerle kişisel bilinçaltı dürtüleri, dışavurma yöntemi, Sürrealistlerin amaçlarına uymakla birlikte, Sürrealistlerin onun resimlerinin yazınsal çözümlemeye yatkın olmaması yüzünden, bu resimleri kendi dünyalarının bir parçası olarak görmüyorlardı. (Gene aynı nedenle, Sürrealistler müzikle de ilgilenmiyorlardı.) Öte yandan, Klee'nin sanatını kendilerinden sayıyorlardı. Klee'yi tanıyan Ernst, onun yapıtlarına hayrandı. Bu nedenle Klee'nin bazı yapıtlarına 1925'teki ilk Sürrealist sergide yer verildi ve bu yapıtların resimleri, aynı yılın *Sürrealist Devrim* dergisinin Nisan sayısında yayımlandı. Klee'nin yapıtlarında yalnız fantastik öğeler değil, yaptığı işaretlerin ortaya yeni görüntüler çıkarışında hiç değilse belirli bir otomatizmin özellikleri de vardı. Asıl şaşırtıcı olan Arp'ın bu 1925 sergisinde yer almasıydı. Çünkü onun yapıtlarında Breton'un çağımızın güzelliği dediği çırpınmadan hiçbir iz yoktu. Ama bir yerde de, Arp'ın sanatı eğretilemeye dayanıyor ve Miro'nun resimleri için de esin kaynağı olan bildiğimiz insan temalarını işliyordu. Bu yapıtlar, genellikle hırçın özellikler taşıyan Sürrealist sanata yumuşak ve düşünsel bir nitelik katıyordu.

Sürrealistlerin en çok önemsedikleri yabancı ise kuşkusuz Picasso'ydu. Bu görüşlerinde de haklıydılar. Picasso uzun sanat hayatında birçok rolleri benimsemişti, fakat bütün bu rollerin ortak yanı, sayısız başyapıtı ve sıradan önemsiz yapıtlarının yüzyılımız için büyük bir çekicilik taşımasının önemli nedenlerinden biri, onun imgelemenin yaratıcı gücüne duyduğu büyük saygıydı. Kendisinin bu sözcükleri kullanacağını sanmıyorum. Çünkü o, herhangi bir imgenin manevi bir güç taşıdığına ve çevrenin gelecekle ilgili haberler ilettiğine inanan ilkel insanlar gibi boş inançlı biriydi. Sürrealizmin işlevlerinden biri, insan-daki o çok eski korkma ve şaşma duygusunu yeniden uyandırmaksa, Picasso bunun en doğal habercisiydi. Kendisi ayrıca Apollinaire'in baş sanatçı-kahramanı ve Apollinaire'i ustaları sayan Breton ve Paul Eluard gibi şairlerin yakın dostuydu. Modacı Jacques Doucet'nin 1921'de Picasso'nun nerdeyse unutulup kaldırılmış *Avignon'lu Kızlar* tablosunu satın almasını da gene Breton sağlamıştı. Breton, *Sürrealist Devrim*'in Temmuz 1925 tarihli sayısında, Sürrealizmi sanatın ötesinde sayanlara karşı yazdığı saldırı yazısında, Picasso'yu silah ola-



162. Pablo
Picasso: *Üç
Dansçı*. 1925. Tual
üzerine yağlı boya,
215 x 142 cm.
Londra, Tate
Galerisi

rak kullandı ve böylece onu da ilgi alanı içine çekmiş oldu. Bu yazıyı ayrıca aralarında *Avignon'lu Kızlar* ve Picasso'nun yeni resimlerinden *Üç Dansçı* gibi bazı yapıtların kopyalarıyla örnekledi. (*Avignon'lu Kızlar* tablosu böylece sanat dünyasının bilinen bir parçası oluyordu.) Picasso o yılın Kasım ayında, karma sergilere katılmama kararına rağmen, Sürrealistlerin sergisine katıldı.

162 'Güzellik ya çırpınmayı yansıtmalı, ya da ortadan kalkmalı,' demişti Breton. *Üç Dansçı* böyle bir güzelliğin örneği idi. Resmin teması, Picasso'nun 1917'den beri Rus Balesiyle sürdürdüğü ilişkiyi yansıtı-

yordu. Kendisi Diaghilev için dekorlar yapmış ve topluluktan bir balerinle evlenmişti. 1920'lerin ortasındaki grafik çalışmalarının çoğu dansçılarla ilgiliydi. 1920'lerin ortasına doğru sürdürdüğü 'yüksek sosyete' hayatından bıkmaya, evliliğinden pişmanlık duymaya başlamıştı. *Üç Dansçı, Avignon'lu Kızlar* 'dan sonra yaptığı en yoğun duygulu resmiydi. İlk resmin üslup düzensizliği, ikinci resimde sistematik bir nitelik kazanır. Oturan kızın önce çarpıtılmış gibi gösterilip, sonra Kübist bir parçalanmayla yansıtılması, ikinci resimde tam bir çarpıtma olarak belirir. *Avignon'lu Kızlar* tablosu, üzerinde çalışıldığı sırada ürkütücü bir görünüme bürünmüştü; bu resimde ise dansın kendisi, bir eğlence gibi değil, başlangıçtaki coşkulu işlevini yansıtan bir Dionysos ayininin taşkınlığıyla karşımıza çıkar. Bu yanı ile Matisse'in 1910'da yaptığı *Dans* adlı duvar resmini (ortadaki dansçının kaldırılmış ayağı, Matisse'ten bir alıntıdır) ve Alman Ekspresyonistlerinin, özellikle de Kirchner'in dansçılarla ilgili sert resimlerini anımsatır. Ancak Picasso'nun burada kendisine tanıdığı aşırı çarpıtma ve hareket özgürlüğü, anımsattığı bu resimlerden çok daha fazladır ve bu aşırılık Kübizmden gelen kopukluk ve yinelemelerle daha da pekiştirilmiştir. Bunun en çarpıcı örneği, soldaki çok memeli ve gövdesi, giysisi arka planla çılgınca ve anlaşılmaz bir biçimde birbirine karışan dansçıdır. Bu figür, resimde en son tamamlanan figürdür ve tamamlanincaya kadar birçok değişikliğe uğramıştır. Sağdaki dansçının arkasında, uzun siyah bir gölge vardır. Bu gölge, Picasso'nun resmin yapılışı sırasında ölen arkadaşı Raymond Pichot'yu temsil ediyordu. Soldaki kızın Salomé'sine karşılık bu gölge, Vaftizci Yahya'yı canlandırıyor.

Avignon'lu Kızlar, ahlaksal bir allegori olarak tasarlanmış ve zamanla bugün bildiğimiz genel konulu resme dönüşmüştü. *Üç Dansçı*'nın ise bu başlıktan başka bir konusu yoktur. Olay, sıradan bir Fransız dekoru içinde geçmektedir, ölümün araya girişi bile resme bir tema odaklaması getirmez. Picasso çalışma hayatında zaman zaman, sanatı belli bir düşünceyi iletme amacıyla kullanma sorunuyla boğuşmak zorunda kalmıştır. Kendisinin bu konudaki genel eğilimi, hayat ve ölümle ilgili bazı genel görüşler ortaya koymaktı. Picasso, 1930'da belli bir konuyu işleyen, hem de konusunu tarihten ve Hristiyanlıktan alan bir *Çarmıha Gerilme* resmi yaptı. Canlı renkleri, irkiltici çarpıtmaları, çelişik ölçüleri ve ikon üslubuyla ilgili özellikleriyle dolu küçük ve yoğun bir resimdir bu. Picasso, resmi yapmadan önce konuyu üç dört yıl incelemişti. 1932'de Grünewald'ın Isenheim mihrap-altar panosundaki *Çarmıha Gerilme* resminden esinlenerek yaptığı bir dizi desen de, onun bu konuyla ilgisini sürdürdüğünü gösterir. Fakat Picasso'nun bu yapıtlardaki amacı belli bir inancı dile getirmek değildi. Bu desenlerle (elinin altında bulundurduğu ve az kimsenin bildiği) küçük resim, tümüyle Ekspresyonist özellikler taşıyorlardı. Picasso 1929'da *Kendi Resmi* ve *Canavar* diye bilinen bir tablo yapmıştı. Bu tabloda, başka resimlerden dışı olduğunu bildiğimiz aşırı ölçüde çarpıtılmış bir baş, ressamın kendi profilini yerken görülmektedir. *Çarmıha Gerilme* tablosunda da birtakım korkunç başlar, masum kurbanın üstüne üşüşmüşlerdir. Mızraklı bir asker, mızrağını yandan İsa'ya saplarken, iki başka asker bir davulun üzerinde zar atmaktadırlar. Meryem Anayla, Mecdelli Meryem (Maria Magdelana) ise bir yandan ağlayıp bağırarak, bir yandan da çarmıhtaki ufak tefek ikinci bir figürü, ağızlarını açmış tehdit etmektedirler. Bu figürün sanatçıyı temsil ettiği sonu-



cunu da çıkarabiliriz. Katolik ülkelerde, her zaman rastlanan bu gele-
neksel konu, burada umarsızlığın kişisel bir görüntüsünü sergilemek-
tedir. Bu resim, Picasso'nun 1932'de açtığı kişisel sergisindeki yapıt-
larından biriydi. Sürrealistler de böyle eski bir efsanenin kişisel bir
yorumla sunulmasını, büyük bir olasılıkla onaylamışlardır.

Öncelikle Sürrealizme yer veren ve 1930'da yayına başlayan *Minotaure*
dergisi, Picasso'nun bir yıl önce çizdiği otuz küçük deseni de
içeriyordu. Bunların her biri bir araya getirilmiş ev ve mutfak eşyaları
ile tanımlanan kadın figürleridir. Picasso bu dönemde gene böyle bir
figür ya da baş izlemini verebilecek nesnelerden oluşan demir kons-
trüksiyon heykel denemeleri yapıyordu. Sürrealistlerin kendine rağ-
men benimsedikleri kılavuzları Freud, çok daha önce, hazır eşya ve
bilinen malzemeye yeniden biçim verilmesinin bilinçli ve bilinçaltı ya-
raticılığın bir yolu olduğunu söylemişti.

Picasso'nun sanatındaki 'otobiyografik' özellik, kendisinin zaman
zaman bir iç hesaplaşmaya girişmesine rağmen, onun sanatını Sürre-
alizmin birçok örneklerinden ayırıyordu. Bu bakımdan Sürrealistler
arasında Picasso'ya en çok yaklaşan sanatçı Miro'ydu. Picasso'nun da
Miro'ya olumlu bir ilgi duyduğunu biliyoruz. Sözünü ettiğimiz otobi-
yografik özelliği biz genellikle Alman Ekspresyonizm'den bekleriz;
ama çoğu zaman da hayal kırıklığına uğrarız. Bunun yerine, içe dönük

163. Pablo
Picasso: *Çarmıha
Gerilme*. 1930.
Tahta üzerine
yağlı boya, 51 x 66
cm. Özel
koleksiyon

190
Kuralların
Uygulanması

açıklamalar değil de, kişisel yaşantının izlerini taşıyan dışa ait konularla eleştirel ya da başkaldıran bir tutumla karşılaşırız. Picasso ile karşılaştırabileceğimiz Alman ressamı Max Beckmann, olgunluk dönemi 1918 sonrasına rastladığı ve biraz da Yeni Nesnelcilik'in 1925 sergisindeki en önemli adlardan biri olduğu için, Ekspresyonist bir sanatçı sayılmaz. Beckmann'ın, savaşın hemen ardından yaptığı resimler, işledikleri korkunç konularla, karanlık geleceğin haberciliğini ettilerse de, faşizmin gelişile bütün o korkunç görüntüler günlük yaşantıya dönüştü. Bu resimlerin habercilik etmek gibi bir kaygısı da yoktu, sadece Beckmann'ın, dünyaya karşı kişisel tepkisini yansıtıyordu. Bunları Grosz'un ve Dix'in yapıtlarından ayıran özellik, gerçeklikle aralarındaki ilişkiydi. Bunlardan hiçbirisi, gördüğünü doğrudan doğruya betimlemekle yetinmiyordu. Hepsisi de belli bir olayın geçici niteliğini aşacak bir özellik bulmaya, ona inandırıcı ve kalıcı bir formül bulmaya çalışıyordu. Dix anlamlı ayrıntıları odak noktası olarak seçerken, Grosz da kullandığı Kübist bir teknikle, birçok harekete dramatik bir bütünlük kazandırmayı deniyordu. Her iki sanatçı da karikatürün sınırında çalışıyorlardı. Beckmann'ın *Aile Tablosu*, 164 ilk bakışta bilinen tiplerin klasik bir düzenlenmesine dayanarak, çağdaş bir yorum getiren dingin ve yalın bir resimdir. Ancak resmin içerdiği gerilimin farkına vardığımız zaman, nasıl bir anlatımcı teknik kullanıldığını görürüz. Resimdeki altı kişi, fazla abartılmadan çarpıtılmıştır. Renklerde belli bir acılık vardır. Resme asıl sessiz çarpıcılığı veren sahneleniştir. Döşeme, duvarlar ve tavan resimdeki kişiler, onların hareketleri ve öbür eşyanın rahat edemeyeceği bir sıkışıklık yaratırlar. Her şey tehlikeli bir biçimde yerinden oynamış, belirsizlik

164. Max
Beckman: *Aile
Tablosu*. 1920.
Tual üzerine yağlı
boya, 63,5 x 100
cm. New York,
Modern Sanat
Müzesi (Abby
Aldrich
Rockefeller'in
hediyesi)





içinde bir yana yatmış gibidir. Oyuncular ne kadar aldırışsız görün-
seler de, bu durumun tehlikesiyle yüzyüzedirler. Kendilerini bekley-
en fiziksel bozgun, ruhsal düzeyde gerçekleşmiştir bile. Hepsinin
birbirine yabancılaştığını ve soluk soluğa olduklarını görürüz. Beck-
mann'ın aynı dönemde yaptığı öbür resimlerinde, şiddet olgusu daha
açıkça ortadadır. Robert Wiene'nin 1920'de gösterime çıkan filmi *Dr.
Caligari'nin Muayenehanesi*, Sturm Galerisiyle ilgili üç sanatçının
(Hermann Warm, Walter Rohrig, Walter Reimann) dekorlarıyla aynı
sıkışık geometri ve mekan duygusunu yaratıyordu. Bu dekorun ve
Beckmann'un kompozisyonlarının kaynağı, büyük bir olasılıkla, eğik
düzlemleri ve çizgileriyle geç dönem Gotik Alman resmiydi. Kirchner'in
1913 dolaylarında yaptığı sokak sahneleri, dikkatleri bu kayna-
ğa çekmiş olabilir.

1920'lerin sonuna doğru Beckmann, Almanya'da olduğu kadar, New
York, Basel, Zürih ve 1931'de Paris'te açtığı sergilerle oldukça başa-
rılı bir ressam durumuna gelmişti. Picasso'nun Beckmann'ın yapıtlarını
'çok güçlü' bulduğu söylenir. Jeu de Paume Müzesi de, Beckmann'
dan iki resim satın alarak, onu yabancı bir sanatçıya pek yapmadığı bir
biçimde onurlandırmıştı. Beckmann, 1937'de Almanya'dan kaçacak-
tı. Daha önce, tam Naziler iktidara geçmeden, üç bölümlük *Çıkış* adlı
büyük bir panoya başlamıştı. Bu da, onun göçü ve 1947'de Atlantik'i
aşacağı konusunda kehanette bulunur nitelikte bir resim olmakla bir-
likte, daha genel bir anlam da taşıyordu. Alfred Barr bu tabloyu, 'mo-
dern ruhun çağdaş dünyanın acıları içinden geçerek onu görkemle aş-
masının bir allegorisi' olarak tanımlamıştır. Yalnız 'görkemle' sözü
üzerinde biraz durmak gerekiyor. Resimden bir yere varılmayacağı,

165. Max
Beckman: *Çıkış*.
Üç katlanan
levha. 1932-3.
Tual üzerine yağlı
boya, ortadaki
levha 160 x 116
cm.; iki yandakiler
160 x 100 cm. New
York, Modern
Sanat Müzesi



166. Pablo
Picasso: *Guernica*.
1937. Tual üzerine
yağlı boya
350 x 780 cm.
Sanatçı tarafından
New York Modern
Sanat Müzesi'ne
ödünç verilmiş

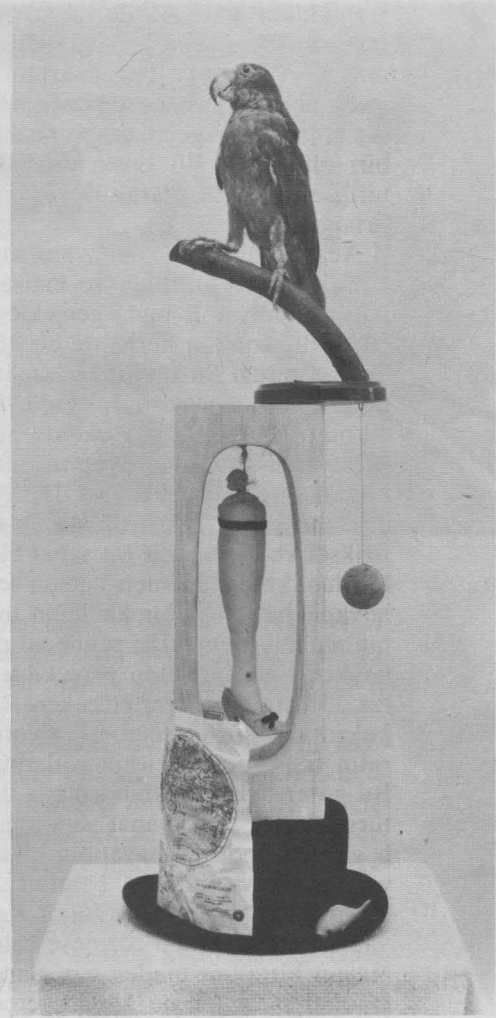
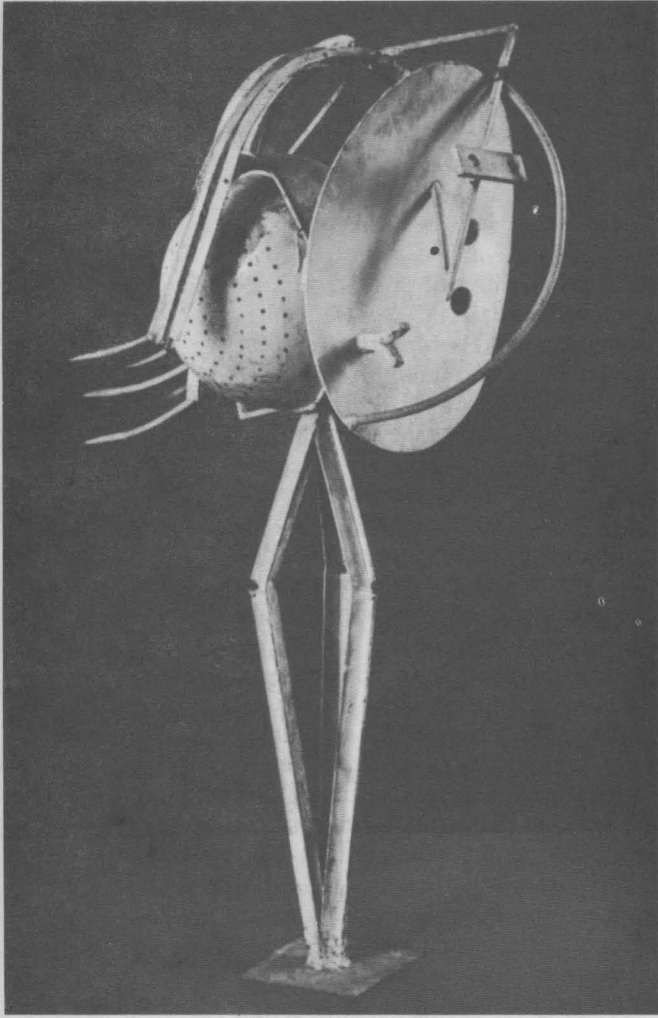
bir yerde durulmayacağı anlamı çıkmaktadır. Yolcular, fiziksel ve zihinsel acı çekmeyi gösteren iki sahne arasında sıkışmış gibidirler. Picasso'nun *Çarmıha Gerilme* tablosunda olduğu gibi, resmin kişisel ve genel yorumlarını yapmakta özgürüz. İki yandaki levhalar, günümüzün belli işkenceleriyle ilgiliyse de, ortadaki levha Kharon'un kaygını, balıkların olağanüstü yolculuklarını, Odysseus'u ve yolculukla ilgili öbür eski masalların izlerini taşır. Sanatçı daha belirli bir açıklama yapmak ve kolayca anlaşılacak istememektedir. Biz onun ne demek istediğini, resminin yarı gerçekçi, yarı alegorik dünyasını, dikkatimizi onun üzerinde toplayarak anlarız.

Picasso'ya 1937 Uluslararası Paris Sergisinde, İspanyol Pavyonu için bir duvar resmi ismarlandığı zaman, sanatçı duraksamıştı. Daha sonra Franco'nun çağırdığı Alman bombardıman uçakları, *Guernica* adlı küçük kasabayı bombaladılar. İşte o zaman Picasso, aradığı konuyu bulmuştu. Fakat bunun sonucu olarak yaptığı o ünlü tablo, ne o olayın bir betimlemesiydi, ne de bir silahlanma çağrısı. Bunun yerine Picasso bir duvar resminin geniş çerçevesi içinde, birtakım eylemleri ve simgeleri anıtsal bir düzenlemeyle bir araya getirdi. Resimdeki simgecilik açık olmamakla birlikte, figürlerin ne yaptığını, örneğin, atın acı çektiğini, boğanın kötü olduğunu çıkarabiliriz. Nerdeyse siyah-beyaz olan bu resim (bir serginin ortasında çok etkili bir renk tutumluydu bu), hava-sız ve mekan-sızdır. Elektrik ışığı, gaz lambası ve yangın, resme hemen hemen hiç ışık vermez gibidir. *Guernica* da, *Çıkış* gibi, üç levhali bir pano olarak düzenlenmiştir. Ortadaki üçgen biçimindeki levhanın iki yanında iki dikdörtgen levha vardır. Her iki resim de klise mihrap panolarının modern birer örneğidir. Ele aldıkları destansı konular da, tarihsel resimleri çağırıştırır. Ancak, gerçek tarihsel resimlerin tersine, Picasso'nun ve Beckmann'ın yapıtları, mitoslardan yararlanma ve tarihsel verileri anlama yolunu seçmezler. Bu resimlerin konuları dolaylı olarak yığınların çağdaş yaşantılarını yansıtır. Picasso'nun resmindeki (*Aile Tablosu*'nun tavandan sarkan lambasını akla getiren) çıplak ampül, bize bunun insan eliyle düzeltilmesi gereken bir insan dünyası olduğunu hatırlatır; Beckmann'ın

resmindeki açık gök de, insan zihninin özgürlüğünü simgeler. Her iki ressam da yerleşmiş allegorilere başvurmada, gazetelerin güncelliğinin de yardımıyla, çağdaşlarının anlayışına güvenirler. Picasso'nun ne solcu arkadaşları, ne de sağcı eleştirmenleri *Guernica*'yı beğenmişlerdi; fakat yıllar geçtikçe bu resim, çağdaş duyarlılığın temel taşlarından biri olmuştur. Bu Bask kasabasının bombalanması bugün daha çok tarihsel bir olay olarak değil, bu resmin konusu olması yüzünden hatırlanmaktadır.

Acaba heykel Sürrealizmin amaçlarını karşılayabilecek miydi? Heykelin fiziksel sınırlılığı ve malzemenin cisimselliği, fantezinin ve rasyonalitenin tam anlamıyla gerçekleşmesini kuşkusuz önleyecekti. Şüpheliler (bu konuda herhangi bir görüş açıklamamakla birlikte) heykelin doğası gereği Sürrealist bir sanat olduğunu, yoksa kimsenin bir şömine rafı için 25 santim, bir tapınak için 12 metre, New York limanı için 40 metreden fazla yükseklikte bir kadın figürü yapmaya, adsız iki aşığı beyaz mermerden oyup sonsuza kadar birbirleriyle sarmaş dolaş bir konumda tasarlamaya, ya da siyah bronzdan silindirik şapkalı bir belediye başkanı 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. Bu görenek, Kübizmin sanatla doğanın gerçekliklerini uzlaştırma, Futürizmin izleyiciyi sanat yapıtının içine çekme, Konstrüktivizmin sanatı günlük endüstri hayatının etkin bir ögesi yapma çabalarını engelliyordu. Picasso'nun 1912 tarihli sandalye üzerine yerleştirilmiş *Gitar*'ı, Tatlin'in boşlukta asılı duran *Karşıt Kabartma*'sı ve Brancusi'un bazı yapıtları, bu sorunu çözmeye çalışan örneklerdi —ama hiçbir işlevi olmayan birtakım maden parçaları, hele insan gibi sandalyeye oturmuş madeni bir gitar ne kadar gerçektir? Sürrealizmle ilgili en iyi heykel örnekleri, üç eğilimi yansıtır. Bunlardan biri Picasso'nun bu türden, anlamsızlık ya da çok anlamlılık deneyleri; öbür ikisi ise Duchamp'ın nesneleri doğal çevrelerinden ayırarak sağladığı değer değiş-tirmeleri ile; doğada var olan ya da özel olarak yapılmış nesnelere Afrika, Okyanusya ve Amerika'daki ilkel insanların yaptıkları gibi doğaüstü 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, elbette, cinlere ve şeytanlara benzeyen 'obje'ler yapmaktır. Ernst 1930'larda ve 40'larda, bu türden bazı heykeller yaptı. Bunlar eğlenceli yapıtlar olmakla birlikte, Sürrealizm örnekleri olarak pek ilginç değildir. Bir başka yol da, Picasso'nun *Gitar*'da ve 1920'lerle daha sonraki iki-üç boyutlu başka yapıtlarında yaptığı gibi, her şeyde bir insan görüntüsü arama çabasıydı. Bu çaba hepimize özgü bir içgüdüğü de yansıtıyordu. Bir başka yol da, Lautréamont'un benzetmesine öykünerek birbiriyle ilgisi olmayan nesneleri yanyana getirmek, bu fiziksel birleşimin orta-



167. (solda) Pablo Picasso: *Kadın Başı*. 1930-1. Demir, 100 x 35,5 x 61 cm. Önceden sanatçının koleksiyonundaydı

168. (sağda) Joan Miro: *Şiürel Obje*. 1936. 81 x 30 x 25 cm. New York, Modern Sanat Müzesi (Mr ve Mrs Pierre Matisse'in hediyesi)

ya ne çıkaracağını görmektir. Picasso'nun *Kadın Başı* yapıtındaki kevgirler, ne olduğu bilinmeyen eğri metal düzlemlerinin veremeyeceği bir anlam boyutu verirler bu yapıta. Fakat bu teknik, daha ileri bir şakacılık anlayışıyla Miro'nun *Şiürel Obje* ya da Meret Oppenheim'ın *Obje* (*Kürklerle Kaplı Fincan, Çay Tabağı ve Kaşık*) adlı sevimli sevimsiz 'obje'sinde olduğu gibi sonuçlar da verebilir. Dalí'nin 1938 Paris Uluslararası Sürrealist Sergisi için yaptığı *Yağmurlu Taksi*'si daha büyük çapta cansız kadın manken, pilot gözlüğü ve köpek balığı ağı takmış bir şoför mankeninden oluşmuştu. Taksinin içine yağmur yağıyor, üstünü sarmaşıklar sarıyordu; taksinin içindeki kadın, arkada salataların ve canlı salyangozların yanında oturuyordu. Bu serginin ana salonunu Duchamp düzenlemişti. Döşeme kuru yapraklarla kaplıydı, tavandan da binden fazla kirli kömür çuvalı sarkıyordu. Köşelerden birine doğru nilüfer dolu bir havuz, onun yanında da yapılmamış bir yatak vardı. Sürrealist resimlerin de yer aldığı bu oldukça karmaşık çevre düzenine, kavrulmuş kahve kokusu da ayrı bir çeşni katıyordu.

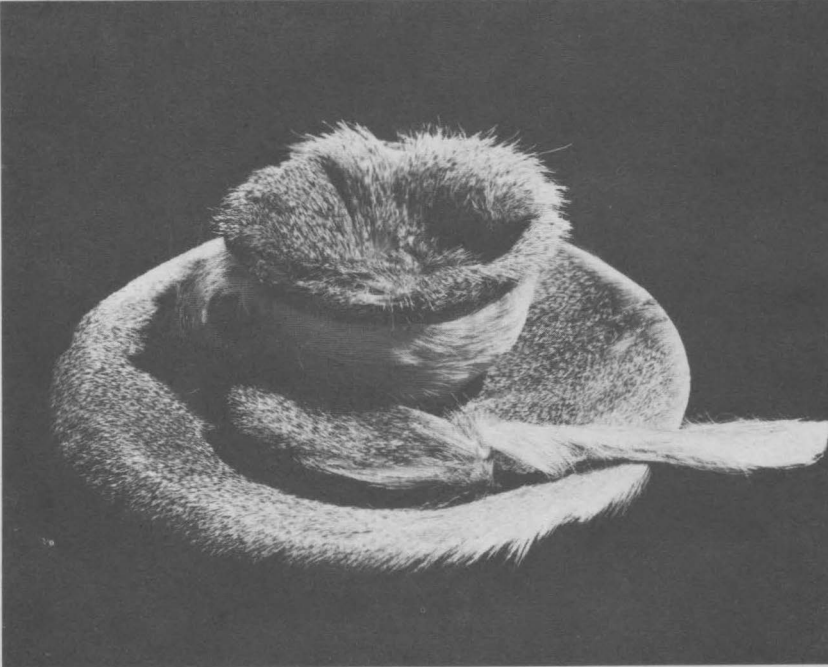
167

168

169

170 İki yıl önce düzenlenen bir başka sergi, üç boyutlu Sürrealist sanat konusunda yeni serüvenler için esin kaynağı olmuştu. Bu sergi, Paris'te Charles Ratton'un evinde düzenlenen Sürrealist Objeler Sergisiydi. Duvarlarda, küçük kaideler üstünde, vitrinlerde ve raflarda oldukça çeşitli küçük objeler sergilenmişti: (kemik, taş ve maden gibi) doğadan toplanmış objeler, ya oldukları gibi ya da sanatsal bir düzen içinde yerleştirilmişti. Ayrıca Okyanusya ve Amerika Kızılderililerinin maskları, Duchamp'ın *Şişe Filesi* ve katalogda 'Sürrealist Objeler' diye tanımlanan geçmiş ve şimdiki zamana ait parçalar bulunuyordu. Aralarında 1914 tarihli *Natürmort*'un bulunduğu Picasso'nun dört heykeli geçmişi temsil ediyordu. Bu natürmort, sıradan ev eşyalarının başarılı bir parodisiydi. Heykellerden biri de ustaca bir gitar konstrüksüyonuydu. Günümüz ise Arp, Breton, Dali, Ernst, Magritte, Amerikalı ressam ve fotoğrafçı Man Ray, Alman-İsviçreli ressam ve heykeltarihi Oppenheim (kürklu objesiyle), Miro ve İngiliz ressamı Roland Penrose gibi Sürrealist çevreden, ressam ve yazarların özellikle bu sergi için hazırladıkları pekçok sayıda obje ile temsil ediliyordu. Eski ve yeni, Batılı ve yabancı sanat, bilinçli sanat, bilinçaltı sanat ve doğada bulunmuş objeler, burada değişik obje türleri olarak özgürlüğe kavuşmuş insanın gözleri önüne serilmişti. Bu bize *Blaue Reiter* yıllığının içindeki metinler ve resimlerle, bütün dünyayı kucaklayan tutumunu hatırlatır. Bütün bunlara bakarak, modern sanatçıların bir yandan kendi özel uğraşları ve uzmanlık alanlarında derinleşirken ve bu konuda uzman olanlarla paylaşacakları pek az şey ortaya koyarken, bir yandan da sanatı bütün ülkelerin ve çağların değişik etkinliklerini ve objelerini kapsayacak biçimde zenginleştirdiklerini görmeliyiz.

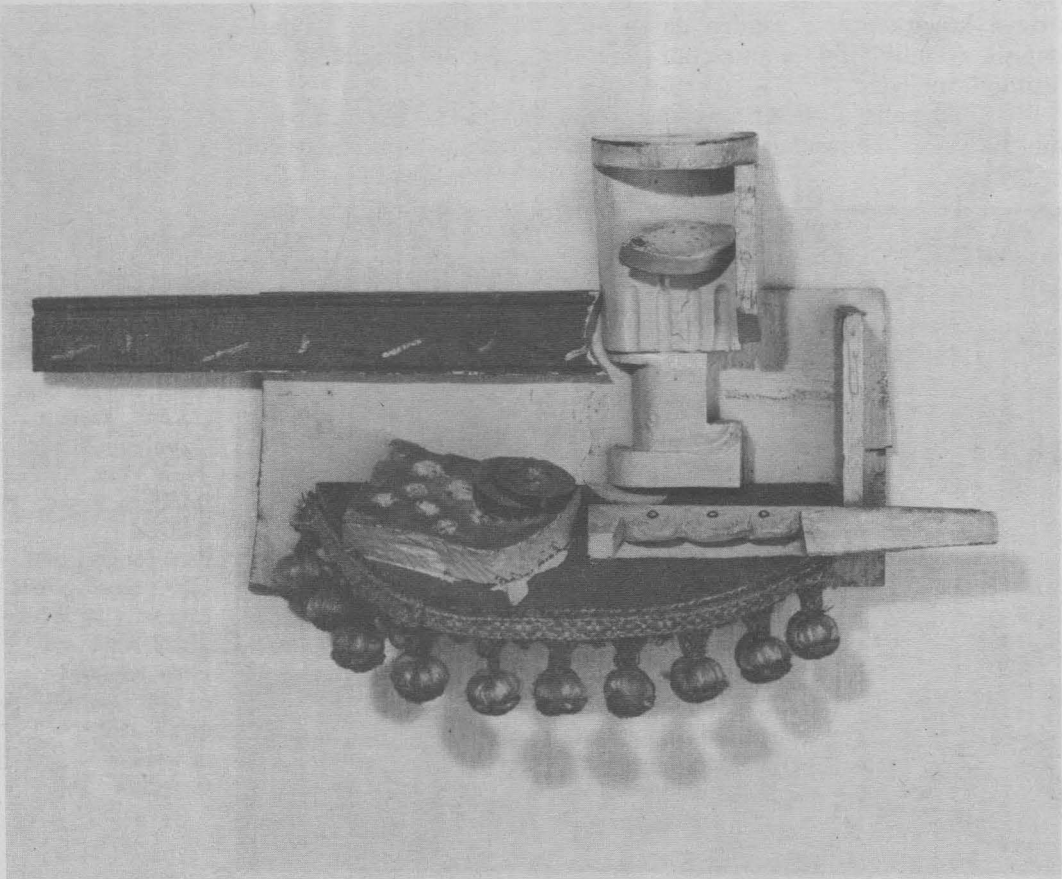
1936 Sürrealist Objeler sergisine katılan bir başka sanatçı, İsviçre'nin İtalyanca konuşulan bölgesinden gelen Alberto Giacometti'yd.



169. Meret Oppenheim: *Objekt (Kürklu Kaplı Fincan, Çay Tabacağı ve Kaşık)*
Fincanın çapı 11 cm., tabağın çapı 23 cm., kaşığın uzunluğu 20 cm.
New York, Modern Sanat Müzesi

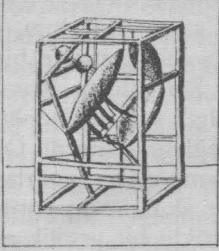
Giacometti, 1922'den beri Paris'teydi ve hem Kübizmin, hem de ilkel sanatın etkisi altında kalmıştı. 1920'lerin sonuna doğru, Sürrealizme karşı bir yakınlık duydu. 1933'te 'Bir süredir kafamda tamamlanmış olarak tasarladığım heykelleri yapıyorum; bunları mekan içinde hiçbir şey değiştirmeden ve anlamlarının ne olduğunu kendime sormadan tamamlıyorum,' diyordu. Daha önce modele bakarak çalışma alışkanlığı varken, artık ezbere çalışıyor, özellikle de üç boyutlu bir biçime sokulmak üzere hazır durumda imgeleminde beliren görüntülere öncelik veriyordu. *Devrimin Hizmetinde Sürrealizm* dergisinin Aralık 1931 sayısında Giacometti'nin bu 'sessiz ve hareketsiz objeler'inin desenleri yayımlandı. Bunlar heykel olarak bazıları belli bir mekan çerçevesini, bazıları da belirsiz bir düzlem ya da alanı gerektiren değişik nitelikte parçalardır. Bazıları ise insanda dokunma isteği uyandıran bir görünümündedir (*Asılı Top*, uzun, sivri nesne, ya da *Atılacak Obje* gibi). Aynı zamanda *İzlerin Saati* diye de bilinen *Asılı Top*, ilk kinetik hareketli heykel değildir. Gabo, 1920'de motorlu bir heykel yapmış, 1923'te de Man Ray, bir gözün fotoğrafını kesip, bir metronomun sarkacına takmış ve buna *Yok Edilecek Obje* adını vermişti: Ne varki, Giacometti burada heykele yeni bir işlev veriyor, sanat yapıtı ile izleyici arasında yeni bir ilişki kuruyordu. Bu ilişki, hayattan da bildiğimiz tiksintiyle isteğin, tat almayla acı çekmenin birbirine karıştığı çekicilik-iticilik yaşantısından kaynaklanıyordu. Önemli olan bu

170. Pablo Picasso:
Natürmort. 1914.
Kabartma,
döşemelik saçakla
birlikte boyalı
tahta. 25 x 46 x 9
cm. Londra, Tate
Galerisi

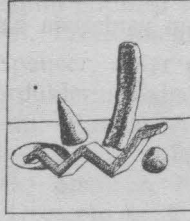
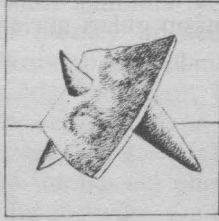


OBJETS MOBILES ET MUETS

Toutes choses... près, loin, toutes celles qui sont passées et les autres, par devant.



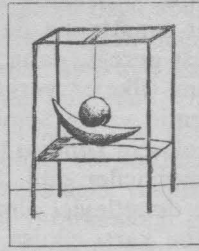
qui bougent et non aiment — elles changent (on passe tout près, elles sont loin), d'autres approchant, montent, descendent, des regards sur l'eau, là et là, dans l'espace, moult,



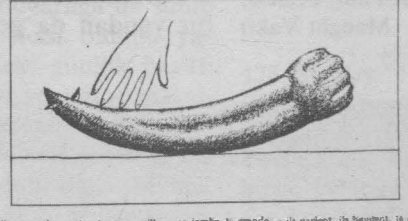
descendent — je dors ici, les fleurs de la tapisserie, l'eau du robinet mal fermé, les dessins du rideau, mon pantalon sur une chaise, on parle dans une chambre plus loin; deux ou

18

trois personnes, de quelle gare? Les locomotives qui sifflent, il n'y a pas de gare par ici.



ou jetais des pelures d'orange du haut de la terrasse, dans la rue très étroite et profonde — là aussi, les musets braillaient désespérément, vers le ciel, ou les abattait — comme je pars —



elle approche sa tête de mon oreille — sa jambe, la grande — ah paressait, là bougeait, là et là, mais tout est passé.

ALBERTO GIACOMETTI.

19

nesnelerin hareketliliği değil, bizim onlara hem dokunmak istememiz, hem de bundan korkmamızdır. Picasso gibi, Giacometti de genellikle sanatın köklerine yakındır. Onun da doğaya bakarak yaptığı heykellerde, kendisi sanki biçimsiz bir maddeyi bir başa ya da bir gövdeye dönüştüren ilk insanmış gibi, temel niteliklere önem verdiği görülür. Giacometti, 1935'te yeniçin model kullanmaya başlayınca, Sürrealistler tarafından reddedildiğini gördü. Sürrealistler, onun imgeleme yüz çevirip görünen dünyaya döndüğünü ileri sürerek, sanat anlayışlarının ne kadar sığ olduğunu ortaya koyuyorlardı. '1935'ten 1940'a kadar hergün akşama kadar modele bakarak çalıştım. Hiçbir şey düşlediğim gibi değildi' diyordu Giacometti. Kendisi 1950'den sonra hem model kullanarak, hem de ezberden figürler yaptı. Sonuca bakılırsa, bu iki yöntem arasında hiçbir önemli ayrım görülmez. David Sylvester'in belirttiği gibi, 'Doğaya bakarak çalışmak, ezberden çalışmak gibidir: sanatçı ancak baktıktan sonra aklında kâlane biçim verebilir.' Arada, ne kadar kısa olursa olsun, belli bir olgunlaşma süresinin de geçmesi gerekir: 'bir heyecanı kopya etmeden önce, zihnimiz o heyecanın dışına çıkmak zorundadır.' Giacometti de heykellerini gerçek saydığımız dünyanın bir yansıması olarak görmez, *Orman* gibi bir yapıtı, onun heykellerinin doğaya bakılarak yapılса da, yapılmasa da, gerçeğe benzese de, benzemese de, Giacometti'nin kendi şiirsel dünyasının bir parçası olduğunu gösterir. Sürrealistlerin varsaydıkları ikilik, yapay bir ikiliktir.

Bu da son 150 yıl içinde sanat akımlarının yarattığı karışıklığı ve güçlükleri anlamamıza yardım edebilir. Sanat dünyasındaki her yeni gelişmenin ortaya çıkışı, bu gelişmenin daha önce var olanla arasındaki ayrımın abartılmasıyla kendini gösterir. Yeni bir akım, eskiyle

171. Alberto Giacometti: *Devrimin Hizmetinde Sürrealizm'den Sessiz ve Hareketli Objeler. No 3.*, Aralık 1931. Sağ sayfada, üstte *Asılı Top* vesol sayfada, altta *Aulacak obje*.

Kuralların Uygulanması

172. Alberto
Giacometti:
Orman. 1950.
Boyalı Bronz,
58 x 64 x 60 cm.
Saint-Paul, Fransa,
Maeght Vakfı

arasındaki ayrımı belirtmek için, pek de önemli olmayan özellikler üzerinde durur. Belli bir an ve amaç için kullanılan sloganlar, gelişmenin bir parçası haline gelir ve o akımı değerlendirmede bizi yanıltır. 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. Sürrealizm, Romantizmin ya da Sembolizmin canlanması olmakla ilgili suçlamaları önlemek için kendini tanımlamada bir çeşit zorbalık eğilimi gösterdi. Öbür devrimciler gibi, Sürrealistler de, özgürlük getirme adına sınırlayıcı ve denetleyici olma yolunu seçtiler. Herhangi bir akımın, dış görünüşüne karşı çıkılsa bile, o akımın temel öğeleri köklü bir yenilik getirebilir.

Sürrealizm gibi bir akım, geçmişin bazı yanlarını canlandırırken, bir yandan da geçmişin yaşayan yanlarıyla kaynaşp onları güçlendi-

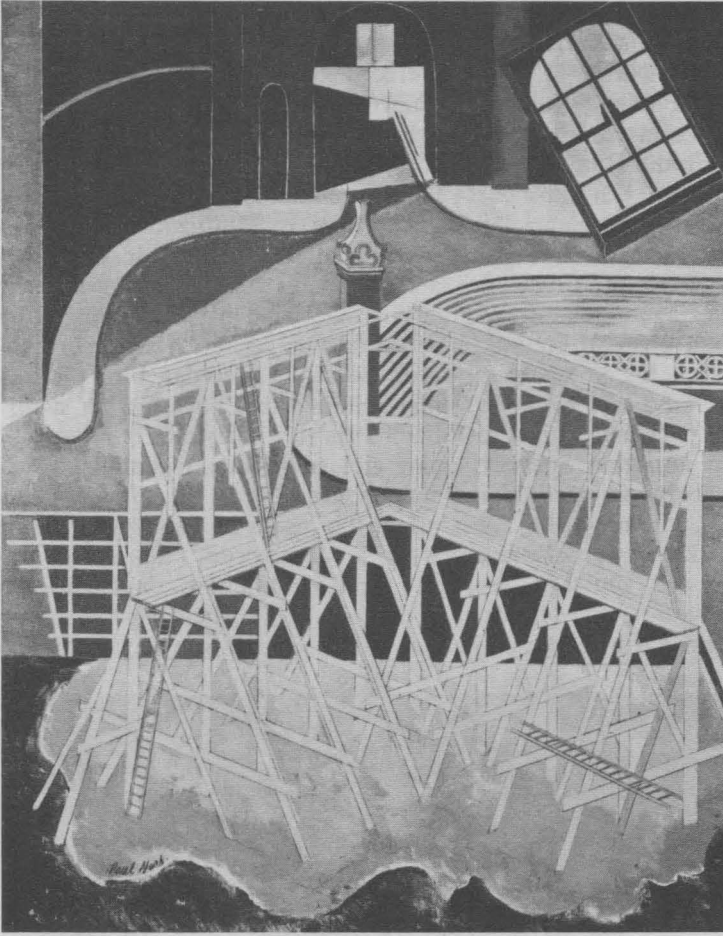


rebilirdi. İngiltere gibi, hem fiziksel olarak, hem de bir ölçüde duyarlılık açısından kıta Avrupa'sından kopuk bir ülkede Empresyonizm, Constable ile Turner'in canlı ve lirik doğacılığına bir saldırı olarak görülmüştü. Fovizm, Kübizm ve Fütürizm ise, Avrupa'ya özgü abartmalarıyla benimsenmesi oldukça güç süsleme üslupları olarak değerlendiriliyorlardı. Bununla birlikte, birtakım ressamı ayrı ayrı Empresyonizmin ve Fovizmin bazı yanlarıyla etkili ilişkiler kurdular, 'Vortisist'ler ile onların yandaşları da Kübizmin ve Fütürizmin bazı özelliklerini benimseyerek, özgün ve güçlü anlatım yolları oluşturdular. 1920'lerde Büyük Britanya'da sanat alanında Avrupa'daki yenilikçi akıma tam bağlanmadan o akımın bazı öğelerinden yararlanıldığı görüldü. Daha elverişli bir kültür ortamında bu öğeleri övünçle ortaya çıkaracak tek tek yetenekler de yok değildi. Bunlardan biri, plastik sanatlar alanında iyi eğitim görmüş, belli bir ilkel duyarlılığa da sahip olan Stanley Spencer'di. Pre-Rafaelitlerin bir izleyicisi olduğu yapıtlarından anlaşılan Spencer, onlar gibi çevresindeki günlük hayatı yakından gözleyip, gördüklerini daha sonra allegori ve mitos malzemesi olarak kullanıyordu. Burada belli bir resim türüne özgü malzeme, tarihsel resimlerdeki anlamlarıyla ele alınıyordu. (Rossetti'yi bir yana bırakacak olursak) Spencer, Pre-Rafaelitlerden daha bilinçli bir üslupçuydu. Onda (Rossetti'de de olduğu gibi) hem William Blake özellikleri vardı, hem de Gauguin'de olduğu gibi izleyiciyi heyecan

173

173. Stanley
Spencer: *Çarmıhu
Taşıyan İsa*. 1920.
Tual üzerine yağlı
boya, 153 x 143
cm. Londra, Tate
Galerisi





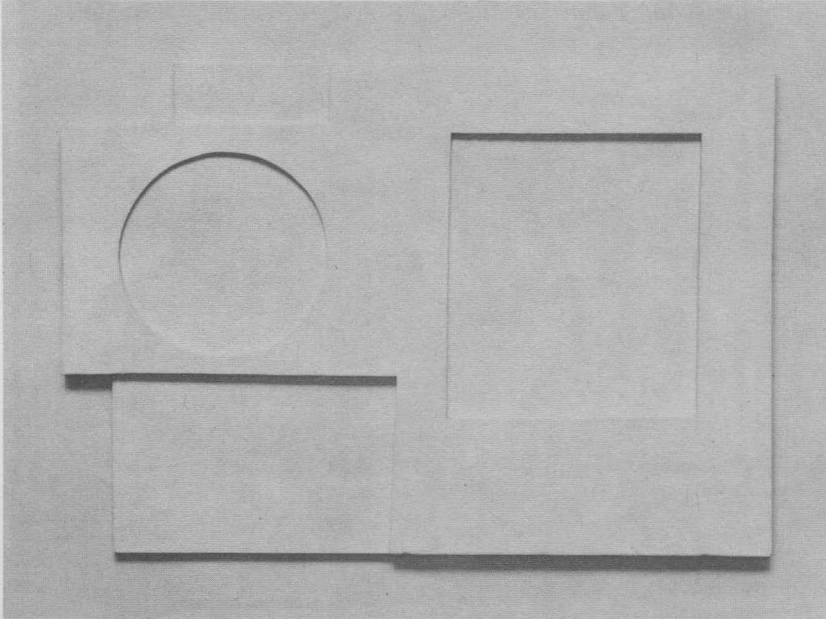
174. Paul Nash:
Kuzey Macerası.
1929. Tual üzerine
yağlı boya, 91 x 71
cm. Aberdeen
Kenti Sanat
Galerisi

yüklü bir çarpıtmayla etkileme yeteneği. Düşsellikle günlük hayatın ayrıntılarının bu özenli birleşimi, kökü kuraldışı olmayan belli bir çevreye bağlı bu şiirsellik, Paul Nash'de de karşımıza çıkar. Eğer İngiltere'de Sürrealist bir akım olsaydı, bu iki ressam da 1920'lerde bu akımın temsilcileri olurlardı. Nash, 1928'de Londra'da açılan bir de Chirico sergisindeki yapıtlar karşısında büyük heyecan duymuştu. İtalyan ressamının etkisiyle Nash bir süre şiirsel manzara resimleri yapmayı bir yana bırakarak gözlemlediği öğelerden düşsel görüntüler resmetmeye başladı. Kullandığı teknik kolaja benzemekle birlikte, Nash'in bir araya getirdiği parçalar, gazetelerden ve resimli kitaplardan değil, kendi kafasından bulup çıkardığı görüntülerdi. Nash'in oldukça hevesli ve duyarlıklı bir fotoğrafçı olması da bir raslantı değildi.

Ben Nicholson'un sanatı da, gerek natürlüklerinde, gerek doğa resimlerinde, gözleme dayanıyordu. Ancak Paris'te olup bitenler konusunda o, yurttaşlarından daha uyanıktı. Bu bilginin sağladığı rahatlık ve İngiltere'de tutulan sanat akımları karşısındaki bağımsızlıkla Paris sanat akımlarının öğretilerine bağlanmadan, o çevrede beğendiği öğeleri kolayca özümleyebilirdi. Gördüğü bir Picasso resminde onu en çok etkileyen öğe 'olağanüstü nitelikte bir yeşil —çok derin, çok güçlü ve her bakımdan gerçek bir yeşil—'di. 1932'de gördüğü bir

175

Miro tablosunu Nicholson şöyle anlatıyordu: 'Gördüğüm ilk özgür resim —hatırladığım kadarıyla, bir yerinde mavi bir elektrik çizgisi olan koyu mavi bir zemin üzerinde çok güzel kabaca çizilmiş daire biçiminde beyaz bir bulut— ve benim üzerimde derin bir iz bıraktı.' Nicholson'da daha başından beri Kübizmin temel özelliklerinden biri vardı: resim sanatı taklit etmek değil, yapmaktır, konusu da 'güçlü ve her bakımdan gerçek öğelerinin' toplamıdır. Nicholson, 1920'lerin başlarında soyut resme çok benzeyen ve gözlemediği cansız doğa nesnelerine dayanan bazı resimler yaptı. 1930'ların ortalarında açıkça soyut denebilecek resimler ve beyaz kabartmalar yaparak, uluslararası soyut ve Elemtarist sanatın bir temsilcisi oldu. Bu resimlerde yuvarlak ve dörtgen biçimden başka birşey yoktu. Bunlar kesin, kişisel olmayan, saf biçimler değil, elle çizilmiş, elle oyulmuş, ölçüsüz ve rasgele yerleştirilmiş biçimlerdi. Ayrıca bu yapıtlarda karşımıza çıkan mekanlar, gerçek bir Elemtaristin yapıtındaki mekanlar gibi kendini açıklamıyordu; tersine, bu kompozisyonların belli bir yeri ile başka bir noktası arasındaki ilişki konusunda kuşkuya düşüyorduk. O sıralarda Nicholson, soyut sanatın geleceğinin belirsiz olduğu bir dönemde bu sanatın gelişmesini amaçlayan Paris Abstraction-Création grubunun üyesiydi. 1936-7 yıllarında ise —Naum Gabo ve İngiliz mimarı Leslie Martin'le birlikte— her yıl çıkması tasarlanan, fakat ancak bir sayısı yayımlanabilen *Circle-International Survey of Constructive Art* adlı yayın organının yönetmenlerinden biriydi. Mondrian ile Paris mimarlarından Le Corbusier de bu yıllığa katkıda bulunanlar arasındaydılar. Nicholson daha sonra resimlerini ve kabartmalarını hiçbir zaman tümüyle soyut saymadığını açıkladı; o bunları, bir natürmorttaki bir tabak ya da bir kitap gibi objeler olarak görüyordu. Kendisi Konstrüktivist bir sanatçı da sayılmazdı: o daha çok bir tahta parçasından biçimler yontan, ya da o tahtayı oyan geleneksel bir zenaatkâr gibi çalışmıştır.



175. Ben Nicholson: *Beyaz Kabartma*. 1934. Oyulmuş tahta ve boya, 72 x 96 x 3 cm. Londra, Tate Galerisi

Circle'da ve daha başka bazı girişimlerde Nicholson'la işbirliği yapan bir sanatçı da heykeltci Henry Moore'du. Eğitimini 1924'te bitiren Moore'un ilk yapıtları figüratifti. Bu figürlerdeki güç, Moore'un incelediği ilkel sanattan ve malzeme olarak kullandığı taşla olumlu bir giz ortaklığı kurmasından kaynaklanıyordu. Moore'un yararlandığı ilkel sanat Afrika ve Okyanusya değil, Kiklat Adaları ile Meksika kökenliydi. 1925'te kazandığı bir bursla, fazlâ bir istek duymadan İtalya'ya gitti. Kendisi ilgi alanının başka yerler olduğuna inanıyordu. Fakat altı ay Fransa'da ve İtalya'da dolaştıktan sonra, sanatın her yerde bir olduğunu anladı. Döndüğü zaman, Tanrıça Xochiquetzal'ın taştan Meksika heykeli ile Michelangelo'nun mermeri arasında hiçbir çelişki olmadığına inanan bir bireşimciliği benimsemişti. Bireşimin zamana bağlı olduğunu da biliyordu: yirmilerin sonuna doğru Leeds'deki oyma taştan *Yatan Şekil* heykelinde bu bireşimi sağlamıştı. Bu yapıt klasikle ilkeli, taşla eti, soyluyla doğal, gövdeyle manzarayı birleştiriyordu. Michelangelo, gövde-manzara eğretilmesi konusunda Moore'a ipucu vermişti; Meksika heykeli de Moore'un taşı korkmadan taş olarak kabul etmesine yardım etmişti. Bu heykele bakınca, Moore'un Picasso'dan da birşeyler öğrendiği görülür. Daha sonraki yıllarda Moore, Paris'te olup bitenleri çok daha yakından izlemeye başladı.

176

Moore'un otuzlardaki bazı yapıtlarına soyut gözüyle bakılıyordu (oysa bu yapıtlarda genellikle insanla ilgili organik nitelikler hiçbir zaman eksik değildi), kendisi ayrıca yazdığı bir açıklama ve bazı desenlerle *Circle*'a katılmıştı. Bu açıklamasında, mimarın işlevsel zorunluluklar yüzünden kısıtlı olmasına karşılık, heykeltcinin saf biçim dünyasını özgürce araştırabileceğinden söz ediyordu. Aslında bu, Moore'un içinde fazla kaldığı bir dünya değildi. Biçim onun için çok yönlü bir kavramdı. Moore'un 1930'larda asıl yararlandığı kaynaklar, Picasso ile Sürrealistlerdi. Picasso, Arp, Giacometti ve hatta Dali, değişik yollardan ona değişimin ve benzerliklerin tadını öğrettiler. Moore böylece birkaç yıl içinde Leeds'deki figürün yalınlığından *Dört Parçalı Kompozisyon: Yatan Şekil*'in biçimsel ve ruhsal karmaşıklığına geç-

177

176. Henry Moore: *Yatan Şekil*. 1929. Brown Horton taşı, uzunluğu 84 cm. Leeds Kenti Sanat Galerisi



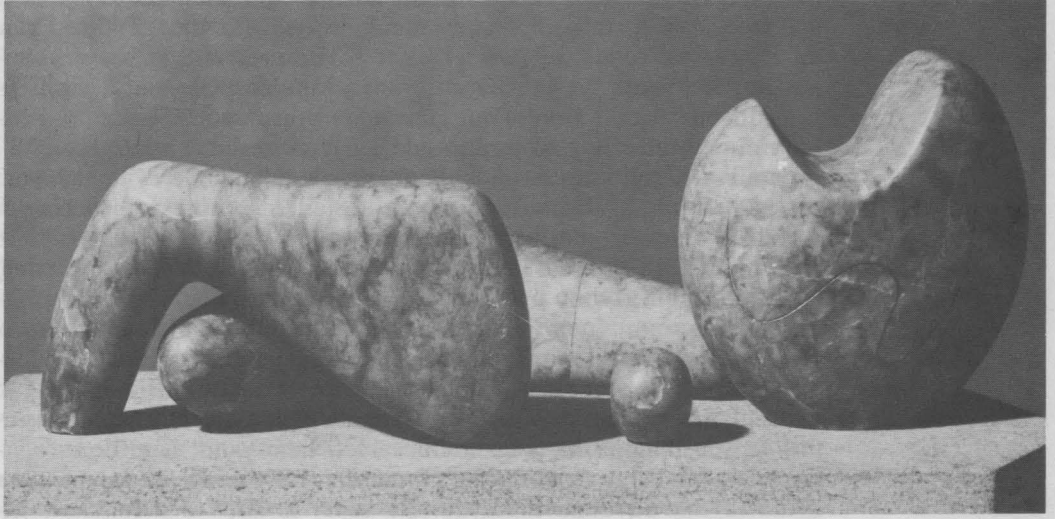
ti. 1936'nın başında İngiltere'de ilk 'soyut resim, heykel ve konstrüksiyon sergisi' açıldı. Bu sergide elbette Moore'un yapıtları da yer almıştı. Aynı yıl daha sonra Roland Penrose ile bazı başka sanatçılar Londra'da bir Uluslararası Sürrealizm Sergisi düzenlediler. Bu sergide başlıca Paris Sürrealistleri ile Picasso, de Chirico ve Klee'nin yanı sıra Penrose, Nash ve gene Moore'un önderlik ettikleri bir İngiliz Sürrealist gruba da yer verildi. 'Soyutçularla Sürrealistler arasındaki o büyük kavga bana son derecede gereksizmiş gibi geliyor,' diyordu Moore.

İngiltere'de şu ya da bu akımın sözcüsü olmadan, Modern Sanatı sonuna kadar savunan şair Herbert Read, birkaç yıl sonra İngiltere'de Yaşayan Sanat (1939) adlı sergi için kaleme aldığı bir önsözde şöyle diyordu: 'faşizmin zaferi, beğenisizliğin azgın güçlerini de her yere o kadar yaydı ki, bugünkü Avrupa sanatının yarısından çoğunun var olduğu söylenemez... bugün demokratik olduğunu ileri süren ülkelerde bile, korkunç bir ilgisizlik sanat dünyasını kasıp kavurmuştur... bugün ancak Birleşik Devletlerde sanatın gelişmesi söz konusu edilebilir.' Bu satırlar, Amerikanın güçlü ve yeni bir sanat hareketini başlattığı günlerden kısa bir süre önce yazılmıştı. Bu yeni hareket, Avrupa'daki yenilikçi akımın birçok özelliklerinden yararlanmakla birlikte, özellikle soyut sanatla Sürrealizmin birleşiminden güç alıyordu.

203

Kuralların Uygulanması

177. Henry
Moore: *Dört
-parçalı
Kompozisyon:
Yatan Şekil*. 1934.
Su mermeri,
18 x 45 x 17 cm.
Londra, Tate
Galerisi



6 Modern Sanatın Eski Ustaları

O kitabı masanın üzerine bırakmakta sonuna kadar özgürsün. Ama kitabı açacak olursan, bunun sorumluluğunu da yükleniyorsun demektir. Çünkü özgürlük, onun dilediği gibi öznel işleyişinin tadı çıkarılarak yaşanmaz, özgürlük belli bir zorunluluk sonucu elde edilen yaratıcı bir eylemdir. Bu saltık amaç... değer dediğimiz şeydir. Sanat yapıtı bir çağrı olduğu için bir değerdir.

Jean-Paul Sartre, *Edebiyat Nedir?*, 1947

Pierre Bonnard 1947'de öldüğü zaman, Paris'te onun anısına resimlerinden oluşan zengin bir sergi düzenlendi. Bu resimler —bir masa çevresine toplanmış insanları, yıkanan ve saçlarını tarayan çıplak bir kıızı, natürmortları ve manzaraları konu edinen— renkli ve kolayca tanıyabileceğimiz resimlerdi ve bu resimlerin belli bir izleyici kitlesi vardı. Bunlar ne soyut, ne Sürrealist, ne de Empresyonizm öncesi resimler gibi akademik betimlemeye dayanan yapıtlardı. Bonnard, yirmi yılı aşkın bir süredir Fransa'nın güneyinde oturuyordu. Resimleri Riviera'nın aydınlığıyla pırıl pırıldı. İzleyiciler bu resimler için 'görmekli', 'sevimli', 'neşeli' sıfatlarını kullanıyorlardı. Katılabileceği daha yeni bir akım olmadığı için Bonnard, kendisinden 'Empresyonistlerin sonuncusu' diye söz ederdi.

Bonnard, 1890'larda Paris'te kendilerine 'Nabiler' (Peygamberler) adını veren bir grubun üyesiydi. Bu grup Bonnard'ı 'tam bir Japon Nabisi' olarak tanımlıyordu. Resmin 'temelde düz bir yüzeyin belli bir düzen içinde renklerle kaplanması' olduğu yolundaki iddialı açıklamayı yapan da gene bu gruptan Maurice Denis idi. Bu topluluğun kahramanı Gauguin'di. Onlar da Gauguin gibi, akademik sanatın aşınmış karmaşıklığına karşı çıkarabilecekleri hem yalın, hem de incelikleri olan bir üslup arıyorlardı. Bonnard'ın bir özelliği de Japon tahta oymacılığına duyduğu tutkuydu. Bu sanat türünün düz renkleri, ritmik düzenlemeleri ve genellikle ince bir güldürü içeren kompozisyonları ona çok çekici geliyordu. Bonnard ününü bu özelliklere yer veren taşbaskı yapıtlarla sağladı. Aynı yıl yaptığı resimler daha yumuşak, daha sıcak küçük tabloları. Bu tablolar, Paris'in burjuva ev içlerinin özelliklerini çağrıştıran yumuşak tonlu beneklerle doluydu. Eleştirmenler, bu evcil öğeler yüzünden bu resimler için 'gizdeş' (sırdaş) deyimini kullandılar. Aralarında erotik nitelikte bir iki çıplak resmi de olmakla birlikte, resimlerin genel havası evcil bir dinginliği yansıtıyordu. Bonnard zaman zaman, daha düz, daha yumuşak tonlu ve biçimlerin düzenlenişıyla süs öğelerine ağırlık veren daha büyük boy resimler de yapıyordu.

Kendisi güneye gidince ve sanatını güneyin güneşine açınca, çizimlaklar artmaya, fırça darbeleri de daha gevşek bir nitelik almaya baş-

179 ladı. *Banyodaki Çıplak* bu değişmenin iyi bir örneğidir. Pancur aralıklarından damıtılarak sızan Akdeniz güneşinin çinilerde yansıyan aydınlığında bir kız, bir köpek ve birtakım banyo malzemesi görürüz. Bonnard konusunda bildiklerimize göre kız, ressamın 1890'lardan beri arkadaşlık ettiği ve artık karısı olan Marthe'dır. Resimde ilk dikkatimizi çeken özellik, tualin yüzeyindeki sedef parıltısıdır. Ama başka bakımlardan da garip bir resimdir bu. Kızın duruşu olağan dışı, ne yaptığı ise belirsizdir. Kızı ayaklarının dibinde yatan köpek ise yanıltıcı rengiyle yumuşak bir gölge gibidir. Renkler genellikle alışılmışın dışında bir görünümde dirler: fayansların renk değiştirmesi de gariptir, taburenin altındaki gölgenin beyaz oluşu da. Kadının rengi ise mor ve eflatun karışımıdır. Resimdeki bazı şeyler açık seçik bir biçimde belirlenmiş, bazıları ise belirsiz bırakılmıştır; bunun nedenini de anlayamayız. Sonra Marthe'ın artık ellisini geçtiğini hatırlarız. Bu ufak tefek ve sevimli kadın, aynı zamanda çok titiz ve temizliğine düşkün biriymiş. Bonnard, çoğu zaman onun resmini banyoda yaparmış. Marthe, Bonnard'ın resimlerinde beşiğe yatırılmış bir inci gibi, varlığını fazla duyurmadan karşımıza çıkar. Ayrıca Bonnard'ın nasıl çalıştığını da biliyoruz. Kendisi bir parça tualı duvara, genellikle de desenli bir duvar kâğıdının üstüne ilştirir, sonra da objeden tamamen uzaklaşmış olarak ezberinden o tual üzerine değişik konularda iki üç resmi birden yaparmış. 'Çok zayıfım, resmini yaptığım nesnenin önünde kendimi denetlemek bana güç geliyor.' Başka bir yerde de şöyle diyor, 'Objenin ortada olan varlığı asıl işi ilk düşüncüyü, yani baştan çıkarılışı yakalamak olan sanatçıyı rahatsız eder. Eğer bu baştan çıkma, bu ilk düşünce kaçırılırsa, sadece bir motif, bir obje kalır; o da ressamı kendi egemenliği altına alır.'

Bu da Bonnard'ın kesinlikle Empresyonist bir ressam olmadığı anlamına gelir: onun teması görmek değil, hatırlamaktır. Amerikan filozofu ve ruhbilimcisi William James, 1890'da bellekle ilgili olarak şu sözleri yazmıştı: 'Hatırlamak doğrudan doğruya duymak gibidir; hatırlamanın nesnesi basit bir kavramanın hiçbir zaman erişemeyeceği bir sıcaklık ve gizemle kaynaşmıştır.' Bonnard'ın çağdaşı Fransız romancı Marcel Proust da bütün hayatını, anılarına dayanan inceliklerle dolu anıtsal bir yapıta, *Kaybolan Zaman Peşinde* adlı romanını yazmaya adanmıştı (1912'de tamamlanan bu roman, 1913-27 yıllarında yayımlandı). Uzun çalışmasının sonuna doğru, romanın kahramanı Marcel, 'bütün bu uzun zamanın, yalnız benim tarafından kesintisiz olarak yaşanmak, düşünölmek ve gizli tutulmakla kalmadığını, bunun benim hayatım olduğunu ve kendimden başka birşey olmadığını; aynı zamanda da hayatımın her dakikasında onu kendime yakın tutmak, onun beni ayakta tutmasını sağlamak, onun doruğunda tünemek zorunda olduğumu ve onu yanımda taşımadan bir yere gidemediğimi' anılayarak büyük bir yılgınlığa kapılır. 'Gizli tutmak' Bonnard'ın yaptığı işi tanımlayan bir deyimdir. Böyle bir dürtü de insana mutluluk değil, acı verir. *Banyodaki Çıplak* gibi bir resmi yapmak, Bonnard için büyük bir çaba sarfetmeyi gerektirmiştir. 'Bir daha bu kadar güç bir konuyu işlemeyi hiçbir zaman göze alamıyacağım,' diyen Bonnard, gene de sık sık böyle konulara dönmüştür. Bu resimlerin bazılarında, kadının yanında bir köpeğin beklediği görülür; köpek bu düşsel güzelliğin içinde yabancı bir öge gibidir. Bonnard'ı yakından tanıyan Thadée Natanson'a göre, 'köpek her zaman onun kişiliğinin bir parçasıdır'.

205

Modern
Sanatın
Eski Ustaları



178. Pierre
Bonnard: *La Revue
Blanche* için afiş.
1894. Taş baskı,
78 x 60 cm. Paris,
Ulusal Modern
Sanat Müzesi

1947'deki sergi sırasında *Cahiers d'Art* dergisinde yayımlanan bir yazıya 'Bonnard Büyük Bir Ressam mıydı?' başlığı konmuş ve yanıt olarak da ancak sanatın kolay ve göze hoş görünür olmasını isteyenlerin, onu büyük sayabileceği ileri sürülmüştü. Matisse, ölen dostunu savunan öfkeli bir mektup yazdı. Matisse o yıllarda, hiç değilse kendi ülkesindeki kamuoyunun tuttuğu bir sanatçı olduğunun bilincindeydi: 1947'de kendisine 'Legion d'honneur' nişanı verilmiş ve bazı tabloları o yılın Ekim ayında halka açılan Modern Sanat Müzesine asılmıştı. Bonnard'ın ünü o yıllardaki aşırı yenilikçi sanatın öne çıkışıyla nasıl gölgelendiyse, Matisse'in ünü de, hiç değilse Fransa'da, Picasso'nun ünüyle gölgelenmiş ve yapıtları eleştirmenlerce yanlış yorumlanarak haksızlığa uğramıştı. Sanat hayatına, Fovların önderi olarak girdikten ve 1908 ile 1917 arasındaki gözüpük tablolarından sonra, Matisse'in sevimli, kendine dönük ustalıklı, fakat tehlikeyi göze almayan bir resim türüne döndüğü söyleniyordu. 'Resim benim için her zaman güç bir uğraş,' diye yazmıştı 1912'de; 'her zaman bu didişme



- doğal mı bu? Evet, ama neden bu kadar çok yapmalı? Resmin kendiliğinden ortaya çıkması o kadar hoş ki.' 1920'lerde, çoğunu Fransa'nın güneyinde yaptığı resimleri, Matisse'in kendiliğinden ortaya çıkan resimler olarak tasarladığını, dünyayı yeniden yorumlamak için kendini zorlamadığını gösterir. *Nice'te Ev İçi* tablosunun tatlı renkleri ve sevimli havası, Matisse'in Batı resminin geleneksel perspektif anlayışı ile İran minyatürlerinden öğrendiği düz mekan düzenlemesi —gerçekten plastik mekan anlayışı— arasında sağladığı kıl payı dengeli görmemizi engelleyebilir. Aslında, bu ikilik sanatçının görsel hareketlerini anlamak için resmi sürekli olarak durmadan yeniden çözümlemeye zorlar bizi: gözümüz önce yere ve öndeki kumaş kaplı sandalyeye takılır, sonra balkonda oturan modeli görürüz (burada belli bir derinlik sağlanmıştır), sonra da ufukta dikkati çeker bir biçimde birleşen denizle göğün düzlemlerini görürüz. Bu kısa ufuk çizgisi, solundaki resim çerçevesinde yeniden yankılanır; ayrıca dikey olarak resimdeki Altın Kesim noktasına yaklaşıp. Resim ilk bakışta o kadar hoş-

179. Pierre Bonnard:
Banyodaki Çaplık.
Yaklaşık 1932'de.
Tual üzerine yağlı
boya, 120 x 117
cm. New York,
Mrs Wolfgang
Schoenborn
koleksiyonu

muza gitmiştir ki, renk özellikleri bile gözümüzden kaçmış olabilir. Alfred Barr, gri ve mavi renklerini belirttikten sonra, bunlara kumlu ve soluk sarımsı pembe renklerini ekler. Bir kadının yatak odasına özgü bu renkler, başlangıçta insanın gözüne çarpsa bile, bunların yanında parlak firuze ve kırmızılar olduğu görülür: ressamın, resmin so-
lundaki kırmızı alanı, resmin mekanını bozmaması için nasıl eksik bıraktığına dikkat edin. Resim böylece hem düz, hem de derinliği olan bir yüzey olarak karşımıza çıkar.

Bu tür resim için, herhangi bir yafta yoktur. Bu resim türü de, Bonnard'ınki gibi, slogansız ve iddiasız bir biçimde ortaya çıkar. Ama eğer bu önemli bir resim türüyse, yenilikçiliğin yeni yollar ve yöntemler bulma gereğini yeniden gündeme getirir. Öyle modern sanat tarihleri

180. Pierre
Bonnard: *Ayakta
Duran Çıplak,
Sanatçının Başıyla
Birlikte* 1930.
Karakalem,
60 x 45 cm.
Londra, Theo
Waddington
izniyle





181. Henri
Matisse: *Nice'te
Ev İçi*. 1921. Tual
üzerine yağlı boya,
132 x 90 cm.
Şikago Sanat
Enstitüsü (Mrs
Gilbert
W.Chapman'ın
hediyesi)

vardır ki, Bonnard'ı üzerinde durulmaya değer bulmaz, Matisse'in 1920'lerde yaptığı resimleri ise görmezlikten gelir. Matisse, *Bir Ressamın Notları*'nda 'insana huzur veren... bir denge, bir saflık ve dinginlik sanatı'ndan söz ediyordu; 1949'da damadı Georges Duthuit'e de şunları söyledi: 'Bütün sorun, izleyicinin duyarlılığını resimle ilgi kuracak biçimde yönlendirmek, aynı zamanda da betimlemek istediğin nesneden başka her şeyi düşünme özgürlüğünü ona tanımak, onu resme tutsak etmeden ilgisini ayakta tutmaktır... Şaşırtma yolunu

seçmekten sakın.' Fransız sanatı, kolayca şirin görünme eğilimi gösterebilir. 1920'lerde Paris'te bir yandan böyle bir çekicilik ortaya çıkarken, bir yandan da Sürrealizmin programlı şokları etkisini gösteriyor, Matisse'inki gibi bir resim sanatı ise buna hiçbir katkıda bulunmadığı gerekçesiyle bir yana itiliyordu. Oysa bu resim türü, modern resimdeki hiçbir şeye sırt çevirmiyor, Fovizmin ve Matisse'in Kübizmden seçip aldığı bazı öğeleri, masum bir gözlem tekniğiyle özümlüyordu. Gerçekte *Nice'te Ev İçİ* resminde sadece tül perdelere vuran güneş ışığı bir olgunun görülüp, görülmüş gibi resmedildiği izlenimini verir.

1920'lerin sonuna gelindiğinde, Matisse'in yapıtları yeniden sertleşmeye başlar. Bu sertlik, önce heykellerinde göze çarpar; 1930'da bir dizi kabartma heykelin dördüncüsü olan, yaklaşık iki metre yüksekliğindeki *Sırt* ve *Deniz Kabuğundaki Venüs* adlı küçük bir heykelle, bu yalınlığın en uç noktaya eriştiği görülür. Matisse'in bütün yapıtlarının klasik gelenekle bağları vardır. Ama bu hiçbir zaman bu iki örnekteki kadar açıkça ortaya çıkmaz. Kabartma heykel, mimaride rastladığımız büyük boy figür geleneğinin bir uzantısıdır, küçük bronz heykel ise evde bulundurululan kutsal eşya ve Hellenistik dönem süs heykellerini anımsatır. Bunlardan biri epik, öbürü lirik geleneği temsil eder, fakat Matisse her ikisinde de insan biçiminin şaşırtıcı derecede yalın birer betimlemesini verir. Aynı yıl Matisse, Mallarmé'nin şiir kitabını resimleme ve Merion (Pennsylvania)'daki Barnes Vakfına yaklaşık on beş metrelik bir duvar resmi yapma işlerini üstlendi. Ge-

182

183

184

185

182. Henri
Matisse: *Sırt, IV*.
1930. Bronz,
184 x 113 x 16 cm.
Londra, Tate
Galerisi



ne mimari ölçekte bir yapıtla, küçük boyutlu bir işi aynı zamanda tasarlıyacaktı. Kitap için yaptığı desenler, sayfaya eşsiz bir güzellikle kaplıyor, gölgesiz gravür çizgisi kitaba aydınlık katıyordu. Duvar resmi ise birçok değişikliklere uğradı ve 1933 yılının ilkbaharına kadar bütün kış aylarında Matisse'i uğraştırdı. Bu çalışmasında küçük renkli kâğıtlar kesip, bunları üzerinde çalıştığı panolara ilştiriyor, sonra yerlerini değiştirip durmadan yeni bir düzene sokmaya çalışıyordu. Köşeli çizgilerin üzerine yerleştirilmeye çalışılan bu soluk renkler, sanki eğilip sıçrayarak odanın gölgeli bölümünü aydınlatıyorlardı. Sanatçı, 1930'da altmış yaşındaydı.

Bunları daha sonra, son derecede güçlü resimler izledi. Bunların arasında 1935'te yaptığı *Pembe Çıplak* ve 1939'da yaptığı *Müzik* tabloları vardı. Alfred Barr, Matisse'le ilgili kitabında, bu iki resimle Barnes duvar resminin yapıtları sırasında değişik zamanlarda çekilmiş fotoğraflarla, sanatçının bir çeşit 'denge sanatı'na ulaşmasında nasıl uzun bir süreç gerektiği konusunda bize fikir verir. Matisse, 1941'de önemli bir barsak ameliyatı geçirmek zorunda kaldı. Çabuk iyileşmekle birlikte, çok zayıf düşmüştü, bir süre yatakta dinlenmesi gerekiyordu. Gücünün yettiğince çalışıyor, çalışma saatleri arasında da gene çalışmalarına hazırlık yapıyordu. 1953'te bir arkadaşına yazdığı mektupta 'çalışmak her derdin çaresidir,' diyordu. O tarihte artık yetmişini geçip seksen yaşına varan bir insan için, inanılmaz zenginlikte bir hasat elde etmişti. O buna 'elli yıllık bir çabanın çiçek açması' diyordu.

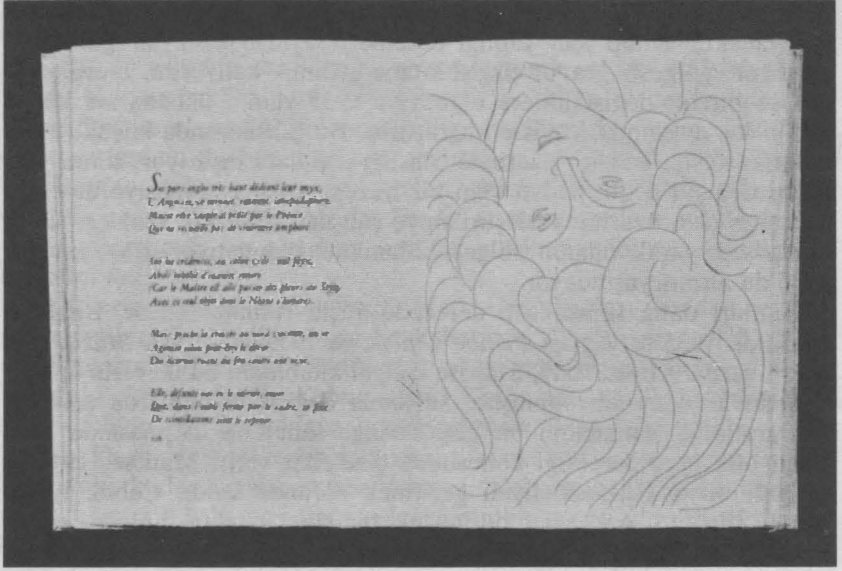
211

Modern Sanatın Eski Ustaları



183. Henri
Matisse: *Deniz
Kabuğundaki
Venüs*. 1930.
Bronz, yüksekliği
33 cm. Baltimore
Sanat Müzesi
(Cone
koleksiyonu)

184. Henri
Matisse: *Poésie de
Stéphane
Mallarmé*'den iki
sayfa. 1932.

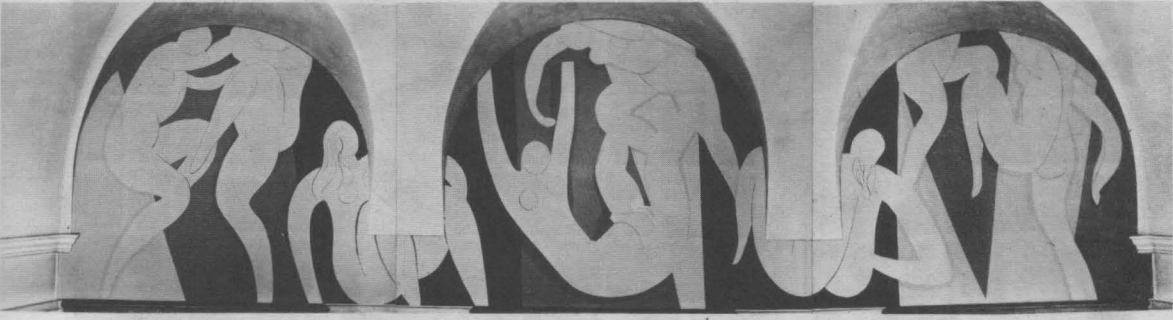


Matisse, 1944'ten 1947'ye kadar, içinde kendi elyazısıyla yazılmış bir metinle kesilmiş büyük renkli kâğıtlarla hazırladığı süslü resimler içeren *Caz* adlı bir kitap üzerinde çalıştı. Bu, Matisse'in kesilmiş ve yapıştırılmış kâğıtlarla sürdüreceği bir dizi göz alıcı çalışmanın ilkiydi. Bu teknik, onun fiziksel durumuna uyuyordu: kendisi gerekirse, istediği gibi boyanan kâğıtları yatağında oturarak kesiyor, bunların düzenlenmesini denetliyebiliyordu. *Caz*'da, 'Makasla Çizim' başlığı altında şu satırları yazmıştı: 'Doğrudan doğruya renkli kâğıdı kesmek bana taşı oyan heykelcinin dolaysız eylemini hatırlatıyor.' Çizmek ve oymak konusunda kurmuş olduğu bu ilişki, doğru yerinde bir gözlemdi. Bu türde ortaya çıkardığı yapıtlar arasında yaklaşık on beş metre uzunluğunda bir duvar süsü, renkli camlar, büyük duvar süslemeleri, resimler, afişler ve kitap kapakları vardı. Ameliyattan önce 'tam bir özgürlük içinde şakıma' olanağı bulabileceği bir günü düşünüyordu. Bu teknik ona bu olanağı vermişti. Matisse'in biçimleri çelişik, fakat sevinçli anlamlarla doludur. Bir tek yapıtında bile birbirinden çok az farklı değişik renk tonlarından da yararlanarak, siyahtan beyaza kadar ve diğer bütün renkleri içeren bir zenginlikle karşımıza çıktığı görülebilir.

187 *Bir Okyanusya Anısı* ile *Salyongoz*'u yaptığı yıl (1953) Matisse, sa-
188 natçı gözüyle gormenin önemini ve niteliğini şöyle açıkladı:

Görmek, çaba gerektiren yaratıcı bir eylemdir. Günlük hayatımızda gördüğümüz her şey, alışkanlıklarımız yüzünden, az ya da çok bir biçim bozukluğuna uğrar. Bu özellikle içinde yaşadığımız çağda böyledir; çünkü sinemanın, reklamların, dergilerin hergün hazır olarak karşımıza çıkardığı yığınla görüntü, önyargılar, zekâmızı nasıl etkilerse, görüşümüzü de öyle etkiler. Bütün bunların etkisinden kurtulmak için gereken çaba cesarete dayanır, gördüğü her şeyi ilk kez görüyormuş gibi görmesi gereken bir sanatçı için bu cesaret vazgeçilmez birşeydir. Sanatçı hayatı boyunca gördüklerini çocukluğundaki gibi görmek zorundadır.

Matisse daha önce 'çizimle renk arasındaki sonu olmayan savaş'a değinmişti. Bu savaşın, uzun süredir her türlü sanat tartışmasının çıkış



noktası olduğu Fransa'da, özel bir önemi vardı. Daha önce Cézanne' la ilgili olarak da aynı soruna değinmiştik. Çizim, zihinle ve klasik gelenekle ilgiliydi, renk ise duyuşsal çekicilikle ve klasisizmin erdemlerini yumuşatma eğilimiyle. Poussin ile Rubens, farkında olmadan bu iki görüşün temsilcisi oldular. Bu çekişmenin yankıları, 1870'lerde Em-presyonizme karşı önyargıların dile getirilişinde olduğu gibi, 1905'te Fovizm'in reddedilişinde de kendini duyurdu. Büyük bir çizimci olduğu kadar, eşsiz bir renk ustası olan Matisse, kesilmiş kâğıt yapıtlarında bu iki yeteneğini tam bir uyum içinde bir araya getirdi. Onun son yapıtları bu çekişmeye bir çözüm getirmede, böyle bir çekişmenin geçersiz olduğunu açığa çıkardı. Tıpkı o yıllarda kızıpşan soyut sanat -figüratif sanat çekişmesini geçersiz kıldığı gibi: 'benim için doğa her zaman vardır.' Matisse'in her zaman yararlandığı temel güç, bu önyargısız görme yeteneği idi.

Matisse 1954'te, uluslararası ününün büyük ölçüde arttığı bir sırada öldü. Paris'te 1956'da anısı için düzenlenen sergi bu ünü daha da yaygınlaştırdı. Artık birçok ressam onun etkisi altındaydı. Bunlar, onun yapıtının genel niteliğine değil (çünkü bu ressamlar dingin bir sanatla ilgi kurmayı düşünmüyorlardı), eşsiz renk ustalığına hayranlık duyuyorlardı. Bu konuda ressam ve eleştirmen Clement Greenberg, Soyut Ekspresyonizmin New York'ta ortaya çıktığı sırada, oldukça ilginç bir yorum yapmıştı. *Partisan Review*'nin Mart 1948 sayısında Greenberg, 'Matisse'in görkemli fakat geçiş dönemine özgü üslubuyla yirminci yüzyılın en büyük ustası olma konumunu nasıl güvenle koruduğunu' soruyor, 'Picasso'nun ise böyle bir konumu tehdit etmekten hiçbir zaman şimdiki kadar uzak olmadığını' söylüyordu. Bu soru Amerika'da hayretle karşılanmıştı; Avrupa'da ise o yıllarda düşünülmesi bile söz konusu olamazdı. Yaşayan sanatçılar arasında Picasso'nun önemi, hiçbir zaman savaşı izleyen yıllardaki kadar kesinlik kazanmamıştı. O daha 1920'lerde istediği her şeyi yapabilecek bir güce sahip gibiydi: bir yandan Kübist resimlerle anıtsal boyutlarda klasik resimler yapabilirdi, bir yandan da neo-klasik üslupla desenlerle, Sürrealistlerin aradığı karanlık güçleri yansıtan resimler ve heykeller üretebilirdi. 1930'lardaki çalışmaları da büyük bir çeşitlilik gösteriyordu: bunların arasında büyük boyutlu güldürü duygusuna yer veren heykellerle Sürrealist heykeller, *Guernica* ve çatışmayla ilgili başka görüntüler, belli bir ustalığı ve inceliği gösteren gravürler, tatil havasını yansıtan süsleme resimleri vardı. Picasso, çağın yalnız en ünlü değil, aynı zamanda en zengin sanatçısıydı.

Sonra savaş çıktı. Alman işgali sırasında Picasso Paris'te kaldı. Picasso'nun bu savaş döneminde yaptığı resimlerin üslubu, zaman za-

185. Henri Matisse: *Dance Frieze*. 1932-3, Tahta üzerine yağlı boya, 120 x 357 cm. Merion, Pennsylvania, Barnes Vakfı



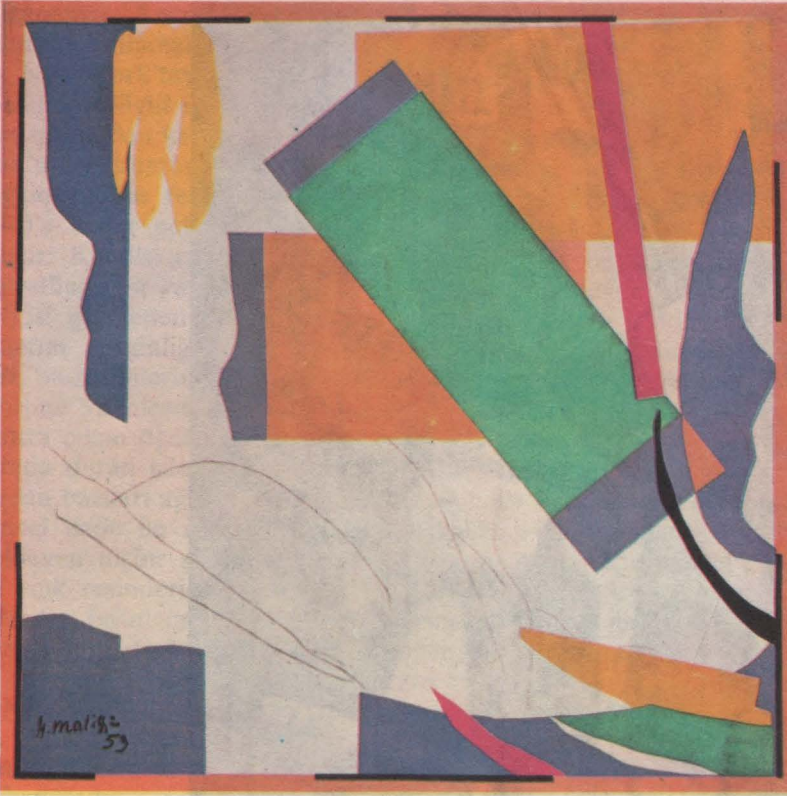
186. Henri Matisse: *Müzik*. 1939. Tual üzerine yağlı boya, 115 x 115 cm. Buffalo, Albright-Knox Galerisi

man da konuları, o yılların korkularını ve sıkıntılarını dile getirir. *Saçını Tarayan Kadın* tablosunun başlığı, bizi bu korkunç görüntüye hazırlayan bir ipucu değildir. Bu sadece başlığın anlamına karşıtlık getiren bir görüntü değil, aynı zamanda belli bir saygınlığı da yansıtan ürpertici biçimde çarpıtılmış trajik bir figürdür. *Boğa Başı* adlı heykel de çarpıcı bir yapıttır, ancak eski bir bisikletin iki ayrı parçasını bir araya getiren bu heykelin şakacı bir yanı da vardır. Picasso burada bronz malzeme kullanarak, heykeldeki görsel anlam oyununu daha da pekiştirmiştir. *Koyunlu Adam* heykelinde ise, sanatçının bir Yunan temasını Rodin'in tekniğiyle işleyerek klasisizme döndüğü görülür. Ne varki, savaşın sona ermesiyle, Picasso insanın romantik, kuşucu ve kendini savunan yanını kamuoyunun gözünden gizlemek amacıyla, bütün şakacılığını yeniden seferber eder. Sanatçı, hiç durmadan çalışarak resimler, her türde heykeller ve 1947'den sonra sayısız seramikler yapar. Bunların çoğu, başka yapıtların ya karikatürü ya da

189

190

191



187. Henri
Matisse: *Bir
Okyanusya Anısı*.
1953. Kesilip-kâğıt
üzerine kalem ve
guaj. 284 x 286 cm.
Modern Sanat
Müzesi, New York
(Mrs Simon
Guggenheim Fonu)



188. Henri
Matisse:
Salyangoz. 1953
Kesilip
-yapıştırılmış kâğıt
üzerine guaj,
285 x 287 cm.
Londra, Tate
Galerisi



189. Pablo
Picasso: *Saçını
Tarayan Kadın.*

1940. Tual
üzerine yağlı boya,
130 x 97 cm. Özel
koleksiyon

yeniden yorumlanmasıdır. Picasso, bu yapıtlarında bütün sanat dünyasının sahibiymiş gibi davranmaktadır. Kimi zaman alaycı, kimi zaman da daha saygılı bir yaklaşımla başkalarının yapıtlarından, mağara resimlerinden, Yunan vazo süslemelerinden, vitrinlerdeki mankenlerden korkusuzca yararlanıyordu. Picasso'nun en çok yansıladığı kaynak da kendisiydi. Kendisinin yıllar önce, insanın ruhsal gerilimini ve bölünmüşlüğüne yansıtmak üzere bulduğu her çeşit çarpıtma ve eksiltmeleri, şimdi şakacı ve gösterişçi bir tutumla sergiliyordu. Kendisinin daha önce tragedyayla ilgili olarak görmeye bizi alıştırdığı görüntüler, şimdi genellikle gülünç durumları yansıtmak amacıyla kullanılıyordu. Picasso'nun verimliliğine duyduğumuz derin hayranlık, bu değişkenlik karşısındaki şaşkınlığımızı da aratırır.

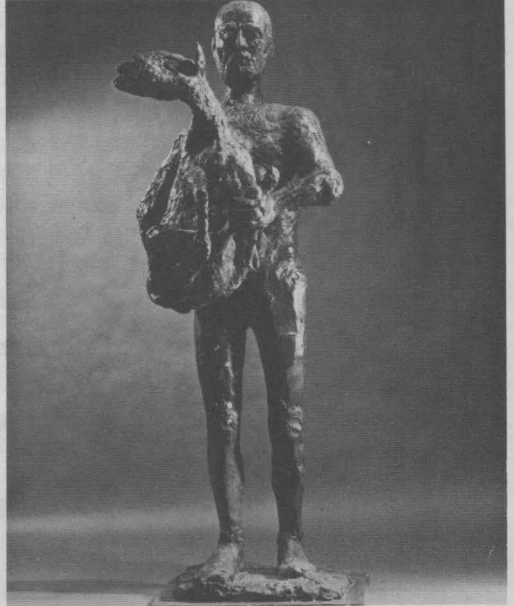
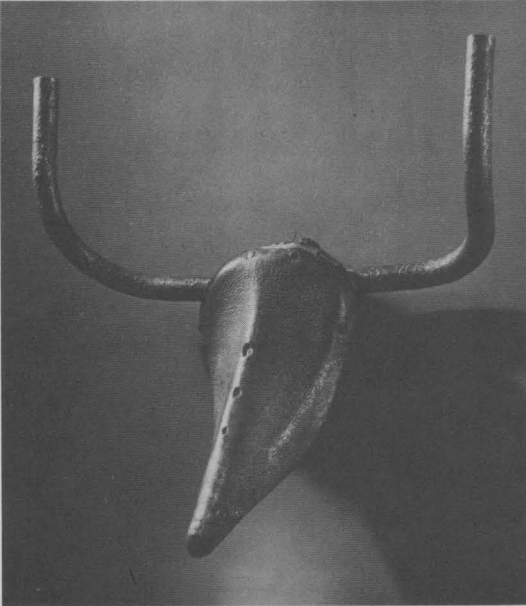
Mondrian'ın çalışma hayatı ve kamuoyu üzerinde bıraktığı izlenim, Picasso'nunkinin tam tersidir. Mondrian ağır bir başlangıçtan sonra 1921'de tam olgunluğa erişti ve denilebilir ki, daha sonra hep 'aynı resmi yaptı' (Cézanne'nin amaçlarıyla, Empresyonistlerinkini birbirinden ayırmak için Pissaro'nun Matisse'e dediği gibi). Düşey ve yatay çubuklar, (değişik tonlarda) ana renkler, bazen bir köşesinden asılan dikdörtgen biçiminde tualler, trajik ya da güleryüzlü olmadan dikkatleri asıldıkları duvara çeken bakışsız kompozisyonlar... açık ve değiştirilmesi gerekmeyen bir formüldü bu. Mondrian'ın izleyici sayısı her zaman sınırlıydı. Paris'te ve başka yerlerdeki birçok karma sergiye katılmış, soyut sanata ilgi duyanların her zaman büyük saygısını

kazanmıştı. Ama (Hollanda'daki arkadaşlarının ellinci doğum yıldönümünü kutlamak üzere düzenledikleri küçük sergiyi saymazsak) 1942'de New York'tayken açtığı sergiye kadar hiç kişisel sergi açmamıştı. Kendisiyle ilgili ilk kitap, onun gibi soyut resim yapan Michel Seuphor tarafından kaleme alınmış ve 1955'te yayımlanmıştı. Bugün Mondrian'ın resimlerinin büyük piyasa değeri vardır; oysa kendisi hayat-tayken pek az resim satmış bunları da elinden çok ucuza çıkarmıştır. 1940'a kadar pek az Mondrian yapıtı resmi koleksiyonlara girebilmiştir. Kendisi iyi huylu bir derviş gibi yaşamış, doğal çilekeşliğiyle yoksulluğu bir yaşama üslubuna dönüştürmüştür. Büyük bir Mondrian sergisi görmeden, onun kendi resim dilinin sınırları içinde nasıl bir anlatım zenginliği yarattığını anlamak güçtür. Resimlerinin özellikleri, bu resimlerin boylarına, biçimlerine ve içerdikleri öğelerin düzenlenişine ve niceliğine göre değişir. Bu özellikler de resimlerde karşımıza çıkan öğelerdir; bunların başka bir yerde aranması gerekmez. Orada duran izleyici gibi fiziksel olarak kendini ortaya koyar. Bunlardan bazıları ağırbaşlı, bazıları ise dingindir. İnsan sürekli olarak resimsel ifade ile ilişki içindedir: gizli kalmış, tanımlanmamış, yorum bekleyen hiçbir şey yoktur. Bunlar dünyanın, ne olduğu belli olan, en açık resimleridir; bu yüzden de soyut sanatın en önemli niteliklerinden birini ortaya koyarlar: bu sanat 'sanki' ya da 'evvel zaman içinde' gibi düşüncelere hiç yer vermez. Her resim sadece kendisidir ve sürekli olarak şimdiki zaman içinde varlığını sürdürür.

New York, Mondrian'ın bu tutarlılığını nerdeyse tehlikeye sokmuştu. Kendisi çevresine karşı her zaman bir ilgi duymuştu, fakat sokaklarının düzeni ve hafif müziğinin canlılığıyla New York, yaşlı sanatçıyı bayağı heyecanlandırdı. Gramofon, Mondrian'ın uzun süredir evinde kullandığı tek araçtı (eve telefon sokmamayı başarmıştı). *Broadway Boogie-Woogie* onun dilinde değilse bile, üslubundaki bir değişmeyi gösterir. Onun ölçülerine göre büyük bir resimdir bu. Ayrıca, uzun süredir yaptığı resimlere göre, yeni bir plastik anlayışı yansıtan

190. (solda) Pablo Picasso: *Boğa Başı*. 1943. Bir bisikletin selesi ve gidonunun bronz kalıbı, 42 x 41 x 15 cm. Önceden sanatçının koleksiyonundaydı.

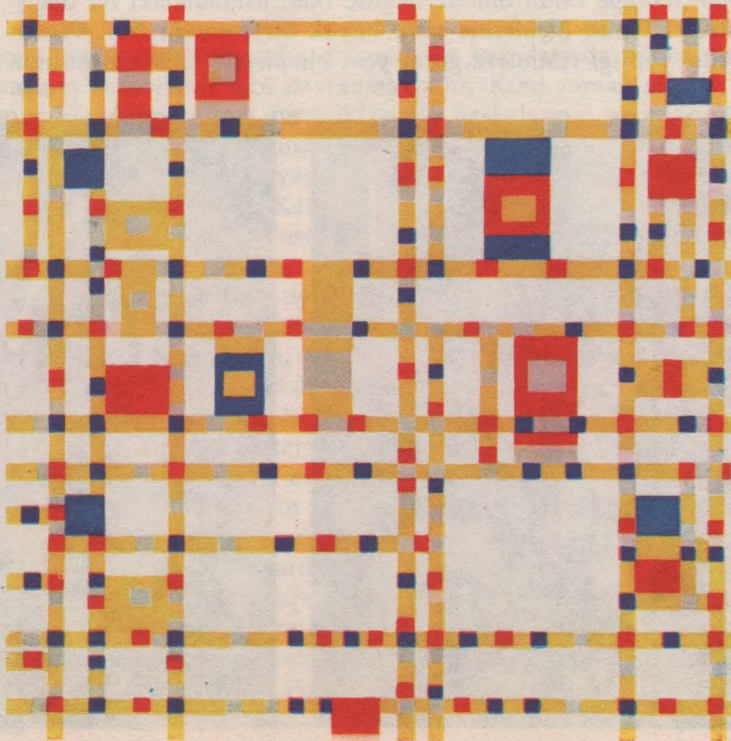
191. (sağda) Pablo Picasso: *Koyunlu Adam*. 1944. Bronz, yüksekliği 220 cm. Önceden sanatçının koleksiyonundaydı.



küçük renk alanları ve dengeyi tehlikeye düşüren yapısıyla, çok daha kalabalık bir resimdir. Mondrian'ın bütün Neo-plastisist resimleri, yanlamasına genişlemek istiyorlarmış gibi bir duygu yaratırlar; bu duygunun burada özellikle belirgin olduğu görülür. Ayrıca resimdeki hareket sağda ve solda yoğunlaşarak orta yeri bir ölçüde boş bırakır. İnsan ister istemez Amerika'ya özgü birşeyler görür bu resimde. Resim, ülkenin büyüklüğünü, New York'un canlılığını ve müziğin ritmini yansıtır gibidir. Hiç kuşkusuz bu resim, Avrupa'da yaptıklarının en sıcak olanlarından bile daha canlıdır ve daha sonraki soyut Amerikan resimlerinde bu düşünceyi doğrulayan izlere rastlanır. Ama şunu da söylemek gerekir ki, *Broadway Boogie-Woogie* Mondrian'ın Avrupa resimlerinden daha az kişiseldir, ruhsal ve fiziksel bakımdan insana uzak niteliktedir. Belki bu da bir Amerikan özelliğidir; ama böyle bir özelliğe, örneğin Rothko'nun, de Kooning'in ya da Newman'ın sanatında rastlamayız.

Tarihsel bakımdan Kübizmin bir uzantısı olan, aynı zamanda da klasik ve neoklasik sanatın biçimsel özelliklerini sürdüren geometrik soyutlama, Mondrian'ın yapıtlarında en üst düzeyde bir başarıya ulaştı. Mondrian'ın dikey ve yatay öğelere dayanan resim dilini, sadece bir üslup seçeneği olarak gören öbür soyut ressam, van Doesburg ve Lissitzky'nin yolundan giderek daha başka biçimsel ilişkiler ve eğrilerden oluşan bireysel biçimler buldular. Arp, daha önce de belirttiğimiz gibi, sanattan bir insan meyvesiymiş gibi söz ediyordu; kendisi 1930'dan sonra da doğada insanın gözüne hoş görünen biçimlerden yola çıkarak, onları yansıtan resimler yaptı. Sovyet Rusya'da özgür anlatımlı biçimlerini bırakıp, geometrik bir resim dilini benimse-

192. Piet
Mondrian:
*Broadway-Boogie-
Woogie*. 1942-3.
Tual üzerine yağlı
boya, 127 x 127
cm. New York,
Modern Sanat
Müzesi (ortak
hediye)





193. Fernand
Léger: *Gezinti:
Louis David'e
Saygı*. 1948-9.
Tual üzerine yağlı
boya, 153 x 185
cm. Paris, Modern
Sanat Müzesi

yen Kandinsky, 1930'ların ortalarında, amipleri ve deniz yaratıklarını andıran yumuşak, eğri çizgili organik biçimleri daha çok kullanmaya başladı. Paris'te 1933'ten sonra yaptığı bazı resimler öyle süslüdür ki, bize sanatçının yarı-Doğulu olduğunu hatırlatır. Buna karşılık, Kandinsky'nin sanatındaki zenginlik arttıkça, yoğunluk da azalır, bu sanatın bildiriden yoksun bir düşü yansıttığı göze çarpar. Belki de kendisinin Bauhaus'da tasarıma ve eğitime öncelik vermesi, hayalgücünü sınırlamıştır. Kandinsky Paris'te oldukça dar bir sanat çevresinin, kendilerini soyut sanatçı olarak savunma durumunda olan bir grubun üyesiydi. 1929'da kurulan bu küçük sanatçı grubunun adı, *Cercle et Carré* (Daire ve Kare) idi. Kandinsky sonradan, 1931'de kurulan *Abstraction-Création* (Soyutlama-Yaratma) adlı daha küçük bir gruba katıldı. Bu grup, sergiler düzenledi ve 1936 yılına kadar bir dergi yayımladı. Her iki grup da soyut sanatın özünü çelişen bir görüntü içindeydiler, bu yüzden benimsedikleri değerler ve ülkücülükleri kuşku uyandırıyordu. Bu gruplar, değişik nitelikte birçok soyut yapıtı destekliyorlardı; ama gerçek bir tartışma ortamı yaratamıyorlar, genç kuşağa örnek olamıyorlardı. Genç kuşak da soyut olduğu sürece her şeyin geçerli olacağına inanıyordu.

Cercle et Carré grubunun 1930 sergisinde, Léger'nin beş yıl önce yaptığı iki duvar kompozisyonu vardı. Onun bu sergiye katılması, yitirmekte olan bir davayı destekleme isteğinden doğmuş olabilir. Şu kadarını biliyoruz ki, Léger hiçbir zaman soyut sanata tam olarak inanmış biri değildi. 1930'a doğru yaptığı Kübist resimlerinde ise, Sürrealizmin etkileri görülmüyordu. Öbür sanatçılarla kaynaşabilmesi ve onlara uyması, onun gücünü gösteren iki özelliğiydi. Onun bu tutumu, yenilikçiliğin dar sınırlarına toplumsal bir görüş genişliği ve uygulama kolaylığı getiriyordu. *Gezinti: Louis David'e Saygı* adlı tablosunda,



194. Fernand
Léger: *İnşaat
İşçileri*. 1950. Tual
üzerine yağlı boya,
300 x 200 cm.
Biot, Fernand
Léger Müzesi

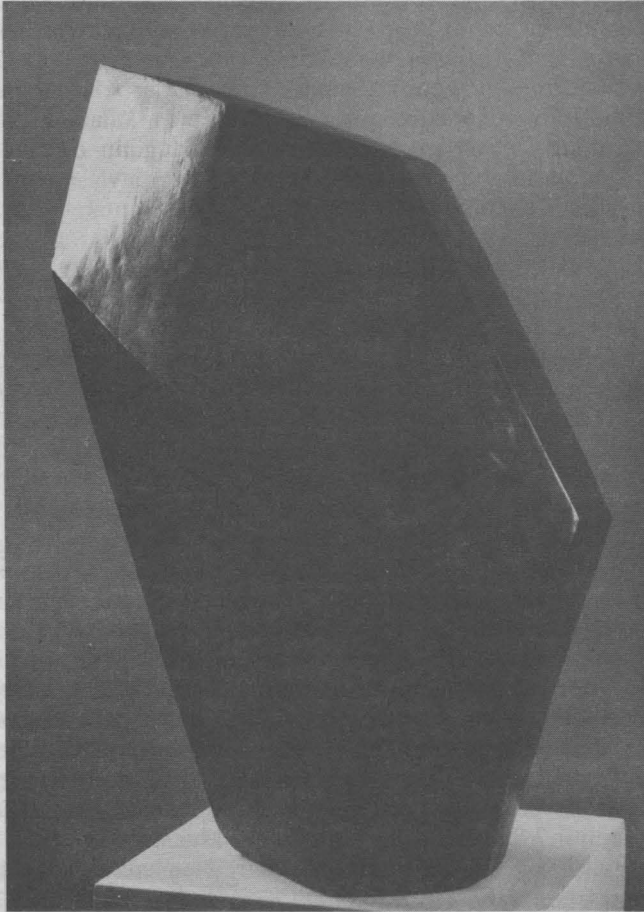
tarihsel resmin boyutlarını ve biçimselliğini, çağdaş günlük hayattan alınmış bir konuyla birleştiriyor, bunu yaparken de ne o türlerin kurallarını bozuyor, ne de kendi ilkelerine aykırı davranmış oluyordu. Bu resimde, 1945 sonrası Fransız filmlerinin en iyi örneklerinde gördüğümüz insancıl bir güç dile geliyordu. *İnşaat İşçileri* tablosunda, çağdaş dünyadaki çelik konstrüksiyonunu yüceltmek için, geçmiş resim geleneğine daha az gereksinme duyduğunu gösteriyordu. (Bu resmi geçmişe bağlayan öğeler, resimde İsa'nın çarmıhtan indirilişini çağrıştıran özelliklerdir). Masmavi bir göğe karşı, sıradan insanlar bir elektrik pilonu dikmeye çalışmaktadırlar. Léger bu sıradan konuyu, layık olduğu bir görkemle ele alır: bu insanlara yararlı, büyük bir teknik başarıdır; ayrıca burada insanların elele çalıştıkları görülür, birleşen

bu insanlar saygınlıklarını yitirmeden daha büyük bir dünyaya hizmet etmek için çalışmaktadırlar. Burada 'halk için sanat' örneklerini sakatlayan üslupla ilgili ikiyüzlülükten eser yoktur.

1930'ların ortalarında, son yıllarda Sürrealizmin en çarpıcı görüntülerinden bazılarını yaratan Giacometti, bu akımdan ayrıldığını gösteren az çok geometrik biçimde bazı soyut heykeller, daha sonra bu değişmeyi pekiştiren arkaik görünümlü figürler yaptı. 1935'te Giacometti Sürrealist akımdan atıldı. Kendisi 1948'e kadar sergi açmadı. Savaş sırasında 1942'ye kadar Paris'te, daha sonra da Cenevre'de bir otel odasında çalışarak alçıdan figürler yaptı. Bu figürler küçüldükçe küçüldü ve sonunda boyları üç dört santime kadar indi. 1945'te Paris'e dönünce, daha büyük figürler üzerinde çalışmaya başlayan Giacometti, bunların istediği gibi canlı görünmeleri için son derecede ince olmaları gerektiğini anladı. Hem modele bakarak, hem de ezbere çalışırken elleriyle durmadan yüksek armatürlere yapıştırdığı alçıya biçim vermeye çalışıyor ve bu nerdeyse cisimsiz, çizgisel biçimlere ayrıntıları belirli bir kimlik kazandırıyor. Bu incecik ve dimdik figürlerin ilk örneklerini bulmak istersek, Mısır heykeline dönmemiz gerekir. Belki de bu figürlerle, Mısır heykelleri arasında biçimselliği aşan bir benzerlik de bulunabilir: Mısır figürlerinin gücü ve dingin yalınlığı, nasıl çöln ve ölümden sonraki hayat düşüncesinin koşullandırdığı bir

221

Modern Sanatın Eski Ustaları



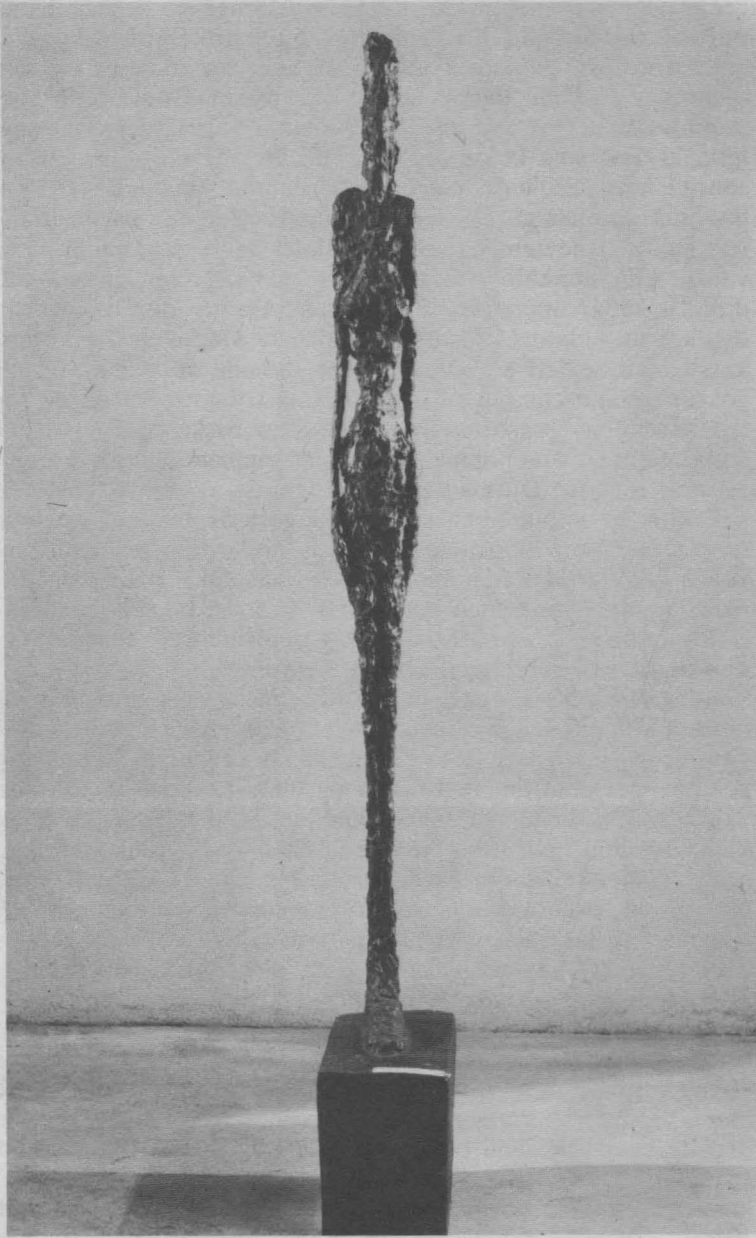
195. Alberto Giacometti: *Küb*. Yaklaşık 1934-5'te Bronz, yüksekliği 94 cm. Zürih, Kunsthaus (Alberto Giacometti-Stiftung)

özellikle, Giacometti'nin figürlerindeki sertlik ve incelik de, çağdaş insanın yazgısı olan tedirginliğin ve yalnızlığın bir belirtisidir. Gelgelelim, Giacometti böyle şeyler söylemez; bu sözleri onun adına Egzistansiyalist (Varoluşçu) düşünür Jean-Paul Sartre, 1948 sergisi için yazdığı bir metinde söylemiştir. Daha sonra da başkaları bu görüşleri benimseyerek geliştirmişlerdir. Bu türden yorumlar, sanat yapıtları için ne ölçüde geçerli olabilir? Doğrusunu isterseniz, bu figürlere dikkatle bakarak, sanatçının çalışırken durduğu uzaklıktan incelersek, bu figürlerin o kadar ince olmadıklarını görürüz. Algılama mekanizmamızı ayarladığımız zaman, karşımızda şaşırtıcı derecede canlı ve kimseye benzemeyen bir insan görüntüsü buluruz. Bizden uzaklığını koruyan bu insan görüntüsü, bizde herhangi bir dokunma isteği de uyandırmaz. Grup halinde görüldükleri zaman birbirlerinden ve bizden kopuklukları daha da belirginleşir. Bu figürlerin içinde bulundukları mekandan, kendi içlerine doğru büzüldükleri söylenebilirse de, o mekan içinde varlıklarını duyurdukları ve güçlü ayaklarıyla top-rağa bastıkları da ileri sürülebilir.

Sanat yapıtları anlamlarını çoğu zaman ya belirtmezler ya da içlerinde taşırlar. Sanatçıya danışmak, soruna bir çözüm getirmez. Eğer sanatçı amaçlarıyla ilgili bir açıklama yaptıysa, bunu kime, ne zaman ve neden yaptığını bilmek isteriz; bunun dışında, başka yorum yapabilmek seçeneği olup olmadığını da öğrenmek isteriz. Atölyesinde çalışan sanatçı, herşeyden çok çalışmasını sürdürmeyi düşünür. Hangi dürtülerin kendisini yönlendirdiğini çözümlemeye kalkıştığı zaman, başka bir iş yapıyor demektir; bu da onu hiç değilse bir ölçüde izleyici durumuna getirir. Sanatçı bu konuda pekala başkalarının söylediklerinin ve yazdıklarının etkisi altında kalabilir; yapıtının, günün sorunları açısından belli bir önemi olduğunu öğrenmek, kendisi bilinçli olarak bu sorunlarla ilgili kaygıları paylaşmasa bile, hoşuna gidebilir. Giacometti, çok hızlı çalışan ve yaptığı heykelleri durmadan değiştiren bir sanatçıydı. Bazı başka sanatçılarda olduğu gibi, onda da gözlerle eller arasında dolaysız bir ilişki olduğunu sezeriz. Yaptığı figürlerin inceliğinin bir nedeni, belki de bu figürlerin içinden, modeline bakarak çalışma yöntemi idi.

Tedirginlik gibi Eksistansiyalist temalar üzerinde durmayı seçsek de seçmesek de, bu figürlere baktığımız zaman, bir kez daha doğru-dan doğruya insanlara bakılarak yapılmış insan görüntülerinin karşısında olduğumuzu anlarız: Giacometti'nin tekniği, Rodin'den bu yana heykel sanatıyla en olumlu ilişkiyi kurmuş olan bir tekniktir. Bunu söyledikten sonra, bir an bu figürlerin düşey konumlarına dikkat çeksek de, bunları hiçbir zaman yatay bir bağlamın da dışında görmediğimizi kendimize hatırlatmalıyız. Mondrian, soyut resim yapabileceğini düşünmeden çok önce, düşeylerle (insan, ağaçlar, binalar gibi) yatay çevre arasındaki etkileşimden söz etmişti. Cézanne, özellikle büyük boydaki *Yıkananlar* tablosunun kompozisyonu ile ilgilenirken, 7

iki koordinatın önemi üzerinde durmuştu: 'Ufka paralel çizgiler genişlik verir —yani doğanın bir bölümünü, ya da başka bir deyimle Gücü Her Şeye Yeten Tanrı Babanın gözlerimizin önüne serdiği gösteriyi yansıtır. Bu ufka dikey inen çizgiler de derinlik verir.' Giacometti heykellerinde dörtgen resimlerin kaçınılmaz önemi ile herhangi bir dönemin kabartmaları arasındaki ilişkiye öncelik verdi. Bu öyle önemli bir ilişkidir ki, bu türden yapıtları incelemeye başlarken, sanatçının kendisine açık olan iki yoldan hangisini, o biçimin sınırları içinde mi,



196. Alberto
Giacometti: *Uzun
Şekil*. 1947. Bronz,
yüksekliği 203 cm.
Zürih, Kunsthau
(Alberto
Giacometti
-Stiftung)

yoksa o biçime karşı mı çalışmayı, seçtiğini sorabiliriz. Giacometti özgürce ayakta duran heykel için bu ilişkinin bağımsız ve insanca değerini böylece yeniden bulmuş oluyordu.

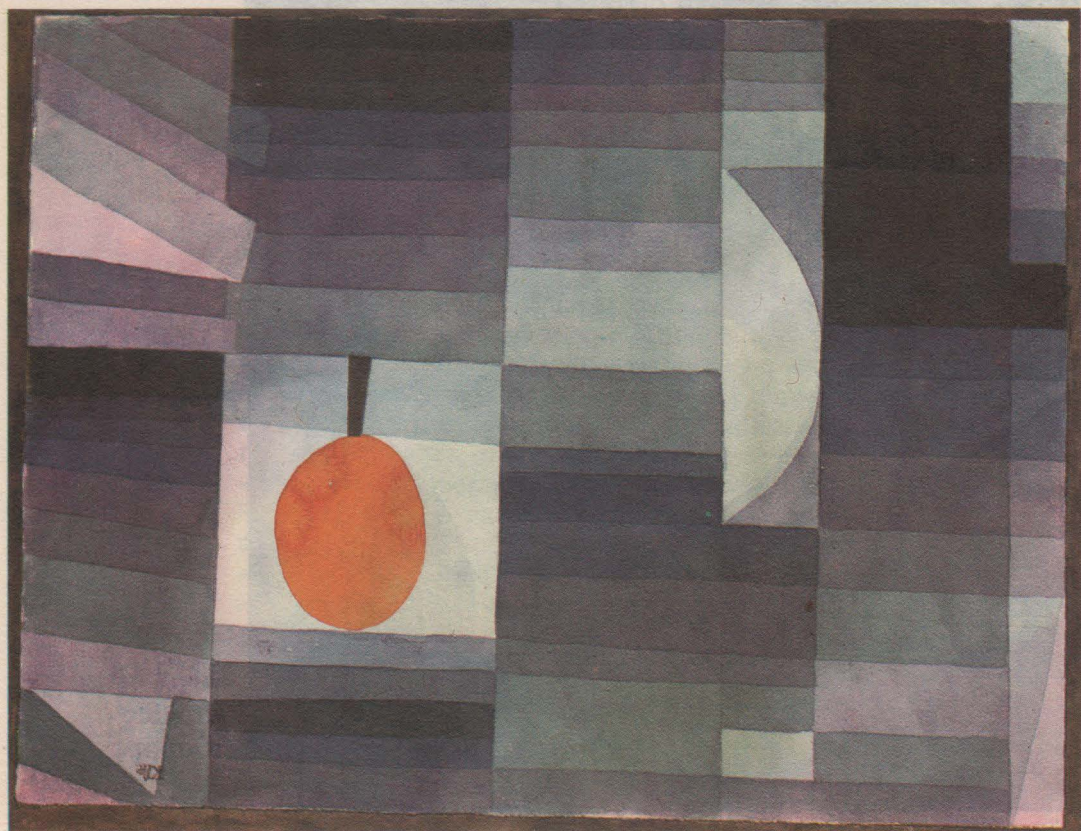
Burada dikkatimizi çeken bir nokta, bu sanatçıların çoğunun olgunluğa —amaçlarıyla yapıtları arasında inandırıcı bir özdeşlik kurmaya— kırkını geçtikten, yani tarihsel bakımdan temsil ettikleri akımlar içinde belli bir etkinlik gösterdikten sonra erişmiş olmalarıdır. Olgunluk, hareketlilikten bir ölçüde vazgeçmeyi gerektirir. Sanatçı, deney ve değişik yakınlıklardan sonra ne yapacağına karar verir. Bu da, hayatta olduğu gibi, sanatta da kendini yadsımak değil, kendini ger-

çekleştirmek demektir. Yalnız Picasso örneğinde olgunluk belirtileri bulmak olanaksızdır. Daha doğrusu bu belirtilerle tam karşılaştığımız zaman, ortaya bunlara aykırı başka belirtiler çıkar ve biz sanatçının olgunluğuna değil, parlak yeteneğine hayranlık duyarız. Matisse kırk yaşındayken, *Dans* ve *Müzik* tablolarını yapmaya başlamış ve bunlarla kişisel, ama köklü bir etkinlik düzeyine erişmişti. Bu noktadan sonra, hem 1920'lerin daha tatlı görünüşlü sanatında boy gösterebilir, hem de eşsiz güzellikteki kesilmiş kâğıt kompozisyonlarını da içeren başka deneylere girişebilirdi. Bu deneylerde çeşitlilik, şaşırtıcılık vardı, ama döneklik yoktu. Picasso'nun değişkenliği ise, Matisse'in direnişi kadar önemlidir. Picasso'nun 'Aramıyorum, buluyorum', dediği sık sık anlatılır. (Picasso'nun 1923'te Marius de Zayas tarafından kaydedilen sözleri şöyleydi: 'Bence resimde aramanın hiçbir anlamı yoktur. Bulmaktır önemli olan.') Ama o bunun tersini de söylemiştir: 'Resimler, araştırma ve denemeden başka birşey değildir. Ben hiçbir zaman sanat yapmak için resim yapmam. Bütün resimlerim birer araştırmadır. Durmadan ararım ben...'

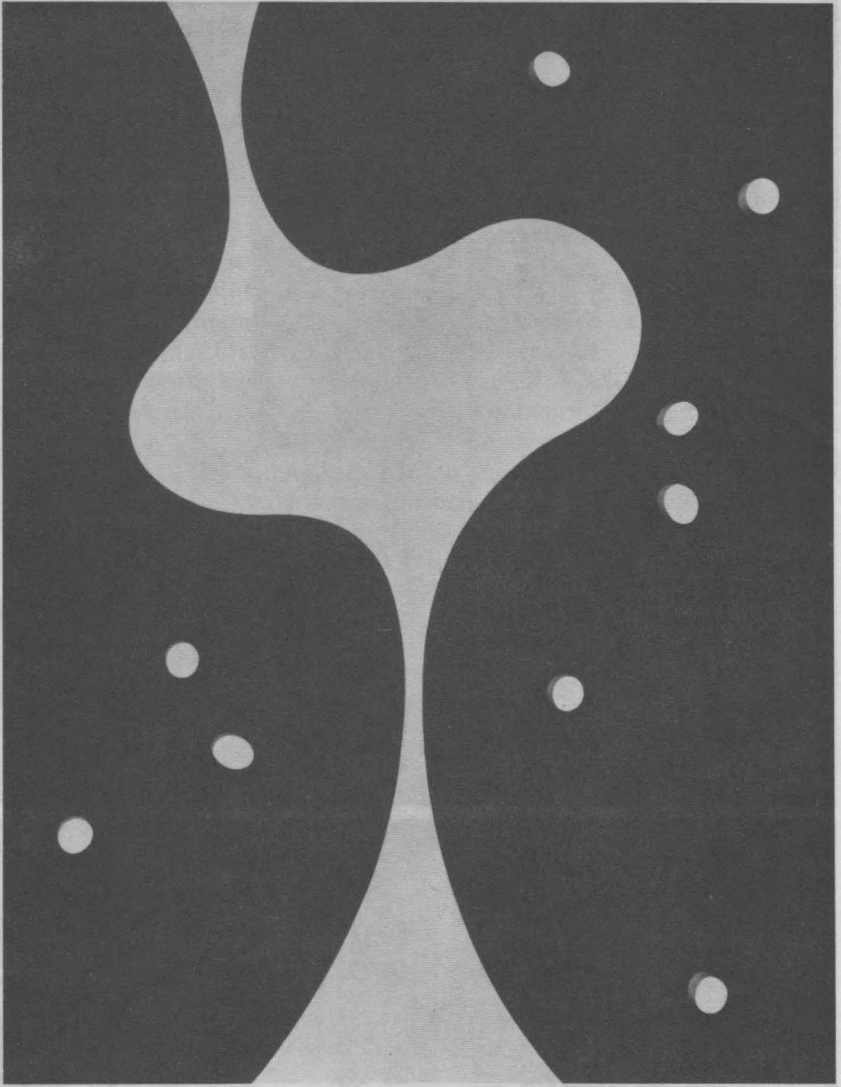
Paul Klee de buna benzer bir ikilik gösterir, bu ikilik ise onun sanatının temelidir. Günlüğüne yazdığı ilk notlardan, yaptığı açıklamalara ve ders notlarına kadar birçok yerde, sanatın bir amaç değil, bir süreç olduğunu, sanatçının buna kendi gücüyle, bir tohumla katıldığını, sonra da bu tohumun büyümesi ve tam olgunluğa gelmesi için onu bakıp büyütmesi gerektiğini önemle belirtmiştir. Resimler 'var olurlar'; sanatçı için 'bir yapıtın kendini oluşturmaya katkıda bulunmak, bir mutluluktur.' Fakat bu büyük ustalık ve anlayış gerektirir. Klee Bauhaus'daki öğrencileriyle çizgilerin, biçim kalıplarının, renklerin, simgelerin, perspektifin ve benzeri öğelerin resimsel işlevleri üzerinde uzun uzun durur ve her zaman bunlarla doğal eylemler arasındaki ilişkinin önemini belirtirdi. Yalnız el ustalığı değil, işlek bir zekâ da gerekliydi. Kendi çalışma hayatının ilk döneminde, son derecede tutarlı bir hazırlık programı uygulamıştı. Münih Akademisinde modelle çalışmada büyük çizim ustalığı edinmişti. Bunu daha da geliştirdikten sonra, dilediği gibi çizdiğini hisseden Klee, taklide dayanmayan çizimi denedi. Betimlemeyi büsbütün bırakmadan, çizginin olanaklarıyla ruhsal bir durum yaratmanın ve düşsel durumları yansıtmının yollarını araştırdı. Aynı zamanda ışıkla gölgenin önce çizimde, sonra da boyalı resimde nasıl kullanılacağını inceledi. Renge giderek daha çok önem verdi: resmin özünün renk olduğunu hiç unutmuyordu, bu yüzden de renklerle ilgili bütün incelikleri bilmek istiyordu. Günlüğüne 1910'da şu sözleri yazmıştı: Birgün suluboya kutumdaki renkleri kullanarak içimden doğma renkler çıkarmayı başarmak zorundayım.' 1914'te Kuzey Afrika'yı gezdiği zaman, bu renk duyarlılığını tümüyle özümsemediğini hissetti. O sırada otuz beş yaşındaydı. Araya savaşa girdiği için Klee, 1918'e kadar kendini bütün benliğiyle resme veremedi. O tarihten 1940'ta ölünceye kadar düzenli olarak çalıştı; resimler, desenler ve zaman zaman da heykeller yaptı. Kendisinin on bine yakın yapıtı olduğu kataloğlardan anlaşılmaktadır. Üslup açısından bunların tümü hakkında söylenecek fazla birşey yoktur. Bu yapıtların bazıları soyut, bazıları figüratiftir. Birçoğunda figüratif öğenin en sonra geldiği (bunu da yapıtın adının bulunması izlerdi) görülür. Bu özellik, Klee'nin biçimsel bir motifi araştırmasının sonucudur. *Blaue Reiter* grubunun bir üyesi olduğu dönemde Klee, genellikle Ekspresyonist bir sanatçı sayılmıştır. Bauhaus'da çalıştığı yıllarda ise ondan bir Ele-

197. (karşı sayfada üstte) Paul Klee: *Sonbahar Elçisi*. 1922. Suluboya, 26 x 32 cm. New Haven, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi (Collection Societe Anonyme' in hediyesi)

198. (karşıda, altta) Paul Klee: *Balığın Çevresinde*. 1926. Tual üzerinde sulu ve yağlı boya, 46 x 64 cm. New York, Modern Sanat Müzesi (Mrs John D. Rockefeller, Jr., Fonu)



199. Jean Arp:
Amphora. 1931
Boyalı tahta
kabartma
140 x 114 cm.
Düsseldorf,
Kunstammlung
Nordrhein
-Westfalen



mantarist olarak söz edilebilir. Sürrealistler de Klee'nin çalışmalarındaki içgüdüsel ve kendiliğinden ortaya çıkmış gibi görünen öğelere bakarak onu kendilerinden biri saymışlardı. Klee'nin yapıtlarının 1925'te Paris'te ilk sergilenişi de Sürrealistlerin desteğiyle sağlanmıştı. Onda Kandinsky ile Mondrian'ın gizemciliklerinin belirtileri yoktu. Oysa Klee 'her şeyin büyümesine izin verilmesi gerektiği' inancından büyük güç alıyordu. Yaratmanın gerçek temeli olan maddelerin fiziksel dünyası ile ruh dünyasının birliğine, bir insanın duyabileceği en büyük yakınlığı duyuyordu. Sanat yapmak insanın verimli olma, doğal olma yollarından biridir: Klee bu konuda Arp'la aynı görüşü paylaşıyordu, fakat Arp'ın doğal biçimleri yansıtmakla yetinmesine karşılık, Klee doğanın süreçlerinin görsel kanıtlarını bulmak için, evreni ve insanı inceliyordu. Klee'nin öğrencilerinden biri, onun 'yaratıcı gücün gizini anlamının gerekliliği, yaratılışın yolunu en olgun bir organizmadan başlangıç noktasına kadar izlemenin önemi üzerinde bilinç-

le ve heyecanla' durduğunu, 'insanın bu gizleri elinden geldiğince sezmeye çalışması gerektiğine' inandığını açıklıyordu. Görmek ve sezmek: Klee için hemen hemen hiçbir ayrım yoktu bu ikisi arasında. *Yaratıcı İnanç* başlıklı ilk açıklamasında, 'Sanatın işlevi görüneni yenden üretmek değildir; sanat görünür kılar,' diyordu.

197 Klee, atölyesinde birkaç işi aynı zamanda sürdürürdü. Bir yandan değişik anlatım yollarını deniyor, aralarında ilişkiler kuruyor, bir yandan da kendi yemeğini kendi pişiriyordu. Bir bahçıvan değişik türdeki bitkilerine nasıl bakarsa, o da değişik yapıtlar için onlara göre yöntemler kullanıyordu. *Sonbahar Elçisi*, Klee'nin 1920'lerdeki yapıtlarının daha soyut örneklerinden biridir. Değişik tonda ve az çok düzenli biçimde dizilmiş ince şeritlerin, her yön ve biçim değişikliği bu resimde kolayca göze çarpar; bir gövde üstüne oturtulmuş turuncu renkli bir yumurta biçimi, resmin genel havasına belli bir özellik katar ve tablonun adı için bir ipucu verir. *Balığın Çevresinde* adlı resim, 198 orta yerde dikkati çeken ana motifiyle basit gibi görünür, oysa bu resimde doğal ve geometrik biçimler, betimlemeler ve işaretler ilginç bir düzen içinde bir araya getirilmiştir. Bunların hepsi balığı çevrelerse de, bütün değişikliklerine rağmen birbirleriyle ilişkiler kurarlar ve birbirlerinin izlerini taşırlar. Burada buluş ve benzetme, tam olarak birbiriyle kaynaşmıştır. Bu şakacı ve ilginç resmin tümü, düşünsel olarak önceden tasarlanmamış bile olsa, zeki bir sürecin ürünüdür.

Klee 1933'te Almanya'dan ayrılarak anayurdu olan İsviçre'ye gitti. Ölümünden önceki yılların büyük bir bölümünde sağlığı iyi olmayan Klee, bu dönemde en önemli yapıtlarını tamamlamayı başardı. Bu yapıtlar çizgisel öğelerin renkle kaynaşarak, onlara bir uyum getirdiği son derecede özgün resimlerdi. 1937-40 yılları arasındaki resimlerinin bazıları bir dizi olarak da görülebilir. 29 Şubat'ta yaptığı ya da tamamladığı *Artık Gün Üzerine Natürmort*, bunların en güçlülerinden biridir. 200 Bu resmin trajik bir havası olmasına rağmen, kırmızı ve menekşe rengindeki alanların canlılığı ve çizgisel düzenlemenin sağlamlığı bu havayı dengeler. Bu dizilerdeki öbür resimler, renk ve hava bakımından daha hafiftirler. Bazı başka örneklerse, açıkça savaşı ve ölümü dile getirirler. Klee'nin en son resimlerinden biri de garip bir 'kehanet' 201 havası taşır. *Siyah, Hâlâ Yerde* adlı bu resim, bir tual parçası üzerine suluboya ile kabaca yapılmıştır. Bu yapıtta Amerika'daki Soyut Ekspresyonist resimlerde rastladığımız ilke, içgüdüsel bir eylemin izleri vardır. Klee'nin bu resmi oldukça küçüktür. Oysa Amerikan resimleri çok daha büyük, bu yüzden de oldukça değişik şeylerdir. Ama Amerikan akımını yaratan dürtüde Klee'nin yapıtlarından örnekler vardı. 1940'da ve 1941'de New York'ta önemli Klee sergileri açılmıştı; ama resimlerin ölçekleri arasındaki ayrımın ortadan kalktığı kitaplardan ve dergilerden çok daha fazla şeyler öğrenilebilirdi. Dahası, artık o yıllarda sanatla ilgili konularda, projeksiyonlu konferanslarla bilgi aktarılıyor ve her yapıt, perdenin boyutlarıyla izleyiciye sunuluyordu. Klee'nin yapıtlarıyla, onlara benzeyen bazı Amerikan resimleri arasındaki asıl ayrım, bu resimlerin açıklanan amaçlarındaydı. Gerçekte, Klee'nin amaçlarının ne olduğunu bilmiyoruz. Bu konuda ancak birtakım genel yorumlarımız olabilir. Bu resimlerde, insanlık adına ruhsal derinlikleri araştırma girişimiyle ilgili herhangi bir ipucuna rastlamıyoruz. Siyasal ve ekonomik koşulların yarattığı bir kısıtlamaya karşı bir özgürlük savaşımının modelini kurma çabasını da his-

setmiyoruz. Klee'nin yapıtlarında, kendi iç dünyasını açıkladığı hemen hemen hiç görülmez. Bu eski olduğu kadar yeni, evrensel olduğu kadar da bireysel bir sanattır. Sonunda bile bir sonuca varmayan bir sanattır bu. Her yapıtında Klee, korkusuzca bir ilişki kurmaya çalışır; bunu yaparken de sanatının geleceği konusunda kullandığı malzemeye —beze, biçimlere, tutkala, renge, vb.— güvenir. Tıpkı bir yüzücünün denize güvendiği gibi. Anını seçer. Anlatım yollarının olanaklarını belirler ve bunlardan hangisini kullanacağına karar verir. Ayrıca bir sanat yapıtının sınırlarını, yani nerede durması gerektiğini de önceden belirler. Duchamp şu ya da bu nesneyi bir 'hazır-yapıt' olarak kullanmaya karar verirken, nasıl yapıtın kölesi olmuyorsa, Klee de bu konuda başka türlü davranmaz. Her iki sanatçı da yaratıcı karar gibi önemli bir eylemin tek tek yapıtlar bulup yapmaya değil, bütünüyle bir programa bağlı olduğunu ortaya koymuşlardır.

200. (altta) Paul Klee: *Artık Gün üzerine Natürmort*. 1940.

Jüt üzerindeki kâğıda pastel renk, 74 x 110 cm. Bern, Sanat Müzesi (Paul Klee-Stiftung)





201. Paul Klee:
*Siyah, Hâlâ
Yerinde*. 1940.
Kâğıt üzerinde
verniklenmemiş
suluboya, 30 x 8
cm. Basle, Sanat
Müzesi R.Doetsch
-Benziger vasiyeti)

7 Amerikan Toplumunda Sanat

Başındanberi tutturmuşumdur ki, bir vakit nasıl olacaksa *Allah kahretsin* filan falan; artık bir şeylerin CANINA YANDIĞIMIN gereği gibi olmaya başlaması lazım (özellikle Avrupacamızın da eski hali kalmadığından).

Ezra Pound tarafından William Carlos Williams'a, 1931

Haydi yürü de yap. Eylemlerin adını koy ve onları uygula -kendin...

İşte şimdi sanatçının tanrısal işlevi denilene girişmiş bulunuyorsun.

Ürkütücü sözleri bir yana bırakalım ve diyelim ki doğa'sın -eylem halinde.

Bu bir eylem, hareket halinde bir süreçtir -fiil ağır basıyor; *yaratacaksın*.

William Carlos Williams 'Kısa Öykü üzerine bir Başlangıç (Notlar)', 1950

Amerika 1940'lardan sonra sanatsal etkinliklerde ön plana çıkmaya başladı. Bu ülke, başka önemli güçlere de sahip olduğundan şaşırtıcı bir durum değildi bu. Dünyanın birçok başka bölgesi, bilinçli ya da bilinçsiz olarak Amerika'nın etkisi altında kaldı. Bu etki hamburger ve blucin'den, iş ve siyasal nüfus alanlarına kadar hemen her yerde kendini açıkça hissettirmekteydi. Avrupa, bu gibi etkilere özellikle açık olan bir yerdi. İkinci dünya savaşı, Avrupa'nın Dünya liderliğini sona erdirmişti. Savaş aynı zamanda Paris'in sanattaki öncülüğüne de son verdi. Avrupa'nın diktatörlükle yönetilen ülkelerinde, yaratıcı sanatın baskı altında bulunması, Alman askeri gücünün hemen her yöreye egemen olmasından sonra, Kıta Avrupası kavramının geçerliliğini yitirmesi ve Bu kıta'daki birçok sanatçıyla okumuş kimsenin Batı'ya kaçması, Amerika'nın yanısıra bir ölçüde İngiltere'nin de yararlanabileceği iyi bir fırsattı. Paris'in yenilikçi gelenekleri, Avrupa'lı sanatçı ve eleştirmenler üzerindeki ağırlığını koruyordu. Hem eldeki büyük modern sanat koleksiyonları, hem de Fransa'daki Alman işgali, Amerika'da bu yenilikçi geleneklere belli bir uzaklıktan, taraf-sızca bakılmasını sağladı. Bu durum belirli bir yeri ve dolayısıyla kökleri olmayan tarihe benzer. Mondrian, Léger, Ernst, Dali, Chagall ve Moholy-Nagy gibi Avrupa'nın birçok önemli sanatçısı, savaş yılları boyunca Amerika'da kaldılar ve ülkedeki varlıklarıyla, onlardan önce yapılmış olanlara katkıda bulundular. Daha önce yapılmış birtakım işlerin, öteki insanlardan hiç de farkı olmayan, cesur, atılgan, önderindeki örneklerin lehinde ya da aleyhinde tepkide bulunabilen, inançla donanmış, gözüpek profesyonellerce başarıldığını; onların hiç de insan üstü kişiler olmadıklarını bu Avrupalı sanatçılar kanıtlamışlardır.

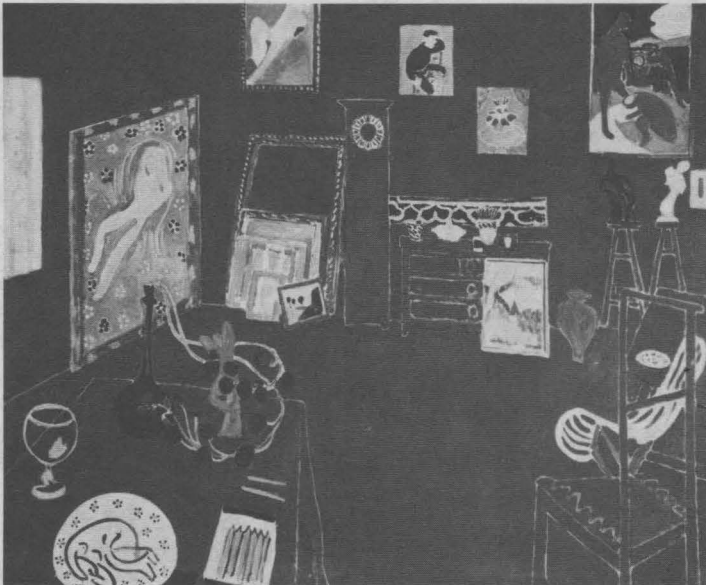
Soyut Ekspresyonizm olarak bilinen akımın öncülüğünü yapan hiçbir Amerikalı ressam yoktur. Bu akımın merkezinde, anahtar niteliğinde bir avuç insan vardı. Bunlar, üstün sanatçılar olmakla birlikte temele katkıları az olmuştur. Bu iş için uygun manevi ortam da

mevcuttu. Bu sanatçılar, New York'ta ya da bu kentin yakınlarında yaşayan, sık sık buluşarak çalışmalarını ve amaçlarını birbirlerine anlatan kimselerdi. Konuyla ilgilenen yazarlar, eleştirmenler ve şairlerin kurdukları çevre, tartışmaların daha da derinleşmesine ve daha geniş bir dünyaya yayılmasına yol açtı.

Bu ressamalar, köklü birer reformcu değildiler. Daha çok, kendi ruhlarının derinliklerine inen, zaman zaman çevrelerindeki dünyadan fazla eski mitlerin evrensel özellikleriyle ilgilenen ve kendilerini zenginleştiren düşüncelere, şükran duyguları besleyen idealistlere benziyorlardı. Kierkegaard ve Jung'un düşünceleri ile Egzistansiyalizm (Varoluşçuluk) gibi düşünce akımları Avrupa'dan gelmişti. Ancak, coğrafi olduğu kadar manevi önderlik geleneklerini de yansıtabiliyorlardı. Nitekim, bu ifadelerde sürekli olarak Poe'ya, Thoreau'ya ve Whitman'a ait düşüncelerin yankılarını bulmak mümkündür.

Bunların ilk anda karşı karşıya kaldıkları sanat sorunları, Kübizm'in biçimsel sonuçları ve Sürrealistlerin ilkel temaları olarak özetlenebilir. Ancak Amerikalı sanatçılar, aynı zamanda Meksika duvar resimlerine, bu resimlerin taşıdıkları toplumsal bildirilere ve Federal Sanat Projesi'nin az çok uğradığı başarısızlığa dönüp bakabilmişlerdir. (Federal Sanat Projesi 1933'de, sanatçıları desteklemek için NewDeal (Yeni Düzen) Programı uyarınca başlatılmıştı. Yöneticisi Halger Cahill'in dediği gibi toplumun günlük hayatıyla, sanatı bütünleştirmeye yönelik çalışmaları amaçlamıştı. Ama beklenen başarıyı gösteremedi). Ayrıca Amerikalı sanatçılar, çağdaş Amerikan hayatında politik açıdan belirgin bir gerçekçilikle resim sanatına eğilme, kent- sel ve kırsal yaşamı resmetme yolunda son on yıllık dönemlerde Amerikan sanatında yapılan atılımları da gözlemlemişlerdi. Bunlarla birlikte, anılan sanatçılar Avrupa modernizminin bir ölçüde işlenmemiş konularına da eğildiler ve bu sırada Modern Sanat Müzesi'nin ve o zamanki adıyla Nesnel olmayan Sanat Müzesi-bugünkü adıyla da Solomon R.Guggenheim Müzesi'nin duvarlarında asılı duran eserlerden etkilendiler. Modern Sanatlar Müzesi'nde bulunan Matisse'in *Kırmızı*

202



202. Henri
Matisse: *Kırmızı
Stüdyo*. 1911. Tual
üzerine yağlı boya,
180 x 220 cm. New
York, Modern
Sanat Müzesi (Mrs
Simon Guggenheim
Fonu)



203. Claude
Monet: *Nilüferler*.
(üçlü pano'nun sol
yanda olanı).
Yaklaşık 1920.
Tual üzerine yağlı
boya, her bir panel
198 x 426 cm. New
York, Modern
Sanat Müzesi
(Mrs Simon
Fonu)

*Stüdyo'su ve Monet'nin Nilüferler'i o güne değin hiç kimsenin işlemediği konuları ele almaktaydı: Matisse'in yapıtı durgun bir renk alanını belli belirsiz uzaysal ve aralıksız bir biçimde yorumluyordu. Almanya'da Elementarizm, Fransa'da ise Sürrealizm oluşmaktayken yapılmış bazı Monet yapıtları da herhangi bir kesin kompozisyonel yapı kaygısı taşımayan, geniş bir yüzeyin açıkça farkedilebildiği ve yüksek bir ifade gücüne sahip fırça darbeleriyle birleşmesinden ibarettir. Nesnel Olmayan Sanat Müzesi'nde, hemen tümü 1920'lerden öncesine ait çok sayıda Kandinsky tabloları görmek mümkündür. Ayrıca Hans Hofmann'ın kişiliğinde New York kenti, Avrupa'daki önemli sanat akımlarını yakından izlemiş olan ve Matisse, Delaunay, Picasso, Kandinsky gibi sanatçılar hakkında kişisel bilgiye sahip bulunan bir ressam-öğretmen kazanmıştır. New York'da az veya çok kalıcı olarak yerleşmiş bulunan bir başka öğretmen daha vardır: Marcel Duchamp. Duchamp'ın Avrupayla en son ilişkisi, Sürrealizm kanalıyla olmuştur. Sanatçı savaş-sonrası yıllarda uluslararası Sürrealist sergileri düzenleyen ve bu sergilere kişisel olarak da katılan bir kişi olmayı sürdürmüştür. Ancak kendisini aynı zamanda, modernizmin bazı bulgularını onların alaycı ve mantıksal *yargılarına* götüren bir yenilikçi ve Yeni Dünya uğruna Avrupa'yı terkeden bir Avrupalı olarak da görebiliriz. Amerika, giderek dünya üzerindeki nüfuzunun bilincine varıyordu. New York'un, tüm bir modern mirasa sahip (öykümüz başlıyalı beri henüz 40 yıl geçmişti) ve kendi kendine yeterli kültürel bir başkent olma özelliği gitgide daha çok anlaşıyordu. Yepyeni bir başlangıç yapılabileceğine, keşfedilecek yeni alanların açılabilceğine inanılıyordu. Amerika'ya göç edip, orada büyüyen ve kendini Amerikalı bir sanatçı saymakla birlikte Avrupalı kökenlerinin de bilincinde olan insanlar, belki de bu etkenlerin en çok farkına varan kişilerdi. Bütün bunlar ve daha pek çok oluşum Amerika'da benzersiz yoğunlukta bir sanat serüvenini desteklemiştir. Bununla birlikte iki noktayı ihmal etmemek gerekir. Bunlardan ilki, bu serüvenin de başka herhangi bir serüven kadar korunduğu ve onlar kadar az ilgi gördüğüdür. İlk desteğini New York'lu birkaç eleştirmen ve tablo satıcısından görmüş; sonra aynı zamanda eleştirmenlik de yapan ileri görüşlü (özellikle İngiliz) sanatçıların dikkatini çekmiş, bunu daha sonra Amerikan top-*

lumunun hep bir ağızdan giderek artan koro şeklindeki desteği izlemiştir. 1950’li yılların sonlarında Amerikan sanatı, Washington tarafından nüfuz-sağlayıcı önemli bir ihracat aracı olarak değerlendirilmiş ve buna dünya çapında arka çıkmıştır. İkinci nokta şudur: Soyut Ekspresyonistlerin öncüleri, eserleri, halka verdikleri demeçler ve bir ölçüde kendi hayatlarında takındıkları aşırı tutumla, öteki ressamların onayını alırken, bir o kadarının da açıktan meydan okuyuşları yüzünden çatışmalara neden olmuşlardır. Bu noktada Duchamp, direnen bir kişilik olarak karşımıza çıkar. Sanat dünyasındaki gelişimi, bu tarihle başlamış ve eski modernizmin bu Mefistosu, yeni anlayışın da Mesih’i (Kurtarıcısı) gibi giderek büyüyen bir üstün-kahraman kimliğine bürünmüştür.

Soyut Ekspresyonizm’in öncüleri, birbirleriyle karşılıklı ilişkileri olan kimselerdi. Bunlardan biri olan Tobey, Amerika’nın batı kıyısındaki Seattle’da yaşamış ve yapıtlarını bu kente vermişti; ancak onun tüm çalışmaları New York’ta da biliniyordu. Söz konusu öncülerin diğerleri New York’luydu. Bunların hiçbirisi genç değildi: soyut Ekspresyonizm’in en önemli yılı olan 1948’de ortalama yaşları kırk’ın üzerindeydi: Tobey 58, Rothko 45, de Kooning ve Still 44, Gorky ve Newman 43 (Gorky aynı yıl intihar etti), Kline 38, Pollock ve Motherwell 35 yaşındaydılar. Gorky, de Kooning ve Rothko birer göçmendi; de Kooning ülkeye öğrenim görmüş bir ressam olarak, yirmi yaşlarındayken gelmişti. Diğer ikisi ise daha küçük yaşta Amerika’ya göç etmişlerdi. Amerika’nın yerlileri olanlardan Tobey ve Motherwell, kozmopolit kimselerdi. Motherwell, Fransız şiirini ve estetiğini çok iyi bilen bir sanatçıydı. Önceleri Bahâî mezhebine mensup olan Tobey, 1920’ler ve 1930’larda bir süre Avrupa’da yaşamış, Çin’e ve Japonya’ya da giderek, Uzakdoğudaki bir Zen manastırında bir ay

204. Jackson Pollock: *Numara 1*. 1948. Tual üzerine yağlı boya, 172 x 223 cm. New York, Modern Sanat Müzesi

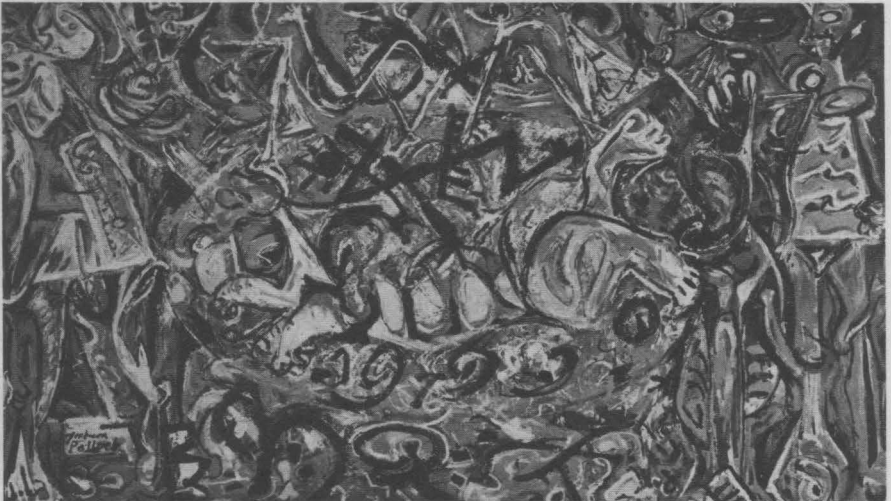


kalmıştır. Eğer Amerikalılık, Birleşik Devletlerin yabancı köklerden oluştuğunun bilincinde olmayı ve hatta kültürel karışımın izolasyonunu da tanımlıyorsa, öteki ressamalar daha çok Amerikalı sayılabilirler. Bunların paylaştıkları ortak duygu, bir ölçüde maddeci bir toplum sisteminin sınırlamalarına karşı tutkulu bir dirençten kaynaklanan yeni bir sanatın doğması gerektiği yolundaydı. Bu yeni sanat, salt Avrupalı olmamakla da kalmayacak; aynı zamanda belli bir üsluba bağlı kalmayarak, bireyin kendisiyle ilgili özellikleri geniş ölçüde açığa vurmasıyla Amerikalı olmayan nitelikler de gösterecekti. Motherwell bu serüveni şöyle açıklar: “gerçeğe özgü unsurlarla mutlak bir savaş vererek, bilinmeyen bir tekneyle kimsenin bilmediği bir yere, karanlıkta yolculuk etmek”. Burada önemli olan, yolculuğun inanılır olması ve bir sonuca varma çabasının kesinliği idi.

Jackson Pollock, boyaları damlalar halinde akıtarak, bir önceki yıl yaptığı resimlerini, Ocak 1948’de ilk kez sergiledi. De Kooning’in sonradan söylediği gibi bu resimlerle 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 yer serilen geniş tualler üzerine bir teneke kutudan ya da bir ölçekten boyayı damlatarak, dökerek yaptığı resimlerdi. Tual üzerindeki izler, ona çeşitli açılardan yaklaşan, kolunu çeşitli yönlerde sallayarak, elini tual 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 ve bir zaman süreci içinde onun tüm hareketlerinin aynı andaki ‘hareketsizliği’ni veren bir alan olmuştu. Dünyanın her yerindeki eleştirmenler, bu sanatı sarsıcı olarak nitelediler. Onların bu tutumları daha sonra modern sanatı tapma derecesinde yüceltmeleri kadar tuhaftır. Haber patlar patlamaz pek çok genç ressam, bu öncü sanatla ilişki kurdu ve boyayı yabancı yöntemlerle kullanarak, duygularını bireysel olarak

205. Jackson Pollock: *Pasiphae*. 1943. Tual üzerine yağlı boya, 132 x 234 cm. Lee krasner Pollock koleksiyonu



ifade etme yollarını aradılar. Bunlar arasında boyayı tuale fırlatanlar, bisikletle üzerinden geçenler, boya dolu torbalara nişan alıp patlatanlar, dikey ya da yatay kumaş üzerinde vücudu boyanmış çıplak kadınları yuvarlayanlar oldu (bu son keşif, 1960'da Fransız ressam Yves Klein'a aittir, sırası geldiğinde ona tekrar döneceğiz). Gerçekte Pollock'un 1947-1951 yılları arasında yaptığı resimler, şiddet ya da vahşet ifade etmekten çok, zarif; rastgele olmaktan çok, ritmik; baleyi andıran törensi bir etkiye sahiptiler. Daha önce yaptığı resimleri, daha fazla şiddet ifade ederler; bunlar ilk mitlere ait ince imalar arayaarak verilen bir kişilik kavgasının ürünüydüler. İlkel sanat örnekleri de Pollock'un ilgisini çekmişti. Avrupalı Kübistler, Ekspresyonistler ve Sürrealistlerle paylaştığı bu ortak ilgiyi, Pollock aynı zamanda, kendisi ve Avrupa hakkında bildikleri arasında büyük bir mesafe koymada da kullanmıştır. Pueblo Kızılderililerinin kum-resimleri hakkında bildiklerini değerlendirmiş ve farklı renklerde kumlardan, dinsel amaçlarla sembolik simgeler yaratma işleminden yararlanarak uzun ömürlü olmayan eserler yapmıştır. Ressam belki de Ernst'in boya dolu delikli bir kutuyu, tualin üzerinde değişik yönlerde bir sarkaç gibi sallayarak, düz çizgiler meydana getirme marifetini biliyordu. Tobey'nin Doğu Kaligrafisinden esinlenerek, resimde koyu bir yüzey üzerinde beyaz çizgilerden bir işi demeti etkisi sağladığı tablolarını da Pollock'un gördüğü kesindir.

Pollock'un o yıllardaki resimleri Tobey'ninkiler gibi mistik özellikler taşımamakla beraber düşünsel; Ernst'inkiler gibi büyücünün tılsımları peşinde koşmamakla birlikte yaratıcı; hepsinin üstünde taze ve çekici eserlerdi. Eleştirmen Harold Rosenberg, 1952'de bu resim yapma yöntemini 'Action Painting' —Eylem (Aksiyon) resmi— diye adlandırmıştır. (Bu deyim vahşi ya da umutsuz bir hareketi akla getirerek yanlış yorumlanabilir.) Pollock'u çalışırken gösteren ve tekrar tekrar yayınlanan fotoğraflarda sanatçı, blucin, tişört giymiş ve ayaklarına lekeli botlarını çekmiş durumda, boya kutularıyla ve kovalarla karmakarışık bir görünümü olan atölyesinde, büyük bir tualin çevresinde dolanıp dururken gösterilmekteydi. Eleştirmenler ilk kez 1948 sergisinden kısa zaman önce 'Resmim' *Olasılıklar I* adlı dergide (Mothherwell ve Rosenberg'in yayımcısı olduğu bu dergi yalnızca bir tek sayı, o da 1947-48 kışında çıkabilmiştir) yayınlanan ve çerçeveye gerilmemiş bir tualin her yanında çalışırken sarfettiği şu sözleri tekrar tekrar aktardılar "Batı'daki Kızılderili kum-ressamlarının yöntemlerine yakın bir yöntem". Sanatçı sözlerine şu şekilde devam etmekteydi:

Resmimin içindeyken, ne yaptığının farkında değilim. Ne yapmış olduğumu görebilmem, ancak bir çeşit 'yaptığımı farketme' döneminden sonra mümkündür. Değişiklikler yapmaktan, simgeleri bozmaktan vs. korkmam; çünkü resmin kendine özgü bir yaşamı vardır. Ben bu yaşamın ortaya çıkması yolunda çaba harcarım. Yalnızca resimle olan ilintimi kopardığım takdirde sonuç anlamsızlaşır. İlintim sürdükçe saf bir uyum, kolay bir alış-veriş söz konusudur ve iyi bir resim ortaya çıkar.

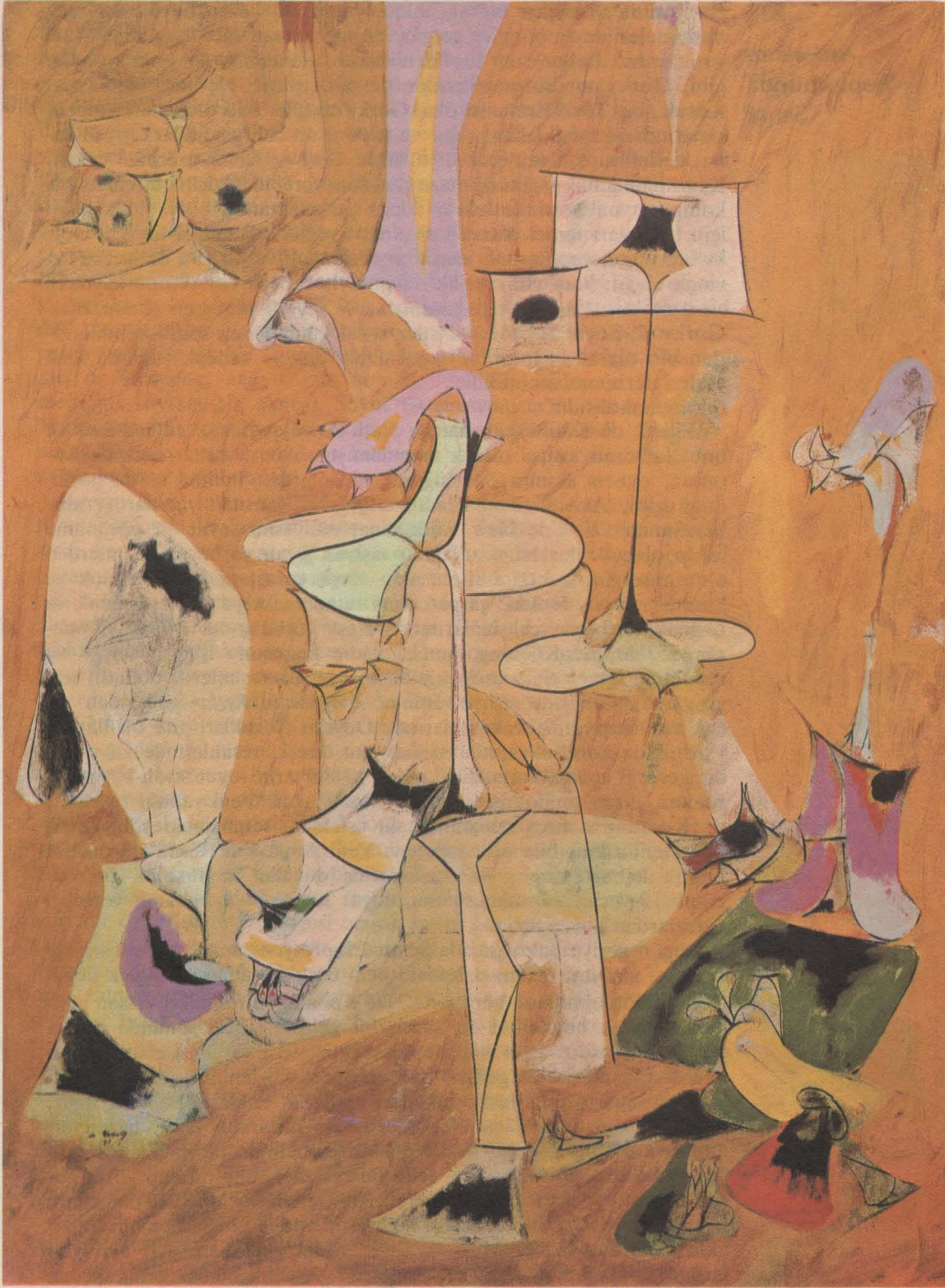
Halkın, onun resimlerinde var olduğunu ileri sürdüğü şiddete ve bu resimlerdeki sanatsal değerlere saldırışına, ressam bu yıkıcı olamayan dostça dille karşılık verir. Bu sözlerle ilişkili resimler, sanatçının yaşamındaki az çok sakin bir döneme aittir. Bu dönemde sanatçı, daha önce yaptığı resimlerdeki hastalık derecesinde sembolizm'den yararlanma gereksinimi duymamıştır. Pollock, bir süre çalışmalarını yal-



206. Mark Tobey:
*Ormanın Gölge
Ruhları*. 1961.
Kâğıt üzerine
suluboya, 48 x 63
cm. Düsseldorf,
Kunstsammlung
Nordrhein
-Westfalen

nızca numaralamış ya da *Yaz* (Numara 9, 1948) veya *Arabesk* (Numara 13, 1948) gibi tanımlayıcı adlarla birlikte numaralar kullanmıştır. 1951-2'de Pollock'un çalışmalarında imgeler ya da üstü kapalı imgeler yeniden belirmeye başladı; bunlarla birlikte önceki yapıtlarında ağır basan huzursuzluk duygusu da ortaya çıktı. Bu durumun, sanatçının manevi koşullarının dışında olan daha başka etkenlerden kaynaklandığı düşünülebilir: Pollock, tual üzerinde olduğu kadar cam üzerinde de çeşitli renkler ve yoğunluklar denedikten ve ek-ögelerle birlikte ya da onlar olmaksızın (kolaj, kum vs.) küçük ve büyük biçimlerle uğraştıktan sonra, buluşu olan üslubun sınırlı bir güce sahip olduğunu belirleyen gerçeğe yüz yüze gelmişti.

Tobey (Amerika'nın Batı Kıyılarına Avrupa'dan daha yakın olan) 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. Arshile Gorky için de aynı durum söz konusudur: 1920 yılında Doğu Avrupa üzerinden Amerika'ya gelmiş olan yetişkin çağındaki bu sanatçı, Cézanne'dan bu yana modernizm'in ustaları izinde çalışmış, Miro ve diğerlerinden kaynaklanan bir çeşit soyut Sürrealizm geliştirmenin yolunu tutmuştur. 1940'larda yaptığı resimler, Breton tarafından Sürrealist sanat spektrumuna orijinal ve önemli katkılar olarak alkışlanmıştır.



207. Arshile Gorky: *Nişanlanma II*. 1947. Tual üzerine yağlı boya, 130 x 96 cm.
New York, Whitney Amerikan Sanat Müzesi

Bu 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. Ancak, bir Türk Ermenisi olan Gorky'ninkiler halk masalları ve halk sanatından kaynaklanan, evine ve ailesine ait belirgin anılar taşıyan daha kişisel yapıda mitlerdi. 1940'larda Gorky, diziler üzerinde çalıştı. Kendiliğindenlik sağlamak, taze görünüm verebilmek için bir tualde, bir kompozisyon üzerinde tekrar tekrar çalışmaktansa, bir tablolar dizisi için taslakları temel olarak kullanmayı yeğledi. Bununla birlikte Gorky'nin olgun yapıtlarında derin bir melankoli vardır. Bu da lirizmi sevinçle değil, ama yitirilmişlik duygusuyla birleştiren Avrupa kaynaklı bir özelliktir. Yaşadığı sürece dostluk ve saygı görmüş bir ressam olan Gorky'yi, Soyut Ekspresyonistler ancak ölümünden sonra kendilerinden biri olarak bağirlarına basmışlardır. Bunun nedeni, yukarıda sözü edilen derin melankolisidir.

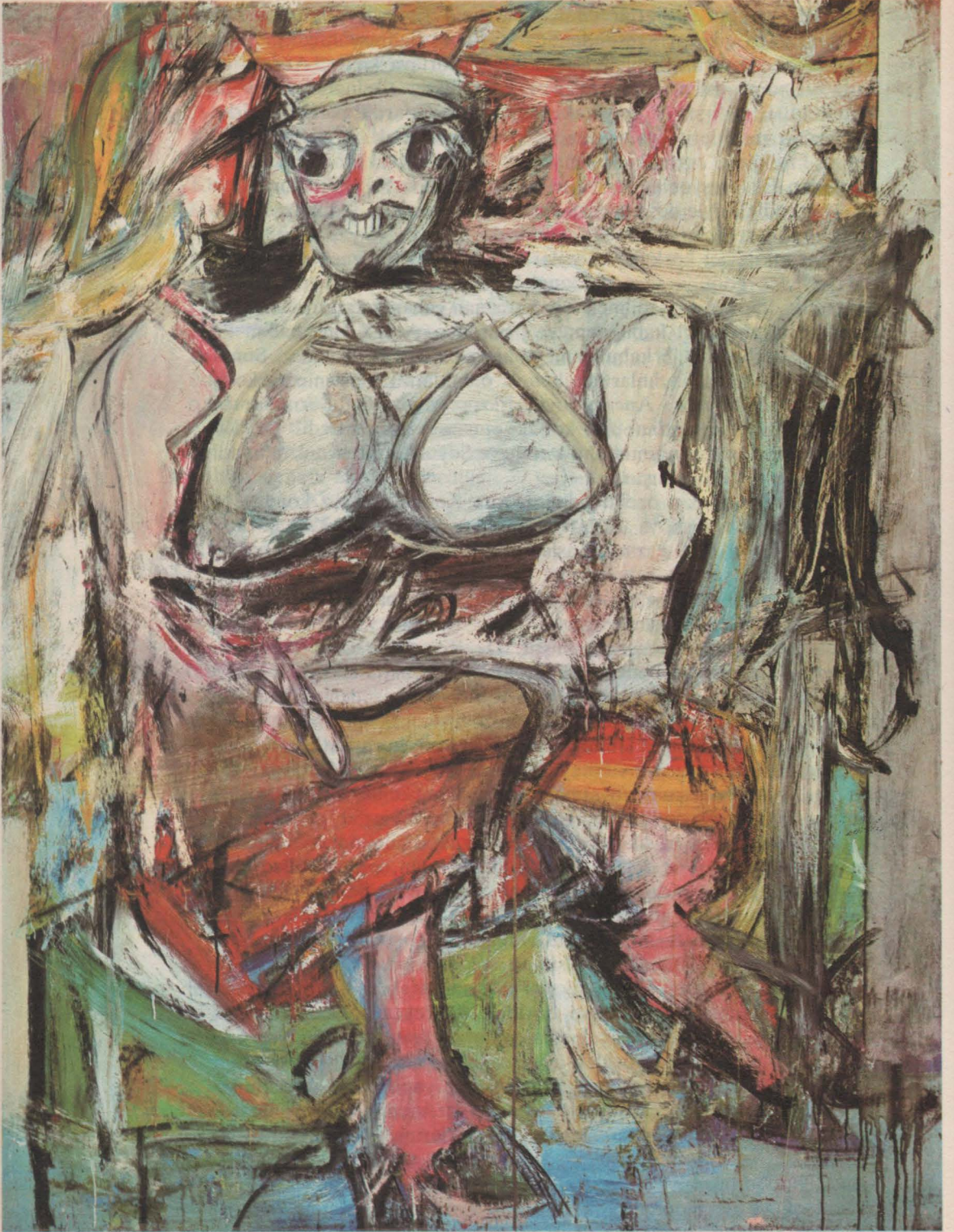
Willem de Kooning, sanatçıyı 'tatlı Arshile' olarak adlandırmış ve onu, kendinin ustası olarak tanımlamıştır. Ancak daha sonra da Kooning, aynen akımın öncülüğünü yapanlardan Pollock'ta da görüldüğü gibi, Avrupa ile bağlantılı olduğunu yansıtan yapıtlar vermiştir. Sanatçı 1948'de New York sanat dünyasını soyut bir görünüme sahip olan ve kışkırtıcı anlamlar taşıyan siyah ve beyaz resimlerden oluşan sergisiyle etkisi altına aldı. Fırça vuruşlarındaki özgürlük ve kesinlik, seyredenleri çarparcasına etkilemekteydi. Eleştirmenlerin beğendikleri yan, çalışmalarındaki ateşli görünümüdür. Birkaç yıl sonra 1953'de, de Kooning, anıtsal kadın konusunu işleyen sevmeye reddetme imgelerinin çarpıştığı bir dizi büyük resimlerden oluşan sergisiyle hayranlarını şaşırttı. Bunlar *Avignon'lu Kızlar* gibisinden çocuk resimleri idi; ancak aralarında Devrim Çocukları gibi olanlar da vardı. Söz konusu yapıtlar, sanatçının önceki resimlerinde kavranan bir gerçeği açıkça vurgulamaktadır: 1948-9'ların soyut siyah-beyaz resimleri, insan anatomisine de dayanmaktaydı. Yeni yaptığı resimler, de Kooning'in fırça kullanmaktaki ustalığını sergilemekteydi. Yanlış değerlendirilmiş bile olsa sanatçıyı Yeni Amerikan Resmi'nin öncüsü olarak kabul ettiren, bu özelliklerine duyulan hayranlıktı. Bu öncülük kisvesine bürünmesi onu, soyut sanat'tan ayrılmanın vereceği zararlardan korumuştur.

Bugün geriye baktığımızda Soyut Ekspresyonizmin 'action painting' (eylem, aksiyon resmi) dalındaki belli başlı ressamının Pollock değil, de Kooning olduğunu görüyoruz. De Kooning'in resimleri ve son günlerde yaptığı heykelleri en başta, bir gelişim süreci sonunda ortaya çıkan yapıtlardır. İster bilinçle, ister bilinçsizce yapılmış olsunlar, tualerde biçimleri akla getiren işaretler, boşluk izlenimi veren biçimlerle karşılaşır; biçimlerin boşluklarını ve hatta renklerin belli bir figür, bir suret oluşturduklarını farkedebiliriz. Bu bir insan şekli, bazen bir manzara olabildiği gibi, bazen de bu tür belirgin bir çağırışımı çürüten yapıtlarda görülebilir. Üstelik bu resimler, elle tutulup gözle görülemeyen tinsel bir hava da yaratırlar. Kandinsky'nin 1910'dan sonra yaptığı 'soyut' resimler açıkça figürleri, atları, binaları, manzaraları akla getirirler. Klee, Miro ve Ernst resim yaparken, ayrı ayrı yollardan bir biçimler dizisi sağlamışlardır. Üstelik bunlar geniş ölçüde saygı duyulan soyut ressamlardır. Birçok eleştirmenin ve bu konuyla

ilgilenen halktan kişilerin, de Kooning'in resimlerine figürü sokma ilkesine karşı çıkışları, resimde soyutlama ve figürasyon çatışmasının aslında ne denli nazik bir sorun olduğunu ortaya koyar. Ancak, ortada bir sorun daha vardır. Olaya maddecilikten tiksiner ve bir tür entellektüel belirsizlik arayarak yaklaşan insanlar, Pollock ve arkadaşlarının resimlerini yalnızca soyut resimler olarak görmediler. Ressamın kişiliğinin derinliklerinde yatan, kendine özgü bir biçimde merkezlenen Ekspresyonizmle, bu resimleri arasında bağ kurdular. Jung'dan öğrendikleriyle de, insanlar Pollock'un resimlerinde ilk örnek mitlerle ilgili özellikler buldular. Ancak de Kooning'in yaptığı hem ezi, hem etkileyici korkunç kadınlar için aynı şey söylenemezdi. Onlar saf ve yüce gönüllü olan herhangi birşeyi hoşnutlukla benimsemeye ve hakiki ifadeye ulaşabilmek için harcanan çabanın kanıtı olarak şiddeti, hatta zorbalığı kabullenmeye hazır dılar. Ancak yine halkın kabalığı ve terbiyesizliği kabullenmeye hazır olduğu söylenemez. Sonraları de Kooning, kadınlarının komik olduklarını kimsenin farkedemediğini söylemiştir. Ancak Soyut Ekspresyonizm'in, Sürrealist bir "kara mizah" açısından bile komik olması beklenemezdi. De Kooning, arkadaşlarının umudunu kırmış ve Soyut Ekspresyonizm'in adını bir bakıma karalamıştır.

208 Bu ânı ilginç kılan özellik, doğruca de Kooning'in söz konusu gelişme hakkında kuşkuya düşmüş olmasıdır. Sanatçı ilk *Kadın* resimlerini yapmaya 1950 yazında başlamıştır. Bu konuda onsekiz ay çalıştıktan sonra, yaptığı çalışmaların değersiz olduğu kanısına vararak, onları bir yana atmıştır. Sanat tarihçisi Meyer Schapiro, sanatçıyı yeniden bu konuda çalışmaya razı etmiştir. Böylece yapılan altı *Kadın* tablosu, Mart 1953'te sergilenmiştir. De Kooning'e göre 'Soyut biçimlerin bile birşeye benzemesi gerekir'. *Kadın* isimli tabloları ve onlardan önceki soyut resimleri, de Kooning'in ne demek istediğini açıklığa kavuştururlar. Ressam, resmin dışındaki bir nesneyi, resminde gösterme, temsil etme zorunluluğundan kurtulsa bile; yaptığı resimlerde, herhangi bir nesneye benzetilebilecek motifler ortaya çıkıyorsa, bunları resminden atmaya çalışmakla, kendi kendini kötüleyebileceğini de görecekler. De Kooning'in fırçası ağızlar, omuzlar, göğüsler, kalçalar ve bacakların biçimini verme eğilimindeydi. Fırçanın bu benzettiklerini ve onlarla birlikte değişebilen, çarpıtılabilen yapıyı tüm olarak ele aldığımızda 'biçimi' hem güvenilir, hem daha da aşırı bir özgürlüğün göstergesi olarak kabul edebiliriz. Hakiki ve bütünüyle soyutlaşan resim, salt ressamın bıraktığı bir ize, adeta onun imzasına dönüşmüştü. Oysa resimsel yaklaşımından figürleri ve zaman zaman manzara görünümelerini çıkarmayarak, de Kooning kendini bu tuzaktan kurtarmış ve böylelikle hareketliliği koruyabilmiştir. 210 Sonunda, görünüşte soyut ama açıkça figüratif resimler yapmaya başladı. Bunlar, ender görülen ifade canlılığıyla ve olağanüstü kendiliğindenlikleriyle (spontaneity) dikkati çeken yapıtlardır. Ressamı yakından tanıyanlar ve çalışması sırasında onu izlemiş olanlar, de Kooning'in uzun resim yapma uğraşını, hazırlıklarını, konuyu tekrar tekrar ele alışını, tekrar tekrar gözden geçirişini ve sonunda resimlerin kendiliğinden nasıl ortaya çıkıverdiğini anlatırlar.

Pollock ve de Kooning, Soyut Ekspresyonizm'in 'Action Painting' (Eylem, aksiyon, hareket resmi) adı verilen kanadının öncüleri olarak kabul edilir. Genel ilgiyi toplayan da budur. Diğer ressamlar çok geçmeden bu sanatçılara uydular. De Kooning'in bir arkadaşı olan



208. Willem de Kooning: *Kadın I*. 1950-2. Tual üzerine yağlı boya, 190 x 147 cm.
New York, Modern Sanat Müzesi (satın alınmış)



209. (solda) Franz Kline: *Mezar* *İşareti*. 1955. Tual üzerine yağlı boya 190 x 130 cm. Cleveland Sanat Müzesi (hediye eden bilinmiyor)

210. (sağda) Williem de Kooning: *Merritt Ekspres Yolu*. 1959. Tual üzerine yağlı boya, 228 x 205 cm.



209

Franz Kline, bir yıl içerisinde gerçekçi resimlerden Soyut Ekspresyonist resimlere dönüş yaptı. Siyah boya kullanarak kâğıt üzerine küçük fırçayla yapılan ve zaman zaman biraz Doğulu karakter taşıyan resimler; aynı şeyin daha büyük tualler üzerinde ve badana fırçalarının kullanılarak da yapılabileceğini düşündürdü. 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 hale gelmiş bir eylem' olarak okumak mümkündü. Büyük fırça izlerini birer birer izleyerek, seyirci bu eylemi paylaşıyor ve onun enerjisini tadabiliyordu. Soyut Ekspresyonizm akımı, ortaya çıktığında henüz öğrenci olan genç ressam Sam Francis, büyük tualleri baştanbaşa kateden ve açık renk boya sürülmüş bir fırçanın hızla hareket etmesiyle meydana getirilen boyalı şeritlerden oluşan yeni bir formül buldu. Olasılıkla New York kentinden uzakta bulunması nedeniyle —Francis, California'dan ayrılmış ve 1950'den sonra da çalışmalarını Paris'te sürdürmüştür— tipik Soyut Ekspresyonizm'in huzursuz ve çoğu kez de acıklı olan özelliklerinden kurtulmuştur.

Meslekdaşlarının çoğu gibi, resimde hakiki ifadeyi verebilme arayışı'nın onu tekrarlamalara götürmesinin önüne geçmemiştir. Ancak, bizde korkuyla karışık saygı uyandırması beklenen yapıtlara göre, daha neşeli ve çekici olan bu üslup karşısında, yukarıda sözü edilen sorun daha az önem taşımaktadır.

Üslup sorunu hem yetenek, hem de başarıyla ilgilidir. Esastan değişiklikler getiren her yeni akım gibi, Soyut Ekspresyonizmin de, öncü 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 ressamıların savunulması ve yapılan işin açık bir kuram ya da programı olması da bu akıma katkıda bulunan etkenlerdir. Yapıtlarındaki dramatik değişimlere bakarak, bir ressamı izlemek için akıma son derece güven duyan ve sadık kalan bir kamuoyuna gerek vardır. Üslup oldukça dolaysız bir biçimde ressamın kişiliğiyle tanındığı için, esasta oluşan değişimler izleyiciye aldatmacılık ya da en azından bile bile yapılmış bir kandırma gibi gelebilir. Soyut Ekspresyonizmi destekleyen eleştirmenler, bu akımın amacını başarılı bir şekilde şu yalın açıklamayla çevreye aşılarmışlardır: 'Modern sanatı kısıtlayabilecek bütün geleneklerden kaçınarak kişinin en derin ve en umursamaz bir biçimde kendini ifade edebilmesi 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. Ancak sanatçılar daha önce yaptıklarından farklı şeyler yapmak, şu veya bu nedenle girdikleri gruptan ayrılmak, özellikle yapıtlarına yüklenen basmakalıp açıklamalardan arınmak eğilimindedirler. Sanat tarihi, kendileri için yarattıkları bir üslubla başbaşa kalan sanatçı örnekleriyle doludur: Mondrian, bu örneklerin başlıcalarından biridir. Mondrian'ın üslubu kendi felsefi inançlarına uymuş ve gereksinim duyduğu tüm ifade gücünü sağlamıştır. Kolayca tanımlanabilen Mondrian'ları sanatçıya yaptıran, yalnızca kazanmış olduğu ticari başarı olmamıştır. Sanatsal karışıklığın örnekleri oldukça azdır: Picasso, resimlerinde ve heykellerinde kullandığı —kendi bulduğu ya da başkalarından edindiği— esinlerin çok büyük bir çoğunluğundan ham madde olarak yararlanmış büyük bir sanatçıdır ve sanat tarihinde tek başına yer almaktadır. Sanatçıların hemen tümü tutarlılık ve çeşitlilik olarak adlandırabileceğimiz iki uç arasında yer alır. Ne olursa olsun, değişim ve gelişme, sanatçıya özgü çalışmaların doğasıyla ilintili olarak değerlendirilmelidir. Böylece bir ögenin eklenmesi ya da çıkarılması, büyümesi ya da küçülmesi; Mondrian'ın yapıtlarında hatırı sayılır bir evreyi temsil ederken, Picasso'nunkilerde bir konunun, aracın ya da bir üslubdan ötekine geçişin işe karışması daha az önemli bir değişikliği ifade eder. Bana göre Pollock, boyaları damlatarak ve akıtarak yaptığı resimlerinin ve bunlarla kazandığı ünün tuzağına düşmüş; buna karşılık Kline, anlam belirten işaretlere benzer imgeler arasında hapsolmuş olarak kalmamıştır. Francis, kendi fikirleriyle yetinmiş ve bunu sürdürerek, koyduğu gevşek sınırlar içerisinde çalışmayı yeğlemiştir. De Kooning ise kuşağının en hareketli üyesidir; ticari baskı-

lar altında kalmamış ve çevresindeki yaşama gösterdiği tepkiyi kendi yaşamını ve sanatını beslemekte kullanmıştır. Kline'ı bir oranda küçük, Pollock'u ise büyük sanatçı yapan, birincinin refahı ise ikincinin de huzursuzluğu olsa gerektir.

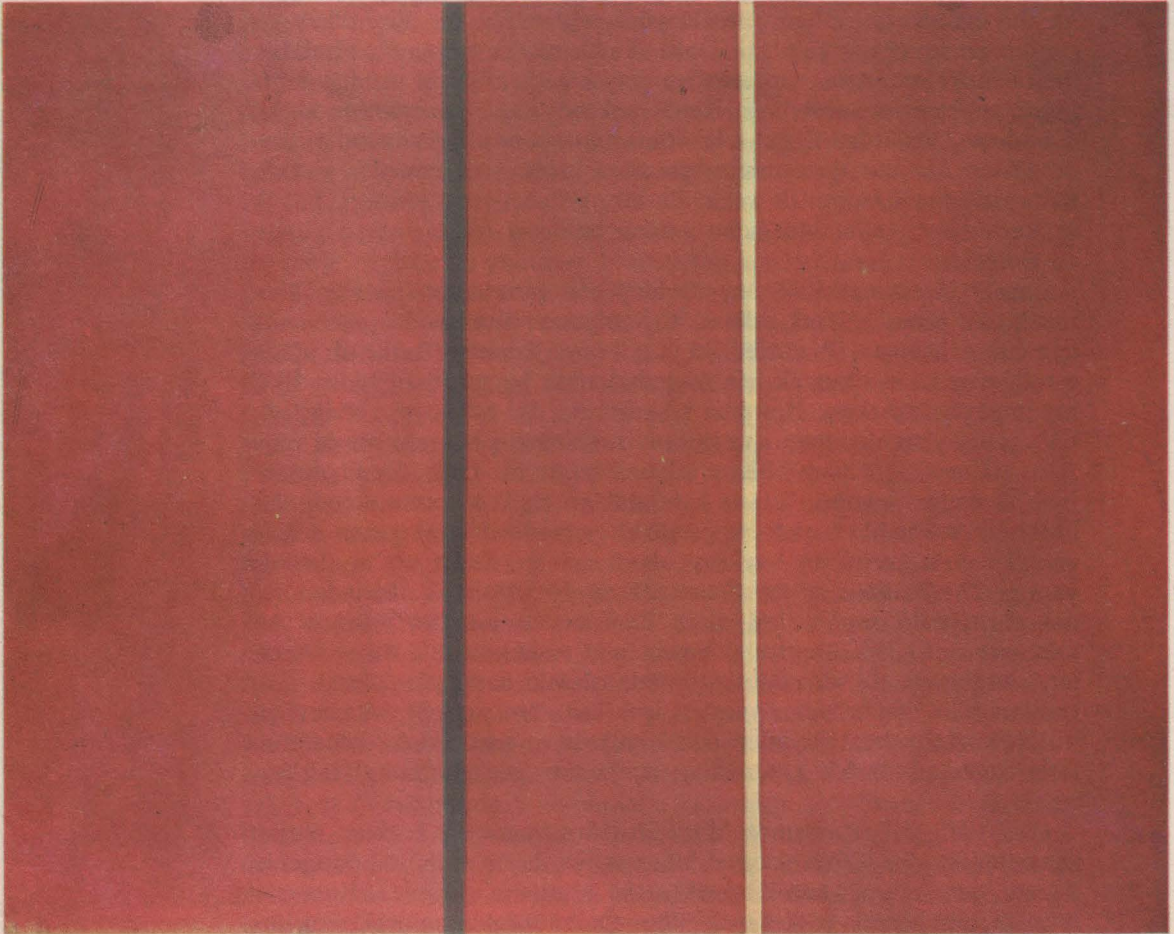
211 Çoğunlukla kendilerini bir formüle bağlama eğiliminde olan Soyut Ekspresyonistlerin büyük ciddiyetle resimler yapmaya özen göstermeleri anlaşılır bir olgudur. Clyfford Still tüm Avrupa Sanatını, 'Batı Avrupa'nın çöküşünün kısır sonuçları' olarak niteleyip reddetmiş; görünen dünyaya ait tüm bildirileri yapıtlarından söküp atmıştır. Rengi çağrıştırdığı tüm anlamlardan; boyayı kullanışını elyazısının kişisel niteliklerinden ve duygusal ifadeden ayırmak için elinden geleni yapmıştır. Daha önceleri kullandığı oldukça tumturaklı adlar yerine, yapıtlarına numara vermeye başlamıştır. 'Bir kimsenin yalnız başına ve dosdoğru yürüyerek yapmak zorunda olduğu bir yolculuktu bu' diye yazmaktadır; '...Artık korku yasalarının egemenliğinden kurtulmuş olan Hayalgücü, Görüş Biçimi ile aynı anlama gelmeye başladı. Gerçek ve mutlak olan Eylem, bu hayalgücünün anlamı ve tutkularının taşıyıcısı oldu'. Still'in 1949'da ve daha sonra yaptığı resimlerinde, kahramansı ve düşsel birşeyler olduğu tartışılmaz. Önceleri siyah rengin egemenliği yüzünden koyu renkte olan bu büyük resimler, sonraları daha parlak ve renkli bir niteliğe bürünmüşlerdir. Bu resimler, hepsi ayrı renkte, kenarları kırık ya da aşınmış gibi duran, yoğunluk ve ağırlık duygumu vermek için pürüzlü yüzeylerden oluşan, düz, dikey biçimlerden meydana gelmişti. Daha donuk olarak boyanmış olsalardı, bu biçimler zamanla, yıpranıp aşınmış büyük afişlerin asıldığı tahta perdeler izlenimi verebilirdi. Renk renk boyanmış yüzeyleriyle korku uyandıran, ürkütücü doğal felaketleri anımsatan bir görünümü vardı. Dikey oluşları duruşumuzu yansıtır, ancak aynı zamanda yükselme ve düşme izlenimi de verir. Parlak, gözalcı renk şeritleri, büyük ve karanlık engeller arasından yolunu bulmaya çalışan ışık duygumunu simgeler.

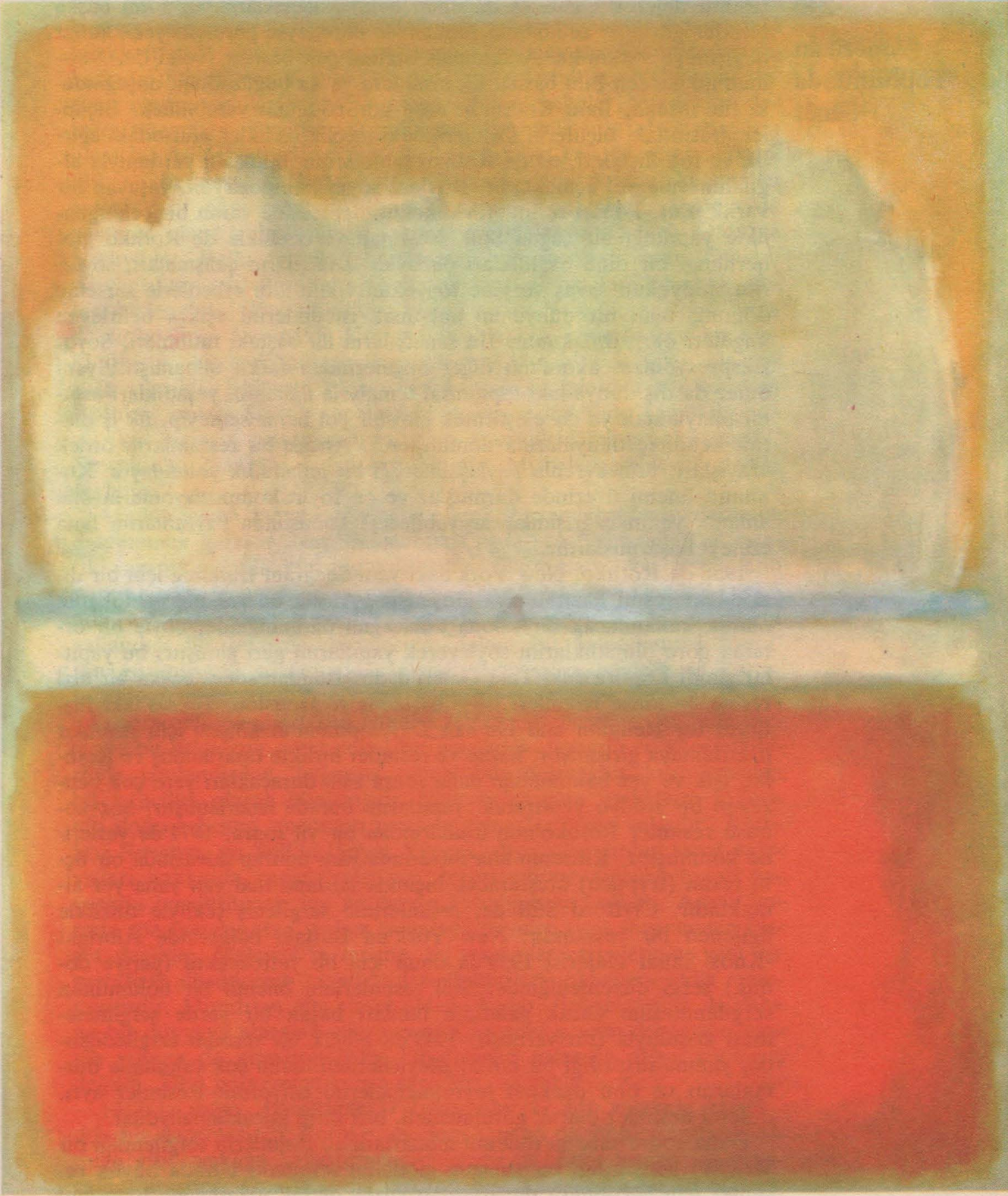
212 Barnett Newman 1948'de 'güzelden çok esrarlı yüceliği akla getirecek bir sanat' olarak adlandırdığı olgunun üstesinden gelebilmek için çok çalışmıştı. Bu sözleri iki yüzyıl önce Edmund Burke'un klasik estetiğe meydan okumak için söylediklerinin bir yankısı gibidir. İlkel bir imge araştırırken, Newman resimsel dili iki esas öğeye indirgedi: ilki, geniş, parçalanmamış, ve düzene sokulmamış bir renk ya da renk alanı, ikincisi, bu alanı bölen ve kesen başka bir renk sütunu. İnsanlığın ilk ifade biçimini, 'içinde bulundukları trajik durumu, kendi varlıklarının bilincini, boşluk karşısındaki çaresizliklerini duyuran dehşet ve öfke dolu şiirsel bir haykırış' olarak niteler. Daha sonra, 1966'da yaptığı *The Stations of the Cross* adlı on dört resimlik dizisinde, İsa'nın çarmıhtaki son sözleri olan 'Beni neden bıraktın?' sorusu bu kez evrensel çığlık olmuştur. Newman'ın resimlerindeki dikey işaretler, durgun ya da sonsuz bir ortamda olumlu hareketler olarak yorumlanabilir. Tıpkı suları yarması için Tanrı'nın şimşeği yollaması gibi. Newman'ın bazı resimleri çok büyüktür ve renk alanları ve sütunlarla sağlanan derece kontrastları uçsuz bucaksız görünümü çağrıştırır.

213 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. Bu renklerin hiçbirisi berrak ve kesin değildir: Önümüzdeki yumuşak renk ör-

Amerikan
Toplumunda
Sanat

211. (sağda)
Clyfford Still: 1957
-D No.1. 1957.
Tual üzerine yağlı
boya, 287 x 404
cm. Buffalo,
Albright-Knox
Sanat Galerisi
(Seymour H.Knox'
un hediyesi)





212. (karşı sayfada) Barnett Newman: *Sözleşme*. 1949. Tual üzerine yağlı boya, 122 x 152 cm. Washington, Hirshhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi, Smithsonian Enstitüsü

213. (üstte) Mark Rothko: *No. 8*. 1952. Tual üzerine yağlı boya, 254 x 173 cm. Meriden, Connecticut, Mur ve Mrs Burton Tremain koleksiyonu

tüsünü delerek çıkan ya da onun belirsiz kenarlarından sızan başka renkler görülür; zemindeki renkler de neredeyse görülemeycek kadar değişmeye yatkındır. Anlatılmak istenen çok basittir (belki de, Newman'inkilerden bile basit): ilk insanlara ya da bugün ölüm döşeğindeki bir insana, İlahi Kudret'in 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. Dinsel resimlerin ürkeklik derecesine varan bir çekingenlikle yapıldığı bir çağda Still, Newman ve özellikle de Rothko gibi herhangi bir dine bağlılıkları olmayan sanatçıların çalışmaları; soykırım, topyekun savaş ve yine topyekun yıkım gibi etkenlerle serseme dönmüş olan bir dünya'nın anlatmak istediklerini açıkça belirleyen imgeleri oluşturmaktadır. Bu sanatçıların ilk baştaki tutumları, Soyut Ekspresyonizm akımı'nın diğer öncülerinden farklı olmamıştır; yani onlar da dış dünyadaki toplumsal temalarla ilgilenip, yaşadıkları ortamı onaylamak ya da eleştirmek gibi bir yol benimsemeyip, ilk iş olarak kendi iç dünyalarına dönmüşlerdi. Ancak bu ressamların örnek arayışları, tüm evrenin paylaşabileceği bir anlamlılık yolundaydı. Konunun önemi üzerinde durmuşlar ve en soyut kompozisyonların bile anlama yakın çağrışımlar taşıyabileceği konusunda hayranlarını ikna etmeyi başarmışlardır.

1958'de Rothko, New York'daki yeni Seagram Building için bir dişi duvar resmi hazırlamaya girişmiştir. Ancak bu resimlerin, lokanta olarak kullanılacak bir salona asılacağını öğrendiğinde, böyle bir ortama göre olmadıklarını söyleyerek yapıtlarını geri almıştır; bu yapıtlar şimdi Londra'daki Tate Galeri'dedir. Bundan sonra başka bir dişi resme — 'kilise resimleri' ne— başlamış ve Houston, Teksas'taki Institute for Religion and Human Development'ın kilisesi için resimler hazırlamaya girişmiştir. Kilise ve resimler birlikte tasarlanmış ve Rothko, ışık ve yer bakımından daha sonra asılı duracakları yere çok benzeyen bir stüdyo yaptırarak, yapıtlarını burada hazırlamıştır. Söz konusu resimler Rothko'nun intiharından bir yıl sonra, 1971'de yerlerine konmuştur. Kilisenin ana duvarında yani mihrap duvarında bir üçlü resim (tryptich) oluşturacak biçimde üç tane tual yan yana yer almaktadır. Clyfford Still de, resimlerinin sergileniş şekliyle titizlikle ilgilenen bir ressamdır. New York'un Buffalo bölgesinde Albright-Knox Sanat Galerisi 1959'da onun için bir retrospektif (geriye dönük) sergi düzenlediğinde, Still resimlerinin önemli bir bölümünün sergilenmesine ancak galerinin bunları başka bir yerde sergilememesi koşuluyla izin vermişti. 1949'da büyük bir resmini sergilediğinde, yanına iliştiirdiği bir notta, izleyicilerden tualin çok yakınında durmalarını ve onu uzaktan seyretmemelerini istiyordu: Resimler ayrı, desenli nesneler olarak görülmemeli, bizi sarıp kucaklamalıydılar.

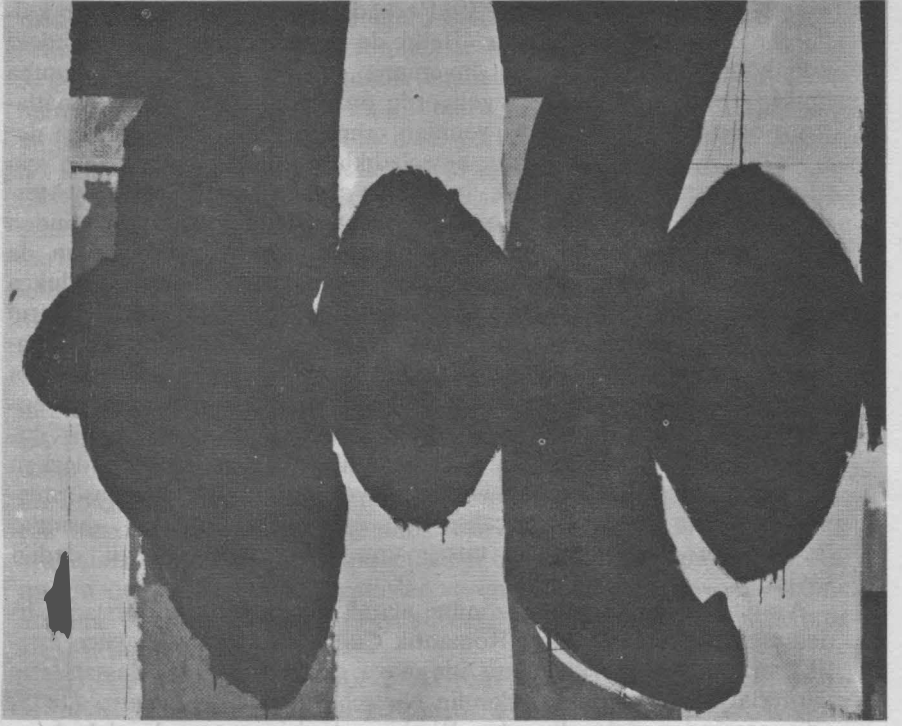
Daha sonra sanatçı (önemli mimarlara ait çizimlerin sergilendiği bir sergide) geliştirdiği bir sinagog modelini sergiledi; burada büyük resimler için eğri-büğü duvarlardan yüzey olarak yararlanma buluşunu da kullandı. Sanatçının 1958-66 yılları arasında yaptığı on dört soyut resim, *The Stations of the Cross* —1966 yılında karma bir çalışma olarak Guggenheim Müzesinde sergilendi. Genel olarak insanlık için anlamı olan şeyi ararken, özelliğin ötesine ulaşan ressamlar, sanatlarından sanki geri çekiliyormuş gibi görünüyordular. Kullandıkları üslup resmin kalitesiyle birleşince, imzanın yerini tutabiliyordu. Bar-

nett Newman'ın en azından 1961'e kadar gözle görülür imzalar kullanmayı sürdürmesi ilginçtir. Belki de geniş tualin bir köşesindeki küçük imzası, derecelenme duyumuna, böylece de resmin anlamına katkıda bulunuyormuş gibi geliyordu ona. Ancak ressamlar, sanatlarının emprezaryoları olarak yeniden sahneye geldiler. Sundukları iletişim nüanslara dayanıyordu, amaçladıkları yolla bize ulaşmaları için ideal bir ortama gerek vardı; kolaylıkla suskun kalabiliyorlardı. Ateşlilik ve bedensel katkıyla birleşen sanat eylemi burada, kendinden emin, zarif yönetmenlerin (aynı zamanda sanata bağlılıklarının da gösterisi olan) trajik olayları sahneye koymalarına dönüştü. Oldukça hırslıydılar. Belki de yaşadıkları zaman bunu gerektiriyordu. Onların da yaptıkları gibi Rönesansın Sanat Öyküsü ile bir ilinti kurarsak şunlar söylenebilir: Paris Floransa'sından sonra New York Roma'sında da tıpkı Orta Avrupa'da Kuzey İtalya'daki gelişime benzer bir tepki oluştu. Yüce Rönesans Sanatıyla kıyaslanabilecek aşkın bir doruğa ulaşıldı. Seagram binası için yaptığı resimlerden söz ederken Rothko, onları Sistine şapelindeki duvar resimleriyle karşılaştırmıştı. İki önemsiz ressamın çalışmaları üzerindeki tartışma sırasında, Newman'ın 'Sanırım bizim tartışmamız, Michelangelo'ileydi' dediği söylenir.

Aradan geçen zamanı gözönüne alarak, ressamların bu hırslarını irdelemek gerekir. Nasıl Romantik Çağda sanatçılar saf, yüce estetik yaşantı yoluyla kurtuluşa ulaşmaya çalışmışlarsa, bu ressamların yaptıkları da onlarınkine yakındır. Nietzsche '*Trajedinin Doğuşu*' (1872) adlı eserinde şöyle diyordu: Bireyin, denizin ortasında dalgaların sallandığı bir teknede düşüncelere dalmış bir halde oturup Tanrı'nın görünüşünü gözönünde canlandırabilmesi ve böylece de kurtuluşunu gerçekleştirebilmesi için sonsuz acı çekmesi gerekir. Birkaç yıl sonra *Human, All-Too Human* (İnsan, fazlasıyla İnsan) adlı eserinde bu metafizik gereksinimi bir güçsüzlük, 'sanatın en yüce etkileri'yle yönlendirilen 'bağımsız ruhun' bile düşmekten kurtulamadığı bir bencillik olarak nitelemiştir. Nietzsche'ye göre 'aydınların sözlerinin doğruluğunun sınanması gereken zamanlar böyle anlardır'. Rothko, Newman ve Still'in 'Soyut Yücelik' diye adlandırılan sanat anlayışları hakkında yapacağımız son değerlendirme, onların hayali boyuttaki bu düşüncelerine ne derece katıldığımıza bağlıdır. Ancak burada söz konusu olan, yalnız üstünlüğe duyulan istek sorunundan ibaret değildir. Malevich'in tersine, bu ressamlar resimlerinin, yeni bir metafizik düşüncenin manifestoları (bildirileri) olduğunu iddia etmişlerdir. Mondrian gibi tinsel olduğu kadar, fiziksel olarak da daha iyi bir dünyaya ulaşmak için, resimsel öneriler getiren denemeler yazma yoluna da gitmemişlerdir. Düşünceleri geleceğe doğru yönelmiş değildi. Tüm görkemine karşın sanatları can çekişiyordu.

1947'da yazıp, *Possibilities I* (olasılıklar 1) adlı eserinde yayınladığı bir denemesinde Rothko, modern sanatın da öteki sanatlarda olduğu gibi, açıklığa kavuşturucu, mucizevi nitelikler taşıyıp taşımayacağını araştırır. Ona göre bu imkânsızdır: 'Canavarlar ve tanrılar olmadan sanat, bizim dramımızı temsil edemez ve sanatın en içten anları bu düş kırıklığını ifade eder. Eğer bunlar inanılması güç batıl inançlar olarak bir kenara atılırlarsa sanat, melankoli çukuruna batır'. Aynı yayında Pollock'un boyaları damla damla akıtarak nasıl resim yaptığı hakkında anlattıkları yer alır. Bu aynı zamanda yukarıda sorulan sorulara cevap niteliği de taşır. Bizi evrenin korkutucu boşluğundan

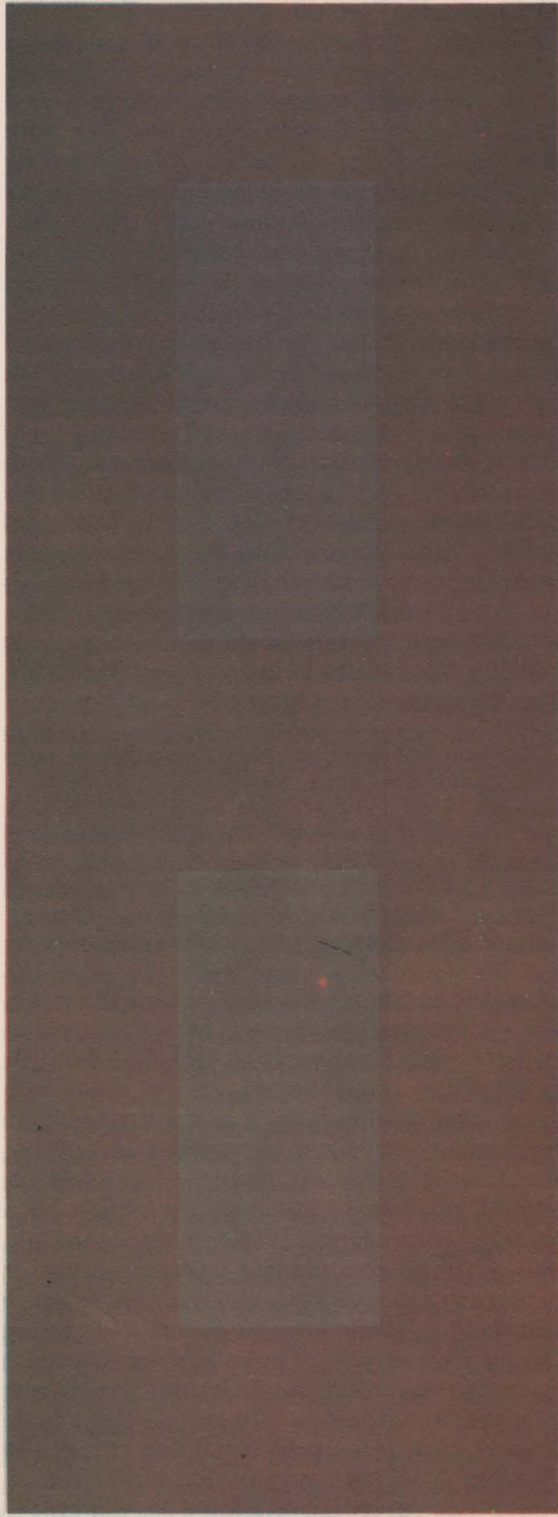
214. Robert
Motherwell:
*XXXIV. İspanya
Cumhuriyeti'ne*
Ağu. 1953-4. Tual
üzerine yağlı boya,
203 x 254 cm.
Buffalo, Allbright
-Knox Sanat
Galerisi (Seymour
H.Knox'un
hediyesi)



kurtaracak olan, içgüdüsel, hatta adeta hayvanlara özgü denebilecek ilkel davranışlardır.

Amerikan Soyut Ekspresyonizmi, ona bağlı olan sanatçıların da söyledikleri gibi aşırı bir sanat tutumunu yansıtıyordu. Önlemsiz, kuralsız bir eylemi ve bu eyleme bağlılıkla verilen hiçbir riski göze almayan ürünleri kapsıyordu. Ancak riske girmekten kaçınılması, özellikle bugünkü dünya'da yaşama riskinin göze alınamaması doğaldır. De Kooning'in resimlerinde 'kaba' diye kabullendiği konular bu nedenle gözümüze batar; Robert Motherwell'in daha ihtiyatlı resimlerine yine bu nedenle hayranlık duyarız. Rothko'nun çıkarmayı planladığı, ama sonunu getiremediği *Possibilities 2* (Olasılıklar 2) nin ikinci sayısında Harold Rosenberg'in bir şiiri de yer alacaktı. Motherwell'in bu şiir için yaptığı süslemelerden *İspanyol Ağutları* doğdu. Gerek bu yapıtlar, gerek başka yollarla ressam Motherwell, sürekli olarak yaşamla bağlar kurmaya, ona ulaşmaya çalışmıştır. Ressam, *İspanyol Ağutları*'nı (yaşamla ölüm arasındaki çelişkinin ve bunların birbiriyle bağlantısının mecazları) olarak tanımlar. Bu resimler zulmü olduğu kadar direnmeyi de akla getirirler. Duvar resimlerinin belirgin kayıtsızlığından ve tahta perde ilanlarının gözler önüne serili olma özelliğinden birşeyler taşırırlar. Aynı zamanda bu resimlerde tam anlamıyla matemli olmasa bile kesin bir karşı çıkma ve direnme ifadesi de vardır.

Gerçekte, Soyut Ekspresyonizm'in öyküsünde anahtar-kişilerden biri olmasına karşın Motherwell, derin sevecenliği ve çalışmalarıyla diğer Soyut Ekspresyonist'lerden farklı bir kişiliğe sahiptir. Sanatçı, Fransız kültürüne ve özellikle Sürrealizm'e olan şükran borcunu her zaman vurgulamıştır. Arkadaşları tarafından alaya alındığını farket-



215. Ad
Reinhardt: *Soyut
Resim*. 1959. Tual
üzerine yağlı boya,
275 x 100 cm. New
York,
Marlborough
Gallery, Inc.

tiği zaman 1965'te; şiir ve resimde Fransız geleneklerine olan sevgisinin, İngiliz ve Rus romanlarına olan saygısından farklı olmadığı ve sonuç olarak da ressam Motherwell'in, yazar Motherwell'den daha gerçek bir Motherwell olduğunu belirtmek gereğini duymuştur. 1944'ten itibaren New York'lu bir yayımcı için yöneticiliğini yaptığı 'Modern Sanatın Belgeleri' adlı bir dizi kitap, önceden sözünü ettiğimiz Amerikan sanatçıları hakkındaki temel bilgileri içeren bir kaynak niteliğini taşımaktadır. Motherwell'in yazı ve resim koleksiyonlarını kapsayan bu dizideki, özellikle *Dada Şairleri ve Ressamları* (1951) adlı cilt, 1950'lerin sonlarında Soyut Ekspresyonizm'e karşı düzenlenen bir saldırıya malzeme sağlamıştır.

Ad Reinhardt'ınki de, başka bir çeşit tepkiydi. 1936'da New York'ta, Amerika'ya özgü konuların öykücü resimlenmesine karşı kurulan Soyut Amerikan Sanatçıları grubunun genç bir üyesi olan Reinhardt, kontrollü ve belirgin bir kişilik taşımayan bir çeşit Soyut Ekspresyonizm yoluyla, geometrik soyutlamadan, benzersiz ölçüde yoğunlaşmış ve son derece seçkin bir geometrik soyutlamaya geçiş yapmıştır. 1960'dan, öldüğü yıl olan 1967'ye kadar, yalnızca hep aynı boyda kare tualler üzerinde çalıştı. Bu resimlerde, birbirinden zorlukla ayırt edilebilen siyah renk tabakaları kesişerek, tual yüzeyini üç ayrı parçaya bölüyordu. Tobey gibi Reinhardt da doğu sanatı üzerinde uzun süre çalışmıştı. 1960'larda yazdığı bir makalede, Doğu sanatının beğendiği yönlerini açıklarken, aynı zamanda bir ressam olarak amaçlarını da ortaya koymaktaydı:

'Dünyanın hiçbir yerinde sanat, Asya Sanatı kadar açık seçik olmamıştır: Mantık dışı, anlık, kendiliğinden, bilinçsiz, ilkel, rastlantıyla dışa vurulan ya da teklifsizce olan hiçbir şey ciddi sanat olarak adlandırılmıyor. Önemli olan boşluk, anlamsızlık, bütünüyle bilinçli olma, ilgisizlik. Sahipsiz ve tinsel; boş ve olağanüstü yapıda, akılcı bir kafaya sahip sanatçı, yalnız sanatçı olarak var; simetri ve düzenlilik önem taşıyor; değişmeyen 'insan özü'nden, sonsuz üstün ilke'den, eskimeyen evrensel formül'den başka birşey düşünülüyor sanatta'

Reinhardt keskin bir zekâya, çabuk kavrayışa sahip bir insandı. Boşluğu ve anlamsızlığı vermeyi başaramadığını bilmesi gerekir. Kişisel çizgiler boşluk ve anlamsızlık demek değildi. Bu çizgiler arasında kalan incelikle renklendirilmiş yüzey, Amerikan resmi doğrultusunda kişisel bir yoğunluk taşır. Kendi adlandırdığı gibi 'sanat-olarak-sanat olarak-sanat' şeklindeki kampanyası ve ifade-olarak-sanat ya da vahiy-olarak-sanat şeklindeki tutumun karşısında olması, meslektaşlarının resimsel ve sözlü konuşma sanatına etkili bir karşılık olmuştur. Bölüm 9'da göreceğimiz, 1960'ların ortalarına ait Minimalist eğilimler, onun anlamlar konusundaki tutumuna —yani mümkün olduğunca az araçlardan yararlanma özelliğine bazı şeyler borçludur. Reinhardt, süslü ifade üslubuna karşı ekonomik ifade tarzını benimsemişti.

Soyut Ekspresyonizm'in en akıllı savunucuları arasında yer alan ve zamanında Amerikan 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 birbirlerinden ayırmak, modern sanatın doğası gereği idi. 'Resimsel sanatın sadeleştirilmeyen niteliği sadece iki esas geleneğe ya da norma bağlıdır': Yüzeyin düzlüğü ve bu düz yüzeyin sınırlanması. 'Soyut Ekspresyonizmin şatafatından' sonra ar-

tık sanata gerekli olan şey açıklıktı. Rothko ve Newman bu yönde imarlarda bulunmuşlardı. Ama şimdi, bu beklenen açıklığı, sadelik ve sınırlılığı yapıtlarında gösterebilen Louis ve Noland adlı iki ressam vardı. Greenberg bu konuda Olitski'yi de parantez içinde övmektedir. Bu sözleriyle Greenberg, modern resme hâlâ egemen olan Kübizmin merkezci kompozisyonuna karşı yaygın ve geniş kompozisyonu kasetmiştir. Buna göre düzene sokulmamış renk alanları, boşluk yanıl-samasına yol açmayacak tarzda dengeleniyordu. Resmin içinde, belli belirsiz bir biçimde kenarlarıyla birleşiveren açık seçik bölümler yer alıyordu. Bunu izleyen on yıllık sürede ve daha sonraları, Greenberg ile onun bu analizini kabul eden eleştirmenler, durmadan Louis, Noland, Olitski ve bu kriterde değerlendirilebilecek daha birkaç ressamın, özellikle Stella'nın resimleri üzerinde görüşlerini belirttiler.

Bu ressamların ortak yönleri, daha serinkanlı bir sanat görüşüne sahip olmaları ve tutkularını daha fazla bastırabilmeleri idi. Newman'ın kahramansı görkemine de, Rothko'nın Romantik ifadesine de, Louis ve Olitski'nin ara sıra meydan okudukları görülür; ama ikisi de Michaelangelo ile kıyaslamalar yapmaya hevesli değildirler. Ancak Louis ve Olitski'nin sanat anlayışlarına, Romantizmin yücelik kavramı ışığında bakmak yararlı olacaktır. Bütünüyle gözden geçirildiğinde bu ressamlar oldukça az şey söylemişlerdi. Yaptıkları her hareketi anında çözümleyip değerlendirmeye hazır bir eleştirmenler grubuyla çevriliydiler. Greenberg, Soyut Ekspresyonizm ile ilgili açıklamalarında, giderek biçimsel ve renksel gelişmeye daha çok eğilmiş; konunun felsefi ve psikolojik yönlerini açıklamayı ötekilere bırakmıştı. Greenberg ve yandaşı eleştirmenlerin yöntemi, 'Ressam Sonrası Soyutlama' diye adlandırdıkları akım karşısında da aynı olmuştur. Bu sarıt görüşünde anlam bir kenara bırakılmıştı. Ressamlar, yüzeyin düzlüğü ve düzlüğün sınırlanmasıyla ilgileniyorlar; öteki ressam arkadaşlarının resimde, kişisel özelliklerini göstermeyen, kesin berraklık ve açıklığa doğru kaydettikleri gelişmeyi izliyorlardı. Resimsel gerçekler üzerinde ilgilerini yoğunlaştırıp, dikkatli bir çalışkanlıkla yazılar yazdılar. Onlarla birlikte bilinçli seçim yapabilen, duygulu ve sezgili bir kişilik olarak ressam kavramı yeniden ortaya çıkıyordu. Sanki atılan her yeni adım, bu adımı atan ressamın ya da ona paralel görüşteki bir başka ressamın daha önce yaptıklarını geçersiz kılıyormuş gibi, uluslararası satış yapan dergilerde (*Art International*, *Artforum*) durmadan makaleler yayınladılar. Ne yazık ki bu işe fazla ağırlık verdiler. Bu arada, konuyla ilgilenen yazar ve ressamların ender görülen bir zekâyâ ve ciddiliğe sahip olduklarını da eklemeliyiz.

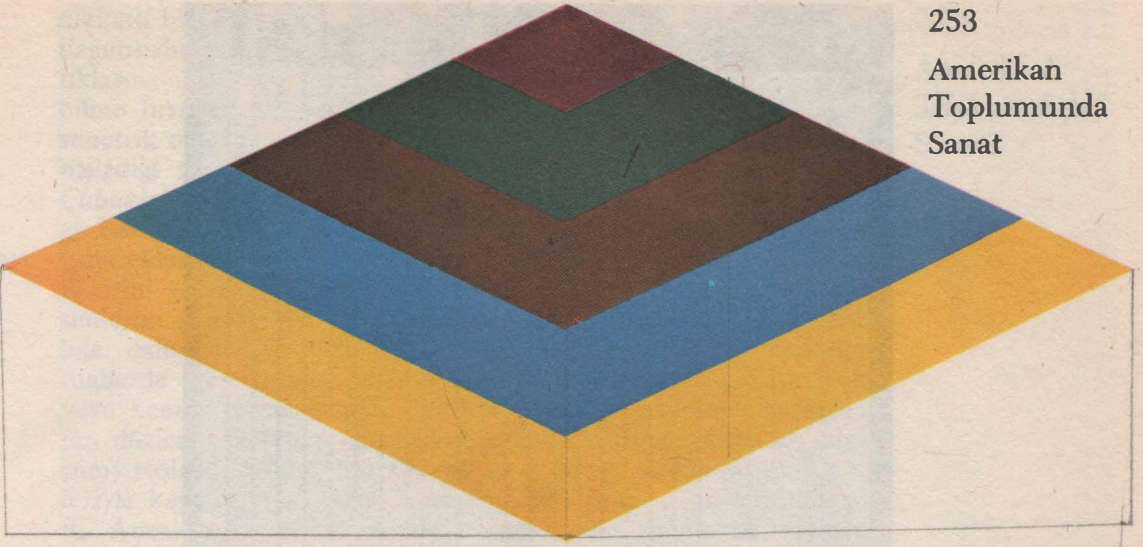
'Ressam Sonrası Soyutlama' akımında, yumuşak olsun parlak olsun, renk başlıca önemi taşıyordu. Renk üzerinde konuşmayı başkalarına bırakan yazarlarsa, bu akım içindeki ressamların, Kübist gele-neği ve böylece Avrupa Sanatının ön saflarını (bu arada Monet ve Matisse'i unutuyorlardı) oluşturan sanat görüşlerini reddetmeleri hakkında beyanlarda bulundular. (Kübist gelenek sözüyle neyi kastettikleri belli değildir. Büyük bir olasılıkla merkeze dönük, kapalı kompozisyonlara karşı, merkezden dışa doğru yayılmayı ve genişlemeyi kastediyorlardı. Asıl yapıya çok gerekli olmayan, sistemleştirme ya da süslemede kullanılan ek bir eleman olarak rengin ele alınışını da kastediyor olabilirler). Bu yeni soyutlama anlayışı ile Avrupa ve Amerika'da daha önce bu yoldaki akımlar arasında beliren en önemli ayrılık ilkinin, nesne olarak resim ve imge olarak resim ikileminin üs-

tesinden gelmiş olmasıdır. Bu, hâlâ kamuoyunun gönlünde yatan çok eski bir ikilemdi: 'Şurada bir resim var; bakalım neyin resmiymiş'. Resimde soyut anlayış, bir tablonun herhangi birşeyin resmi olması ilkesine meydan okuyarak saldırdı. Bir tablonun başka nesneleri akla getiren ya da getirmeyen duvara asılı bir nesne olduğuna dair Kübist anlayış, bu eski anlayışa tersinden hücum etmiş; üstelik bunu pratikte değil, ancak kuramda yapabiliyordu. Kübist resimde oluşturulan işaretleri ve izleri tanıyıp yorumlama hevesi, eski alışkanlığı desteklemeye yaramıştı. Soyut Ekspresyonistler, birbirleriyle bağlantılı bu ikilemler üzerinde durdular: Bir yanda adeta bir arena ve eylem alanı olan tual ve işaretler, öte yanda simgesel öğeler ve yorumlar. Louis, Noland, Olitski ve Stella'nın eserlerinde bir bütünlüğün sağlandığını görüyoruz. Resim imgenin kendisi, imge de resmin kendisi olmuştur artık. Herşey tablodan ibarettir. İmge ile üzerinde yer aldığı zemin arasında bir ayırım yapmak mümkün değildir. Boşluk yanılsamasını veren bir nitelik de yoktur (tuale bir nokta kondurduğunuz anda, derinlik çağrışımı kaçınılmazdır; ancak sözü edilen ressamın bu etkiyi ortadan kaldırmada insanı şaşırtacak kadar ileri gitmişlerdir). Açık seçik bir ağırlık duygusu, resmin üstü ve altı kavramları ortadan kaldırılmıştır (resmin nasıl asılacağı konusunda tartışmalar çıksın diye Louis, birkaç tablosunda bunu belirtecek hiçbir işaret bırakmamıştı). Bu tablolarla ressamın imzası gibi kişisel hiçbir unsur bulmak mümkün değildi. Bunlarda daha çok, yansız bir davranış biçimi ve Reinhardt'inkine benzeyen kusursuz bir işçiliğe saygının varlığını gözlemliyoruz.

Kullandığı stratejiler ve görsel değerleriyle ele alınacak olursa, bu resim yönteminin ne kadar yeni olduğuna karar verebilmek için, ile-

216. Morris Louis:
Gamma Delta.
1959-60. Tual
üzerine sentetik
polimer
258 x 388 cm. New
York, Whitney
Amerikan Sanat
Müzesi (McCrory
Corporation'un
hediyesi)



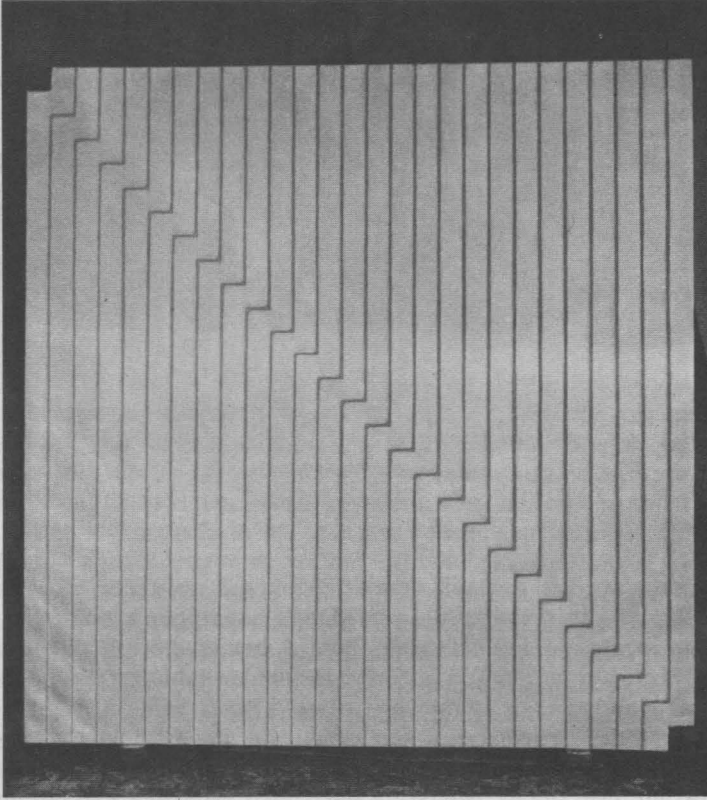


ri sürülen iddialara bir bakmak gerekir. Monet, Kübist değildi. Son yaptığı *Nilüferler* adlı resimlerinde onu, Doğu Sanatı'nda olduğu gibi, ağırlığın bir merkezde toplanmadığı, hemen hemen boşluk duygusu vermeyen bir düzen uyarlarken görürüz. Böylelikle tabloları renk perdeleri ya da panorama izlenimi veriyorlardı. Açık seçik, ağırlığı olmayan, doğaya değil izleyiciye yönelen bir resim imgesi bulma yolunda sürekli arayışlarının sonucu Mondrian, Neo-Plastisist kuramlarını gerçekleştirdiği gibi, onları aşmayı da başarmıştı. Matisse, son yaptığı kolajlarda, onlardan daha önce yaptığı *Kırmızı Stüdyo* adlı tablosunda, yeni Amerikalı ressamların onca değer verdiği, resimde bütünlüğün sağlanması yönünde oldukça yol katetmiş ve onlarla aynı araçlardan yararlanmıştı. 'Ressam Sonrası Soyutlama' akımını benimseyen ressamlar, bir Monet motifi olmadan da, Mondrian'ın yatay ve dikeylerine başvurmadan da işlerini yapabilirler. Bu ressamlar, Matisse'in yapıtlarının gösteriştense uzak enerjisine ulaşmaya da kalkışmamışlardır. Bütün bunlardan kaçınmakla, sözü edilen ressamlar Soyut Ekspresyonist atalarının seve seve kabul ettiği görüşün tam tersini benimseme riskine girmişlerdi. Onların abartmalı sözlerin ve melodramın sonuna geldikleri yerde, izleyicileri de boşluğun tadına varmayı deniyorlardı.

1953-4'de Washington'lu ressam Morris Louis, akrilik boyanın son zamanlarda geliştirilen biçimiyle tualine lekeler yapmaya başladı. (Akrilik boya, plastikten yapılma, suda eriyen, parlak ve dayanıklı, yağlı boyadan daha düz ve daha ince bir boyadır). Başka bir deyişle Louis, tualini emici bir materyal gibi kullanıyordu. Boyanın tualine işlemesini ve dokularına kadar nüfuz etmesini sağlayarak, boyanın tualle dokusal bir bütün haline gelmesine çalıştı.

İlk önce tatlı renk çeşitleri kullandı ve merkezi düzenlemelerle bunları birbirinin içinden geçirdi. Eserlerinin doruk noktasına ulaştığı yıllar, 1960-1962 arasına rastlar; bu olağanüstü verimli yıllar 1962 Eylülünde ölümüyle sona erer. Geniş tualler üzerinde sağa ve sola kaçışan köşegen çizgileri denediği yapıtları *Açılmış Biçimler* (1960-1) diye adlandırılır. Çoğunlukla orta boyda tuallerin kullanıldığı, yükselen ya da asılı duran parlak renkli yumuşak şeritler topluluğundan

217. Kenneth Noland: *Mach II*. 1964. Tual üzerine akrilik reçine, 23 x 43 cm. Aspen, Colorado, Mr ve Mrs John Powers koleksiyonu



218. Frank Stella:
Kingsbury Koşusu.
1960. Tual üzerine
alüminyum boya
198 x 198 cm.
Özel koleksiyon

oluşan yapıtları ise *Çubuklar* diye bilinir. Her iki tür resimde de renk bütünlüğünü, renkleri birbirinden ayrı ya da birbirine bitişik olarak yerleştirmekle sağlamıştır. Bu da tamamıyla denetlenemeyen bir süreç üzerinde geniş ölçüde kontrol gücünü gerektirir. *Çubuklar*, insanların yarattığı bir dünyayı ifade ederlerken; *Açılmış Biçimler*'in köşegen çizgileri, doğal bir büyümeyi ve açılan bir manzarayı akla getirirler. Bu romantik kompozisyonlarda Newman ve Still'in belirtileri olduğu kadar, boyaları dökme eylemi Pollock'un üslubunu hatırlatır. Ancak Louis her ögeye, yeni bir görev ve yeni bir karakter vermiştir. Söz gelimi Pollock'un, boyaları damla damla akıtarak ve ser-perek yaptığı resimler, ressamın hareketlerini açığa vurur ve tempo-sunu belli eder. Louis'nin resimlerinde ressamın tüm kontrolüne karşı, akışan renklerin görünürdeki serbest hareketlerine tanık olur (ve merakla bu akışın gittiği yönün tersinde ne olduğunu anlamaya çalışırız). Bu tılsımlı, ancak sınırlı sanatta yalnızca boşluk ve hacim değil, (trajik sonuçlarına katlanarak) zamanın kendisi de reddediliyor gibidir.

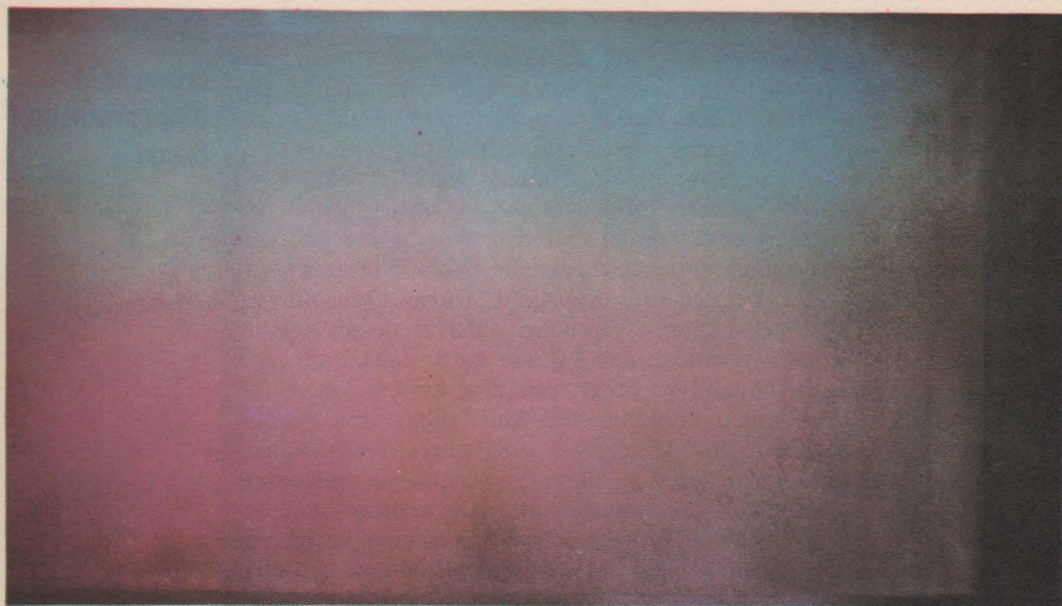
Zarif bir üsluba erişme sürecinde Kenneth Noland, alışılmış tual biçimlerine benzetilerek yapılmış, karemsi tuallerle işe başlamıştı. Bunlar dikdörtgen olmayan, olsa bile kenarları dikey ya da yatay gel-meyecek tarzda asılan resimlerdi. Sonra dikdörtgen tuallere dönmüş, daha sonra da yeniden alışılmış biçimde tualler üzerinde çalışmaya geçmişti. En sonunda açık ama sınırlı düzlemler sağlayıncaya kadar, şu ya da bu yolu yineleyen gelişme de sürüp gitti. Hep zeki ve çok

217

dikkatli bir ressam olan Noland, arkadaşı Louis'nin ölümüyle bir tür bağımsızlık kazanmış gibidir. Bu olay ona Louis yaşasaydı onun yaptıklarına çok benzeyeceği için denemeyeceği kompozisyonlar yapabilme fırsatı vermiştir. Böylece 1963-4'de çubukların simetrik ya da simetrik olmayarak, V biçiminde tepeden kenarlara doğru uzayıp genişlediği geniş tualler üzerinde çalıştı. Bunlar, *Açılmış Şekiller* ve *Çubuklar*'ın kaynaşması gibiydi; üstelik Louis'nin hayal gücüne özgü bazı nitelikler de taşıyordu. Paralel ve bitişik renk şeritlerinin yan yana eklendiği elmas biçiminde tualler dizisinde, Noland'ın esas özelliklerini görebiliriz. Renklerden oluşan çizgiler, tekrar Louis'nin resimlerini anımsatır; ama Noland'ın yaptıkları daha az dostça olsalar bile, daha zarif ve daha yaratıcıdır. En son kullandığı dikdörtgen tuallerde (gerçi Louis, Noland ve öteki ressamlar tualleri için keten veya kendir yerine pamuklu branda bezini kullandılar; ama kumaştan düzlemi anlatmak için tual sözcüğünü kullanmaya devam ediyorum) Noland, bütün yüzeyi dikey ya da yatay şeritler ve renk çizgileriyle kapladı. Son günlerde alışılmış boyutlardaki tuallere dönmüştü. Ancak bu kez biçimlerinde geometrik sınıflandırmalar ve bu geometrik biçimlerin çağrıştılabileceği anlamlardan kaçınmaya çalışmıştır. Resimlerde özellikle fırçayla çizilmemiş ya da boyanmamış, tamamen renk alanlarının sınırlarında kendiliğinden beliren düz çizgiler, tual yüzeyini zarif ancak önceden kestirilemeyen alanlara böler. Sürekli, geniş ve kıvamlı renk tonlarıyla az çok raslantısal olan resmin olumlu bir yönü vardır. Öte yandan Noland'ın resimlerindeki bölünmeler o kadar bağımsız bir niteliktedir ki, tualin dışında nasıl devam ettiklerini önceden kestiremeyiz. Bütünüyle açık seçik olmaktan kurtuluş, resim için iyi bir gelişme sayılabilir. Böylece ressam, anlam ifade eden davranışlarda bulunmaya zorlanmaksızın, resimden beklenen karmaşıklık yaratılmış olur.

218

Frank Stella'nın ilk sergilediği resimlerde, bir bütün halindeki biçimler ve içsel bir yapı dikkati çekiyordu. Stella'nın bu kimliği yıkmak için yaptığı resimlerde ise, Noland'inkilerle kıyaslanabilecek, belli bir mantığa uymayan biçimler ve bölümler görülür. 1960'da çubuklardan oluşan bir dizi resim yaptı. Bu resimlerdeki çubuklar, eldeki tual yüzeyini bölmek için kullanılmamışlardı. Daha çok, tualin dikdörtgen olmayışı bu çubuklarla gösteriliyormuş gibiydi. Büyük bir dikkatle yapılan ve bir gramerci kesinliğiyle geliştirilen bu diziler, Stella'yı birkaç yıl uğraştırdı. Açılan sergiler ve resimleriyle birlikte yayınlanan makaleler, sanatının uluslararası bir ün kazanmasına yol açmış ve bu arada diğer ressamları, alışılmamış boyutlarda tualler üzerinde çalışmaya teşvik etmiştir. Dikdörtgen biçiminde olmayan resimler her zaman yapılmıştır; ancak 1950'lerde bunların sayısı son derece azdır. Bu çeşit yapıtların 1960'larda bir ölçüde daha sık görülmesi, söz konusu yıllarda daha serinkanlı bir sanat anlayışının benimsenmesine uygun düşmektedir. Alışılmıştan farklı tualler, büyük şiirsel bir görünüm taşımaktan çok, daha az tutkulu bir yaklaşımı yansıtır. Stella'nın dizileri, tek-renkli kompozisyonlardan, çok-renkilere kadar uzanıyordu. Bu renkler, duvar boyunca açılı doğrultular çizerek bir çizgi barajı izlemine verdiği gibi yatay olarak da uzayan biçimleri tamamlayan metalik, parlak tek renklilere kadar değişim gösteriyordu. Eski hayallerin yokluğu, yenilerini ortaya çıkarır. Stella 1966'da sanki resimlerinin sayıca azlığına ve kolay anlaşılabilirliğine titizleniyormuş gibi, bölüm bölüm ve keyfince mantıksal bilmeceleer yarattı.



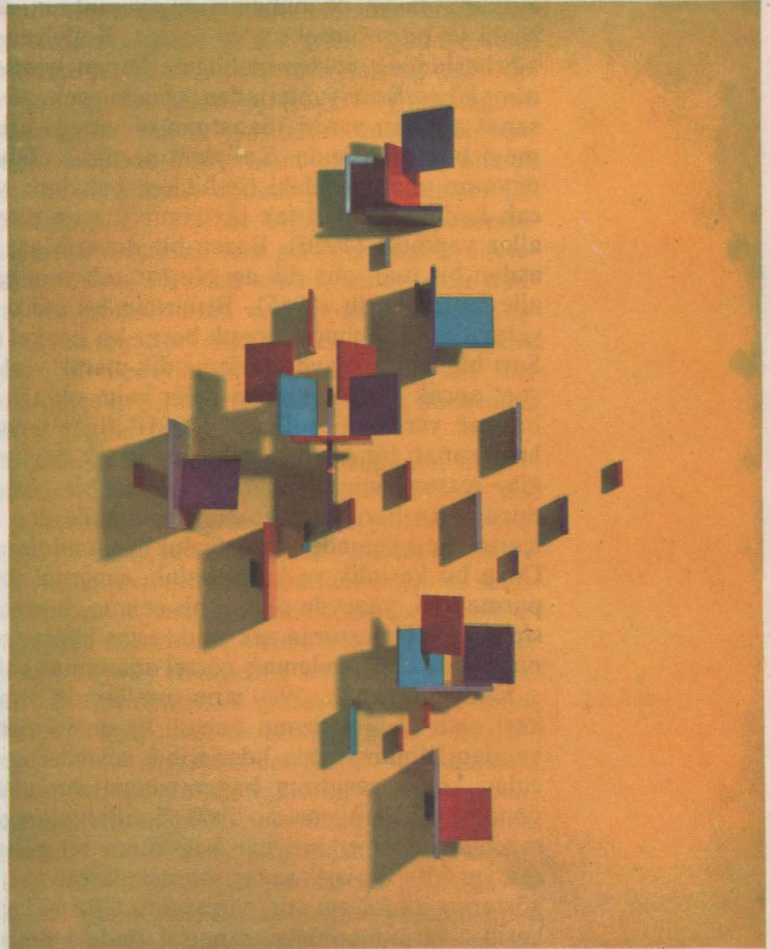
Buna aynı zamanda karmaşık uzaysal uygulamalar ekleyerek yeni bir kompozisyon biçimi benimsedi. Son çalışmalarında resimlerini, üç boyutlu kabartmalara dönüştürdü.

219 Jules Olitski'nin 1963'ten sonraki çalışmaları, ortaya beklenmedik sorular çıkardı. Eğer bir ressam renklerini bir tual üzerine püskürterek, herhangi bir biçim oluşturmaman renk farklılıkları elde ederse, bu sürekliliğin sınırı ne olacaktı? Olitski, resmin bir kenarına doğru ince uzun renk şeritleri yerleştirecek, muhtemelen kozmik ölçüde bir hayal ve böylece bir ölçüde biçime bir anlam getirmeyi denedi. Üzerinde çok az işlenmiş bir renk bulutundan ibaret olan bir resimde tek sınırlama, tual üzerinde bir yana doğru yöneltilen renk çeşitleri ve ton değişimleridir. Yüzeyi kırılmış gösteren ton değişimleri ve renk çeşitliliği, resmin düzlüğünü kuşkuda bırakmaktadır. Bu tür yapıtlar sevimli olarak görülmeye yatkındır. 1973'ten sonra Olitski yeniden fırça kullanmaya başlamış ve fırçasından, yüzeylere kalın ve çoğu zaman da sevimli olmayan boya tabakalarını sürmek amacıyla sert bir şekilde yararlanmıştır. Ötekiler çekici yapıtlarken, yeni resimleri sıkıcı ve kasvetliydiler. Aynı zamanda 'Action Painting' (Eylem-Aksiyon Resmi) e özgü, boyanın anlamla ilgili çağrışımlarına güvenen özelliklerini de taşıyorlardı. Avrupa ve Amerika'daki öteki ressamlar, galerilerde

219. (karşı
sayfada, üstte)
Jules Olitski:
Yoğun Sis. 1966.
Tual üzerine
akrilik, 235 x 425
cm. Seattle, First
National Bank
koleksiyonu

220. (karşı
sayfada, altta)
Ellsworth Kelly:
*Kırmızı-Yeşil-
Mavi*. 1965. Tual
üzerine yağlı boya,
230 x 230 cm.
Amsterdam,
Stedelijk Müzesi

221. (sağda)
Charles
Biederman: *No 23,
Kızıl Kanat*.
1968-9. Boyalı
alüminyum,
98 x 78 x 14 cm.
Minnesota, Mr ve
Mrs Carl R.
Erickson
koleksiyonu



gördükleri narin, kibar renk lekeleri ve zarif yüzeylere tepki olarak daha kalın ve ağır boya tabakaları kullanmaya başladılar.

Ellsworth Kelly, toplumsal olarak bu sanatçılardan ayrılır ve eleştirmenler tarafından onlarla aynı gruba sokulmaz; ancak başlangıç noktasının farklı olmasına karşın, Kelly'nin sanatı da diğerlerinininkine benzer bir gelişme göstermiştir. Kelly, sanat öğrenimini Paris'te yapmıştır. Sanat anlayışının köklerinin bir kısmı Avrupa'da; Mondrian, Matisse ve Arp'ın sanat görüşlerinde ve onların örneğini izleyerek mimariyle doğa biçimlerine aradığı karşılıklı yatar. 1954'de, 31 yaşındayken New York'a döndüğünde Kelly'nin sanatçı kişiliği temel niteliğini kazanmıştı. Çevresinde gördüğü nesnelerden kaynaklanan soyutlamalar ve rölyefler yapıyordu. Bunlar pencereler, çeşitli bitkiler, insan vücutları, gölgeler, yansımalar ve renkler gibi yaşadığı çevrede doğal olarak bulunan ya da insanların yarattığı nesnelerdi. Kelly, çevresinde gözlemlediklerinde bulduğu görsel zenginliği yoğunlaşmış biçimiyle sanatında verebilmeye çalışıyordu. Soyut Ekspresyonizm ve buna karşı 1950 yıllarının ortalarında başlayan tepkiler, aynı derecede ona yabancıydılar. Kelly'nin renk kompozisyonu ile Newman ya da Rothko'nunkiler arasında çok büyük bir fark olup olmadığı bugün merak konusudur. Bu ressamların hepsinde, yankılar oluşturan renkler, dolaysızca, biçimsel bir ifade gücü taşıyan görsel sonuçlar doğururken, az ve öz olmaları da, yaşantının zenginliğini içerir. Ancak sözlü ya da resimsel söylev çekme, Kelly'ye göre değildir. Sanatı, tüm ağırlıklılığına ve temkinliliğine karşın iyimser özellikler taşır. Yaşamın gösterişsiz yanlarından alınabilecek zevkleri işleyen, olgun bir sanat anlayışı vardır. Sanatının olgunluğa eriştiği; az ve öz olanı vermeyi başardığı anda, Kelly'nin acımasız olabildiğini de görürüz. Şimdi onun yapıtlarındaki özelliklere bakalım: Kelly bir duvarı kaplayacak kadar ve tümü tek bir kompozisyon oluşturan bir dizi küçük tualer yapmıştı (1956). Bazen bir duvarın aşağı kısımlarına dik olarak asılan bir tual, ona dik açı oluşturarak yere yatay serilen bir başka tualle birleşiyordu (1965). Birbirinin eşi çelik levhalar, biri dik, öteki yatay olarak asılınca, donuk beyaz bir heykel oluşturabiliyordu (1966). Sarı bir tablosu, aynı düzleme dik olarak yerleştirilmiş iki tualden oluşur; ancak biri ötekinden daha kalın olduğundan, iki tual arasındaki bitişme yeri belli edilmmişti (1955). Eğer Soyut Ekspresyonist ressamların sanatı bir güven duygusuna gerek duyuyorsa, Kelly ve Reinhardt gibi ressamların sanatları da yoğun bir görsel dikkati gerektirir. Bu durum Rothko, Still ve Newman'inkilerden farklı olmayan koşulları içerir: Sergilemede kusursuzluk ve tabloların tutuluşundaki dikkat. Oysa bu kesinlik ve kusursuzluk, simgesel özellikler taşımaz. Tek bir parmak izi, yüzeyde oluşan bir çökme, tual yakınında olup fazlaca keskin gölgeler oluşturan ışık ya da buna benzer rastlantısal olaylar, Kelly'nin dikkatle dengelenmiş görsel anlatımını kolaylıkla bozabilir.

Kelly'nin sanatı, 1960'ların ortalarında ortaya çıkan bir sanat hareketi olan Minimalizmin öncüsü ve en iyi örneği olarak görülür. Öte yandan Minimalizmin liderlerinin söylediklerini yansıtan çoğu yorumcular, onun sanatının bağımsızlığını vurgulamışlardır. Olaya bu iki yönden yaklaşıp, sorunu 1960-65 yıllarında egemen akım olan 'Op-art'ın uluslararası etkinliğiyle bağ kuran bir gelişme gibi ele almakta yarar vardır. 'Op-art' savaş sonrasında duygusal resim anlayışına tepki gösteren akımların bir parçasıdır. Gözdeki retina tabakasının ani ve kesin uyarımı yoluyla, sanatsal ifadeyi amaçlar. Moholy-Nagy, Al-

bers ve Mondrian'ın Amerika'da bulunmaları, geometrik soyutlama ve Konstrüktivizm (İnşacılık) tekniklerine eğilimi olan ressamı yüreklendiriyordu. Albers'in 1949'da başladığı *Kareye Saygı* adlı uzun resim dizisi, duygusal gösterilerden ve artık yıpranmış kaynaklardan bıkan ressamlar için yol gösterici oldu. Bunun yanı sıra, renklerin ve biçimlerin yapı ve anlam açısından işlevleri üzerine uzun araştırmalar yapan Amerikalı Charles Biederman, bu yanıyla derin bilgiye sahip bir hoca ve mükemmel bir sanatçı olarak bilinir. Soyut Ekspresyonizmin liderleriyle aynı yaşta olan Biederman, Chicago'da sanat öğrenimi görmüş ve çalışmalarını New York ve Paris'te sürdürmüştür. Bu arada Ekspresyonizmi, Sürrealizmin çeşitli yönlerini inceleyen sanatçı, daha çok Kübizme, Mondrian'a ve Léger'e yönelmiştir. Konstrüksiyonlar yapmaya başlamış ve 1937 yılında yaptığı son resminden sonra, hemen tüm çalışmalarını rölyefler halinde gerçekleştirmiştir. Karakteristik Biederman kabartmaları, 1954'de ortaya çıktı. Sanatçı tüm uğraşını tek-renkli bir zemin üzerine takılan renkli yapıklar üzerine yoğunlaştırmış ve bu üslup kendisine, gereksinim duyduğu herşeyi sağlayabilmiştir. Böylece sonsuz bir uyum yeteneğine kavuşmuştur. Renk, açı, boyut, iç dünya, nicelik, ritm, düzen birliği; bunların tümü sanatçıya geniş olanaklar vermiştir. Bunların sağladığı anlatım çeşitliliği de sonsuzdur. Rölyefler, kontrüksiyon yoluyla meydana getirilmiştir. Yani Biederman, önce taslaklar sonra tahtadan bir model yapmakta, daha sonra kabartmayı oluşturacak ögeler alüminyumdan kesilerek, gerek görülen renge püskürtme yoluyla boyanmakta ve yerine yerleştirilmektedir. Sanatçı bir teknoloji çağında yaşadığının farkında olduğunu birçok kez yinelemiş ve yapıtlarını, bu çağa bir karşılık olarak nitelendirmiştir. Böylece Biederman, bir bakıma bilinçli olarak Konstrüktivist geleneğe uyma eğilimi göstermektedir. Biederman, yazılarıyla Kübizm ve *De Stijl* ile birlikte Rus modernizmini; yirminci yüzyılın sanatını oluşturan ana görüşler olarak nitelleyen ilk sanatçılardan biridir. Yine de onun sanatı, sanayileşen dünyadaki teknolojiyi ve yaşamı yansıtmaktan çok, doğa konularını işlemektedir. Biederman, rölyefi bir tür resim olarak kullanır. Ancak ışıqla ve doğal gelişmeyle ilgili deneylerini özetlemek işini, bir tual üzerinde fırça kullanarak gerçekleştirmek yerine, renkli düzlemleri kesip bir zemine yerleştirme yolunu yeğler.

Biederman'ın ustası, kendisinin de defalarda yinelediği gibi, Cézanne'dir. Tıpkı Cézanne gibi (onun kendi deyimlerini kullanırsak) 'doğadan konstrüksiyonlar' yapmaktadır. Ayrıca Courbet ve Empresyonizmden bu yana olan geçmişi inceleyen ve çağdaş Amerikan sanatına ait kısa bir eleştiri oluşturan yazılarında, sanatının önemini sergilemiş bulunmaktadır. Sonuç olarak yurttaşları onun varlığını önemsememek, eğilimi göstermişlerdir. Londra'da, Minneapolis'te ve diğer Amerikan kentlerinde açılan büyük retrospektif sergileri, New York'ta pek rağbet görmemiştir. Eleştirmenler ve müze yöneticileri, kendi çalışmalarını bu denli dikkatle açıklayan bir sanatçıdan pek hoşlanmamışlar ve konuşmalarıyla onu desteklememişlerdir. Günümüzde yaşlanmış olan ve Red Wing (Minneapolis'e yakın bir yer)'in dışında, ağaçlıklar arasındaki bir barakada münzevi bir yaşam süren Biederman'ın yapıtları, zekâ pırıltılarıyla dolu ve olağanüstü güzelliktedirler. Sanatı Avrupa kökenli olabilir ancak, annesi-babası Çekoslovak olan Biederman'ın Amerikalı oluşu gibi, bu köklerden yeşeren bitki de Amerikalı'dır. Avrupa resim geleneğini anlamış olması, onun sa-

natinın bir parçasını oluşturur. 1936-1937 yılları arasında Paris'te tanıdığı, aralarında Mondrian, Arp, Léger ve Brancusi'un da olduğu belli başlı sanatçıların onu etkilediği doğrudur. Ancak Biederman dünyanın değiştiğinin de farkındaydı. Paris'e vardikten kısa bir süre sonra 'artık yıldızları sönmüş bir sanat merkezinden izlenimler ediniyorum' diye yazar ve devam eder: Sanatsal etkinliğin inkâr edilemeyen geçmişi Avrupa'da yatıyorsa, geleceği de Amerika'dadır. 'Aristoculuğun pisliği ve döküntüsü içinden sanatı çekip çıkarabilecek bir dünyanın kurulabilmesi için gerekli koşulların olgunlaştığı' bir yerdir Amerika. Bu nedenle sanatçılar '*insanlık sanatı*'nın evrimini sürdürebilmek için ellerine geçen fırsatı değerlendirmelidir. İşte onun sanatı da budur (ancak Biederman hiçbir zaman kendi sanatının bu sürecin sonu olduğunu iddia etmemiştir). Kavram olarak onun sanatı ne soyut ne de figüratiftir; ancak görsel unsurlarıyla doğadaki yaşamı, onun kompozisyonunu ve inşacı bir süreçten geçerek modern insanın yaşamını yansıtmaktadır.

Soyut Ekspresyonizm yılları Amerika'da aynı zamanda, heykel alanında da bir uğraşı dalgası yaratmıştır. İfadeye yönelik biçimlendirmeler ve Sürrealist eğilimlerin yerini insanların ruhsal bunalımlarına ve korkularına hitab eden soyut görünümler almıştır. Çelik ya da demir parçalarını kaynakla birleştirerek meydana getirilen heykeller de, oyularak, modele bakılarak ya da alçıda işlenen eski tip heykellerin yerini almıştır. Kullanılan teknikler, sanatçılara hareket özgürlüğü sağlamıştır. Bu da Soyut Ekspresyonizm ve hatta Ressam-Sonrası Soyutlama (Post-Painterly Abstraction) akımlarına, yeni heykel alanındaki karşılıkların doğması olanağını vermiştir. Bazı eleştirmenler ve özellikle Clement Greenberg, David Smith'i bu alanın tartışmasız lideri olarak kabul etmektedirler. Smith, önceleri bir otomobil fabrikasında ve sonra da lokomotif imal eden bir fabrikada çalıştığından, çelik ve çeliğin kullanımı konusunda son derece bilgili bir sanatçıdır. 1948'de 42 yaşına giren Smith, heykel alanındaki modern eğilimlerin (bunların hemen tümü Sürrealisttir) birçoğunu denemiş bir sanatçı olarak bilinir. Smith bu yıl, önce çelik malzemeden yararlanarak, havada duruyormuş izlenimi veren çizgisel nitelikte heykeller yaptı. Bunlar bazen üç boyutlu, çoğunlukla da düz ve böylece resmin iki boyutlu yüzeyine daha çok yaklaşan yapıtlardı. 1950'li yıllarda aynı türden işler üzerinde çalıştı. Eleştirmen Greenberg, bu konuda şunları yazacaktır: '1950'li yılların başında Smith, dünyanın herhangi bir yerinde onu en iyi heykeltci yapacak kadar çok uğraş vermişti.' Bu sözlerin önemini kavradığımız takdirde, bu değerlendirme daha az şaşırtıcı olur. Aynı yıllarda heykel sanatında daha gösterişçi ve daha melodramatik bir soyut anlayış belirdi ve giderek yaygınlaştı.

Hurdalıklardan toplanan metal parçaları, bu arada terkedilmiş otomobillerden alınan parlak, süllüloz kaplı çelik yapıtlar; ustalık ve ölümle ilgili belli-belirsiz mesajlar aktarmak amacıyla kullanılmıştır. Smith'in boşlukta duruyormuş gibi görünen elle yaptığı lirlik heykelleri ne anlamsızdır, ne de aşırı anlam taşır. 1950'li yılların sonuna doğru çizgisel yapıtların yerini kendi kendilerine destek olabilen, daha geniş malzemelerden yapılanlar aldı. Başlangıçta düz ve eğri düzlemler şeklinde olan bu öğeler, zamanla yaprak halindeki çelikten oluşan küpler, silindirler, kırışlar ve başka 'üç boyutlu biçimler'e dönüştü. Açık düzlemler parlak renklere boyandı; bunlar bir bakıma resimdeki son gelişmelerin belirtilerini de taşır. 'Üç boyutlu biçimler' paslan-

maz çelikten yapılmışlardı ve Smith, bunların yüzeylerini güneş ışığının parlaklığını ve çeşitli yansımalarını yakalayabilecek biçimde düzenlemişti. Her iki durumda da, ele aldığı malzemenin, ağırlık izlenimi verme gibi doğal özelliklerine karşı koyma çabasındaydı. *Zig IV* adlı heykelleri, sabit olmayan temellerine hiç dayanmıyormuş gibi havada duran; insana adeta boşlukta yüzüyormuş izlenimini veren yapıtlardır. Üç boyutlu geometrileri ve derecelenmeleriyle, anıtsal özellikler taşımalarına karşın, Smith'in *Kübler* dizilerini hacim düzenlemeleri olarak görürüz. Onları, ağırlığı olan kütlelerden çok, havada duran birtakım hayaletler, kırsal yaşama özgü güzelliği sunan hayali görünümüler olarak algılarız. (Modern heykeltçilerin çoğundan farklı olarak Smith, yapıtlarının açık havada sergilenmesini ister ve öylece fotoğraflarını da çekerti). Bunlarda hâlâ resimsel bir etki yakalamak mümkündür. Hiç ağırlık taşıymıyormuş gibi görünmeleri, yarattıkları hafiflik etkisi, saçtıkları parlaklıkla yok edilen maddesellikleri, geçici bir süre için boşlukta asılı duruyormuş izlenimini vermeleriyle bu yapıtlar Noland'ınkilere benzerler. Smith'in 1960'da heykel sanatına verdiği bu yeni yöne tanık olan Hilton Kramer şöyle yazar: 'Smith, ilk olarak ortaya çıkan Kübist geleneğe Konstrüktivist (İnşacı) anlayışı yeniden sokmuş ve buna sağlıklı bir ölçüt oluşturması için Sürrealizmi de kullanmıştı'. (Belki, daha iyi bir ölçüt oluşturması için buna Malevich'in havada duran karelerini, çubuklarını ve dikdörtgenlerini de katmalıyız). Birçok cepheden oyulmuş bir havuza benzeyen bu modern sanatın, böylesine yüksek düzeyde bir sentez yaratabileceği kimin aklına gelirdi?

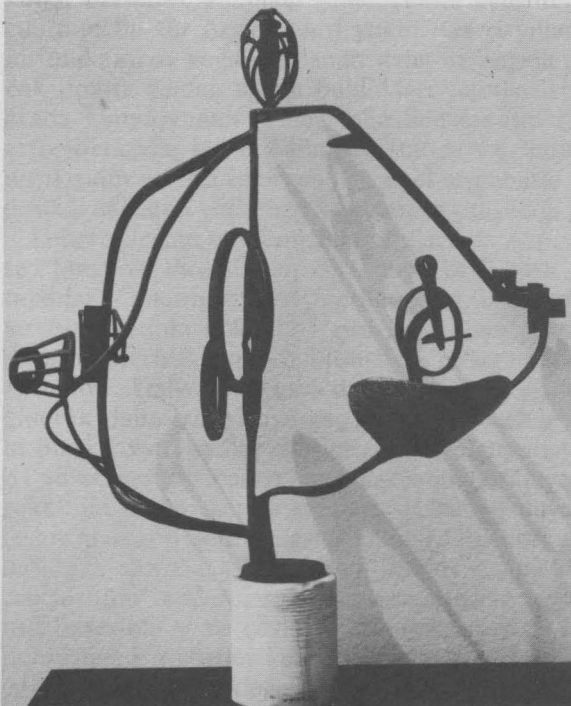
Durum kaba çizgileriyle Soyut Ekspresyonizmin abartılı eylem resmiyle, Ressam-Sonrası Soyutlama (Post-Painterly Abstraction) akımı-

261

Amerikan Toplumunda Sanat

222. (solda) David Smith: *Blackburn, Bir İrlandalı Demircinin Şarkısı* 1949-50. Çelik, bronz 117 x 104 x 60 cm. Duisburg, Wilhelm -Lehmbruck Müzesi

223. (sağda) David Smith: *Kübler XIX*. 1964. Paslanmaz çelik, 287 x 156 x 105 cm. Londra, Tate Galerisi



nın zarif ve dingin ifade arayışına bağlı öğretisi arasında bir nöbet değişimidir. Bu arada de Kooning'in pek dokunulmadan bırakılan, ancak üzerinde hayli düşünülen merkezi uğraşlarından; Biederman'ınsa kültürel açıdan merkezi, ancak coğrafi açıdan ayrı alanlara dönük uğraşlarından söz etmek gereklidir. Resim ve heykel sanatındaki bütün bu hareketler Amerika'da güçlü tepkiler doğurmuş, ortaya atılan her öğreti, ona karşı çıkan başka bir öğretiyi de beraberinde getirmiştir. Amerikan sanatının ya da en azından Amerika sanatını kamuoyuna tanıtan kampanyaların, ya da bu kampanyaların sanat üzerine etkilerinin belli başlı özelliği, bu yolla bir takım tanımlamalar ve savların ortaya çıkmasıdır. Bu tanımlama ve iddialar, itiraz ve tepkilere yol açar ve oyun da böylece sürüp gider. Ancak bu süreç, yetenekli sanatçıların ve değerli eğilimlerin yıpranmasına neden olur. Bu belirtilerin sanat dünyasının sadece yüzeyini oluşturduğu, moda çevrelerinde yapılan sözde-sanat tartışmalarından başka birşey olmadığı da söylenebilir. Asıl önemli ve sürekli sanatın, kuşkusuz bu çevrelerin erişemediği bir ortam oluşturduğu öne sürülebilir. Ne varki, kuramsal olarak mümkün olmakla birlikte, uygulamada bunun tam tersi ortaya çıkar. Modern sanatı destekleme politikası, Birleşik Devletler'de son derece gelişmiş ve etkili hale gelmiştir. Bu politika aralarında büyük ve erken olgunlaşmış yeteneğe sahip kişilerin de bulunduğu her türden sanatçıyı hem destekleyen hem küçümseyen, hem besleyen hem açlığa terkeden, hem yükselten hem düşüren bir işlev görür. En iyi, en kuvvetle harekete geçebilen ve kendi kendini eleştirebilen sanatçılar belki bu süreçten başarıyla geçebilirler. Ancak kamuoyu yeni yıldızlar, yeni sloganlar için duyduğu açlıkta bu kampanyalardan destek görmekte ve sürekli olarak birşeye bağlanmaya cesaret edememektedir. Dikkat sanat yapıtından çok, sanatçının kişiliğine ve onun uyguladığı stratejilere kaymıştır.

8 Avrupa'da Savaş Sonrası Sanat

Sanatta yenilikçi kuramların eşsiz ve benzersiz olduğu hakkındaki iddialara yol açan şey, bu kuramların geleceği haber veren bir niteliğe sahip olmalarıdır.

Frank Kermode 1966

Jules Verne'in "*Nautilus*"unun tam karşıtı, Rimbaud'un "*Sarhoş Gemi*"sidir. Bir insan gibi konuşabilen ve içbükey biçimden sıyrılmış olan bu gemi, insanları mağara yaşamının psikanalizinden, keşifler dünyasının gerçek şiirselliğine alıp götürebilir.

Roland Barthes 1955

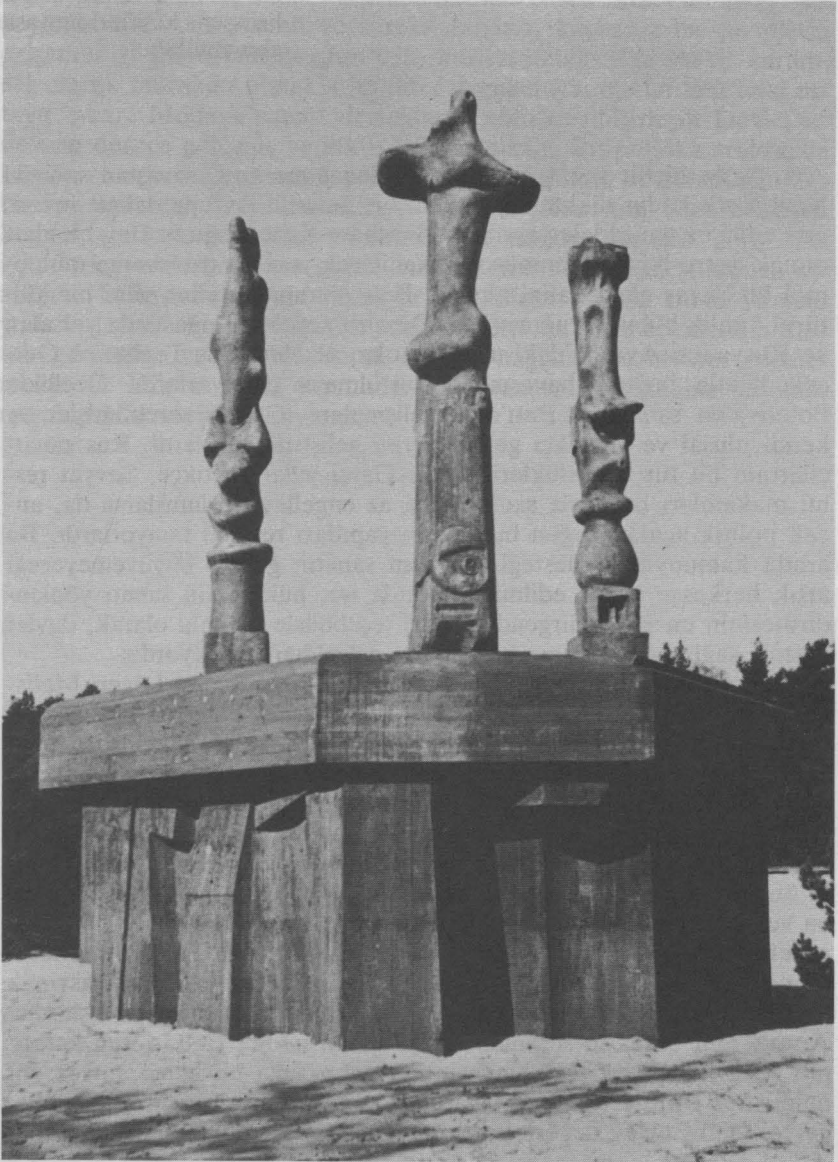
Avrupa'da hiçbir sanat ekolü ya da sanat merkezi, savaştan sonraki New York kadar dikkat toplamamıştır. Savaşta Avrupa dehşet veren, yok edici bir mücadele yaşamıştı. Şimdi ise Kıta, Doğu ve Batı blokları olmak üzere ikiye bölünmüş ve çıkabilecek yeni bir çatışmanın muhtemel bir savaş alanı halini almıştı. Batı Avrupa kendine yeni bir kültürel kimlik bulmaya uğraşırken, Demir Perde'nin doğusunda yer alan ve Rusya'nın Avrupa'daki uyduları olan ülkeler, Rus Toplumcu Gerçekçiliğinin boğucu havasından kurtulmaya çalışıyorlardı. Özellikle Polonya'da sanatçılar Batı'daki gelişmelere karşılık verebilmişler ve kendi ulusal ve yenilikçi geleneklerini geliştirebilmişlerdi. Rus sanatçılarının bu tür özgürlükleri yoktu. Gerçi yıllar geçtikçe, Sovyet resmi makamları bağımsız sanatı daha az engelleyici olmuşlarsa da, ancak politik açıdan uygun buldukları yapıtları resmen tanıyorlardı. Bu arada kamuoyunun desteği olmadan sanatın gelişip büyüemeyeceği artık herkesçe kabul edilmişti. Batıda ise, hükümetin sanatı yönlendirmesinin en aza indirgendığı, özel teşebbüsle uyumlu olarak, devlet desteği sağlama yollarının bulunmaya çalışıldığı görülüyordu.

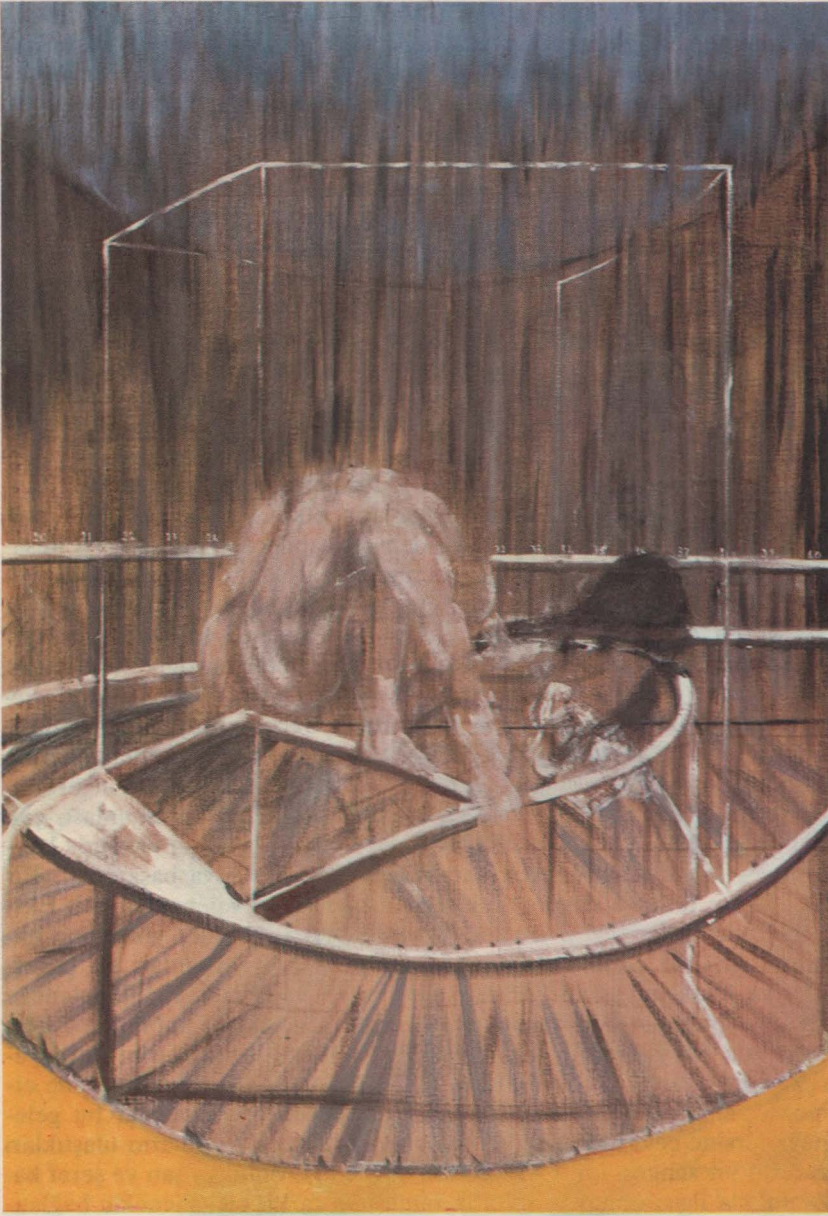
Dillere destan modernizmin, aralarında Arp, Braque, Léger, Matisse, Mirò ve Picasso'nun da olduğu belli başlı sanatçıları hâlâ hayat-taydılar. Onların süregiden etkinlikleri, uzak ama yüreklendirici çabalar olarak tıpkı gökkubbe gibi genç kuşağın başında duruyordu. Sanatta modernleşmenin öyküsü Paris'e özgü yanından sonra Hollanda, Almanya, İtalya ve Rusya'da geçirdiği evreler de dahil olmak üzere giderek daha çok yazıya geçiriliyor ve inceleniyordu. Bu süreç sanatta öncü (avant-garde) eğilimlerin boy ölçüşemeyeceği gözük peki bir ça-ba ve verimli bir başarı kaynağı olarak görülüyor; ancak her sanat ha-reketinin doğası gereği sorulara da hedef oluyordu. Sanatta modernleşme hareketi serüvenlerle doludur. Bu korkusuz insanlar, basamak basamak doruğa yükselmişler, başarı üstüne başarı kazanmışlardır. Ancak tüm bunların sonunda ortaya çıkan nedir? Belki insan kafası-nın becerikliliği ve çevikliği kanıtlanmıştır; ama bu hangi amaca yö-nelmiştir? Bu eserler kendi içlerinde hayranlık uyandırıcı olsalar bile, gerçek dünyadaki değerleri nedir? Gazeteler, sanat hırsızlığı, sanat

Avrupa'da
Savaş Sonrası
Sanat

sahtekârlığı konusundaki öyküler ve yapıtlara ödenen miktarların rekor düzeye ulaşması hakkında haberlerle doluyordu. Sergiler, sağladıkları sigorta parası ve güvenlik önlemleri yoluyla reklamlarını yapmaya başlamışlardı. Müzeler, firmalar, servette birbirleriyle yarışan milyonlar sayesinde, bu sanat yapıtlarının mali değeri arttıkça, topluma karşı işlevleri daha da sert bir biçimde sorguya çekilir oldu. Daha önce anlattığımız göz kamaştırıcı yaratıcılıktan birşey kalmadı, Elementarizmin en özverili ütopyik programları ya da Sürrealizm aracılığıyla öne sürülmüş olan ve alışılmışın dışına taşan genişlikteki bilinç fikri bile Avrupa'da pek fazla iz bırakmadı. Dada akımının yaptığı uyarılar unutulmuş gibi görünüyorsa da, şimdi yeniden gündeme geliyordu. Bunlar üzerinde düşünen kişiler, içinde yaşadıkları paramparça olmuş Avrupa ile titizlikle korunan baş yapıtlar arasındaki ke-

224. Henry
Moore: *Dik Duran*
Üç Motif. 1955-6.
Bronz, 334 x 320
cm. Otterlo,
Rijksmuseum
Kröller-Müller





225. Francis
Bacon: *Çömelmiş
Çıplak Üzerine
İnceleme*. 1952.
Tual üzerinde
yağlı boya ve kum.
198 x 137 cm.
Detroit Sanat
Enstitüsü
(Dr William
R. Valentiner'in
hediyesi)

sin karşıtlığı görüyorlardı. Ya da Matisse, Picasso ve Mondrian gibi kendisini aşabilen, yaşamaya devam eden, insan ruhunu belgeleyen herhangi bir sanatçının uğraşlarından medet umuyorlardı.

Savaş sonrası sanata egemen olan ifade biçimi, eskinin bu yolda canlanması oldu. Ancak buna, süregelen bölgesel ve kitlesel yıkım tehdidi karşısında duyulan endişeyi, dramatik olaylara bakışımızdaki kuşkuçuluğumuzu da katmak gerekir. Korku ve kader imgeleri, sanat eserlerinde sık sık rastlanılan ve 1950'lerde başarılı sonuçlar veren öğeler olmuştur. En önemli sanatçıların eserlerinde, insanın içinde bulunduğu olumsuz koşullar dile getiriliyor ve aynı zamanda taşıdıkları etkileyici enerjileriyle bu koşullara karşı kazanılan zafer gözlemleniyor-

du. Henry Moore'un, genellikle bronzdan yapılan, böylece daha çok üretilebilen ve gitgide dünyada daha fazla saygı uyandıran heykelleri bu tür yapıtlardır. Oysa Moore'un doğal eğilimi, uyumlu ve insana güven duygusu aşılayan biçimler yaratma yönündeydi. Giacometti'nin ince uzun figürleri, yarınlarından emin olamayan insanların hem güçsüzlüğünü, hem de dayanıklılığını mükemmel bir biçimde ifade ederler. Henry Moore'un, nesnelerin dış görünüşüyle daha çok ilgilenen bir üslubu vardı. Belli bir biçime az çok benzeyen insan anatomisi düzenlemeleri üzerinde çalışıyordu. Francis Bacon'ın korku veren imgelerden oluşan yapıtları anıtsal boyutlarda yapılmıştır; oysa Giacometti'ninkiler daha narin ve ince olmaya eğilimlidir. Bacon'ın eserleri hepimizin bildiği günlük yaşantılarımızı sergilerken, Giacometti çağlar boyunca insan imgesini dile getirir. Bir sahneye benzeyen, insana yakın ve sıcak bir yeri akla getiren; aynı zamanda kapalı yerlerde kalma korkusu (fobisi) uyandıran boşluklar, Bacon'ın resimlerinde dikkati çeker. Bu boşluklardan yararlanan Bacon, insanlardaki belli belirsiz dehşet ve korku duygularını harekete geçirir. Bunlar, devlet yönetimine muhalif olanların etkili bir biçimde yok edilmesinden kaynaklanan korku ve dehşet olabileceği gibi, günlük yaşamın adeta bir parçası haline gelmiş gaddarlıklar karşısında duyulan korkuyu ve dehşeti de ima ederler. Ancak, sıradan bile olsalar insana acı veren bu olayların gözleri önüne serilmesinde fotoğraftan yararlandığını, belli bir emek sarfedilerek yapılmadığını öğrenmek bizim için sarsıcı olmuştur. Aralarında *Çömelen Çıplak Üzerine İncelemeler*'in de bulunduğu pek çok tablosunda Bacon, Muybridge'in incelemesinden faydalanmıştır. Bu, insan ve hayvan hareketleri üzerine bir dizi fotoğraftan oluşan bilimsel bir incelemedir. Bacon'ın ürküntü veren figürlerinin böylesine güzel boya pasajlarıyla sunulması, çok daha sarsıcıdır. Oysa kullandığı araçlar ve verdiği mesaj arasında böylesine etkili bir uyumsuzluk yaratmayı, yalnızca Goya başarmıştı. Bir ölçüde bu ikileme dayanılarak, Bacon Sürrealist gelenekten çok Ekspresyonist geleneğe yakın bulunabilir. Öteki nedenler gözönüne alınca da, ona Moore'un yanında yer verilebilir. İnsanları acı çeken ve allak bullak bir halde resmettikleri için, uzun klasik geleneğe katkıda bulunan son sanatçılar olarak onları tanımlayabilirken, aynı zamanda bu geleneğin taşıdığı anlamı tersine çevirdiklerini de görürüz. Hristiyanlıkta çok eskiden kahramanların acı çekişlerini ifade etmek için imgelere gerek duyulmuştu. Bacon gibi sanatçılar bu geleneği tersine çevirmişlerdir. Azizlerin acı çekmeleri, onların ulaştıkları zaferin bir simgesi idi. Oysa Bacon'ın işlediği, din dışı, şan ve şeref kazanmakla ilgisi olmayan şehitlik temasının farklı bir gelenekle bağlantısı vardır. Onu ilgilendiren kutsal kitap kahramanlarının değil, basit halk tabakasının çektiği acılardı. Tüm bunları gerçek hayattan, edebiyattan, gazetelerden, romanlardan, psikolojiden ve hepsinin üzerinde ikna edici sinema filmleri aracılığıyla bize ulaşan senaryolardan biliyoruz. Bacon ve onun gibilerin sanatı pahalı, hafif, çirkin bir sinema örneğine dönüşme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Az çok gerçekçi öğelerden yararlanarak, acı çeken insanı resmetmeye girişen öteki sanatçılar, çıkış noktaları ne kadar katıksız olursa olsun tekrar tekrar bu tuzağa düşmüşlerdir. Bacon ise ödün vermeyen keskin görüşü sayesinde çoğunlukla bundan kaçmayı başarabilmiştir. En iyi tablolarının her bölümü (insan vücutları, sahne düzeni ve diğer öğeler). Onun bu saplantısını ve nefretini yansıtır. Sıradan ve alışılmış sahnelerin ele alındığı, günlük yaşam resmi geleneğine (genre painting) bağlı olan

bu resimler, sanki Kafka ve Beckett'in yaşadığı çağda yapılmış Vermeer tabloları gibidirler.

Soyut sanatın tehlikeli üstünlüklerinden birisi, yaşadığımız dünyanın vahşi bir görüntüsünü verebilmesine karşın, estetik özellikleriyle bizleri tam anlamıyla kendisine çekebilmesidir. Rothko'nun en son siyah-gri resimleri, bu çekiciliği dağıtma amacını güden girişimler olarak değerlendirilebilir. Hemen hemen Still'in tüm resimleri, Newman'ın birçok tablosu ve Rothko'nun bazı yapıtları, korku duygusunu uyarmaktadır; aynı kompozisyonlar daha küçük ölçülerde yapılsalardı, yalnızca zevk veren yapıtlar ortaya çıkacaktı. Son yıllarda Avrupa sanatında, modern dünyadaki dehşet duygusunu ifade etmeye çalışan belli sayıda soyut resimler ve bazı heykellere rastlamak mümkündür; bu yapıtlar söz konusu dehşeti insanlık adına protesto etmek amacını gütmektedir. Bununla birlikte söz konusu yapıtlar, bu mesajı iletebilme özelliğine sahip değildir. Bu konudaki materyelin kullanımında, Fautrier'in *Hostage* (Rehine) resimlerinde olduğu gibi sık sık geleneksel anlamda zerafet ve inceliğin kullanılması eleştirilebilir. Sanatçının bu yapıtları, güzel bir etki yaratmaya yeterli olan, ancak bunun yerine zulüm ve terörü simgelemeyi amaçlayan, kalın kaymak gibi boya katları kullanılarak yapılmıştır. Bazen seçilen işaret ve yapı, ilk bakışta güçlü görünmelerine karşın, Soulages'in resimlerinde olduğu gibi, fazla uzun ömürlü ve dayanıklı olamazlar. Sözgelimi onun, kızıl bir fon

226



267

Avrupa'da Savaş Sonrası Sanat

226. Jean Fautrier:
Tête d'Otage No.3.
Tual üzerindeki
kâğıda yağlı boya.
35,5 x 28 cm.
Sceaux, Musée de
l'Île de France

227. Alberto
Burri: *Buğday*.
1956. Kendir
kumaş, 150 x 250
cm. Düsseldorf,
Kunstammlung
Nordrhein
-Westfalen



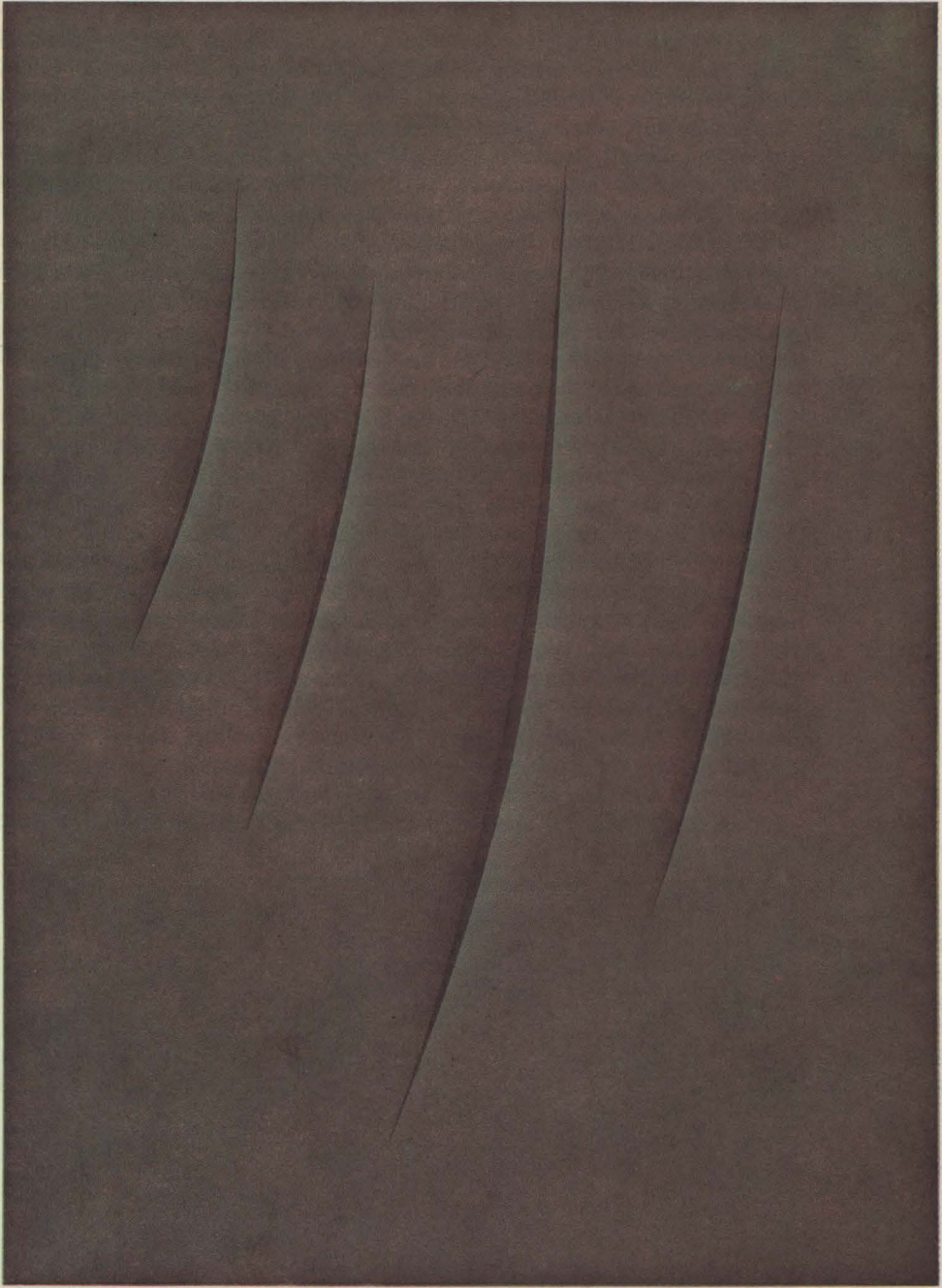
üzerinde duran büyük siyah renkli çubuklardan oluşan resimleri, her Batılıya haç imgesini çağrıştırmakta ve seyredeni dramatik bir biçimde etkilemektedir. Burri'nin kaba kolajları, yakılarak kömürleştirilmiş ve birbirine tutturulmuş çuval parçalarının altından görülen siyah ve kırmızı renkleriyle bize açıkça bir savaşı anımsatır. Nitekim bu resim, savaş yıllarında sahra hastahanelerinde görev yapmış, yaşadığı otantik olayları bize aktarmaya çalışan bir insanın elinden çıkmıştır. Hızla gelip geçen, anlık coşkularını tuale yine o hızla aktarmaya çalışan Mathieu, resimlerini bazen bir seyirci topluluğu önünde de yapmıştır. Mathieu'ye özgü bir tür aceleci anlatım biçimi, başlangıçta birbiriyle çatışan canlı olaylar dizisi gibi görünür. Ancak bu dramatik niteliği, yinelemeler bozabilmektedir. Dünyanın içinde bulunduğu durumla ilgili nihilistik (bir tür kötümserlik) imalarda bulunmayı amaçlayan bu yapıtlar, bir süre sonra kişinin bencil duygularını tatmin etmekten fazla birşey söylemez olurlar.

Resimsel ifade biçimlerinin doğasında var olan belirsizliği ve çok anlamlılığı kavrayan bu soyut ressamlardır. Fiyatların düşmesi karşısında değer yitirmeyenler de yine bu sanatçıların yapıtları olmuştur. Söz konusu belirsizlik, Fontana'nın 1950'ler ve 1960'larda yaptığı hiç leke bırakmadan boyanmış tual yüzeyine, boylu boyunca yarıkların açıldığı ve bazen mücevherlerle süslenen tablolar, oldukça yüksek ticari değeri olan aşırı-bilgiçlikte sanat nesneleri olarak yorumlanabilir. Fontana'nın bu tabloları bir yandan sanatsal yaklaşım olarak resme açıkça yapılmış saldırılar olarak kabul edilebilirken, öte yandan iki boyutlu bir ortamda derinlik izlemeyi yaratma çabaları gibi de görülebilir. Fontana'nın kendi yorumu bu '*spazialismo*' anlayışı üzerinde yoğunlaşır. Dışardan bakan kişinin gördüğü ise, tam bir tual + boya yüzeyi ikiliğinin pahalı bir çerçeveye, bir galeri duvarına asıldıktan sonra koparıldığı, hırpalandığı bir yüzeydir. Ancak Sembolizm, çok sesli ve çok anlamlı özellikler taşır. Tàpies'in daha kaba ve daha az gösterişli nitelikteki tabloları da buna benzer etkilere dayanır. Fontana'nın ilk resimleri, sivri bir aletle çizilerek, çiçek bozuğunu andıran bir görünüm almışlardı; Tàpies'in resimleri ise daha geniş, daha iri olup bir tablet ya da bir parşömen parçasından çok bir duvara benzeyen, daha kaba ve çok daha incelikten yoksun dokusal çağrışımlar uyandıran özellikteydiler. Ancak Tàpies'in eserleri, duvar resimleri-

227

228

229



ni akla getiren ya da meydana gelecek trajedik bir olayın belirtilerini taşıyan kesik kesik işaretlerle eklenmiş gibi görünen resimlerdir. Dokusuyla, renk tonlarıyla, işaretleriyle Fontana'nın tabloları gibi estetik çekicilik de uyandırabilir. Bir İspanyol'un yapıtını bir İtalya'nınkinden ayıran, köy mimarisini ve zamanın geçişini simgeleyen vurgulardır. Oysa Fontana'nın taşkın süslemeleri, kentli ve çağdaş özellikler gösterir. Bissier'in kolaylıkla kâğıt üzerine suluboya ile yapılmış

228. Lucio Fontana: *Concetto Spaziale*. 1960. Tual üzerine yağlı boya, 100 x 80 cm. Bochum, Galeri M.

resimlerle karıştırılabilen çok daha küçük boyutlardaki tabloları, Doğulu geleneklere çok şey borçludurlar. Bir Alman olan Bissier, son yirmi yılın Yeni Nesnelci eğilimlerini benimsemiş ve sonunda Doğu Resimlerinin ve Brancusi'un etkisiyle yarı soyut biçimlere dönmüştür. Doğu'nun zerafeti ve Batı'nın kendine olan güven duygusu arasında bağ kuran Brancusi örneği, Arp ile Klee'nin yapıtları hakkındaki bilgileriyle de desteklenerek Bissier'in Batı Sanatında sağlam bir yer edinmesine olanak sağlamıştır. Ortaya çıkan zarif resimler ve bunlarla 1950'lerde birdenbire kazandığı uluslararası ün, Tobey'ninkiler bir yana, öteki tüm sanatçılardan daha doğru bir anlamda Batıyla Doğu arasında bir köprü oluşturabilmiştir. Bissier'in sanatının Fontana'ya benzeyen yanı, bilgili niteliği ile kişiye zevk vermesi; Tàpies'e benzeyen yanı ise onun gibi kırsal özellikler taşıması ve modern olmamasıdır. Ancak Bissier, öteki ikisinden farklı olarak, bu dünyada yaşayan insanın katlandığı baskılardan ayrı gibi durur. Onun sükun içinde ve fazla çaba istemeyen incelikte bir sanatı vardır. Ancak bu üç kişinin içinde, en korkunç fiziksel ve ruhsal sorumluluğu taşımış olanı, yalnızca Bissier'dir.

Bissier'in yakın çağdaşı ve bir süre için yakın komşusu olan Ben Nicholson 1930 yıllarında, İngiltere'de uluslararası modernleşme hareketinin şampiyonu sayılıyordu. II. Dünya Savaşı'nın da zorlamasıyla, İngiltere'deki pek çok ressam arkadaşı sanat anlayışlarında kendilerine güvenen bir üslup benimsemişlerdi. Nicholson onlardan farklı hareket ederek, William Blake ve onu izleyenlerle bağlantılı olan ulusal Romantik mirasa döndü. Amacı, eski yapıların harabelerinden alınan zevk ile savaşın yarattığı yeni kalıntıların verdiği dehşeti birleştirerek, çağdaş bir Romantizm geliştirmekti. Nicholson, öteki sanatçılardan ayrı kalmayı yeğledi ve modern sanat akımlarının hepsini özürce denedi. Siena Katedrali'nin çubuklardan oluşan resmini yapar-

229. Antonio
Tapiés: *Delinmiş
Gövde*. 1956-8.
Tual üzerinde
karışık vasat,
146 x 114 cm.
Milano, Panza
koleksiyonu

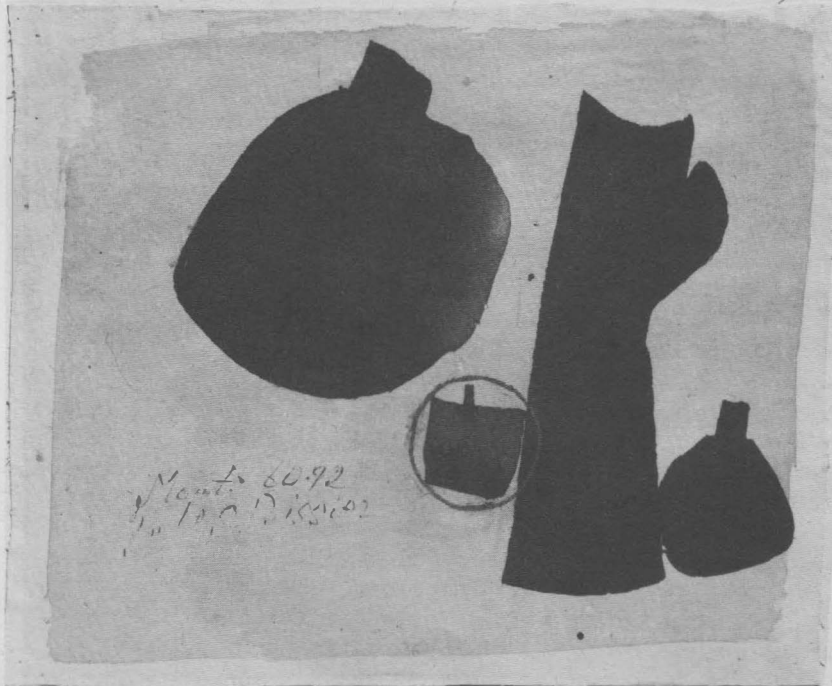


231 ken olsun, St. İves'deki evinin penceresinden gördüğü manzarayı çizirken olsun ya da bir sayfa kâğıt üzerinde birbirine örülü çizgilerden oluşan desenler yaparken olsun, Nicholson'ın kişisel deneyleri, çalışma hızının temeli olmuştur. "11 Kasım 1947" *Mousehole (Fare deliği)* gibi resimleri göz önüne alınırsa, artık şaşırmadan natürmort ve peyzaj gibi iki eski resim tarzına yönelişini, Nicholson bu tabloda da ortaya koyuyordu. Sanatçı, natürmortu bir düzlemler topluluğu olarak, peyzajı da az çok doğalcı (biraz da ilkelci) bir tutumla ele alıp, birbirinden farklı, hatta birbirine karşıt bu iki resimsel ifade biçimini kaynaştırmıştı. Üslubu, keskin ve tam anlamıyla yerine oturtulmuş vurgulardan çok, hoş görsel dokuya sahip yüzeylere önem verir. Motife karşı tutumunda; kâğıt olsun, tual olsun, tahta ya da bakır levha olsun, önündeki malzemeye karşı tutumunda; bu görsel etkinin rolü büyüktür. Kübist anlatım biçiminin özelliği olan grup halinde toplanmış düzlemleri denediğini son resimlerinde görüyoruz. Bunlar üç boyutlu tablolardaki manzara resmi (peyzaj) temalarında göze çarpar. Grafikselleştirilen düzenlemeleri andıran resimlerinde ise natürmort motiflerini kullanır.

232 Malevich, Mondrian, Kandinsky veya Delaunay gibi soyut resmin öncülerinden hiçbiri soyut biçimi, gerçekte var olan bir nesneyi gösterme olayından bütünüyle ayrı olarak görmemişlerdir. Görsel izlenimlerine, bireysel olmanın ötesinde sürekli ve evrensel nitelikler kazandırmak için, bunları genelleştirmeyi ve derinleştirmeyi arzulamışlardır. Soyut sanata karşı olanlar sık sık Picasso'yu örnek olarak gösterirler. Oysa Picasso'nun, 'Soyut sanat diye birşey yoktur. Daima bir yerden başlamak zorundasınız' (1935) deyişi, soyut resmin olamayacağını anlatmaz. Yalnızca soyut resmin köklerinin, insanın gözle algıladığı deneylerde yattığını öne sürer. 1924'de Jena'da verdiği konferansta Klee, gerçekte varolan herhangi bir nesneyi temsil etmeyen resim anlayışını, seyircilerine kabul ettirebilmek için iyi bir benzetme

271

Avrupa'da Savaş Sonrası Sanat

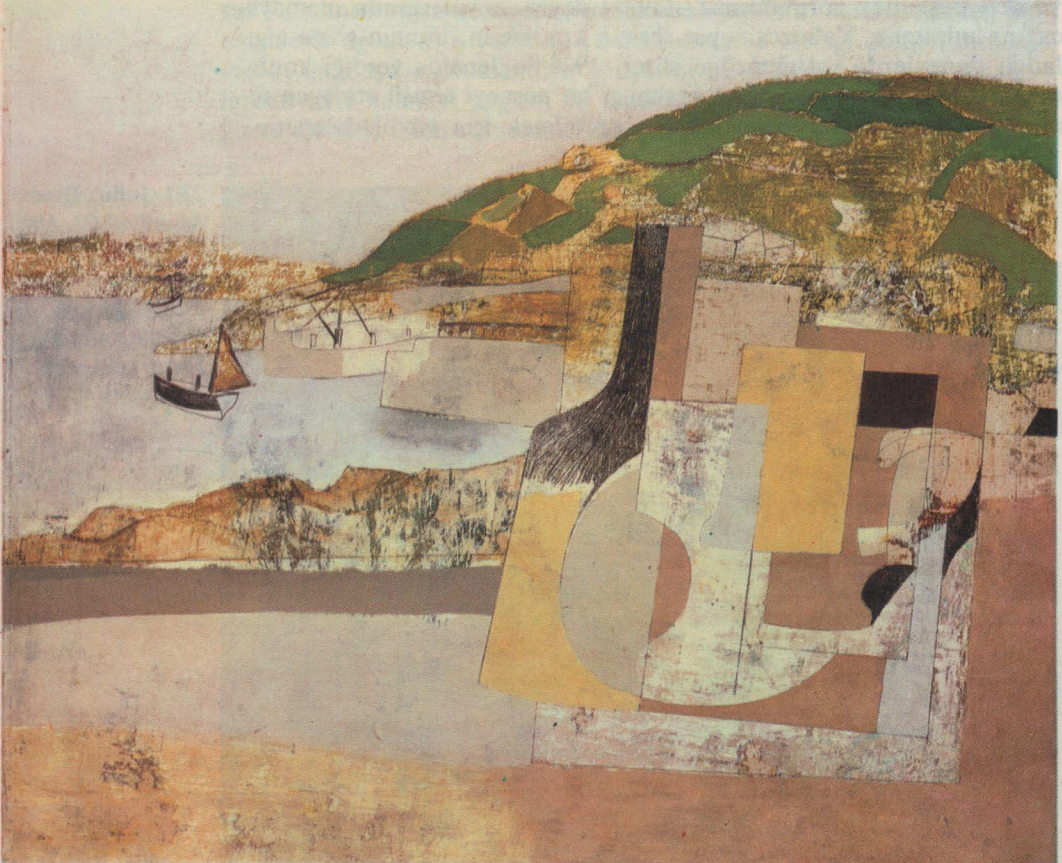


230. Julius Bissier:
Monti 60.92. 1960.
Tual üzerine yağlı
boya, 20 x 25 cm.
Düsseldorf,
Kunstsammlung
Nordrhein
Westfalen

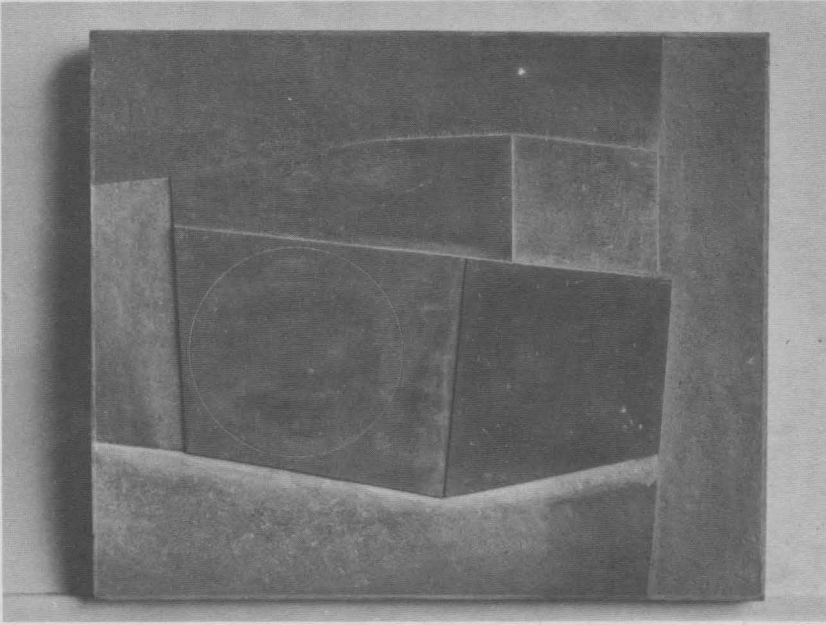
yapmıştı. Bir ağacı ele almış ve sanatçıyı ağacın gövdesi yerine koymuştu. Ağacın gövdesi nasıl besinini toprağın içindeki kökleri aracılığıyla alıp, bunu hiç de köklere benzemek zorunda olmayan dallar ve yapraklar halinde dışarı çıkartıyorsa, sanatçı da aynı şeyi yapar. Tüm anlamı ortadan kaldırarak, görünen dünyaya yapılan dolaysız imaları saf dışı eden ressamı suçlayan ve ilk kez soyutlamacılığı bir tartışma konusu yapan sanatçılar Kübistlerdir. Önce Komünist, daha sonra da Faşist rejimlerin, direk ve açık anlamlar taşıyan resmi savunmaları sonucu, resimde soyut ve figüratif karşıtlığı, kuramlar halinde ortaya koyulmuştur. Hatta bu, her iki rejimi de benimsemeyen ülkelerde bile etkili oldu. Daha önce de söylediğim gibi, 1930'larda soyut resim ortadan kayboluyordu. Bunun yerine Sürrealizmle birlikte daha az kişisel, daha biçimsel yöntemler soyut resimle birleştirildi ve yeni yeteneklerin ilgisini çekti. Savaşın sonrasındaki soyut sanattaki yeni hareketler yüzeye çıktıkça, o ölçüde saldırıya uğradılar. Savaş, bir kez daha güvenli geleneklerin korunması adına, insanı daha tatlılıkla etkileyen bir sanata duyulan özlemi doğurmuştu. Yine de 1950'ler ve 1960'ların başında soyut sanat resme egemen olmaktan geri kalmadı.

Soyut sanatın bu egemenliğinde yayınların, sergilerin, tartışmaların büyük yardımı olduğu yadsınamaz; ancak bunlar söz konusu gelişmeyi açıklamakta tek başına yeterli değildir. Bu güçlenmenin kaynağını, Amerikan Soyut Ekspresyonizminde de arayamayız. Çünkü so-

231. Ben
Nicholson:
11 Kasım 1947
(*Fare deliği*). 1947.
Tual üzerine yağlı
boya ve
kurşunkalem.
47 x 58 cm.
Londra, British
Council



Avrupa'da Savaş Sonrası Sanat



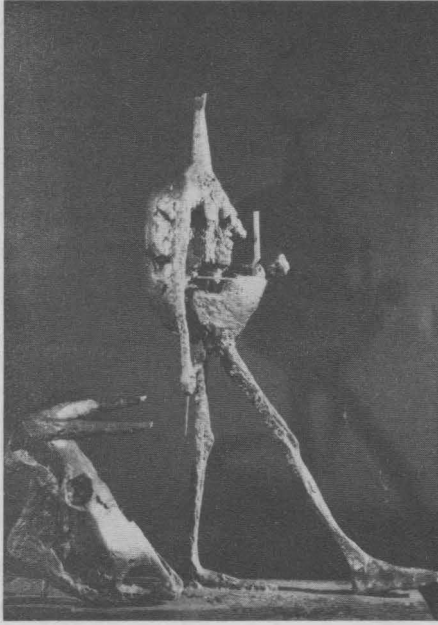
232. Ben
Nicholson:
Haziran 1964
(*Rimini ve Urbino*
Arasındaki Vadi).
Oyulmuş tahta
üzerine yağlı boya,
65 x 69 cm. Özel
koleksiyon

yutlama, Avrupa sanatının yapısı içinde kendini kanıtlayıp, savaş sonrası akımların yaşayan bir parçası haline gelinceye kadar, Amerikan Soyut Ekspresyonizminden etkilenmemiştir.

Savaştan önce adeta yaşamından umut kesilen soyut sanat, savaştan sonra niçin bu denli hızlı bir başarı kazanmıştır? Bu belki de bir bakıma, Komünizm ve Faşizmce yasaklanmış oluşuna bağlıdır: Soyut sanat, özgür bireylerin olduğu kadar, özgür toplumların da simgesi olmuştur. Üstelik soyut resmin öncülerinin katkılarıyla bu sanat akımı, bir kahramanlık serüveni olarak nitelenebilir. Michel Seuphor'un ilk kez Fransızca olarak 1949'da basılan ve daha sonra diğer dillere çevrilen kitabı *Soyut Sanat: Kökeni ve İlk Ustaları*, yeni akımın gereksinim duyduğu cinsten parlak bir geçmişi anlatmaktadır. Bunu 1957'de yayınlanan Mondrian'la ilgili bir inceleme yazısıyla, bir soyut sanat sözlüğü izlemiştir. Bu sürede soyut sanat akımı, aradığı zafere kavuşmuştur. Bu başarının kolayca elde edilmesi, altında diğer bir neden daha aramamıza yol açmıştır. Savaştan sonra gelişen soyut resimler, ABD'de olduğu gibi Avrupa'da da temel olarak karmaşık bir anlam taşıyordu. Oldukça çarpıcı görsel terimlerle, insanların çektiği acılar ve felaketlere dair mesajlar iletebiliyordu. Bu yapıtlara bakanlar, savaşla ilgili korku verici, belki de tüyler ürpertici anılarını anımsıyor ve bunda aynı zamanda haz verici bir yan bile buluyorlardı. Böylece gelişip serpilen soyut sanat, yöntemleri açısından Ekspresyonizm ve Sürrealizm ile bağlantılı olarak, biçimsel olmayan bir özellik göstermiştir. (Amerika'da da durum böyleydi). Elementarizm ve Konstruktivizmde olduğu gibi, biçimlerin korunduğu soyutlama türüne gidilmemiştir. Bazen klasik soyutlama olarak da gösterilen bu hareket, 1960'lara kadar pek fazla dikkat çekmeden süregelmiştir.

1960'larda figüratif sanatçılar, yapıtlarında 'insanın içinde bulunduğu koşulları' ifade etmeye çalışırken, melodramatik eğilimler yansıtmışlardır. Germaine Richier gibi önemli bir sanatçı bile savaş sırasın-

233. Germaine
Richier: *Grande
Tauromachie*.
1953. Bronz,
yüksekliği 115
cm. Londra,
Gimpel Fills
Galerisi



da yaşadığı barbarlığı anlatmak için etkili bir imge bulmaya çabalar-
ken, melodrama düşmekten kurtulamamıştır. Picasso, "*Kore'de Kat-*
liam" adlı tablosuyla, Goya'yı yeniden güncelleştirmeye çalışırken en
az övgüye değer yapıtlarından birini vermiştir. Batıda, belirgin poli-
tik temalar işleyerek, geniş bir kitleye hitap etmek üzere büyük bo-
yutlu resimler yaratma girişiminden sorumlu tutulabilecek sanatçı Re-
nato Guttuso'dur. Guttuso, Rus Toplumcu Gerçekçiliğinin ve bir ba-
kımaya onun Batı'daki karşılığı olan reklam dünyasının bayağılıklarını
aşmaya uğraşmıştır. İnançları, resme karşı tutumuna yön vermiş ve
sanat üslubunu etkilemiştir. Ancak böylelikle, politik görüşleriyle sa-
natı özdeşleşmiş; bu da yapıtlarına gösterilen popüler ilgiyi azaltmış-
tır. Resimleri, amaçladığı halk kitlesine ulaşamadığı gibi, sanat çev-
resi de bunları aşırı vurgulu bulmuştur. Guttuso'nun bu işte göster-
diği hırs, saygıdeğer olmakla birlikte, 1950'lerde (özellikle heykel sa-
natında) büyük başarı kazanan klasik figüre dönük yöntemiyle oluş-
turduğu yapıtları için aynı şey söylenemez.

Batı'da resmîleşen ve biçimsel olmayan bir soyutlama türü egemen-
di. Avrupa'da savaşın sona ermesini (1945) hemen izleyen yıllarda,
Paris'te Elementarist ve Konstrüktivist sanat anlayışları öne çıkmış
gibi görünüyordu. Bu gelişmede, yıllık sergiler düzenlemek üzere
1946'da açılan Denise René Galerisinin ve Salon des Réalités No-
uvelles'in önemli payları vardır. Her ikisi de, kinetik sanatı da içine
alan geniş bir biçimsel soyut sanat alanındaki etkinliklere sahne ol-
muş, sanatta bu eğilim daha sonraları 'Op-Art' adını almıştı. Paris bu
sanat anlayışının merkezi olmasının yanı sıra, bu eğilimlere, başta
Güney Amerika'dakiler olmak üzere, diğer birçok ülkelerde, özelli-
kle İsviçre, Hollanda ve İngiltere'de de rastlanır. Zürih'de bir desen
okulunda okuduktan sonra, Dessau'ya gidip Bauhaus'da öğrenimini
tamamlayan Max Bill, 1950'de Bauhaus'un Hochschule für Gestal-
tung'un ilk yöneticisi oldu. Max Bill, Bauhaus'un yetiştirmeyi umduğu,

233

234

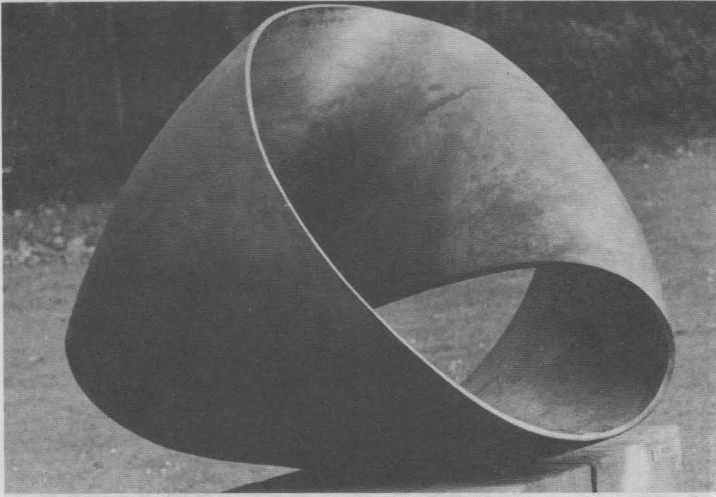
235



234. Renato
Guttuso: *Tartışma*.
1959-60. Tual
üzerine karışık
vasat, 220 x 248
cm. Londra, Tate
Galerisi

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, Moebius şeridi gibi topolojik kavramları ya da sonu olmayan ilmek gibi konuları işliyordu. Bazı heykellerini yontarak yapmış, bazılarını da inşa etmiştir. Bill, herhangi bir üretim yöntemine bağlı kalmayıp, *De Stijl*'in biçimsel geleneğiyle ilgilenmiş ve meslek yaşamında bu düşü gerçekleştirmeye çalışmıştır. Bu düşün, resim ve desen arasında temel birliği sağlayıp, böylece sanatla yaşanan dünya arasında açılan ya da açılmış gibi görülen uçurumu kapatma çabası olarak nitelenebilir. Zürih desen okulunun başka bir öğrencisi olan Richard Lohse, çeşitli karmaşıklık düzenler içeren, matematiksel bir biçimde düzenlenmiş olan resimler üzerinde uzmanlaşmıştı. Sonuçta renklerin ve tonların oldukça kesin bir yoldan birbiriyle uyuma sokulduğu yapıtlar ortaya çıktı. Karışımlarındaki malzemeleri değiştirerek ya da farklı düzenlemeler yaparak, çeşitli yapı olguları elde edebiliyordu. Resim üzerindeki yoğun çalışmaları, Lohse'un iki boyutlu renk sorunlarının sonsuz potansiyelini algılayışını gösterir. Biçimsel soyut sanatın dünyasında, insanı en çok etkileyen çelişkilerden biri de bundadır. Bir yanda öznel ve duygusal temele dayanan seçmeler yapsa da, sistematik bir yöntemle ilerleyen Lohse gibi bir insanın yoğun araştırmaları yer alır. Öte yanda ise Elementarist sanat anlayışına uygun olarak, geometrik biçimler üzerinde çalışan; ancak sonunda yol açtıkları aksaklıkların ilk amaçlarına ters düştüğü öteki sanatçıların ürünleri vardır. Bunlar, retina tabakasına yapılan aşırı uyarmalarla oluşan görsel aksaklıklar olabileceği gibi, ışık ve hareket yoluyla elde edilmeye çalışılan biçimsel aksaklıklar da olabilir. Lohse ve bir ölçüde Bill'in belirgin başarıları, belli bir alanda rengin kullanım olanaklarını yeniden vurgulamaları olmuştur. Bu

235. Max Bill:
Sonu Gelmeyen
Burulma. 1935-53.
Bronz, yüksekliği
125 cm.
Middelheim,
Açıkhava Heykel
Müzesi



yalnız ana renklerden yararlanıldığı ya da rengin öteki resim malzemelerinin emrinde kullanıldığı alandır. Mondrian da renk konusunda sınırlamaya gitmiş; ana renkleri birbirine ve beyaz zemine uydurmaya dikkat göstermişti.

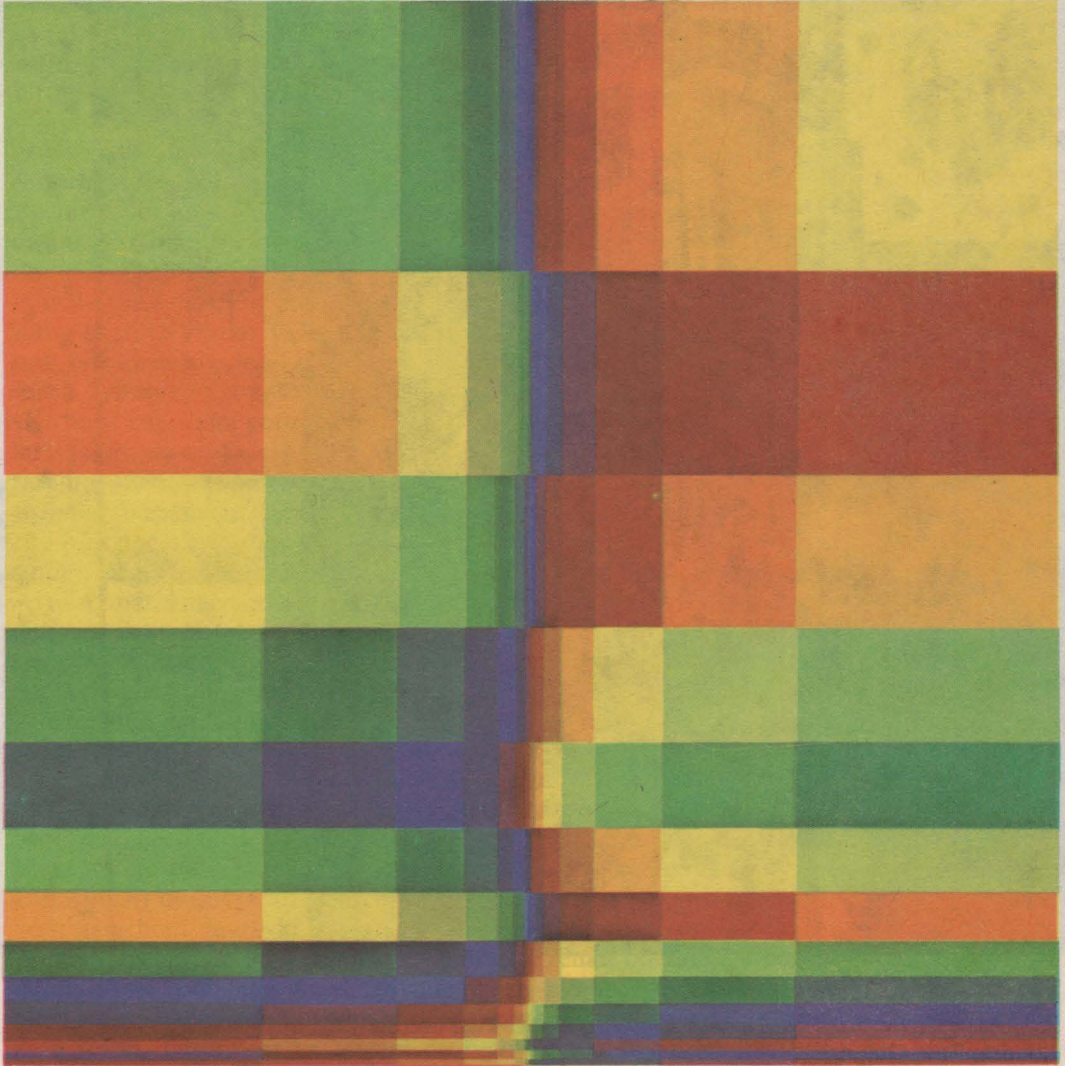
Biçimsel soyutlama yönteminin ilerlemekte bu denli güçlük çektiği yerde, biçimsel olmayan Ekspresyonist soyutlama yöntemi nasıl olmuş da öylesine rahat bir başarı elde edebilmiştir. Belki de Avrupa'da soyut sanatın yeniden doğmasını koşullandıran benzer nedenler, halk beğenisini biçimsel soyutlamalardan uzak tutmuştu. Günümüzde çok kimse aklın denetimini sanatın akışı içinde tutar ve onu sanatın değerine katkıda bulunmayan bir olgu gibi görür. Kuşkusuz bu düşüncenin tersi olan ve Romantik sanatçılar tarafından tohumları atılan, sanatın bireyin kendi duygularını ifade etmesi olduğu görüşü, bugün tartışmasız olarak kabul edilmektedir. Yüz yıl önce, insanlar bir sanat yapıtına baktıklarında düz bir yüzey üzerinde ton derecelenmeleri yaratmak için küçük bir fırçayla ressamın gösterdiği titiz çalışmanın izlerini ararken; bugün sanatçının tutkulu çalışma heyecanının belirtilerini ararlar. Tüm Batı Avrupa ülkeleri, soyut ya da yarı soyut Ekspresyonizmin yarattığı bu geniş dalgaya katkıda bulunmuşlardır. Rusya'yı da içine alan, Sovyet kontrolü altındaki ülkelerde bile, resmî olmayan sanat, sanatçının bireysel duygularını ifade etme yöntemine eğilim göstermiştir. Doğu Avrupa'da bastırılmaya çalışılan ya da en azından resmî makamlarca uygun bulunmayan bu tür bir sanat anlayışı, Batı Avrupa hükümetlerince olağanüstü ölçüde desteklenmiştir. Bu arada Kopenhag, Brüksel ve Amsterdam'daki sanatçıları bir araya getiren 'Kobra' adlı bir gruptan söz etmek gerekir. Bir grup olarak 'Kobra' 1948'den 1950'ye kadar geçen birkaç yıl boyunca etkinlik göstermiş, ancak bu gruplaşma ile tanınan birçok kişi, zamanla ünlü ressamlar olmuşlardır. Aralarından bazıları Paris'e yerleşmiş; ancak belki de bilinçli olarak yapıtlarındaki Kuzeye özgü niteliği korumuşlardır. Aralarında en ünlüleri Appel'dir ve bunu, grubun öbür üyelerine göre en yabanıl sanat anlayışına sahip olmasına borçludur. Kobra Grubu sanatçıları gibi Appel de folklordan kaynaklanan bir fanteziden olduğu kadar, kişisel bir imgeler dizisinden de sonuna kadar yararlanmıştır. Ama onun sanatının asıl etkisi, sert hareketlerin ve parlak

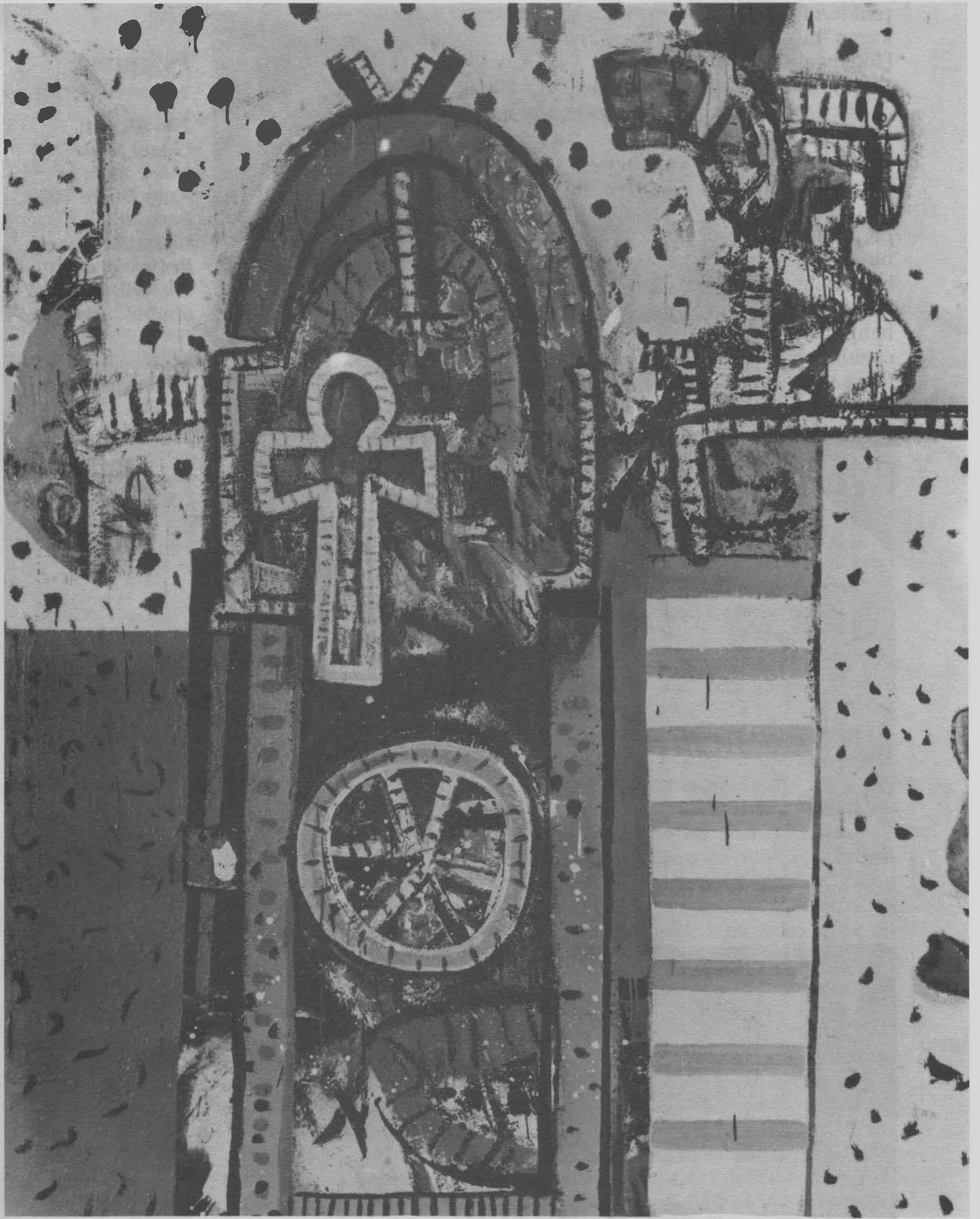
renklerin taşıdığı dramatik değere dayanır. Özellikle, soyutlamaya kaçan bir hareketlilikle figürasyonu birleştirme gibi bazı yönleriyle Hollanda asıllı Amerikalı sanatçı de Kooning'i akla getirir. Ancak de Kooning, öfkeli resimlerle yetinmeyen bir sanatçıydı.

277

237 Eskiden beri varolan ve yeni bulunmuş simgelerin karışımını işleyen sanatıyla ve adeta patlama izlenimi yaratan fırça kullanımıyla İngiliz ressam Alan Davie'nin yapıtlarına İngiltere'de henüz alışılmadık, sanatçı Kıta Avrupası ve Amerika'da tutulmuştu. En iyi tablolarında, gelecekte haber veren ve zafer dolu bir hava vardır. Yapıtlarının, bu yüzden İngiliz romantizmi ile bağ kurduğu ve böylece bu eski geleneğe aşina insanlar için Davie'nin sanat anlayışının tanınması sevilmesinde bir sorun çıkmayacağı söylenebilir. Ancak İngilizlerin duraklamalarının nedeni, Davie'nin sanatının tezcanlılığıydı: Herhangi birşeyden etkilendiğinde, uygulandığında, bu izlenimlerini tüm canlılıklarıyla o anda tuale aktarma çabası, başka bir deyişle doğaçlama yaratıcılık, sanatının temelini oluşturuyordu. Bir ressam olduğu

236. Richard Lohse: *Merkezi Dikey Baskı ve Aşağı Doğru Yatay Baskı ile Sistematik Onbeş Renk Sonrası*. 1943-68. Ketten üzerine yağlı boya, 150 x 150 cm. Sanatçının koleksiyonu





237. Alan Davie: *Kızıl bir Tapınak için Giriş No. I*. Tual üzerine yağlı boya, 213 x 173 cm.
Londra, Tate Galerisi

kadar bir caz müzisyeni de olan Davie, konferanslarında ve başka vesilelerle söylediği sözlerinde, sanat anlayışında benimsediği doğaçlama yaratma yönteminin önemini vurgulamış; resim araçlarıyla kurduğu dostçasına ve adeta büyüğü ilişkisini anlatmıştı. Davie, fiziksel olduğu kadar ruhsal varlığıyla da gelecekle ilgili tahminlerde bulunabilen ve akla dayalı uygarlığın saldırılarına karşı direnen bir önceden bilici gibiydi. 1958'de şöyle yazar:

Çalışırken, olanaksız bile olsa bir tür biçim ve öz değiştirme olayını gerçekleştirmek için çabaladığımı ve bunu arzuladığımı da fark ediyorum. Bilinmeyeni büyü yoluyla zihnimde canlandırabilmek için bir formül arıyorum sanki. Ara sıra, o son an hemen önümde, elimi uzatsam erişebileceğim bir yerdeymiş gibi görünüyor; ama ben ona ulaşmadan parçalar halinde dağılıp gidiyor. Bu bakımdan kendimi eski zamanların simyacılara çok benzetiyorum. Onlar gibi ben de yapıtlarımın, yaşam süreci içinde, bir tür simgesel anlamda insanın kendi içine dönmesi gerektirdiğini anlayıp sonunda aydınlığa kavuştum.

Sanatçılar soyut olana kaydıkça, figür resmi ile soyutlama arasındaki engel de önemini yitiriyordu. Soyut ressam ve heykeltçiler Matisse'in yalnızca son zamanlarda yaptığı soyutlamalarına değil, onun tüm yapıtlarına hayrandılar. Matisse'in sanatının bugünkü yüksek düzeyine, onların bu hayranlığı sayesinde ulaşması oldukça çarpıcı bir örnektir. Ayrıca bazı soyut eserler, kendi içlerindeki kategorileri yıkıyorlarmış gibi görünürler. Sözgelimi, Fontana'nın yarıklar çizilmiş tablosunu ele alalım: Bu bir soyut imge midir; yoksa ne figüratif ne de soyut olmayan kendi başına var olan bir nesne midir? Başka bir deyişle bir resim olmaktan çok, başlı başına bir olay mıdır? Bu tablo bir parşömen parçasını temsil etmez; artık o parşömen parçasının *kendisidir*. Bir Tapiès tablosu, üzerine yazılar yazılıp çizgiler çizilmiş bir yüzeydir. Bu konuda pek çok örnek verebiliriz. Zaten, insanın zaman zaman sorular sorması, cevaplar vermesinden daha kolaydır. Pollock'ın bazı resimleri salt boya izleri gibi yorumlanabilir. Bazı yapıtlarında da, figüratif alanlar taşıyor ya da taşımıyor, bu izler birleşerek görsel imgeler oluşturabilmiştir. 1940'ların sonlarında soyut sanat konusunda yeniden tartışmalar başlamıştı. 1950'lerin sonunda sanat dünyası bu konuda görüş birliğine varmıştır. Bu, taraflardan birinin kesin başarı kazanmasından değil, sorunun kendisinin adeta buharlaşıp yok olmasındandır. Artık sanat anlayışında başka kutuplar dikkat çeker olmuştu. Eskiden her ikisi de tek başlarına ele alınan sanat türleri, bugün artık bir sanat yapıtında birlikte kullanılabiliyordu. Şimdi Nicholson'ın, daha önce de Klee'nin eserlerinde gördüğümüz gibi, eski engeller kimseyi şaşırtmadan yıkılabiliyordu.

Bu bakımdan oldukça farklı tutumların ve yöntemlerin varlığına dikkat etmeliyiz. 1950'lerde en çok hayranlık uyandıran ressamlardan biri Rusya doğumlu aristokrat ve yetim Nicholas de Stael'di. Savaş bittiğinde, otuz yaşındayken soyut resimler yapmaya başladı: Bunlar koyu renkte boya parçaları ve onların altında gözüken daha açık renk katlarından oluşuyordu. Palet bıçağıyla yerleştirilen bu boya parçaları, hem acılı hem de zevki okşayan bir görünümdeydiler. 1940'larda yapıtları uluslararası ün kazandıkça, daha çok renkli bir niteliğe büründüler. Aynı zamanda Stael, soyutlamadan ayrılıp, gerçekte varolan bir nesneyi temsil eden biçimlere dönmüş, geniş boya parçalarını manzara resmi, natürmort ve arasıra da figür ve topluluk izlemine vere-

cek tarzda kullanmıştı. Böylece kolayca tanınabilen konularla, malzeme ve renk olarak boyanın çekici özelliklerini ustaca bir arada sergilemeyi başaramıştı. Stael, soyut kompozisyonlar yaparken keşfettiği doyurucu özellikleri, figüratif resme sokuyordu. De Stael'den daha yaşlı olan çağdaşı Dubuffet, on yıldan fazla bir süre resmi bıraktıktan sonra, 1944'de ilk kişisel sergisini açtı. Sanatının aslında kaba saba olan niteliği nedeniyle ünü, bu andan itibaren hızla yayıldı. Dubuffet, çocukların, amatörlerin, belli bir psikoza olanların ve az çok bilinçsiz sanatçıların yapıtlarına tutku derecesine varan bir ilgiyle yaklaşmıştır. Yıllarca bu tür yapıtlardan oluşan geniş bir koleksiyon derlemeye çalıştı. Bunları, insan yaratıcılığının gerçek özü olarak sergileyip, halka tanıttı. Dubuffet bunları yabanıl, kaba, olgunlaşmamış bir sanat (*art brut*) olarak niteleyip, çeşitli yönlerini kendi entelektüel ürünlerine uygulamaktan çekinmemiştir. *Corps de Dames* (Kadın Vücutları) gibi resim dizileri (1950-1) Paris duvar resimlerinden kaynaklanır. Bunlar, büyük bir olasılıkla de Kooning'in sanatını, çok önemli bir döneminde etkilemişlerdir. Kadın vücudunun adeta kabaca çizilmiş haritalarına benzeyen bu müstehcen biçimleri idealize edilip, bozulmamış halleriyle, helâ duvarlarına çizilen karalamaları akla getiriyorlardı. Zaten Dubuffet'nin resimleri de kalın bir boya tabakası üzerine adeta kazınarak yapılmışlardı. Dubuffet, sonraları inekler, sakallı erkekler, yer yüzeyi (*Texturology* adı verilen bu resimler kolayca soyutlamalarla karıştırılabilir), hareketli Paris caddeleri ile ilgili resim dizileri yapmıştır. 1959'da 'Benim durumum, yalnızca kutlama ile ilgilidir' der. Aynı yıllarda insanlar, onun resimlerinin yalnızca başkaldıran yanını görmekle kalmayıp, güçlü çizimleri ve renklendirmesinin güzelliğine de dikkat etmeye başlamışlardı. Stael ve Dubuffet'nin eserleri bazı yönleriyle birbirine benzerler. Bununla birlikte genç olanı (Stael), güzel ve uyumlu ifade biçimleri üzerinde çalışırken; yaşlı olanı (Dubuffet), kaba, incelikten uzak nesnelerle uğraşmaya dalmıştı. Her ikisi de soyut resme özgü malzeme, doku ve yoğunluk niteliklerini figüratif resme getirdiler.

Resme özgü niteliklerde benzer bir değişimi, İngiltere'de Victor Pasmore karşıt yönde yapmıştır. 1947-8 yıllarında, Whistler ve Turner geleneğinden gelen bu zarif ve hayranlık uyandıran sanatçı, resimde gerçek hayatta varolan bir nesneyi temsil etme işinden vazgeçti. Böylece soyutlamaya karşı figürasyon konulu o eski tartışmanın yeniden alevlenmesine neden oldu. Pasmore'un resimsel inançlarındaki bu geçiş, tam anlamıyla gerçekleşmekten uzak kaldı; ama önceki resimlerinin övülen pek çok niteliğini, sonraları yaptığı soyut resimlerde de görmek mümkündür. Kullandığı ifade biçimleri, hızla kökleşen bir nitelik kazanmıştır. Pasmore, resmin geleceğinin yalnızca soyutlamada değil, üç boyutlu biçimlerin gelişmesinde de yattığını söylemiştir. Biederman da aynı iddiada bulunmuştu. Bununla birlikte Pasmore, iki boyutlu resimden bütünüyle vazgeçmedi ve daha sonra, asıl uğraş alanı olarak bu tür resimlere döndü. Resimdeki tutumunun iyice belirginleştiği 1950 yıllarında, içinde yer aldığımız boşluğa yerleştirilmiş maddesel öğelerden yapılan soyut sanatı yüceltiyordu. Bu konuda, Biederman'ın söylediklerine ve Kandinsky'nin Bauhaus okulu için yazdığı *Nokta ve Çizgi'den Düzleme* (1926) adlı kitabına dayanıyordu. Bu sözler, boşluğa yerleştirilen düzlemler düşüncesinin geliştirilmesiyle, Pasmore'un güzel sanatlar okulları için hazırladığı eğitim programının özetini oluşturdu. Bu okullarda, ressam ve desen çizimci-



238. Nicolas de Stael: *Deniz Kenarındaki Şekil*. 1952. Tual üzerine yağlı boya, 162 x 130 cm.
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein Westfalen



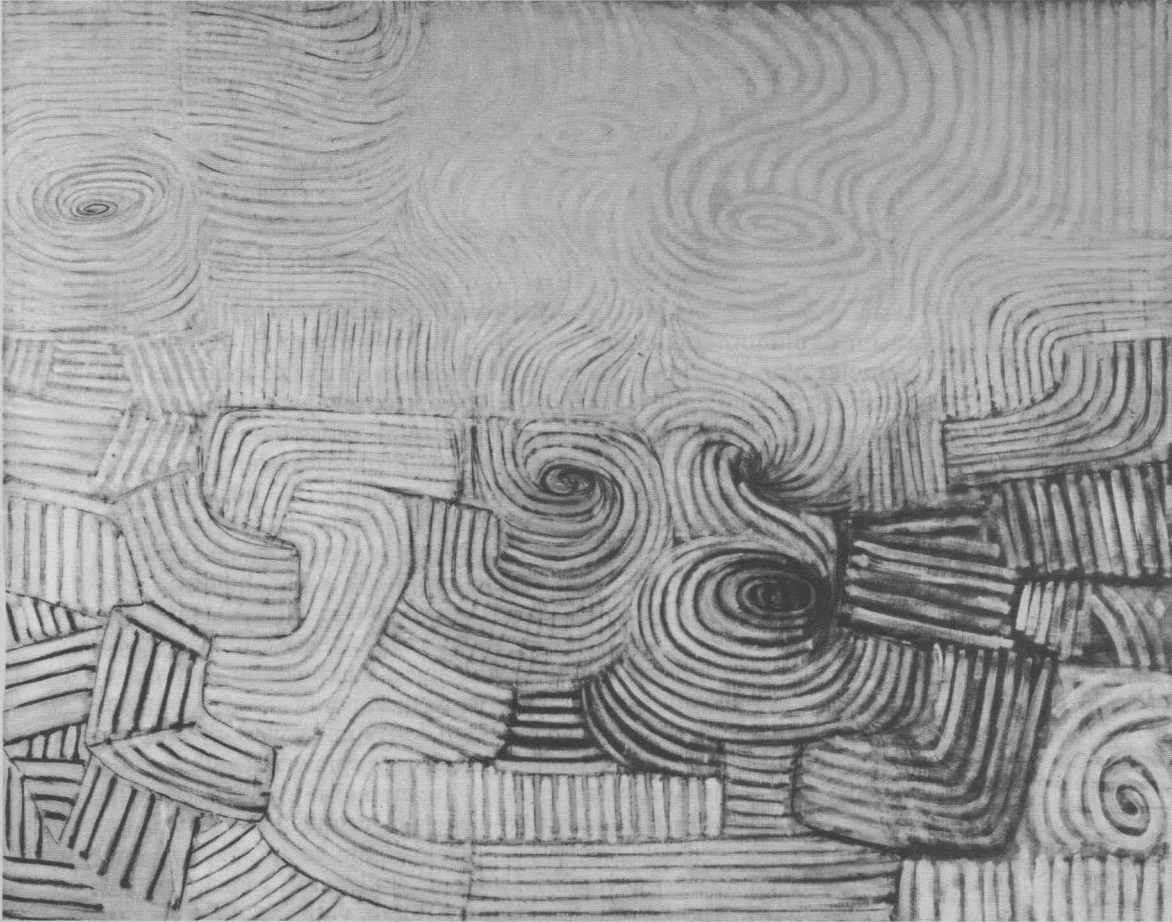
239. Jean Dubuffet: *Sang et Feu (Corps de Dames-Kadın Vücutları)*. 1950. Tual üzerine yağlı boya, 35 x 15 cm. New York, Pierre Matisse Galerisi

leri için ilk program olarak temel bir ders uygun görülmüştü. Bu dersler, Bauhaus okulunda çeşitli öğretmenlerce verilen ve hakkında pek az şey bilinen *Vorkurs*'ları ve başlangıç derslerini andırıyordu. Dersler ilerledikçe, resim ve desenin temel grameri olarak bilinen her şeyin öğretimi, içgüdüsel olarak yaygınlaştırılıyordu. Öbürleriyle Pasmore'un programını benimseyip işe renkten başlamayı yeğlediler. Türlü bakımlardan böyle bir ders, öğrencilerin figürasyon hakkında öğrendiklerini uygulamalarını yasaklamamışsa da; onlara, soyut biçimlerin niteliklerine duyarlı ve yapıcı bir karşılık aramalarını sağlamıştı. Çevremizde gördüğümüz nesnelerin, resimde gösterimi (soyutlamaya gidilsin ya da gidilmesin) bir başlangıç noktası gibi benimsenmekten çok, bir yan etken olarak görülüyordu. 1950'lerde, İngiltere'de Pasmore örneği, ondan daha katı eğilimli Konstrüktivist akımı da içine alan soyut sanat alanında geniş kapsamlı çalışmaları desteklemiştir. 1960'larda Pasmore ile aralarında Coldstream'in de olduğu öteki sanatçılar, İngiliz Güzel Sanatlar Okullarının, o zaman olduklarından daha profesyonel ve araştırmacı kurumlar halinde yeniden düzenlenmesine önderlik ettiler.

283

Avrupa'da Savaş Sonrası Sanat

240. Victor Pasmore: *Kar Fırtınası (Siyah-Beyaz Sarmal Motif)*. 1950-1. Tual üzerine yağlı boya, 120 x 152 cm. Londra, Büyük Britanya Sanat Konseyi



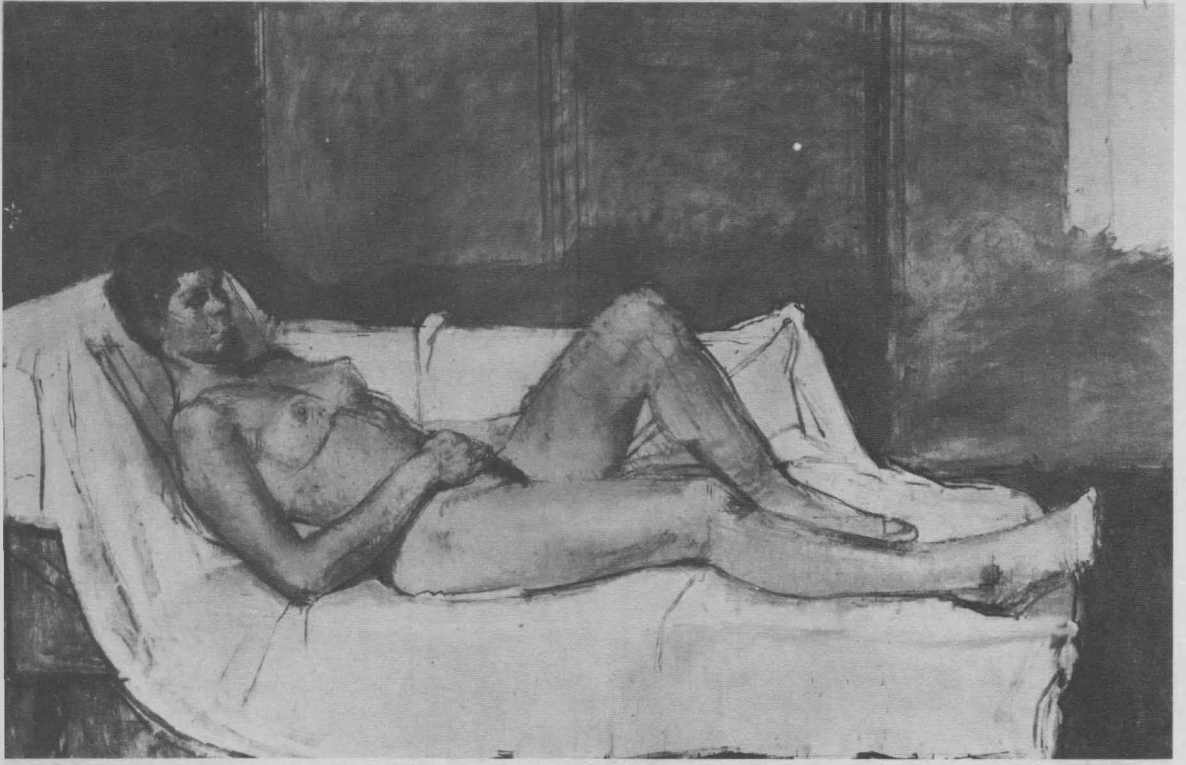
Bu yeniden düzenleme, İngiliz Sanatında yüzeye çıkmamış değişimlere yanıt olabildiği gibi, bunlar için köklü bir destekleme sistemi de getiriyordu. İngiltere'de, ressamı görsel araçlar kullanan, ama aslında lirik bir doğa şairi gibi gören İngiliz geleneğine karşı yepyeni bir hırs ve katlanamama eğilimi doğmuştur. Birinci Dünya Savaşı'nın öncesinde, kısa bir süre etkili olan Vorticist hareket de, aynı yöndeki eğilimlerin başlangıcı idi. 1930'lu yılların başında Moore, Nicholson ve başka sanatçıların bu konudaki öncü çabaları daha dolaysız bir uyarıcı olmuşlardı. Yine de o zamanlar önemli olan coğrafi olduğu kadar, kültürel açıdan da İngiltere'nin Avrupa ve Amerika arasında bir geçiş yeri olduğunun kabul edilmesi idi. Moore ve Nicholson, İngiliz sanatçıların uluslararası ün kazanabileceğini kanıtlamışlar; öteki İngiliz ressam ve heykelticilerinden de uluslararası başarıları ulaşanlar olmuştu. Bunlar arasında St Ives'la ilintisi bulunan ve Nicholson'la (onun üslubunu sürdürmeseler bile) bağlantı kurabilen ressamların özel bir yeri vardır. St Ives ressamları Paris'le ilişkiliydiler; ancak soyut Ekspresyonizme karşılık verebilen ilk sanatçı topluluklarından oldular. Belli bir sanat türü geliştirmemişlerdi; ama soyut düzenlemelerle manzara resmine özgü nitelikleri canlandırmaya eğilim gösterdiler. Bu nitelikler arasında boşluk, biçim, gökyüzü ve su yüzeylerinin açıklığına karşı yerleştirilen cisimsellik, kuş ve sandalların hareketleri sayılabilir. Bu açıdan bakıldığında, St Ives ressamlarının tümüyle İngiliz geleneğinde yer aldıkları söylenebilir; fakat Pasmore'un yaptığı gibi onlar da resmin edebiyatla olan bağlarını kopararak, bu gelenekten ayrılmaktadırlar. Edebiyat ve resim arasındaki bu geleneksel bağ, 1950'lere kadar çok sıkı bir şekilde devam etmişti. Danimarka doğumlu olup, sanat anlayışıyla Fransız Ekspresyonizmine yaklaşan Sickert, İngiltere'de bu geleneği desteklemeyen birkaç önemli ressamdan biri olmuştur. Çoğunlukla görsel bir ressam olarak kalmaya önem vermişse de, Sickert'in en iyi bilinen resimleri, bir tiyatro senaryosunun canlandırılmasını işlerler. Post-Ekspresyonizm ve Fovizm gibi sanat akımlarına İngilizlerin gösterdikleri ilgi, edebi nitelik taşımayan portreler, natürmortlar, basit manzara resimleri yapan bir resim okulunun doğmasına yol açtı. Ama onların yaptığı resimler, denemeler olarak kalmıştır. Ülkede kazandıkları sınırlı başarıları ise 'Bloomsbury Group' adıyla bilinen edebiyat topluluğunun su götürmez desteğine çok şey borçludur. Romantizmin çıkışından beri, İngiliz Sanatında belli başlı akımlardan biri olan manzara resmi, edebi anlamı olan çağrışımlar taşımaya eğilim göstermiştir. Bu, büyük bir olasılıkla İngiliz pastoral şiirinin ve kırsal yaşamla ilgili romanlarının oluşturduğu güçlü geleneğe bağlıdır. Bazen, bu resim geleneği Pasmore'un yapıtlarında olduğu gibi soyut bir nitelik kazanabilmiştir. Pasmore, sırtındaki bu yükün farkındaydı ve ondan kurtulmaya çalıştı. 1940'da 'soyut resmin, şiir ve tiyatrodan çok, müzik ve mimariyle daha dolaysız bir ilişkisi vardır' demekle, soyut sanat için bir başka, ama pek de yeni olmayan bir destek bulmaya çalışıyordu. St. Ives ressamları da edebiyatın oluşturduğu kafesten kurtulma yolları araştırdılar. Pasmore'la birlikte bu ressamlar (manzara resimlerini andırırsa bile) yapıtlarında resim araçlarının bağımsız ve nesnel niteliklerini vurguladılar. Bu soyut-figüratif spektrumun öteki ucundaki ressamlar da, benzer bir çaba içindeydiler. William Coldstream ve arkadaşları, 1930'ların sonlarından beri devamlı iki gözü de kullanarak yapılan bir gözlem aracılığıyla, iki boyutlu bir yüzeyde, üç boyutlu şekillerin resme-



dilmesi için yarı-bilimsel çalışmalarla meşguldüler. Ne üslup, ne resimsel çekicilik, ne şık renk bölümleri ve zarif çizgiler, ne de resimle hikâye anlatma peşindeydiler. Resim yapma sürecinin ve amacının, su katılmamış yalın bir kopyasını çıkartmaya ve sonuçta adeta bir yan ürün gibi kaçınılmaz; ama geçirdiği sürecin rahatsız edici izlerini taşıyan resmi ortaya koyabilmeye çalıştılar. Fransız Devrimi sıralarında yaşamış ressam Jaques-Louis David'in bir tablosu önünde, Coldstream'in 'İşte düzyazı resmi!' diye bağırıldığı söylenir. Onlara göre, resim şiirsiz de yapabiliirdi.

Londra'da 1960 ve 1961'de açılan 'Genel Durum' sergilerine katılan ressamların istekleri, Coldstream ve arkadaşlarınıninkine göre tam ters uçta olmakla birlikte, onlarla aynı katılığı paylaşıyordu. Resim, şiirle değil düzyazıyla bağ kurmalıydı. Onlara göre St. Ives resimlerinin taşıdığı peyzaja özgü öğeler, her acı hapi tathiaştıran, her iki taraf için de bahse giren ünlü İngiliz kaypaklığının göstergeleriydi. Bu iki 'Genel Durum' sergisinin ilkinde katılan yirmi ressamın ortak bir üslupları yoktu, Ancak St. Ives ressamlarının tabloları daha mütevazı

241. Roger Hilton:
Ekim 1956. 1956.
Tual üzerine yağlı
boya, 75 x 90 cm.
Özel koleksiyon



242. William Coldstream: *Yatan Çıplak*. 1953-4. Tual üzerine yağlı boya, 87 x 135 cm. Londra, Büyük Britanya Sanat Konseyi

boyutlar taşırken, onların yapıt boyutları oldukça büyüktü. Yine, St. Ives ressamı, manzara resminde olduğu gibi geriye doğru uzaklaşıyor izlemini veren tablolar boyarken; bu yirmi ressam, düz ve sanki tablodan seyirciye doğru yaklaşıyormuş izlenimi veren resimler yapıyorlardı. Bu sergiye katılan resimlerde, yumuşak biçimler ve gevşek fırça vuruşları görülüyorsa da, tablolarda St. Ives resimleri gibi kişisel elyazısı ve Soyut Ekspresyonizm'e bağlı dramatik hareketler kullanılmamıştı. Uluslararası sahnede boy gösterme hırında olan bu daha genç kuşak, İngiliz Sanat dünyasına enerji katıp, bir tartışma ortamı yarattı. Bazılarının New York'ta edindikleri meslek tutkusu da burada etkili olmuştur. Bununla birlikte yapıtlarında, geleceğin sanat tarihçilerinin belki de yerel diye adlandıracakları nitelikler vardır. Bir tür acayiplik, bütünüyle açık seçik resimsel ifadelerle tanımlanmaya karşı bir isteksizlik göze çarpar. Sıkışık resimsel bir yapıyı tamamlayıcı hoş renklere de rastlanır. Ancak söz konusu özellikler, bu geniş boyutlu, gözüpek yeni soyutlama geleneğinde, bir kuşku ögesinin varlığını da gösterirler. 'Genel Durum' sergisinde resimlerini sergileyen bu ressamı izleyenlerden başka hiç kimse, İngiliz resmindeki bu gelişmeleri önceleri görememiştir.

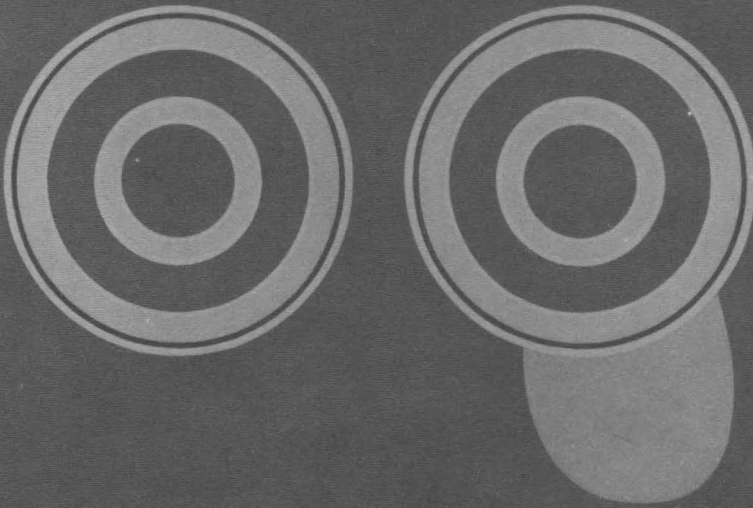
1961'deki 'Genel Durum' sergisinde bir tek heykel sergilendi. Bu, çelik şeritlerin, çelik yaprakların, çelik köşelerin birbirine kilitlenerek ve kaynatılarak meydana getirildiği kahverengiye boyanmış bir montajdı. Olduğu gibi galerinin zeminine yerleştirilmiş ve *Heykel-1* olarak adlandırılmıştı. Anthony Caro'nun eseri idi. Anthony Caro, birkaç ay kaldığı, David Smith, Kenneth Noland ve öteki genç ressamlarla ta-

nıştığı Amerika'dan yeni dönmüştü. Bu, İngiltere'de yapılan ilk soyut ya da inşacı heykel değildi. Caro'nun bir heykeltan olarak zekâsını, öğretmenlikteki yetkinliğini ve 1963 gibi erken bir tarihte Londra'da açmayı başardığı büyük sergiyi de hesaba katsak dahi, yine İngiliz heykeltanlığında birdenbire ön plana yükselişinin nedenini açıklamak pek kolay değildir. Kuşkusuz yeni çalışması, kendisinin de katkıda bulunduğu 1950'lerin soyut ve çarpık figürlü İngiliz heykeltanlığından oldukça farklıydı. Amerika'da olduğu gibi İngiltere'de de, Caro'ları öteki soyut heykeltanlardan ayıran özellik, bunların bilinen renkli biçimlerle, doğal olarak varolanın dışında herhangi bir ilişkiden ya da benzerlikten uzak olmalarıdır. Her heykel, her heykeltan her parçası, saf, yani sıradan bir heykel olmalıydı. Heykeltan doğrudan doğruya döşemeye ya da toprağa gerçek boyutlarıyla yerleştirmek, gerçeğe uygun olmalıydı. Bu tür bir çalışma için gereken düşünsel ve estetik temeli, Caro'nun hayran olduğu ressamalarda bulduğunu söylemek yerinde olur. Ancak bunların ulaşmağa çalıştığı nesne-liğe, resimde hiçbir zaman tam açık olarak ulaşamadığını da eklemek gerekir. Bu değerler ancak Caro'nun heykeltanlığında bütünüyle gerçekleşebilmiştir. 1960'lı yılların ortalarında, sınırlı bir sanat biçimi gibi gözüken kaynakların, heykeltan sağladığı zengin olanakları Caro, eserleriyle kanıtlıyordu. Bu arada başlangıçta gösterdiği ciddiyeti de bırakmıştı. Renk kullanılarak ve metal malzemeye yapılmış heykeltanları, insanı şaşırtacak kadar çeşitlilikler sergileyebiliyordu. Caro, sanatında öyle sağlam bir yer edinmiş-

287

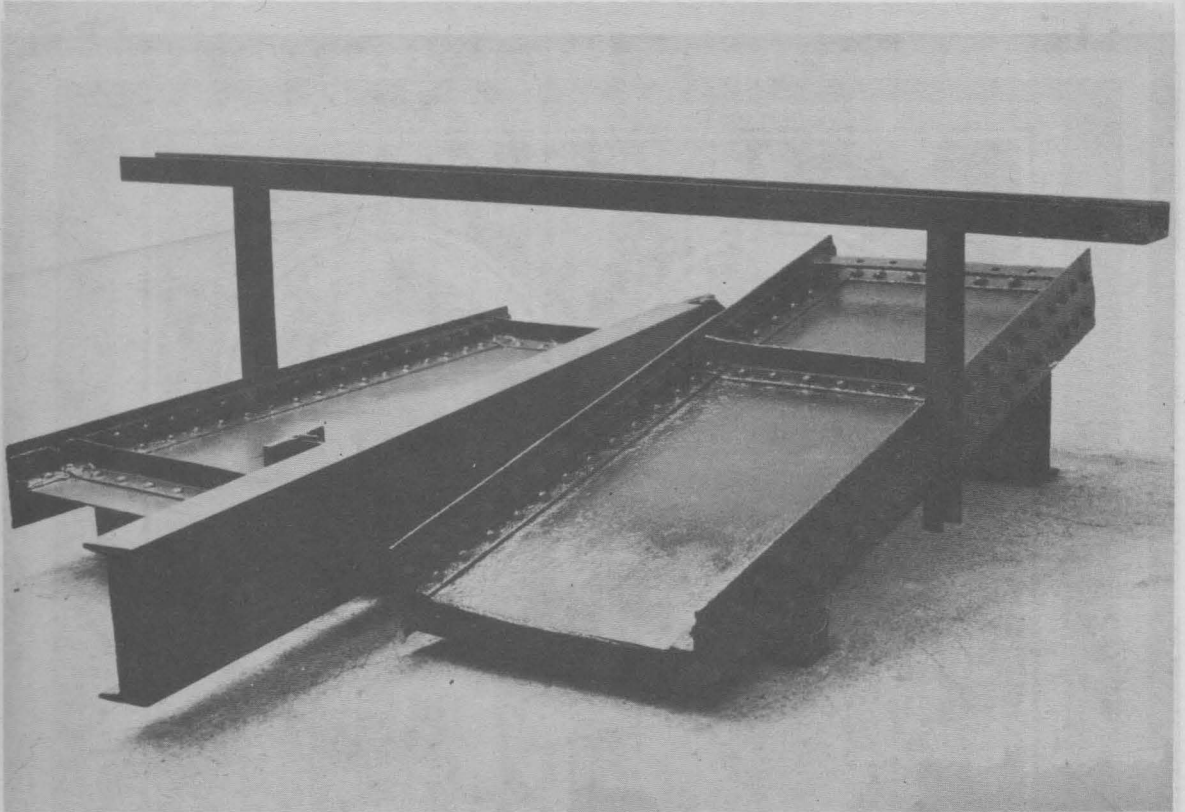
Avrupa'da
Savaş Sonrası
Sanat

243. Bernhard
Cohen: *Resim 96*.
Tual üzerine yağlı
boya, 244 x 365
cm. Liverpool,
Walker Sanat
Galerisi



ti ki, heykellerine *Mayıs Ayı*, *Bir Sabah Erkenden* gibi lirik isimler 245
vermekten çekinmiyordu. Oysa birkaç yıl önce, bu tür isimler eski İn-
giliz geleneğinin Güzel Sanatlarla ilgili olarak akla getirdiği tını olum-
suzlukları anımsatabilir ve hücumlara uğrayabilirdi. Belki de bu, İngiliz-
lerin sanat dünyasında belli bir kişiyi ya da olayı sonuna dek kaşları
çatılmış bir halde izlemeye yatkın özelliklerinden geliyordu; ya da Ca-
ro'nun yapıtları belki de Çağdaş İngiliz sanatında, zamanla tam bir
çılgıya dönüşecek olan değişimlerden birkaçını yansıtmakta idi.

244. Anthony Caro: *Kilit*. Boyanmış çelik malzeme 87 x 282 x 305 cm.
T.M. ve P.J Caro koleksiyonu

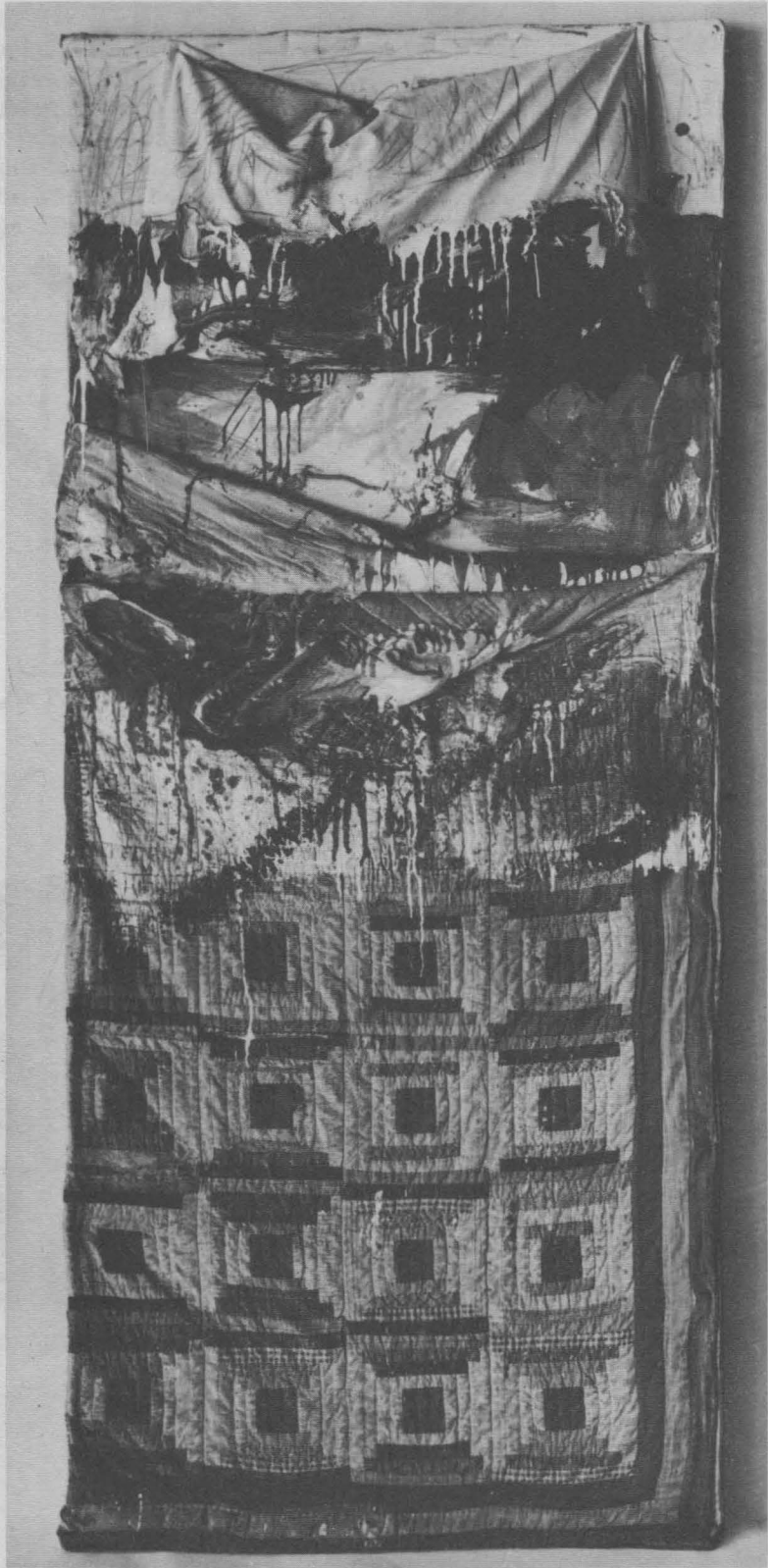




245. Anthony
Caro: *Mayıs Ayı*.
1963. Alüminyum
ve çelik.
280 x 305 x 358
cm. Londra, T.M.
ve P.J.Caro
koleksiyonu

Avrupa'da
Savaş Sonrası
Sanat

246. Robert
Rauschenberg:
Yatak. 1955.
Kombine resim,
190 x 80 x 15 cm.
New York, Mr ve
Mrs Leo Castelli
koleksiyonu



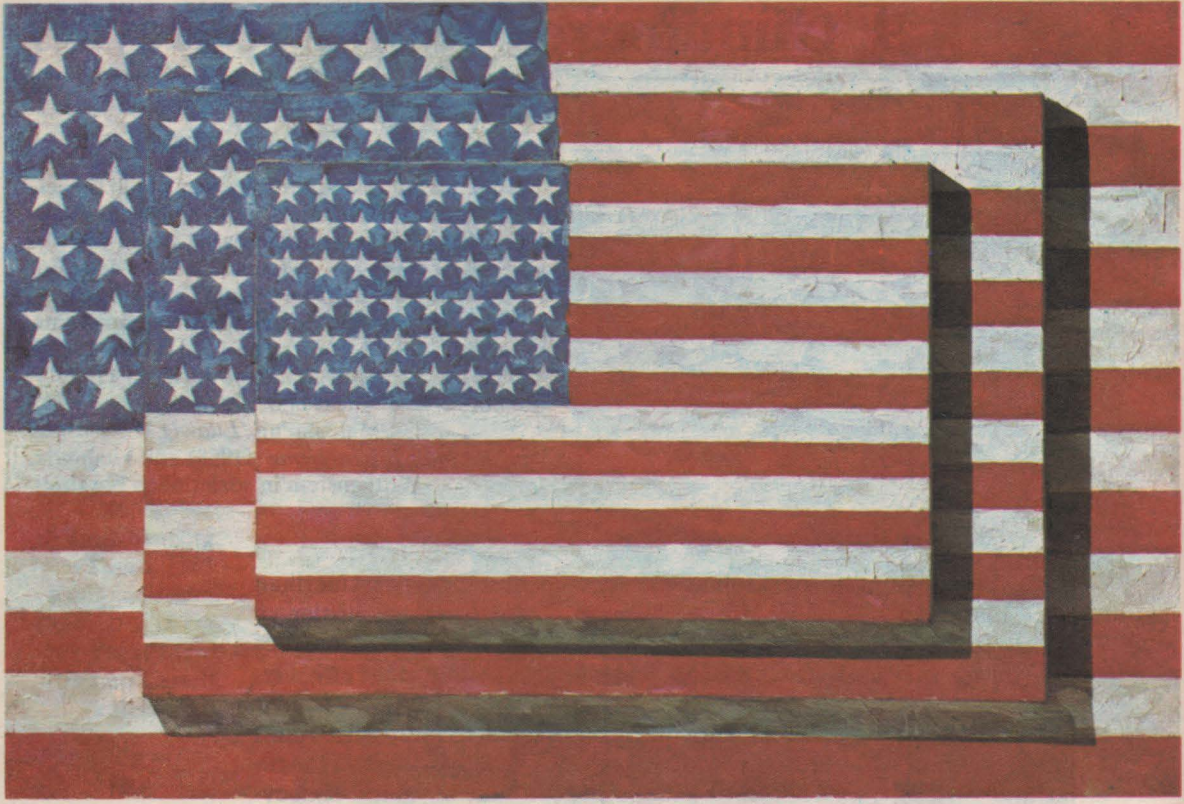
9 Günümüzde Resim ve Heykel

Felsefe alanında insan, bir kavrama belli bir açıdan bakmaya *zorlanmış* gibidir. Benim yaptığım şeyse, ona bakışınızda başka yollar öne sürmek, hatta bunları keşfetmektir. Size daha önce düşünemediğimiz olasılıkları sunuyorum..... Böylece beyninizde duyduğunuz sıkıntıdan kurtulacak; ifade biçimlerinin nasıl kullanıldığını görmekte ve çeşitli kullanma türlerini tanımlamakta serbest olacaksınız.

Norman Malcolm'un '*Ludwig Wittgenstein Hakkında Bir İnceleme*' (1958) adlı kitabında, Wittgenstein'in sözlerinden bir alıntı.

247 Amerikalı ressam Jasper Johns 1955'de, 25 yaşındayken Amerikan bayraklarından oluşan bir dizi resim yaptı. Soyut Ekspresyonistler ve onları izleyenlerin boyayı akıtarak ve damlatarak yaptıkları eserleri unutturan, eski ustalara yakışacak zenginlikte bir sonuç elde etti. Oysa Ocak 1958'de New York'ta, Leo Castelli Galerisi'nde bu resimler ilk kez sergilendiğinde, kamuoyunda bir kızgınlık yarattılar. Johns ulusal bayrakla alay mı ediyordu, yoksa onu yüceltiyor muydu? Aralarında Birleşik Devletler'in de olduğu pekçok ülkede, ulusal simgeyle uğraşanları cezalandıran yasalar vardır. Yoksa Johns resimle mi alay ediyordu? Buna karşı çıkartılmış bir yasa yoktu. Ancak resimler, son zamanlarda kazanılan uluslararası başarıların tadını çıkaran ulusal sanat dünyasını sinirlendirmişti. Bazı resimlerde, bayraktan başka birşey yoktu ve evde yapılmış olanlara benziyordu. Ötekilerde bayrak tualin bir bölümünü (sözelimi tipik bir portrede insan başının geleceği yer olan, tualin üst kısmının ortalarını) kaplıyor ve geride ona zıt renklerden oluşan bir zemin bulunuyordu. Bazı resimler bütünüyle beyaz olup, bu beyazlık üzerindeki doku ve hafif çeşitlemelerle, yıldızlar ve şeritler ortaya çıkıyordu. Bir tanesinde bayrak resimler, en küçüğü en önde olmak üzere ticari bir amaçla sergileniyormuş gibi üst üste konulmuşlardı Sanki elbise ya da bavulmuş gibi resimlerini çeşitli boyutlarda sergilemek, bir ressamın yapacağı iş miydi? Başka resimlerde Johns bayrağı, sayılara, nişan tahtalarına, hatta Amerika haritasına döndürmüştü. Üstelik böyle açık seçik ve heybetli motifler olmaksızın yaptığı resimler de vardı. Tüm bunlara çözüm yolu oluşturabilecek bir başka örnek, Johns'un '*Tual*' isimli eseridir. Bu, geniş bir tual ve onunla yüzyüze yerleştirilmiş bir başka küçük tualden oluşur. Burada motif nedir ve nerededir? Resim ve ressam bu soru karşısında susarlar.

246 Yine 1955'de Johns'un arkadaşı, 30 yaşındaki Robert Rauschenberg 'şunun bunun kuvvetli ve gürültülü patırdılı derlemeleri' diye adlandırdığı bir birleşik resimler dizisi yaptı. Aralarında gazete ve dergilerden alınan fotoğraflar ve kendi yaptığı resimler vardı. Bunların içinde *Yatak* en çarpıcı olanıdır. Ressam, bu nesnelerle ilgili insanın ve sanatın aşırı ölçüde alçaltılmasını ima ediyordu. Rauschenberg bunlara



247. Jasper Johns: *Üç Bayrak*. 1958.

Tual üzerine enkostik, 76 x 115 x 13 cm. Meriden, Connecticut, Mr ve Mrs Burton Tremaine koleksiyonu

benzer uyumsuz nesneler yapmaya bir süre devam etti. Ama Mart 1958'de, yine Castelli Galerisi'nde, asıl ilgilendiği türden resimler diye ilan ettiği yapıtlarını sergiledi. *Factum I* (olan şey, olmuş şey, gerçek) ve *Factum II* adlı resimleri, Soyut Ekspresyonizme özgü fırça kullanımıyla birleştirilebilecek imgeleri taşırlar. Bu insancıl ve bireysel işaretleme, başındaki fotoğraflar ve takvimlerde gördüğümüz mekanik, amaçlı işaretlere karşı gelirler ve sanatçının varlığını ortaya koyarlar. Ancak bu resimler, belli bir niyet ya da tutumla ilgili herhangi bir şey açıklamazlar. Anlam bildiren bir şey araştırdığımızda Rauschenberg'in *Factum I*'de kullandığı işaretleri tıpatıp değil de, sanki önemi yokmuş gibi yaklaşık olarak *Factum II*'de yinelediğini farkederiz. İlk resmi anlamsız, amaçsız gibi görünür; ressam aynı şeyleri yinelemekle bizi bunu kabul etmeye zorlar.

248

249

248. (karşı sayfada) Robert Rauschenberg: *Factum I*. 1957. Kombine resim, 157 x 90 cm. Milano, Panza koleksiyonu

Böyle yenilikler nasıl yorumlanırsa yorumlansın, açık olan bir şey vardır: Bu resimler ne Soyut Ekspresyonist ekole, ne de soğuk ve zarif Ressam Sonrası Soyutlama ekolüne bağlıdır. Belki de yapılanlar her ikisini de alaya almaktır. Bunlarla uyuşabilmenin bir yolu, onları Dadaizme özgü hareketler, Amerika'nın yüksek ve soylu sanatına karşı girişilen nihilistik meydan okumalar olarak açıklamak ve yeniliklerini yadsımaktır. (Bu olay, Berlin'li Ekspresyonist sanatçıların 1928'de Dadaistlere yaptıkları suçlamalara paraleldir. Ancak Huelssenbeck ve arkadaşları, toplumsal ideallerden yola çıkmışlardı; savaşı neden olarak gösterip, içlerindeki ateşli duyguları haklı gösteriyorlardı. Johns ve Rauschenberg ise kültürel bir balayını yarıda kesmişlerdir.) Bu konuda doğruluğunda ısrar edilebilecek husus, bu ressam-

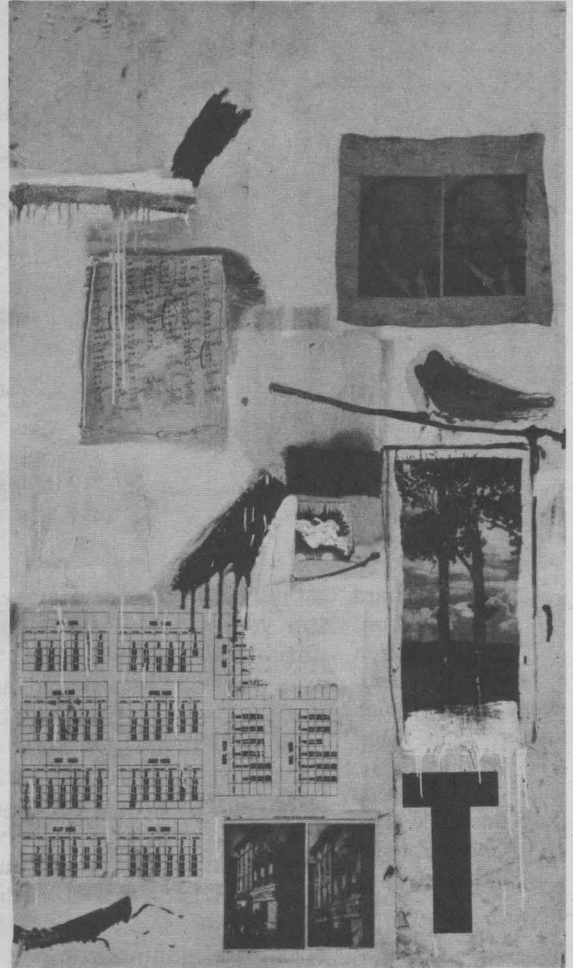
ların bayağı motifler ve tekniklerden zevk aldıklarıdır. Zaten sanatın işi, günlük yaşamın bayağılıklarına karşı koymak değil midir?

Amerika'da bir süre nisbeten tek başlarına kalmış olmalarına karşın, Johns ve Rauschenberg yalnız değildiler. 1952-1955 yılları arasında Londra'da bir grup sanatçı, desenci ve sanat tarihçisi; Sembolizmi ve filmlerdeki, resimli dergilerdeki, reklamlardaki, tüketiciye yönelik desenlerdeki kitle imgelerinin sunuluşunu inceliyorlardı. Bunlarda değişik bir dünya vardı; kendi yaratıcıları dışında başka kimse tarafından değerlendirilmiyor ve sıkı sıkıya irdelenmiyordu. Ancak bu dünya, söz konusu yaratıcıları tarafından belirgin bir profesyonel ciddilikle ve bazen de şevkle meydana getiriliyor, sanatın daha önce hiçbir zaman erişemediği kadar geniş bir insan toplumuna hitap ediyordu. Tüketicilerin tepkilerine karşı kendi kendini devamlı sınavı için, bir çeşit kitle sanatı olarak değerlendirilebilirdi. Grup üyeleri çalışmalarının kendilerini nereye götüreceğini kesin olarak bilmiyorlardı. Ancak grubun içindeki sanatçılar, kitlesel imgeleme ilgi gösteriyorlar ve çoğunlukla basit bir yoldan, bunu kendi sanat anlayışlarıyla birleştirerek duydukları ilgiyi açığa vuruyorlardı. 1956'da açılan, 'İşte, Yarın!' adlı sergi, mimarinin ve görsel sanatların ne şekilde bir araya getiri-

293

Günümüzde Resim ve Heykel

249. Robert
Rauschenberg:
Factum II.
kombine resim,
158 x 90 cm.
Chicago, Mr ve
Mrs. Morton
Neuman
koleksiyonu





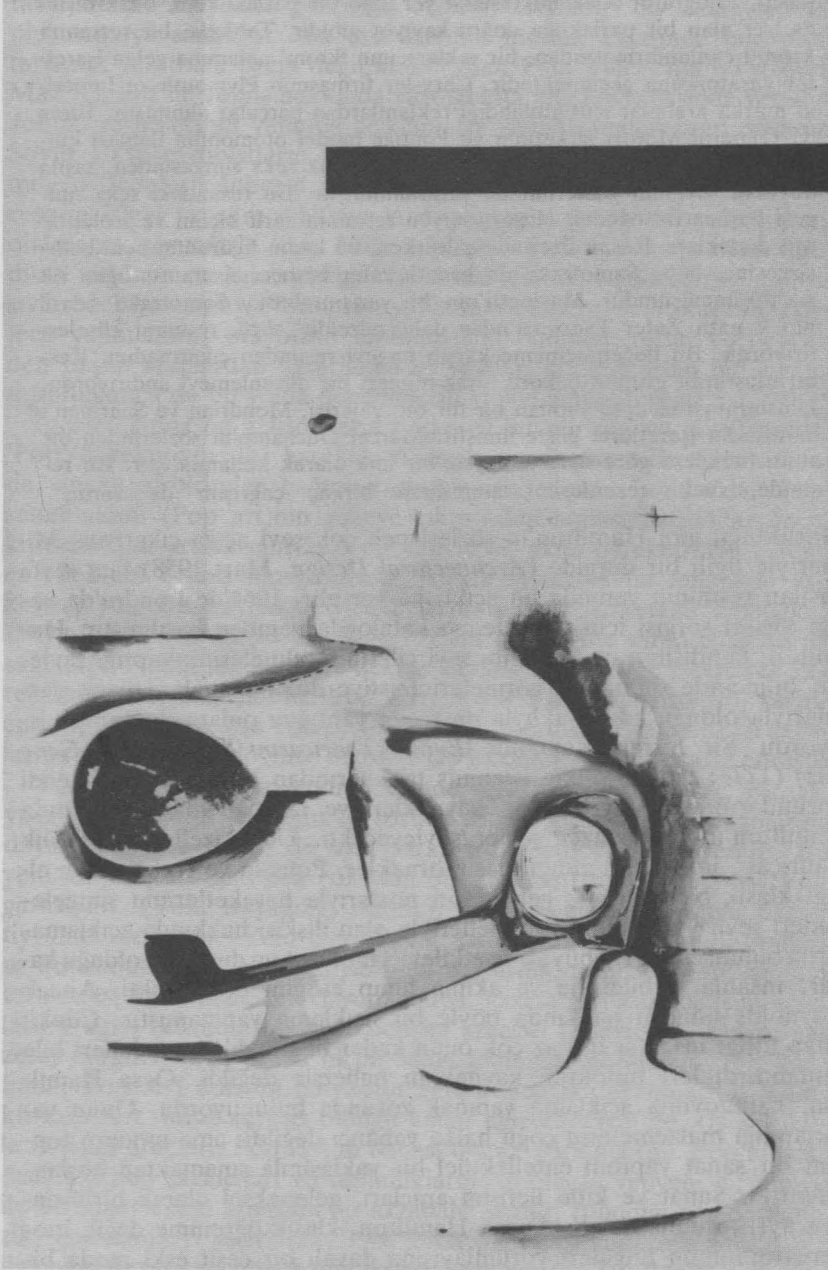
250. Richard Hamilton:
Günümüzün
evlerini bu denli
farklı, çekici yapan
nedir? 1956. Kâğıt
üzerine kollaj,
Tübingen,
Kunsthalle (Dr.
Georg Zundel
koleksiyonu)

lebileceğini gösterme amacı gütmektedir. Bu sergide Richard Hamilton ve John Mc Hale adlı ressamlarla, John Voelcker adlı mimarın düzenlediği bir gösteri de yer almaktaydı. Bu gösteride yalnızca bir araya getirilmiş-başkaca hiçbir yanlarına dokunulmamış reklam malzemesi kullanılmıştı: Büyük bir taklit bira şişesi; Marilyn Monroe'nun büyük bir imgesi (Monroe daha sonra uluslararası üne sahip bir yıldız olmuştur); kurgu-bilim türünde, kucagında her zamanki görünümüyle baygın bir sarışın kıza taşıyan canavar gibi. Bu canavar, kısa bir süre önce, Piccadilly Circus'a bakan büyük bir sinemanın ön cephesinde sergilenmişti. Toplumun bu düzenlemeyi bir sanat yapıtı olarak kabul etmesinin istenip istenmediği de belli değildir. Böyle bir serginin bir sanat gösterisi olduğu söylenemez. 'İşte, Yarın' sergisinin afişi olarak Hamilton, günümüzde pek iyi tanınan kolajını yapmıştı. Bu kolaj, sa-

250 nat dışı kaynaklardan seçilen hazır yapılmış motiflerden oluşuyor ve Batı Dünyasında her insanın yaşamını ve düşlerini özetliyordu: Film ve televizyon, konserve yiyecekler, ev gereçleri, kasları gelişmiş bir erkek mankenle, çıplak vücutlu bir kadının fotoğrafları, oturma odasının duvarında eski bir aile büyüğüne ait portreyi gölgede bırakan ve bir tablo gibi asılmış olan *Young Romance*'ın kapağı. Hamilton'un her yerde bulunan bu tip nesnelerden yararlanarak sanat yapma konusunda ısrarı, geleneklere-karşı bir davranış olarak değerlendirilebilir. Ancak kullandığı yol, geleneklere uygun da düşmektedir: Herşeyden ön-

295 Günümüzde Resim ve Heykel

251. Richard
Hamilton:
*Chrysler Firmasına
Saygı*. 1957. Yağlı
boya, panel
üzerine metal
yapraklar ve kola-
j. 122 x 80 cm. Özel
koleksiyon



ce afiş, insanın beş duyusuna seslenen bir Rönesans resmini andırır. Ayrıca bu afiş; on yedinci yüzyılda yapılmış ve günlük yaşamı simgeleyen; evdeki bir çift, işgören bir hizmetçi ve geri planda da kent yaşamını konu edinen bir Hollanda resmi'ni aklı getiriyordu.

Daha sonraki resimlerinde Hamilton, araştırmalarını daha da ileri götürdü. Gösterdiği özenle, primitif olmaktan uzak tekniklerle tematik malzemesini birleştirip kaynaştırdı. *Chrysler Firmasına Saygı* adlı resmi hakkında şunları söyler.

251

"Bu parlak malzemelerin kullanıldığı nesnelerden oluşan bir derlemedir. Asıl motif olan taşıt, tüm anlatım tekniklerini yıkıp, bozar. Sözelimi bir pasaj, fotoğrafın odak noktasında yer alan bir parlaklıktan, odak dışında yer alan bir parlaklığa doğru kayıyor gibidir. Tabloda, bir ressamın kromu canlandırmasından, bir reklamcının 'krom' anlamına gelen işaretler yaratmasına geçilmektedir. Chrysler firmasının Plymouth ve Imperial marka arabalar için kullandığı reklamlardan parçalar alınmıştır. Biraz da General Motors şirketinin ve Pontiac model otomobilin ilanları kullanılmıştır... Reklamlarda sık sık rastladığımız seks simgesinden, taşıta duyulan sevginin gösteriminde yararlanılmıştır. Bu resimdeki seks simgesi başlıca iki öğeden oluşur: sütyen resminin zarif biçimi ve Volupta'nın dudakları. Resim üzerinde çalışırken, bu kadın figürünün belli belirsizcesine, bana Samotrake'nin kanatlı zafer tanrıçasını anımsattığını sık sık düşünmüşümdür. Marinetti'nin 'bir yarış arabası... Samotrake Adası'nın kanatlı Zafer Tanrıçası'ndan daha güzeldir' sözü, resmimi klişeleştiriyordu. Bu beğenmememe karşın imgeyi resimden çıkarmadım. Resmi oluşturan grubun dekoru biraz mimari bir düzenlemeyi andırıyordu. Uluslararası üslupta yapılan bir tür oto galerisi, Mondrian ve Saarinen'i anımsatan işaretlerle gösterilmiştir. Marcel Duchamp'ın sözlerinden bir alıntı ötekilere göre daha dolaysız bir ima olarak kullanılmıştır. Bu resimde, öteki resimlerimi anımsatan birkaç çağrışım da vardır"

Görüldüğü gibi Hamilton'ın sözleri pek çok şeyi açığa çıkarıyor. Mimariyle ilgili bir dergide (*Architectural Design*, Mart 1958) tam sayfa basılan resminin yanında bu açıklama yer alır. 1964'de Londra'da açtığı kişisel sergisi için düzenlenen katalogta yeniden basılmıştır. Hamilton, kendisinin ne yaptığını seyircilerinin bilmelerini; yaptığı şeylerin bilincinde olduğunu görmelerini istiyordu. Sanatçılara özgü yararıyla olduğu kadar aklıyla da resim yaptığını onlara duyurmak istiyordu. Sir Joshua Reynolds '*Evlilik Tanrıçasını Süsleyen Üç Genç Kız*' (1773) gibi incelikli işlenmiş tablolarından birinin yanına kendi yorumlarını eklemiş olsaydı, kaynakları ve taşıdığı imalar hakkında Hamilton'inkine benzer şeyler söyleyecekti. Üç Güzeller ve Evlilik Tanrıçası, imgelerini aldığı klasik örnekler, Poussin ve Rubens'den aldığı klasik biçimler, üç genç kızın pozlarıyla hareketlerinin simgeledikleri şeyler ve bunların modelleriyle olan ilişkisi hakkında açıklamalarda bulunacaktı. Bu büyük ve etkileyici tablosunun duyulara olduğu kadar, insanların bilgisine ve aklına hitap ettiğini belirtecekti. Ancak Reynolds tablosu hakkında böyle bir açıklama yapmamıştır. Çünkü hitap ettiği insanlar da, az çok onun kadar bilgiliydiler; modelleri bile canlandırdıkları mitolojik kaynaktan habersiz değildi. Oysa Hamilton, kamuoyuna açıklama yapmak zorunda bulunuyordu. Onun yararlandığı malzemelerin çoğu halka yabancı değildi; ama modern toplum bir sanat yapıtını entellektüel bir yaklaşımla sınamaktan hoşlanmıyordu. Sanat ve kitle iletişim araçları, geleneksel olarak birbirinden ayrı tutulmaktaydı. Ancak Hamilton, klasik öğrenime değil, modern toplumun imgeleri yorumlayışına dayalı bir çeşit eski moda bi-

linçlilik arıyordu. Aslına bakılırsa, klasik öğrenim ve modern toplumun imgeleri yorumlayış biçimi, bütünüyle birbirinden ayrı olmadığı gibi, biri öbürünün zıddı da değildir. Ancak Johns ve Rauschenberg gibi modern sanatçıların bu yöndeki istekleri, eserlerinde gizlice belirlenmiştir. Hamilton'ın gözünde bir kahraman olan Marcel Duchamp'ın yapıtlarında ve yorumlarında ise bu sorun iyice açıklık kazanmıştı.

'Tüm sanat türleri sözcüklerle yaşarlar. Her sanat yapıtı bir karşılık bekler. İnsanı yaratmaya yönelen tutku, bu garip içgüdünün verdiği ürünler gibi, bir edebiyat biçiminden ayrı tutulamaz. Bu edebiyat yazılı da, sözlü de olabilir; o anda yaratılmış ya da önceden düşünülüp tasarlanarak meydana getirilmiş olabilir. Herhangi bir sanat yapıtını oluşturmaya sanatçıyı iten (en azından insanın kafasında bile olsa) tartışma yaratmak isteği değil midir?' Şair Paul Valéry'nin bu sözleri, Max Kazloff'un Johns hakkında yazdığı kitabın (1968) başında yer alır. Johns, resimlerinin yanında açıklamalar yapan sanatçılardan değildir. Soyut Ekspresyonistlerin abartılmış, ancak pek de açık bilgiler vermeyen ifadeleri, Johns'u sessiz kalmaya itmiş olabilir. Yapıtları bizi, resmin işlevi ve süreci hakkında doğrudan doğruya tartışma konusu olabilecek sorunlarla karşı karşıya bırakır. Sanat yapıtının daha içgüdüsel ve daha canlı karşılıklar alabilmesi için, sözcüklerden ve dolayısıyla edebiyattan ayrı tutulması yolundaki modern sanat kuramı, böylece yalanlanmış oluyordu. Önümüzdeki bölümde resim ve heykelde başka araçlardan yararlanılan ve sayıları gittikçe artan bir sanatçı topluluğunca da bu yolda denemelerin yapıldığını göreceğiz.

İncelediğimiz bu gelişmelerin herkesçe bilinen sonucu, 1960'lardaki 'Pop' hareketiydi. Bu hareket, Amerika ve İngiltere'de aynı zamanda, ancak birbirinden bağımsız olarak ortaya çıktı. Londra'da, 'Pop' sanat akımı (Pop art)'nın yüzeye çıkıp adım atmasından yıllar önce, kitle iletişim araçlarının keşfedilmesiyle bu akım hareketi için gerekli entellektüel ortam hazırlanmıştı. Ancak Amerika bu imgelerin asıl kaynağıydı. 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 gereksinme duymamışlardır. Pop Art, Soyut Ekspresyonistlerin, sanatçının iç dünyasını dışa vurup, anlatımda gösterdikleri kahramansı çabalarına tepki olarak doğmuş olabilir. De Kooning de buna işaret etmişti.

'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. Bu yeni akım için başka pek çok isim önerilmiştir. Bunlardan '*New Vulgarianism*' (Yeni Bayağılık, Adilik), eleştirmenlerin duyduğu tiksintiyi ifade ederken, 'Yeni Gerçekçilik' ve 'Yeni Dadacılık' gibi isimlerse bu akımların sanat tarihiyle olan bağlarını vurgular. 'Pop' isminin tutunmasının nedeni, televizyon, radyo, gazete gibi kitle iletişim araçlarına ilgiyi çekmesidir. Kitle iletişim araçları (televizyon, radyo, gazete, dergiler vb.), başka hiçbir sanat akımında görülmemiş bir katılımla, Pop Art adlı bu hareketin gelişmesine destek olmuştur. Çünkü Pop Art, biraz savaşçı olduğu kadar eğlendiriciydi de. Üstelik kitle iletişim araçları, Pop Art'ın babası olarak görülüyordu. Pop müzik, özellikle pop şarkıcıları ve topluluklarından oluşan yepyeni bir dünya ile bu sanat akımı arasında bir akrabalık sezilir. Bilindiği gibi pop müzik, çok kimseyi şaşırtarak, 1960'larda dünya çapında olağanüstü bir ilgi uyandırmış ve büyük bir başarı kazanmıştır. İngiltere'de yapılan

298
Günümüzde
Resim
ve Heykel

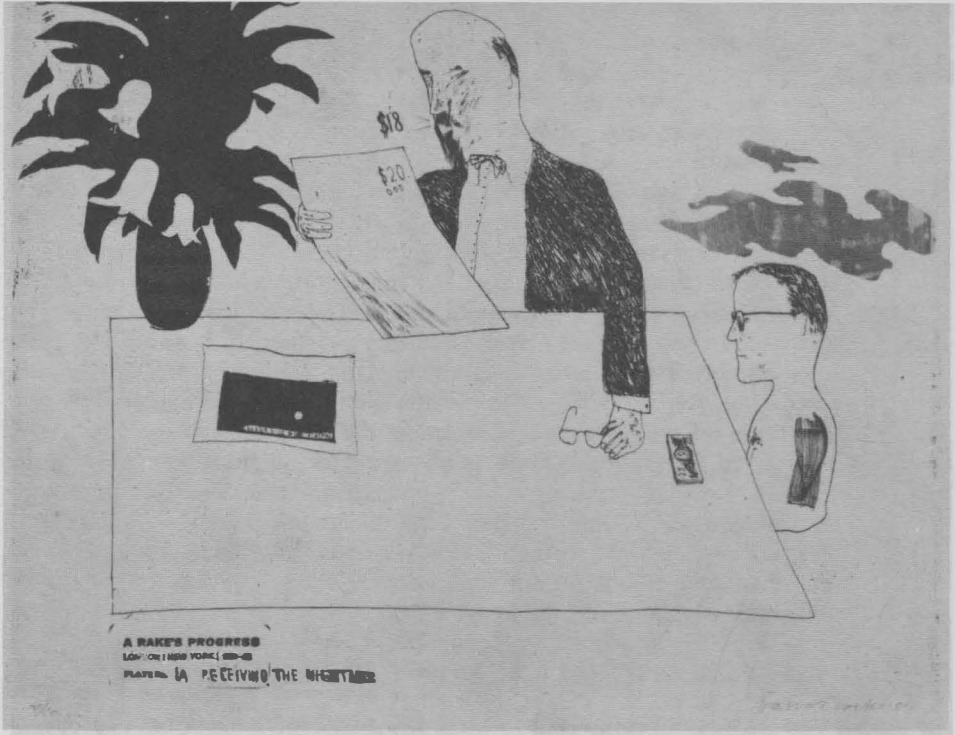
252. R.B.Kitaj:
Rosa Luxemburg'
un Öldürülmesi.

1960. Tual üzerine
yağlı boya, kolaj
birlikte 152 x 152
cm. Özel
kolleksiyon

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 usta bir fırça kullanımıyla da birleştiriyorlardı. İngiltere'deki öbür ressamlar, sanat aracılığıyla birtakım mesajların verilebileceğini savunan büyük geleneği yeniden benimsemişlerdi. Sanatla anlatı, hatta polemik arasında bile ilişki kurulabileceğini göstermeye çalışıyorlardı. R.B. Kitaj, yaptığı kısa açıklamalarla, politik ve kültürel tartışma konularını destekleyen, entel-

252





253. David Hockney: *Bir Ahlaksız'ın İlerlemesi'nden*, (üstte) *Mirası Alış* ve (aşağıda) *Gospel Şarkı Söylüyor (İyi İnsanlar) Madison Square Gardens* 1961-3. Oyma ve aquatint, 30 x 40 cm. Londra, Tate Galerisi



254. Richard Smith: *Panatella*. 1961. Tual üzerine yağlı boya, 228 x 305 cm. Londra, Tate Galerisi

lektüellikte Hamilton'a eş bir ressamdır. Resimlerinde ve kataloglardaki notlarda çok okumuş ve geniş bilgili bir sanatçı olarak görülmekten övünç duyardı. Hockney'nin sanatında, modern dünyaya karşı çok daha masum ve saf bir tepki buluruz. Mizah tadı katılmış sanat anlayışı, dikkate değer bir grafik yeteneği ve gerçek anlamda bir İngiliz çekiciliği ile yoğrulmuştu. Hogarth'ın 1735'de yaptığı ders malzemesi niteliğindeki baskı dizisinden uyarladığı araçlarla yaptığı *Bir Serserinin Gelişimi* adlı baskı dizileri, 1961 yılında New York'a yaptığı gezi deneylerini anlatır. Richard Smith de öteki ressamlar gibi, 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. Smith, 1960 ve 1961'deki 'Genel Durum' sergilerine de katılmıştı. Richard Smith'in 1962'de, Londra'daki gösterisi için hazırladığı katalogunda, Roger Coleman'ın (ilk 'Genel Durum' sergisinin katologunu da yazmıştır), 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 doğaüstü yeteneklerinden yararlanmıştı.

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 kitleri, bu sanat akımının canlılığını ve anlaşılabilirliğini farketti; Pop Art'ın ver-

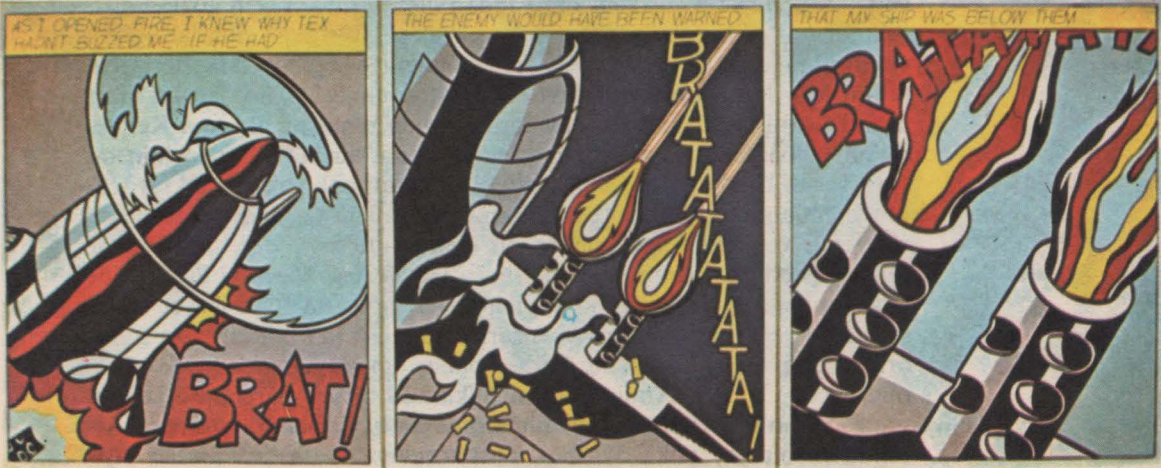
253

254

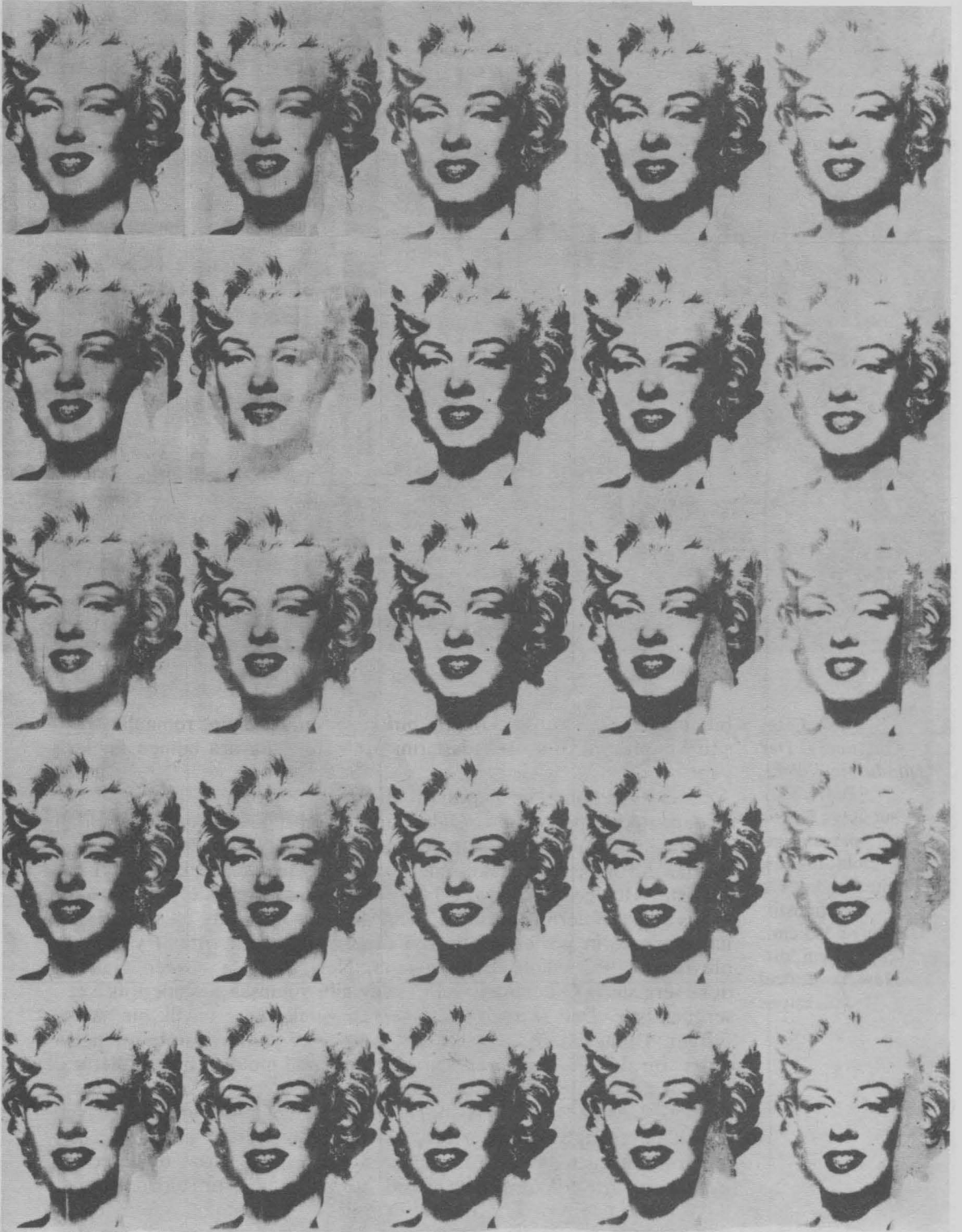
diği tad ve yarattığı etkilerle, İngiltere'de o sıralarda revaçta olan, uluslararası üne sahip moda ve pop yıldızları arasındaki uygunluğu anladı. İngiliz eleştirmenler bu yeni çıkan harekete karşıt akımları savunmaya pek gerek görmediler ve İngiltere'nin kitle iletişim araçlarında Pop Art'a alışılmadık bir ilgi uyandı. Amerika'da ise, ilk ağızda geçen on, on beş yılın ciddi sanatı savunuldu. Bununla beraber genç eleştirmenlerden bazıları, üzerinde daha kolaylıkla tartışılabilen bu sanatın ortaya çıkışını apaçık bir sevinçle karşıladılar. 1962'de Irving Sandler'in de dediği gibi, bu yeni Amerikan resminde içten ve zamana uyan bir takım özellikler vardı. Ancak, öteki eleştirmenler görsel sanatlarla ticari sanatların bu biçimde kaynaştırılmasını, kapitalist dürtülerin ve kapitalist tavrın satılığa çıkarılması olarak nitelemişlerdir. 1964'den sonra eleştirmenler, bu hareketin gerçek özelliklerini saptayabildiler. Londra'da David Sylvester, New York'da Kozloff ve Sidney Tillim, yazdıkları denemelerle bu akım için olumlu ve seçkin bir temel oluşturdular ve 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 aklı getiriyor; ulusal boyutlara ulaşan açgözlülük ve toplumsal körlüğe dikkat çekiliyordu. Amerikan Pop sanatı, başlangıçta sanata ve topluma İngiltere'de olduğundan çok daha fazla 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 fazla ağırlık verince, pop hareketi çabucak dağılıp parçalanmıştır. Amerika'da 1960'larda ortaya çıkan Pop sanatçıları, 1970'lerin sonunda da hâlâ Pop sanatçıları olarak varlıklarını sürdürüyorlardı.

255. Roy
Lichtenstein: *Ateş
Açtığımda*. 1964.
Tual üzerine
magna. 173 x 427
cm. Amsterdam,
Stedelijk Müzesi



Amerikan Pop sanatının etkinlik alanı, İngiltere'ye oranla daha geniştir. Kitle iletişim araçlarındaki (televizyon, radyo, gazeteler ve dergiler) imgelerin uyandırdığı çekiciliği, en belirgin yoldan yapıtlarında kullanan sanatçılar, Roy Lichtenstein ve Andy Warhol'dur. Lichtenstein, resimli dergilerin görsel dilini, konularını ve tekniklerini; Warhol ise, her yerde karşımıza çıkan ve ısrarla yinelenen özellikleriyle reklamcılığı ele almışlardır. 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 rastlanılan basit olayları ve sözleri, kendilerinden birşey katmadan taklit eden kişiler olarak görmüşlerdir. Bununla birlikte, bu iki sanatçı yapıtlarının niteliğini, 'Ressam sonrası Soyutlama' (Post Painterly Abstraction) akımına benzeyen birtakım zarif eğilimlerine borçludurlar. Özellikle Warhol'un bazı yapıtları, Ellsworth Kelly'nin dikkatle düzenlenmiş örnekleriyle kıyaslanabilir. Lichtenstein'in bazı yapıtları ise, geleneksel tarihi resmin anıtsal özelliklerini olduğu kadar; Japon baskılarının da az ve öz ifade biçimlerini anımsatır. Her iki ressam da ticari sanat denemeleri yapmışlar ve kendilerine özgü grafik düzenleme kaynaklarını 1960-1 yıllarında kitle iletişim araçlarında bulmuşlardır. Lichtenstein bazı motifleri, resimli dergilerin bayağı üslubuna aktarma çalışmalarını sürdürdü. Bu motifler arasında Cézanne, Picasso, Mondrian ve modernizmin öteki kahramanlarının tabloları; Yunan tapınaklarının, güneşin batışını gösteren manzara resimlerinin kartpostalları; 1920'lerin *Art Déco* derslerindeki uyarlamalar sayılabilir. 1965-66 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 tual üzerinde birçok kez yineliyerek, 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. Kitlelerin ürettiği bu tür imgelerin tual üzerinde tekrar tekrar yinelenmesi ve çoğu durumda az çok keyfi bir renk tabakasının da eklenmesiyle, ilgi çekici ölçüde muğlak 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 sevmek, öte yandan insanların her gün gözlerimizin önünde katledilmesini ya da tanınmış kişilerin, birtakım çıkarlar uğruna sömürülmelerini ne kadar kolaylıkla kabulleniverdiğimizi farkederiz. Nitekim Marilyn Monroe'nun 1962'de intihar etmesi, kitle iletişim araçlarında geniş reklam kampanyalarına sebep olmuştu; Başkan Kennedy'nin 1963'de suikaste uğramasından sonra, Jackie Kennedy'nin bir sürü resmi basılmış, siyahlar içindeki fotoğrafı pek çok kez tekrar tekrar yayınlanmıştı. 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 yapmamın 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'. Warhol, dostlarından oluşan ve Fabrika diye



256. Andy Warhol: *Marilyn Monroe*. 1962. Tual üzerinde ipek baskı emaye ve akrilik.
208 x 140 cm. Stockholm, Modern Müze

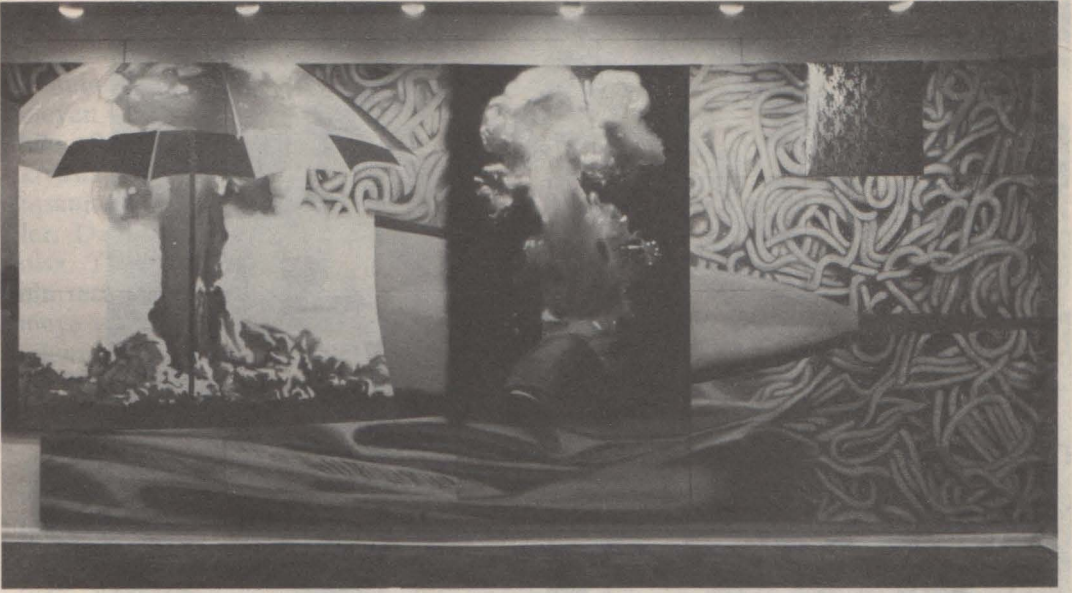


257. Claes Oldenburg: *Dev Dondurma Külâhı*.

Tual köpük kauçuk ve karton parçalarıyla doldurulmuş, liquitex ve latex'le boyanmıştır. Uzunluğu 305 cm., çapı 91 cm.'dir. New York, özel koleksiyon

bilinen bir ekip kurdu. Onlarla birlikte resimler yapıp, romanlar, çeşitli kitaplar yazdı ve arkadaşlarını oynatarak dünyaca bilinen filmler yaptı.

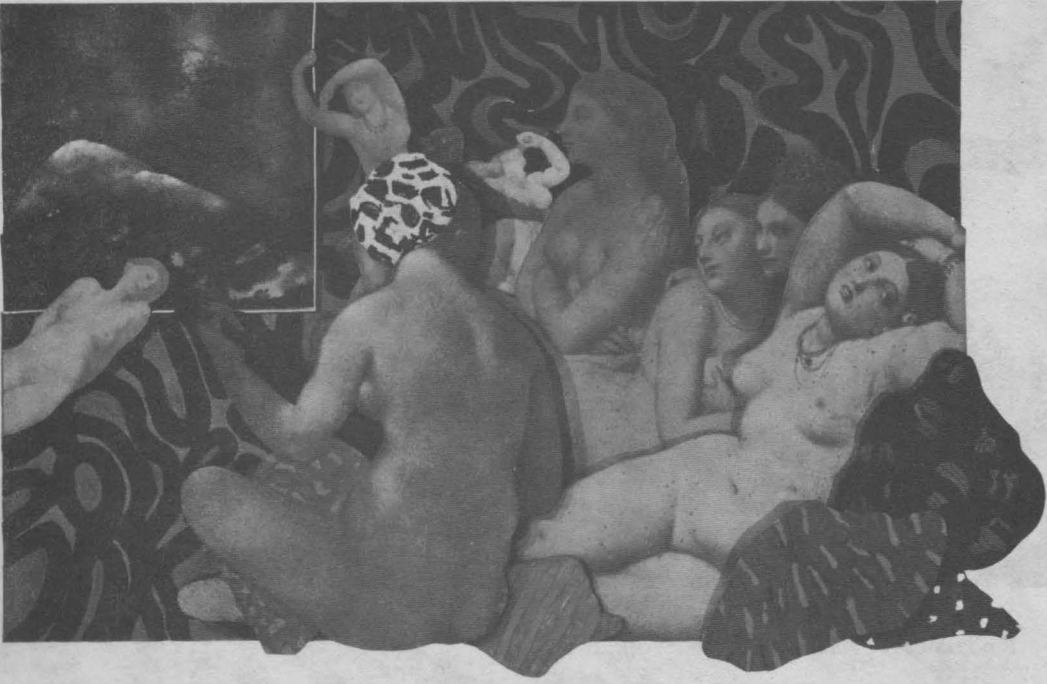
Claes Oldenburg ve James Rosenquist'in yapıtları da geniş ölçüde reklamcılıkla bağlantılıdır. Oldenburg, dış görünüşünü de ele alarak, içinde bulunabilecek eşyalar ve malzemelerle birlikte New York'un sıradan bir mağazasını taklit eden ve sergi görevi yapacak bir dükkân açmıştır. Böylece bu mağaza, hem sanatçının atölyesinde yapılmış alış-veriş malzemelerini sergiliyor, hem de salt Oldenburg'un yaptıklarına, seyircilerin gösterdiği tepkiyi ölçerek bir sanat ortamı yaratmış oluyordu. 1962 yılının Eylül ayında, New York'da, Green Galerî'deki sergisinde Oldenburg, yaptığı dev gibi yumuşak nesneleri ilk kez sergilemiştir. *Dev Dondurma Külâhı* ve yatak kadar büyük bir hamburger. Bunu yumuşak ya da sert, çok renkli ya da siyah beyaz nesneler, bir daktilo, banyo eşyaları, bir otomobil motoru, bir vantilatör, dondurmalar, öteki gıda maddeleri, sigara izmaritleri izler ve hepsi de açık havada sergilenen anıtlar gibi düzenlenmişlerdir. Zekice ve mizah duygusuyla, temelde gerçeküstü bir büyü etkisi yaratılmış; bu da normal aştan boyutlarda nesneler ve değersiz birtakım 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. Rosenquist



258. James Rosenquist: *F-III* (detay). 1965. Tual üzerine yağlı boya ve alüminyum; 305 x 2590 cm. boyutundaki dört panodan biri. New York, özel koleksiyon

259. Tom Wesselmann: *Büyük Amerikan Çıplağı. No. 99*. Tual üzerine yağlı boya, 152 x 206 cm. New York Sidney Janis Galerisi, izniyle





260. Martial Raysse: *Japonya'da Martialcolor'la Yapılmıştır*. 1965. Tual üzerine akrilik ve kola. Özel koleksiyon

261. Ed Kienholz: *Portatif Savaş Anıtı*. Coca-Cola Makinesiyle birlikte çevreleyen konstrüksiyon. 270 x 244 x 975 cm. Köln, Ludwig Müzesi



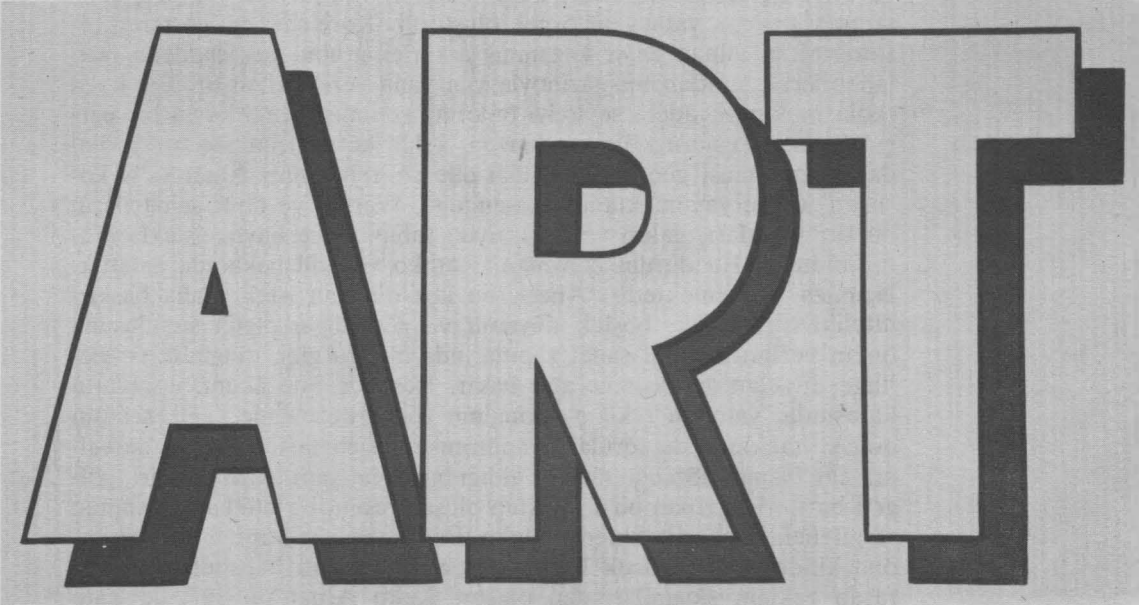
259

reklam panoları üzerinde birkaç ay çalıştıktan sonra, bu panoların yüzeyini andıran kişisel resim biçimini geliştirmiştir. Bunlar, yanyana konulmuş farklı paravanalar topluluğu gibi görünen, birbirine benzemeyen imgelerden oluşan yüzeylerdir. Politik içerik taşımadığı zaman bile, Rosenquist'in yapıtlarının verdiği mesajlar arkadaşlarınınkilere kıyasla daha az açık seçiktir. Onun sanatı, Batı toplumlarında zengin insanların sığ arzularını ve hallerinden duydukları memnunluğu belirler. Daha düşük bir toplumsal düzeyde ve daha fazla hoşgörüsüyle de olsa, Tom Wesselmann'ın yarattığı imgeler de Batılı İnsanın düşlerinin resimleridir. Bu tablolar, sevişmeye, yemek yemeğe, radyo dinlemeye ya da benzeri şeylerle gün geçirmeye yapılan çağrılardan oluşur. Siluet ve boşluktan dikkatli bir şekilde yararlanmak konusunda, 19. yy. başında Ingres'in portre sanatına kazandırdığı niteliklerin, Wesselmann'ın bu yapıtlarında yankılandığını görürüz.

260

Atlantik'in her iki yakasındaki sanatçılar, pop olarak nitelendirilebilecek resimler ve heykeller yaptılar. Amerikalı özelliği vurgulansa bile, tüketici toplum nasıl tek bir ulusun sınırlarını aşır uluslararası bir boyuta eriştiyse, buna paralel olarak Pop Art da uluslararası bir nitelik kazanmıştır. Ressam Martial Raysse, Pop Art'a özgü kitle iletişim araçlarını, Fransız sanatının saygın eserlerinin parodisini yapmada kullanmıştır. *Japonya'da Martialcolor'la Yapılmış* adlı resim, romantik dönemde klasizmin büyük ustası Ingres'in bir tablosunun uyarlanmasıdır. Artık kitle üretimiyle bağlantısı kurulan bu zarif biçimler, aynı çekiciliklerini yine korurlar; ama bunu kullandıkları yer, bu kez bir süpermarkettir. Pop bir üslup değildir; gerçekte, konu olarak ele alınacak bir alan da değildir. Ne var ki, seyircinin tepkisini belirlemekte, 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.

262. Roy
Lichtenstein:
Sanat. 1962. Tual
üzerine yağlı boya,
90 x 170 cm.
Minneapolis,
Locksley Shea
Galerisi



KEITH ARNATT IS AN ARTIST

263. Keith Arnatt:
*Keith Arnatt bir
Sanatçıdır.* Duvar
yazısı. 1972'de
Tate Galeri'de,
Londra'da
sergilenmiştir

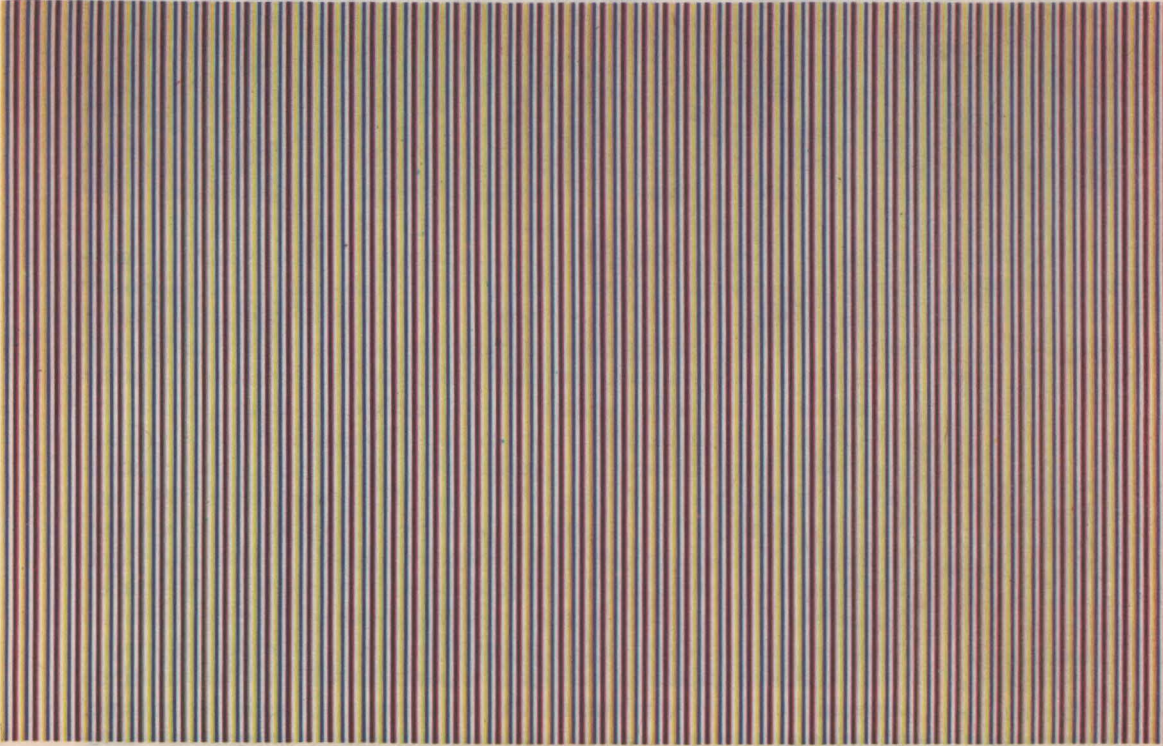
Bunun en hızlı sanatsal sonucu, figürasyonun öncü (avant-garde) çevrelerde yeniden normal karşılanır hale gelmesidir. Gerçekten, Pop Art'ın büyük bir bölümü gerçekliğin çeşitli yönlerinin az veya çok doğrudan betimlenişleriyle ilgilenmeye başlamıştır. (Zaten kitle iletişim araçlarında da kullanılan sözcükler ve imgeler, gerçek dünyanın bir parçasıdır.) Ayrıca bu, gerçekçilikle birlikte eleştirel bir bakış açısını ve natüralizmi (doğacılığı) de beraberinde getirmiştir. Ed Kienholz'un *Portatif Savaş Anıtı* adlı yapıtı, genellikle üç boyutlu ve aşırı bir doğacılıkla gerçeküstücü sahne düzenlemesini birleştirerek yapılmış uluslararası pekçok yapıta bir örnek oluşturur. Kore savaşını gösteren bir fotoğraftan alınan zafer kazanmış askerler grubu, her caddede rastlanabilecek sıradan bir gazinoyla yan yana yerleştirilmiştir. Bir koka-kola makinesi, adeta seyirciyi önlerine serilmiş bu tablonun bir parçası olmaya çağırır. Bir yandan da, solda kutu biçiminde bir kadından, katlanması güç bir bencilliği dile getiren 'Tanrı Amerika'yı korusun' ezgisi yayılmaktadır. Rosenquist, Warhol ve öbür sanatçıların bu tür yapıtları, galeri ve koleksiyon sahiplerince büyük istekle aranır oldular. Bu durum Newman, Rothko ve Still hakkında anlattıklarımıza benzemektedir. Ancak bu kez duyulan istek, daha baskıcı niteliktedir. Artık, boşluk duyumu ve görselliğin olgun sunuluşuna önem verilmez, öbür sanat yapıtlarında olduğu gibi, dinginlik ve gizliliğe duyulan gereksinme ağır basar. Resimde Pop akımı, insanların kafasında, yalnızca reklam tekniğinin görsel düzeyinde değil, sanatın doğası hakkında da sorular uyandırmıştır. Lichtenstein, üzerinde yalnız ART (sanat) sözcüğünün yer aldığı bir resim yaptı. Gözalcı, iri, gölgeli harflerle yazılan bu sözcükten oluşan resim, bir dükkan vitrininde sergilenebilecek niteliktedir. John Baldessari'nin yaptığı bir resim, öncekinden daha küçük harflerle yazılmış, sanatı beğendirmeye uğraşan reklam sloganlarından oluşur. Keith Arnatt'ın, 1972'de Tate

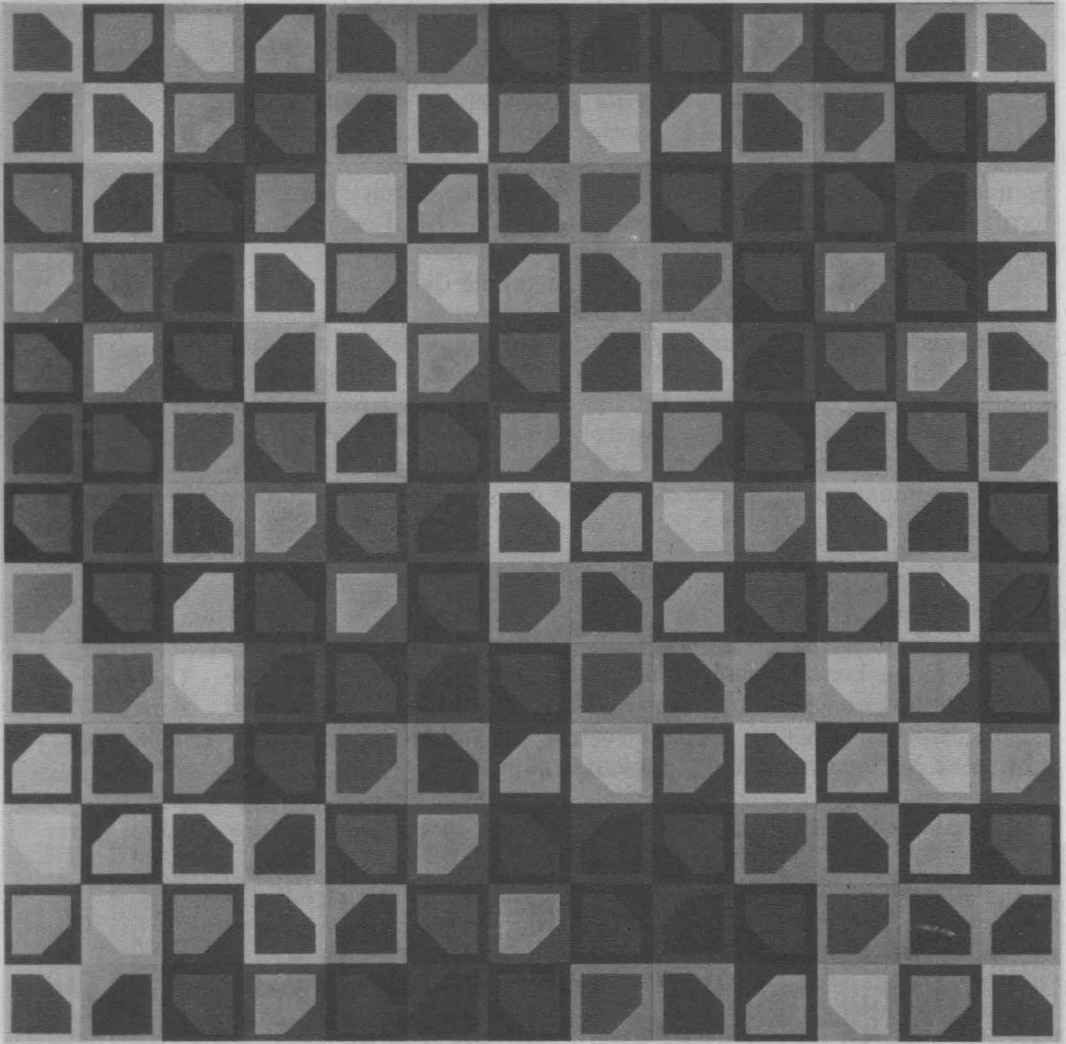
Galeri'de sergilediği yapıtlarından biri, geri kalan yerlerin tümüyle boş bırakıldığı, beyaz bir yüzey üzerine yazılan şu sözcüklerden ibarettir: KEITH ARNATT IS AN ARTIST (Keith Arnatt Bir Sanatçıdır). Arnatt bu yolla entellektüel enerjilerini toparlayabilen seyircilere sözlü bir analiz olanağı da sağlamış oluyordu. Ancak bu resmin yarattığı tartışma konusu bir dil sorunu değildir. Sanatçı nedir, sanat yapıtı nedir (sanat yapıtını, diğer ürünlerden ayıran nitelikler nelerdir), sanat için ayrılan yerin ve sanat yapıtını doğuran nedenlerin işlevi nedir gibi sorulara, çok eski ve yıllardan beri yanıt aranmaktadır.

1960 ve 1970'li yıllarda sanatın sırtında taşıdığı iki yük vardı: Batılı insanın; hem kendi toplumu ve yaşadığı dünyanın değerlerini sorguya çekmesi; hem de geçmiş sanatın dayanıklılığı ve sınırlamalarının geniş ölçüde bilincinde olması. 1960 ve 1970'lerin sanat anlayışı bu iki kutup arasında gidip gelmiştir. Bu alanın bir ucunda o sırada varolan sanat kategorilerine bağlı olarak güzel ve anlamlı sanat yapıtları yaratmaya çalışan sanatçılar vardı. Buna Matisse geleneği diyoruz. Öteki uçta ise sanatı sorguya çekmek, sanatın dünyadaki yeri ve rolü hakkında geleneksel olmayan hoşgörüyü meydan okumak için çeşitli araçlardan yararlanan sanatçılar yer alıyordu. Buna da Duchamp geleneği adını veriyoruz. Bu kitapta anlatılan öykünün Birinci Bölüm'ünde, meydan okuyan biri olarak Matisse'den söz ettik. Ancak Matisse'in meydan okuyuşu, sanatın, benimsenen üslup ve yaklaşım biçimleri yönünden, bu konuda yapılabilecek daha derin herhangi bir toplumsal eleştirinin ötesine varmıştır. 1960 ve 1970'li yıllarda, son derece güzel, zarif, şiirsel ya da dramatik çok sayıda resimle heykelin yaratılışına ve sanat kurumlarında, bunlara özgü niteliklerin tanıtılıp, doğ-

Günümüzde Resim ve Heykel

264. Bridget Riley:
*Sabahın Geç
Saatleri*, 1967.
Tual üzerine
akrilik, 225 x 360
cm. Londra, Tate
Galerisi





265. Victor Vasarely: *Metsh*. 1964. Guaj, 40 x 40 cm. Londra, özel koleksiyon

266. (karşı sayfada) Jesus Raphael Soto: *Yatay Hareket*. 1963. Yumurta ile yağlı boyanın tahta yüzeyde, demir bir çubukla karışımı 61 x 52 cm. Londra, Tate Galerisi

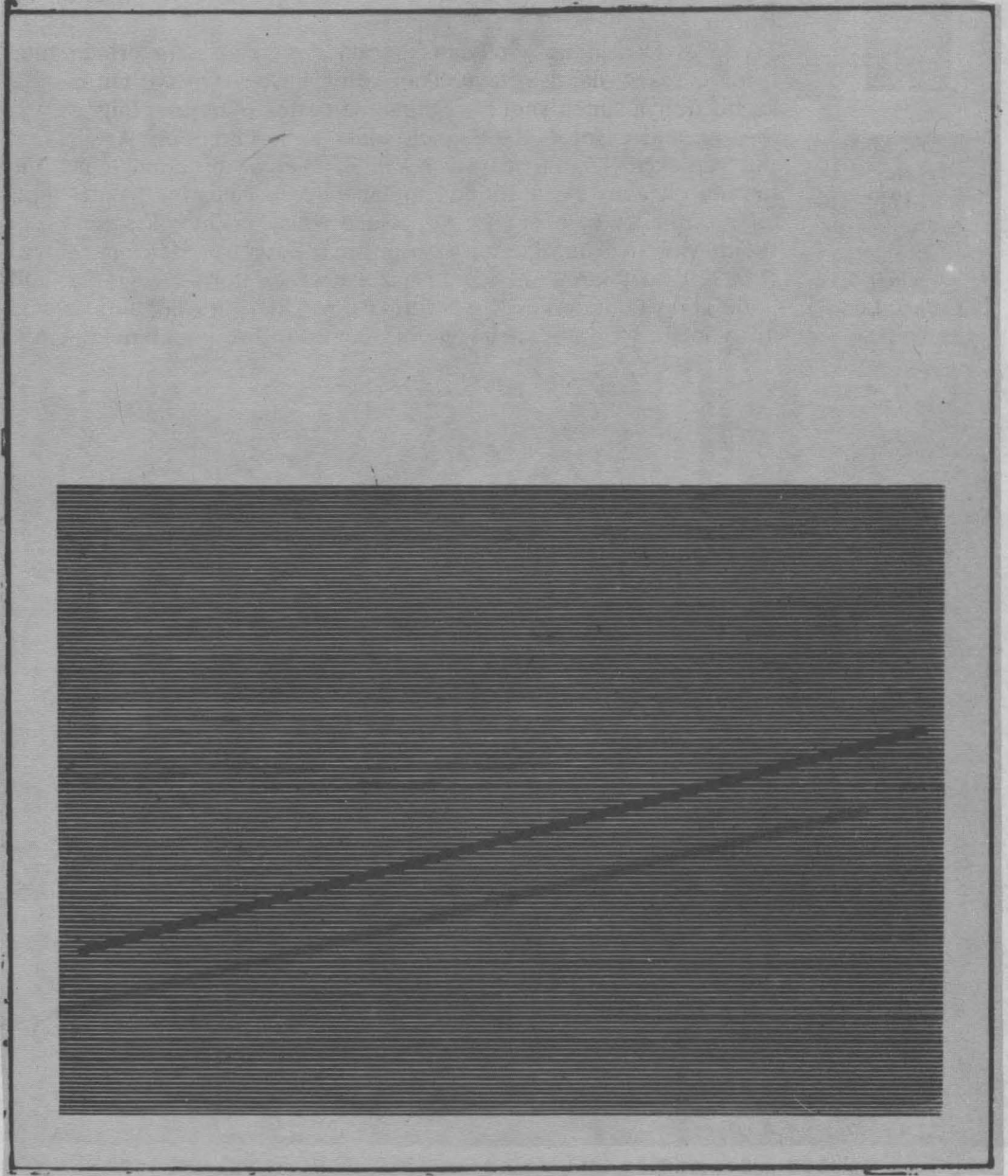
rulukla değerlendirildiklerine tanık olunmuştur. Belli sanat kategorilerine bağlı kalmak, sanatta devrimci görüşü savunanlara göre modası geçmiş, kullanılmayan bir yöntemdir. Çünkü devrimci görüşü temsil edenler, sanatın çalışan sanatçının istekleri ve yeteneklerinin doğallığı içinde gelişip büyümesini isterler. Yoksa sanatın entellektüel bir biçimde ve toplumsal kuramlara uygun olarak işleyen bir değişim stratejisine bağlı kalmasını doğru bulmazlar. Onuncu bölümde, yeni kategorilere ve yeni kuramlara gereksinim duyan öteki sanat etkinliklerinin ortaya çıkışını ele alacağız. Şimdi 'Matisse geleneği'ndeki başka gelişmelere göz atarak sözlerimizi bitirelim. Pop Art'ın sanata yaklaşım biçimleri spektrumunu, yani çeşitlenmesi içinde bir yer aldığı açıktır. Rengin, biçimin, boyutların ve öteki resim öğelerinin etkili bir biçimde kullanılması, alıcıya belli mesajlar (bildiriler) iletmek zorunda olan reklamcıyı büyük ölçüde ilgilendirir. Ancak kitle iletişim araçlarına yüklenen çabaların bu yönü, sanatın görsel temelleri üzerinde yepyeni keşiflerin yapılmasına da yol açmıştır. Örneğin bu gelişme, görsel olayların adamakıllı, hatta bilimsel olarak sınanmasına daya-

nan; ama ünü kısa süren Op Art'a ('Op' sözü optik sözcüğünün kısaltılmasıdır) destek sağlamıştır. Op Art'ta, gözdeki retine tabakasının uyarılması, başlıca ve genellikle tek iletişim yoludur. Amaç seyircide fizyolojik anlamda görsel tepkiler uyandırabilmektir.

265 Buradan da anlaşılacağı gibi, pek çok Op Art yapıtı, ister hareketli,
266 ister sabit olsun; ister sık kullanılsın, ister kullanılsın, iki ya da üç
264 boyutlu nesneler aracılığıyla gözün uyarılışına ilişkin akılcı oyunlar oluşturur. Bu tür nesnelere gösterilen ilgi, zorunlu olarak, kısa ömürlü olmuştur. Bridget Riley'nin eserleri dışında, Op Art ürünlerinden sanat yapıtı olarak kabul edilebilecek nitelikte olanlar çok azdır. 1960'

311

Günümüzde
Resim
ve Heykel



da, güçlü etkiler bırakan siyah beyaz resimler yapmak için Riley, bilim adamlarının, algılama süreçlerini inceledikleri çizelgeleri eserlerine uyarlamaya başladı. Bu sahada yaptığı ustaca girişimlerinden 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 öğeleri olan ağaçlar, bulutlar, tepeler, ırmaklar 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 görünüm örmeye çalışır. Wordsworth haklıysa, belki de bu, çocukluk çağında evrende gördüğümüz "göksel ışık"a benzer. Bizde bilimsel olmaktan çok lirik ve şiirsel bir etki yaratır.

Pop Art, resimde 1969'dan sonraki Amerikan sergilerinde tutarlı bir hareket olarak ortaya çıkan ve ilk bakışta Op Art'tan bambaşka bir dünya sunan yeni bir eğilime de destek olmuştur. İmge ve yöntem açısından fotoğrafa bağımlı olmakla birlikte Pop Art, 'Fotoğraf-Gerçekçiliği' adlı bu yeni resim hareketiyle birleşmektedir. Yine burada da aynı başlık altında toplanabilecek geniş bir sanatçı topluluğu vardır. (Gerçekten 19. yy. ortalarından beri birçok ressam, doğrudan doğruya fotoğraftan çalışmıştır.) Sözcüğü Malcolm Morley, 1960'ların ortalarından beri magazin dergilerindeki fotoğrafları, dikkatle geniş tuallere kopya etmiştir. Bu resimler, Warhol'un fotomekanik yöntemiyle fotoğraf imgelerine dönüştürülen resimleriyle hem kı-

267. Malcolm Morley: *Yarış Alanı*. 1970. Tual üzerine akrilik, 175 x 220 cm. Aachen, Yeni Galeri, Ludwig koleksiyonu

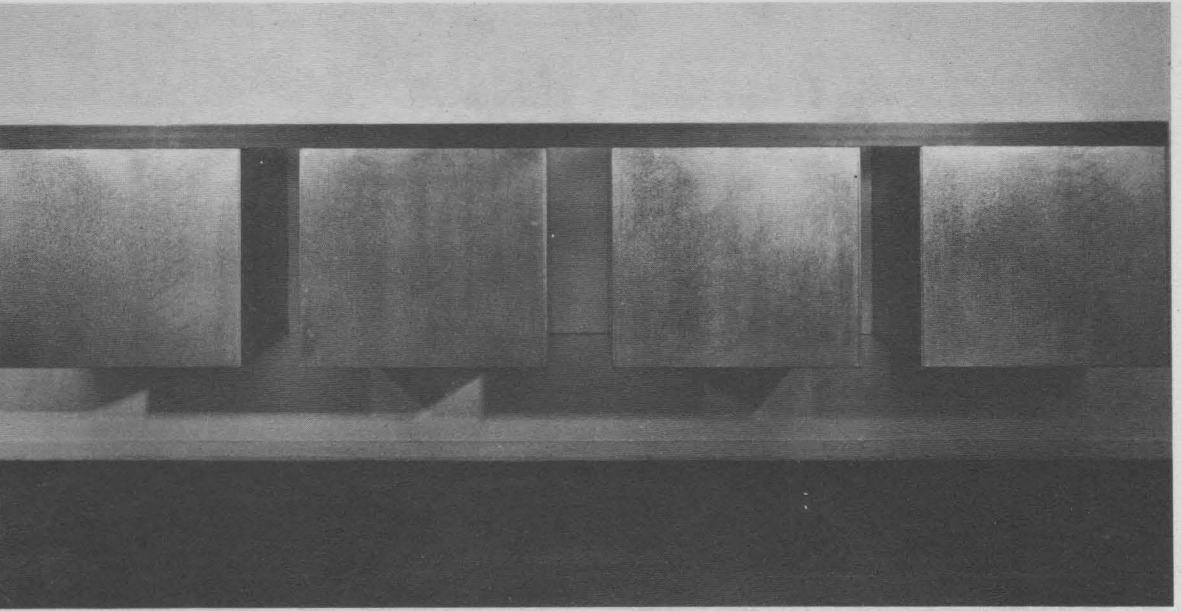


south africa

Geyelle Race Course - Durban, South Africa



268. Richard Estes: *Lokanta* 1967. Tual üzerine akrilik, 165 x 120 cm. Köln, Ludwig Müzesi



269. Donald Judd:
Adsız. 1966.
Alüminyum
üzerine galvanize
demir ve mavi
vernik, 101 x 483
x 101 cm.
Pasadena, Norton
Simon Müzesi
(Mr ve Mrs
Robert A. Rowan'
ın hediyesi, 1966)

yaslanabilir, hem de karşıtlık oluşturabilir. Ancak Morley, kullandığı imgelere özgü konulardan herhangi birine özel bir ilgisi olduğu savını reddeder. Kopya ettiği renk ve ton değişmelerinin verdiği anlamlardan kaçabilmek ve yüzeysel özellikler üzerinde dikkatini yoğunlaştırabilmek için, resmini tersinden yaptığını ileri sürer. Kendinden önce gelmiş birçok ressamın şu söylediklerini Malcolm Morley de yineleyerek: 'Herşey sanatın işine yarayabilir; herşey sanata konu olabilir'. Yine de *Yarış Atları* gibi resimleri yüzeydeki biçimden çok, anlamda bir seçiciliği akla getirirler. Bu resimde, elimizde Güney Afrika'da güneşli bir günde düzenlenen parlak bir yarışın fotoğrafı vardır. Üzerine adeta tehdit edercesine kan kırmızısı renkte çapraz iki çizgi çizilmiştir. Fotoğraf-Gerçekçiliği akımına giren pek çok resim, bu yapıtla kıyaslandığında soğuk ve yansız dururlar. Akımı benimseyen sanatçıların çoğu, çevrelerindeki dünyaya ait fotoğrafların bir parçasını alıp tuale aktarırlar ve oluşan imgenin denetimi altında resmi tamamlarlar. Bunlar, aynı zamanda gerçekleşmesi mümkün en katıksız doğacı resimlerdir. Bu konuda oldukça çekici örnekler, Richard Estes'tan gelmiştir. Bu tür yapıtları geçerli kılan, resimler yapılırken verilen sanatçılara özgü yargıların zenginliğidir. Bilinçli ya da bilinçsiz olarak verilen bu yargılar, tuale aktarılan imgenin yardımıyla karmaşıklığı korunan görsel verilerle birleştirilmiştir. Bir fotoğraf makinesi, teknik değişkenlerle sınırlı bir nesnellikle çevreye yöneltilir. Oysa en nesnel sanatçı bile, belli duygusuyla hareket edemez. Üstelik elindeki fotoğrafı yorumlayan sanatçı, yaptığı resme kendi kişiliğinden de birşeyler katar. Ressam, istediği sahnenin resmini çekmekte özgürdür. Aynı sahnenin, aynı zamanda çekilmiş iki slaytdan birini ötekine tercih edebilir. Elindeki fotoğrafı tuale aktarırken, resmini dilediği boyutlarda yapmakta serbesttir. Ancak burada da ressam, ışığa dayanarak oluşturduğu bir imgeyi, boyaya dayanarak sabitleştirme sorunu ile karşı karşıyadır. Bu türde resim yapmak, sanatçının hoşuna giden pek çok şey vadedebilir; ancak üzerinde düşünülmesi gereken bir so-

268 runu da beraberinde getirebilir. Örneğin *Lokanta* adlı resim, camına arkadaki binaların görüntüsünün yansıdığı bir lokanta vitrininden içeri bakarken gördüğümüz içiçe geçmiş çeşitli yüzeyler ve düzlemlerden oluşur. Bu resimde, hem ayrıntıları üzerinde durulmamış geniş alanlar (belki de ressam bilerek böyle bir sadeleştirmeye gitmiştir), hem de şurada burada yığılmış zengin ayrıntılar bulmak mümkündür. Ticari amaçlarla düzenlenmiş vitrinin uyumsuz üslubuyla, binanın gölgede kalmış, ağırbaşlı klasik üslubu arasında toplumsal anlamda bir çelişki vardır. Estes'in özellikle ilgilendiği konulardan biri bu fotoğrafta yer alır: Işıklandırma düzenlerinin çok çeşitliliği. Fotoğraf makinesine çok şey borçlu olmasına karşın bu resim, yarattığı büyüğü ortamları en iyi Op Art yapıtlarından çok ayrı tutulamaz.

Fotoğraflarla ilgili bilgilere dayanan 'Aşırı-Gerçekçi' heykel sanatı, yarattığı tılsımlı etkide olmasa bile gerçekçilik anlayışı yönünden 'Fotoğraf-Gerçekçiliğini' aşar. Öteki uçta Minimal Sanat diye adlandırılan ve gücünü bir ölçüde reklamcılık tekniklerinden alan bir sanat anlayışı ile karşılaşırız. Minimal Sanat anlayışı kapsamına giren heykellerde, sadece en basit ve en yalın biçimlere ya tek başlarına ya da birbirlerinin peşisıra yer verildiği görülür. Ne var ki Minimal Sanat anlayışıyla yapılan heykellerdeki sözü edilen özellikler, şaşırtıcı yanılsamaları ve o güne kadar dikkatimizi çekmemiş görsel özellikleri sergilerler. Bu konuda da birçok sanatçının eğilimi, özellikle 1966 yılında açılan sergiler sonunda bir sanat hareketi içinde bir araya getirilmiş; bir isim altında toplanmıştır. Bu sanat eğiliminin kapsadığı konular, bina içleri ve açık havada sergilenebilen büyük, heybetli yapılardan, bunlardan oldukça farklı, boşluğa karşı biçim oyunları ya da bazen basit biçimlerin önceden düşünülmüş bir kural ya da sisteme göre geliştirilmesiyle oluşturulmuş biçimsel düzenlemelere kadar yayılır. İnsanın solit nesnelere duyduğu saygı, sayısız modern yapıtlar ve Neo-klasik anıtlardan Piramitlere kadar uzanır. Minimalizm, en yalın örnekleriyle açıklık ve sadelikten duyulan zevki açığa vurmaktadır: daha karmaşık örneklerde ise bir ölçüde aynı zevk yankılanır. Bütün bunlar doğanın bolluk ve cömertliği karşısına, insanın özellikle yarattığı nesneler olarak sanatın konmasını önerirler.

Bu gruplandırmalar, yalnız ticari amaçlara hizmet etmekle kalmaz. Günümüzün sanatını, anlaşılır biçimde anlatmakta bize yardım edecek çok az kavram vardır. Rönesanstan ya da kesinlikle Romantizmden beri, belli bir sanat akımını anlatabilmek için elimizde az kavram olmasını, sanki onun anlaşılmasını engelleyen bir durummuş gibi görme alışkanlığı adeta sanatın doğasına işlemiştir. Bu yönden bir anlaşılabilirlik sağlayarak sanata hükmedenler, sanatı öncelikle bilinenin tekrarına mahkûm etmiş olurlar. Zaman, dünün zor sanatının, yarının kolay anlaşılır hatta gözde sanatı olabileceğini göstermiştir. Ayrıca hemen her sanatçının istediği anlaşılacak ve değerlendirilmeğidir. Bir sanatçı için sanatta herhangi bir eğilime katkıda bulunan biri olarak kabul edilmek, dikkati çekmenin bir yoludur. Sanatta bir eğilimin, onu destekleyen yazarlarca belli kuramlara bağlanması, sanat dünyasına ve kamuoyuna sağlanan ilk kolaylıktır. Tekrar tekrar gördüğümüz gibi bu kuramlar, o sanat eğiliminin yüzeysel ve görünürdeki yanlarını açıklarlar ve sanatçılar yaptıklarıyla daima bu kuramların dışına taşmaya çalışırlar. Bir sanatçının, içine girdiği sanatsal eğilimi belirleyen kuramların dışına çıkmaya çalışmasının ne-

315 Günümüzde Resim ve Heykel

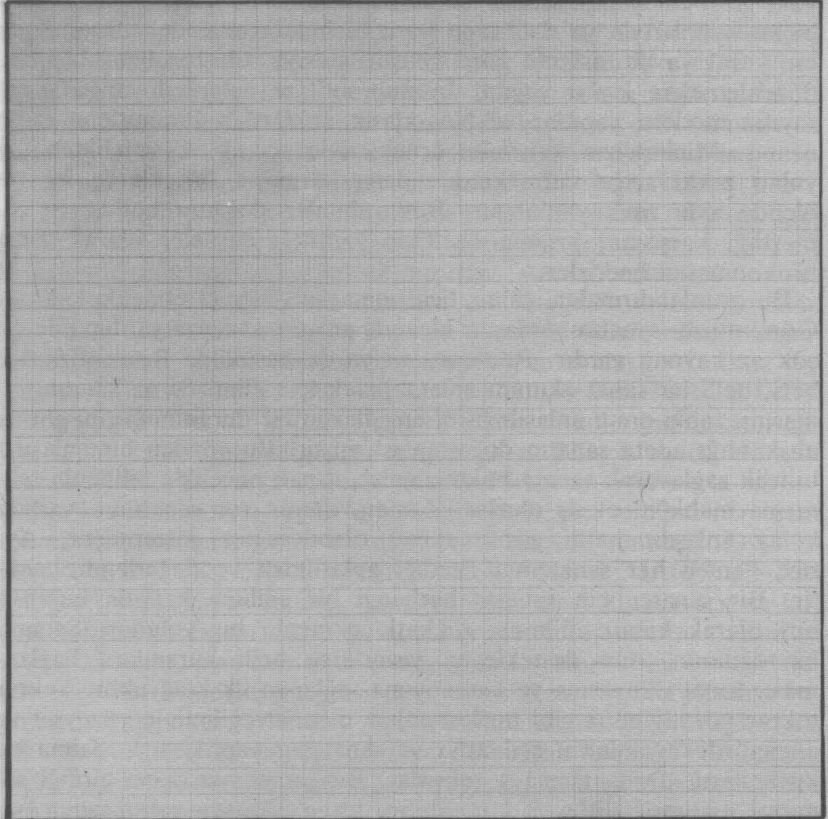
deni, yalnızca arkadaşlarından farklı olabilmek değildir. Tanımlamaların verdiği, sadece o grup sanatının ortaya çıkış süreci ve hammadde-
sinin açıklanmasıdır. Bu durum yiyecek konusuna benzetilebilir. Yi-
yecekler çiğ (yani ham), haşlanmış veya kızartılmış olarak tüketilir. Bu
grupların herbirindeki yiyeceklerin aynı tadı vermeleri, aynı olmaları
ya da perhiz bakımından aynı işlevi görmelerini bekleyemeyiz. Sayılan
bölümlerden birine giren yiyeceklerin, birbiriyle özdeş olduklarını
kabul etmek tehlikeli bir yanılgı olur. Ama bu grupları hiç hesaba
katmadan da konuyu anlamamız mümkün değildir.

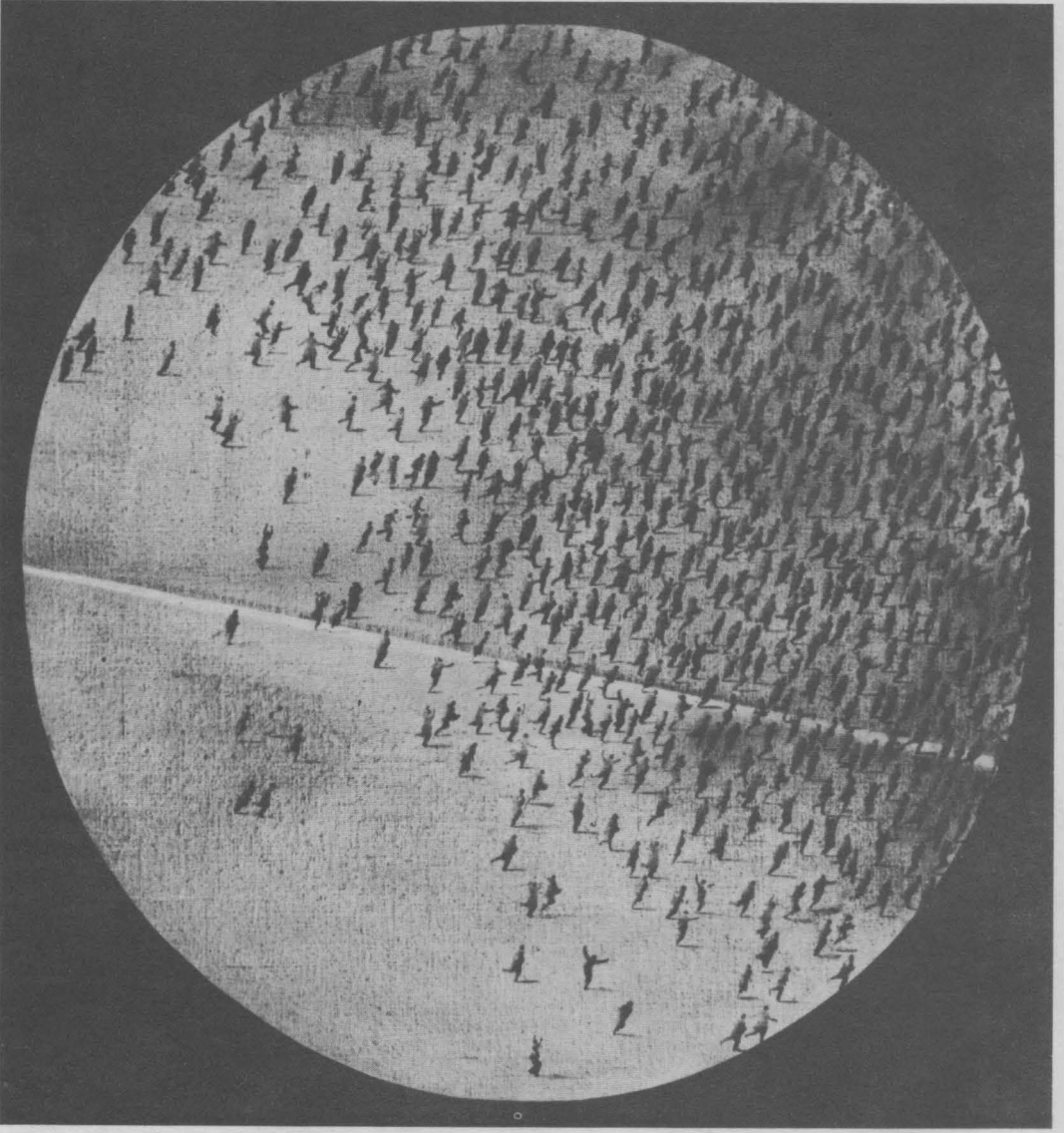
Bu bölümü bitirirken, kısaca günümüzün resim ve heykel çeşitleme-
lerine bakacağız ve onlara birtakım etiketler aracılığıyla yaklaşmaktan
kaçınacağız. Yaratılan çok sayıda yapıt göz önüne alınırsa, burada pek
az sayıda örnek üzerinde durabiliyoruz. Bununla birlikte ortaya çıkan
sonuç, Babil Kulesi'nden çevredeki seslere şöyle bir kulak misafiri ol-
maya benzer. Ancak 'diller karmaşası' sorunu bizi o kadar da kaygı-
landırmamalıdır. Herkesin paylaştığı bir dilin konuşulduğu yerde, sü-
kûn ve anlaşma havası garanti edilemez; dillerin çok çeşitli olması ise
insanlığı zenginleştirir. Resim ve heykel de herşey'den önce insanlarca
yaratılan görsel ifadelerdir. Hepsı eşit ölçüde anlamlı olmasalar bile,
anlamlı olanı kavramayı, salt dinleyerek ve ön yargılı olmamaya ça-
lışarak öğrenebiliriz.

Amerikalı ressam Agnes Martin, genellikle kare boyutlarında tu-
allerine düzgün, ama zorlukla farkedilebilen hafif çizgiler çizer ve rep-

270

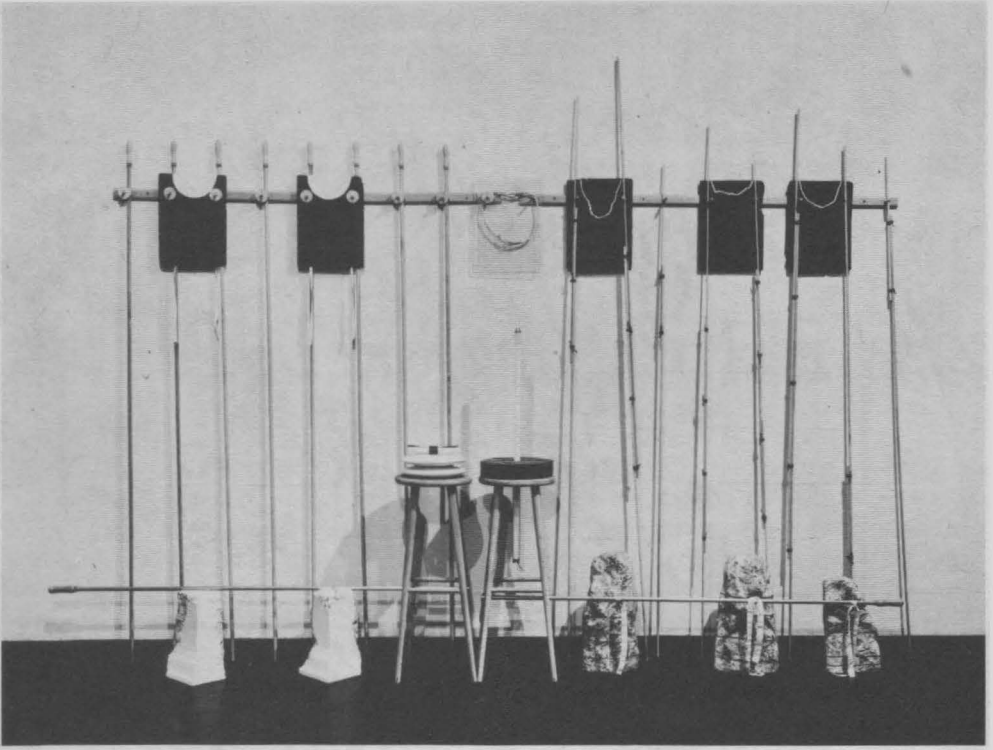
270. Agnes
Martin: *Sabah*.
1965. Tual üzerine
akrilik çizim,
182 x 182 cm.
Londra, Tate
Galerisi





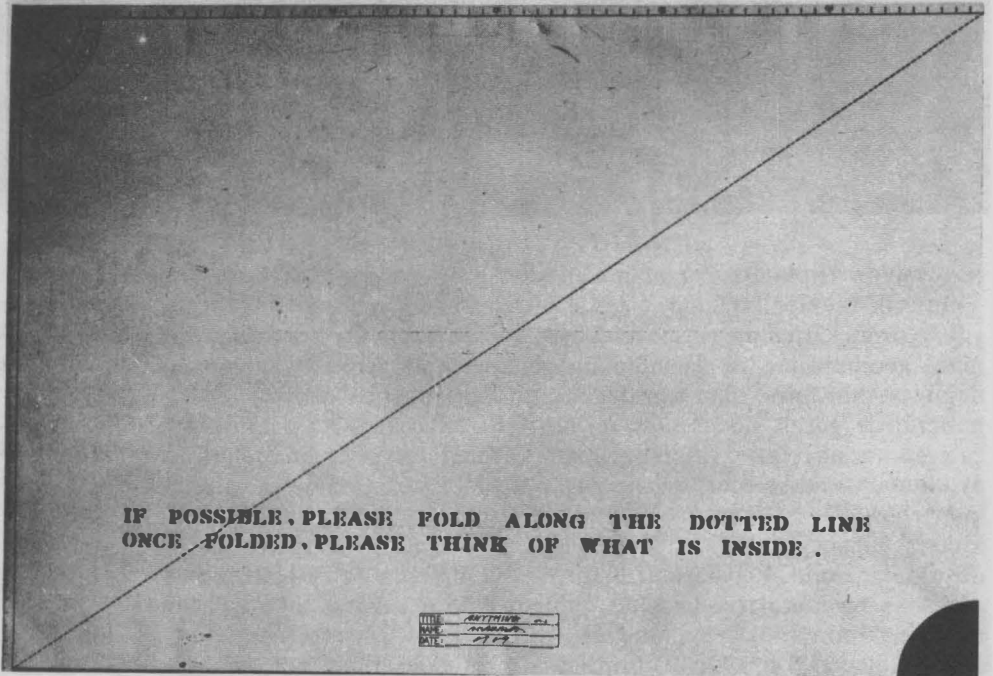
271 rodüksiyon (tıpkı basım) tekniklerinden uzak durmaya dikkat eder. Yumuşak renkler kullanıp, çizgisel filtreler aracılığıyla, tualinden ışık yayılıyormuş izlenimi vermeye çalışır. Resim hakkında konuştuğu zaman, geometriden ya da mümkün olduğunca az gereç kullanmaktan değil 'beynin tatili' olan neşeden söz eder. İspanyol Genovés, günlük haberlerde geçen şiddet sahnelerinin fotoğraflarını kullanarak zulmü çağrıştıran imgelerin resmini yapar. Orijinal fotoğraftaki tonları ve ayıklamaları taklit eder; ancak olağan sayılabilecek eklemeler ve açıklayıcı başlıklar kullanmaz. Bu anonim durum karşısında nasıl bir tepkide bulunacağımıza karar veremeyiz. Kurbanlar, teröristler midir, düşmanlar mıdır, babalarımız mıdır, yoksa bizler miyiz? Genovés durmaksızın bu konuları işlemekle, şiddetin küçümsenmesine katkıda mı bulunmaktadır, yoksa onlara karşı koymaya mı çalışmaktadır? İngiliz heykeltarihi Carl Plackman, üzerinde dikkatle düşünülmüş grupları ya

271. Juan Genoves: *Sınırın Ardında*. 1966. Tual üzerine yağlı boya, 130 x 110 cm. Londra, Marlborough Güzel Sanatlar Ltd.

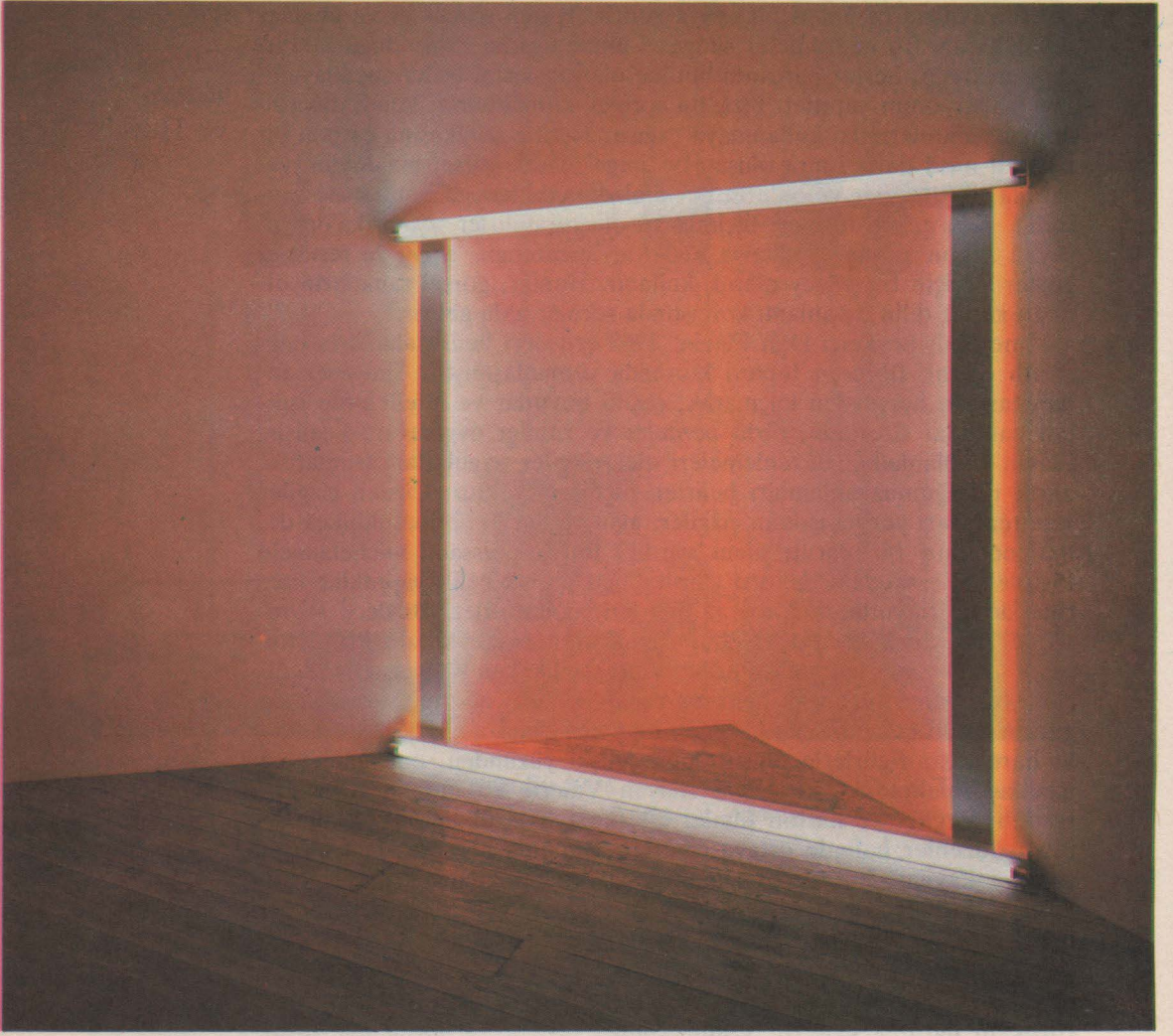


272. Carl Plackman: *Şapkanızı Herhangi Bir Yere Asabilirsiniz. Evlilik.* 1977-8. Tahta, alçı, kumaş, cam, taş, siyah mermer. 213 x 365 x 45 cm. Bristol, Arnolfini Koleksiyon Emaneti

273. Shusaku Arakawa: *Anything No (Herhangi bir Hayır) 2.* 1969



- 272 da oda dolusu biçimleri bir araya getirir. Bazen sözcükler ve imgeler de kullanır. Bu malzemeler simgesel amaç taşırlar. Sorulduğu takdirde Plackman, herbir parçanın bütüne olan ilişkisini bizlere açıklayabilir. Ancak onun yapıtları bizi, bu soruyu sormaktansa, kendi duyarlılığımızı ve anılarımızı kullanmaya çağırır. Retine tabakasına çarpan bir izlenim nasıl daha sonra oluşan bir imge olarak görsel bir duyum yaratırsa, düşünceler ve onların beynimizde aldıkları görüntüler de sonradan akla gelen düşünce biçimlerini oluşturabilirler. Amerika'da yaşayan Japon ressam Arakawa tualı yarı esrarengiz, sözlü ve resimsel gösteriler için bir yüzey olarak kullanır. Bunlar, görsel sanatların olduğu kadar dilin de anlamı konusunda sorular akla getirir.
- 273 274 Amerikalı heykeltıraş Dan Flavin, 1963'den beri belirli alanlarla bağlantılı olarak floresan tüpleri kurmada uzmanlaşmıştır. Simgesel anlam taşıyan herşeyden kaçınarak, çeşitli boyutlar ve niteliklerde ışıktan çubuklar üzerinde, türlü perdeler ve ritimler uygulayarak çalışır. Flavin'in planladığı düzenlemeleri elektrikçiler uygularlar. Bunlarda, alışık olduğumuz anlamları belirten hiçbir iz yoktur. Çizilen çizgiler ve fırça izleri yerine ışıktan çizgiler; alan ve hacim yerine oldukça denetlenebilmiş bir parlaltı alanı vardır. İtalyan ressam Michelangelo Pistoletto, çevredeki dekoru yansıtabilen parlak çelik yapraklar üzerine doğal boyutlarda fotoğraf figürleri monte eder. Böylece seyredenler ve varsa çevredeki öbür sanat yapıtları (belki de Pistoletto'nunkiler) resme katılmış olurlar. Gerçekçilik yanılsaması büyük ölçüde başarılmıştır; ancak hem tek renklilik, hem de tuale yansıyan figürlerin hareket etmesi ya da görünüş açılarının değişmesi, resimdeki hareketsiz figürlerle oluşturduğu çelişki yüzünden, onu gerçekten uzaklaştırmaktadır. Bir başka İtalyan Valerio Adami'nin resimleri, 275 276 resimli dergiler ve karton filmler gibi kolaylıkla okunup, yorumlanabilen düzenler halinde ortaya çıkarlar. Bununla beraber, tam bu resimlere kaynaştığımızı sandığımız anda, onları anlamamız engellenir. Gördüğümüz her şey bize hem tanıdık, hem de bildiklerimizden farklı ve hatalıymış gibi gelir. Yine de bu tanıdık, bildik olma duygusu devam eder. Ancak bu, bizi bir o kadar da rahatsız eden bir duygudur; çünkü Adami'nin üzerinde ısrarla durduğu bazı ayrıntılar (örneğin parmak uçları), resimde yanlış yerlere ve normalden farklı boyutlarda yerleştirilmiş olmakla birlikte, onları daha çabuk farketmemizi sağlar. Üstelik belleğimizin derinliklerinde yatan ilkel öfkelerle benzeşir. Amerikalı heykeltıraş Larry Bell, 1970'de yarı saydam cam küpler yapmaktan vazgeçerek, birbirine tutturulmuş daha büyük cam levhalar üzerinde çalışmaya başladı. Böylece küçük küpleriyle kıyaslandığında son işleri çevrede daha fazla etki bırakabiliyordu. Ortaya çıkarılan yapıtta cam, aynı zamanda mat ve parlak yüzeylerin elde edilebilmesi için metal alaşımlarla kaplanmış. Metal levhaların sıralanışında, mat bölmelerin sayısı ve düzeni yerine göre çeşitlilik gösterebilir. Bu yapıtlarla bir araya gelişimizde sonuç oldukça esrarengizdir. Çünkü bunlar bizimle aynı uzay boyutunda yer almalarına karşın, kendileriyle bağlantı içine girdiğimiz ortam hakkında, çelişkili ve güvenilmez bilgiler veriyor gibidirler. Son olarak ele alacağımız İngiliz ressam John Walker ise, resimlerinde sert ve yumuşak renk parçaları, sisli bir görünüm, dokusal izlenim uyandıran yüzeyler, geniş alanlarda kesin biçimler halinde birbirine eklenmiş öğeleri kullanır. 277 Bunu yaparken de, resim yıllar önce geçerliliğini yitirmiş eski bir alışkanlık olarak görülüyormuş gibi, o hâlâ kendi başına resim yapmakta



274. Dan Flavin:
Adsız, Wheeling
Peachblow'un
"mucidine".

1966-8. Pembe,
altın, gün ışığı ve
fluoresan ışık,
243 x 243 cm. New
York, Modern
Sanat Müzesi

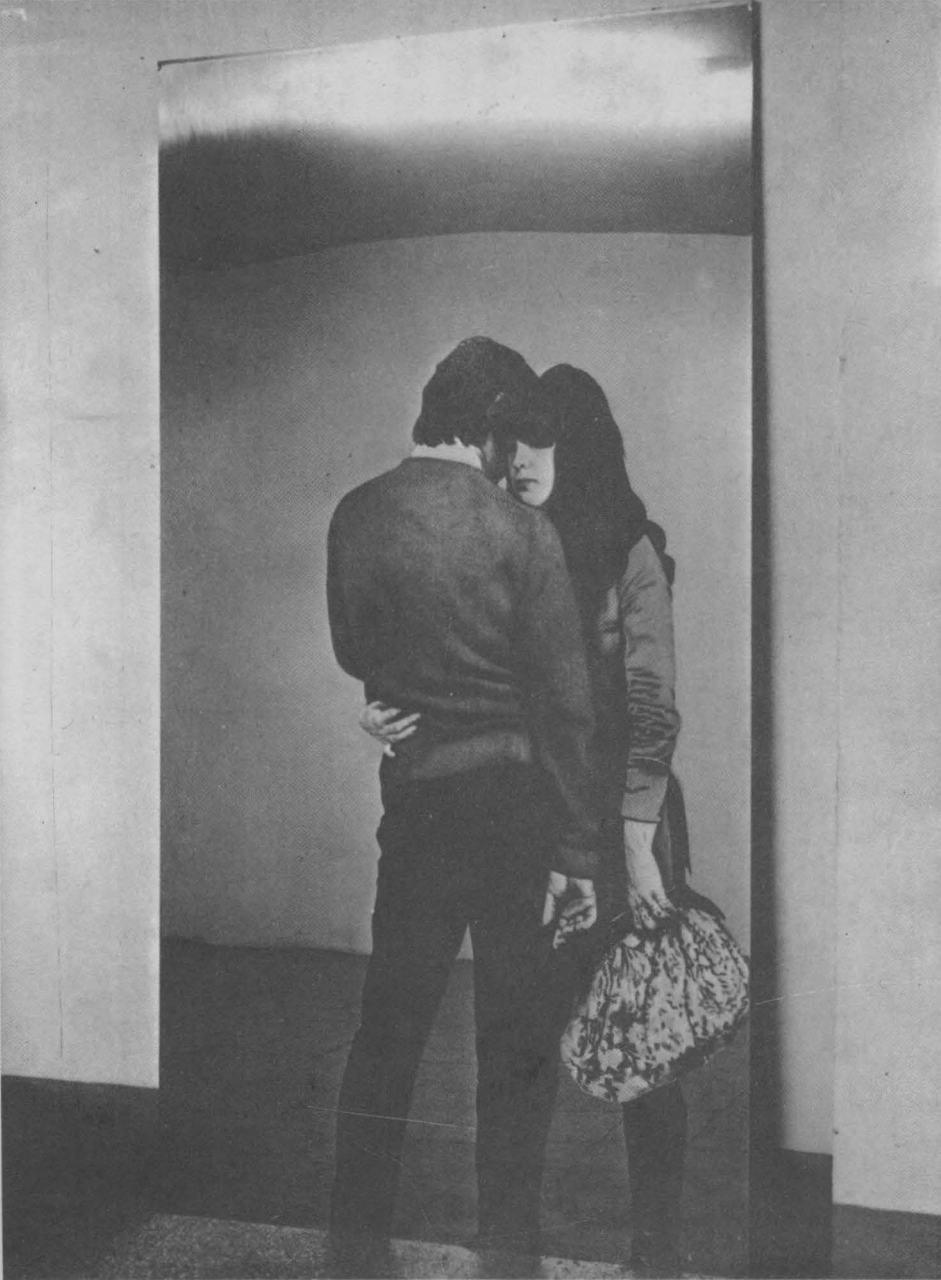
direnenlerin yolunu izlemektedir. Resimlerinde ciddi bir ifade vardır; ama Walker ağırbaşlılıkla görkemi birleştirebilir. Ressamın ustalık gösterişi yaparak, anarsistçe eğilimlerini tatmin etmek için uyguladığı biçimlere seyircinin aldanmasını Walker istemez.

Eğer bu sanatçıların yapıtlarıyla, girdikleri sanat akımları arasında bağ kurmazsak, kuşkusuz onlara haksızlık etmiş oluruz. Martin, Flavin ve Bell, Minimalist olarak görülebilirler; çünkü kesin, açık seçik biçimlerle, yalın, kendi kendini açıklayabilen düzenlemeler oluştururlar. Öte yandan, Bell'in bir cam levhayı gizemli bir cisimsel nesneye dönüştürürken kullandığı kontrollü boşluk kapatma yönteminden daha cafcı ve karmaşık başka bir yöntem var mıdır? Flavin'in kurduğu hafif yapılarda, anıtsal ve mimari görünümüne sunan özellikler göze çarpar. Örümcek ağı kadar ince ve organik nitelikleriyle Martin'in yapıtları kadar dünyaya yumuşak ve sükunet verici katkılar var mıdır? (Temel geometrik özelliğini vurgulamak için değil de iddiasız haliyle kare tualler kullanmayı başlangıç noktası kabul ederek, sonunda geldiğimiz noktaya bakarak burada organik sözcüğünü kullanıyoruz.)

Pistoletto, Genovés ve Adami, Pop Art grubunda yer alabilirler; ancak yarattıkları etkilerde olduğu kadar amaçlarında da birbirlerinden oldukça farklıdır. Walker'ın resim anlayışı, Ressam Sonrası Soyutlama (Post Painterly Abstraction) akımının bir biçimi olarak tanımlanabilir. Walker, Soyut Ekspresyonizmin bireysel ve içgüdüsel üslubundan uzaklaşmaya çalışan Amerikalı sanatçılarla aynı görüşleri paylaşır. Bununla birlikte Rothko, Newman ve Still'in renkle ilgili buluşlarına ve ikonları andıran resim dizilerine de borçlu olduğu şeyler vardır. Ancak Ressam-Sonrası Soyutlama akımının prensip olarak

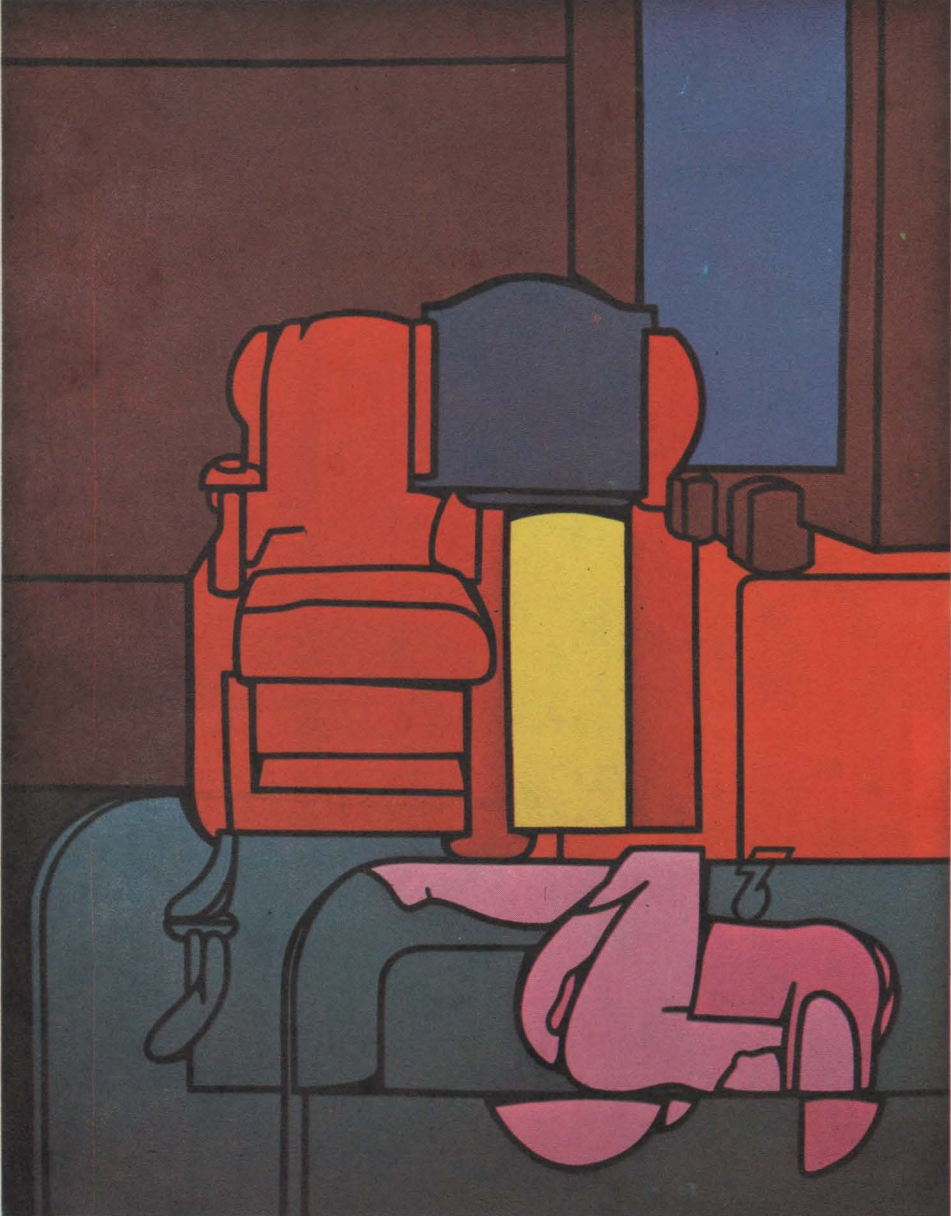
321

Günümüzde Resim ve Heykel

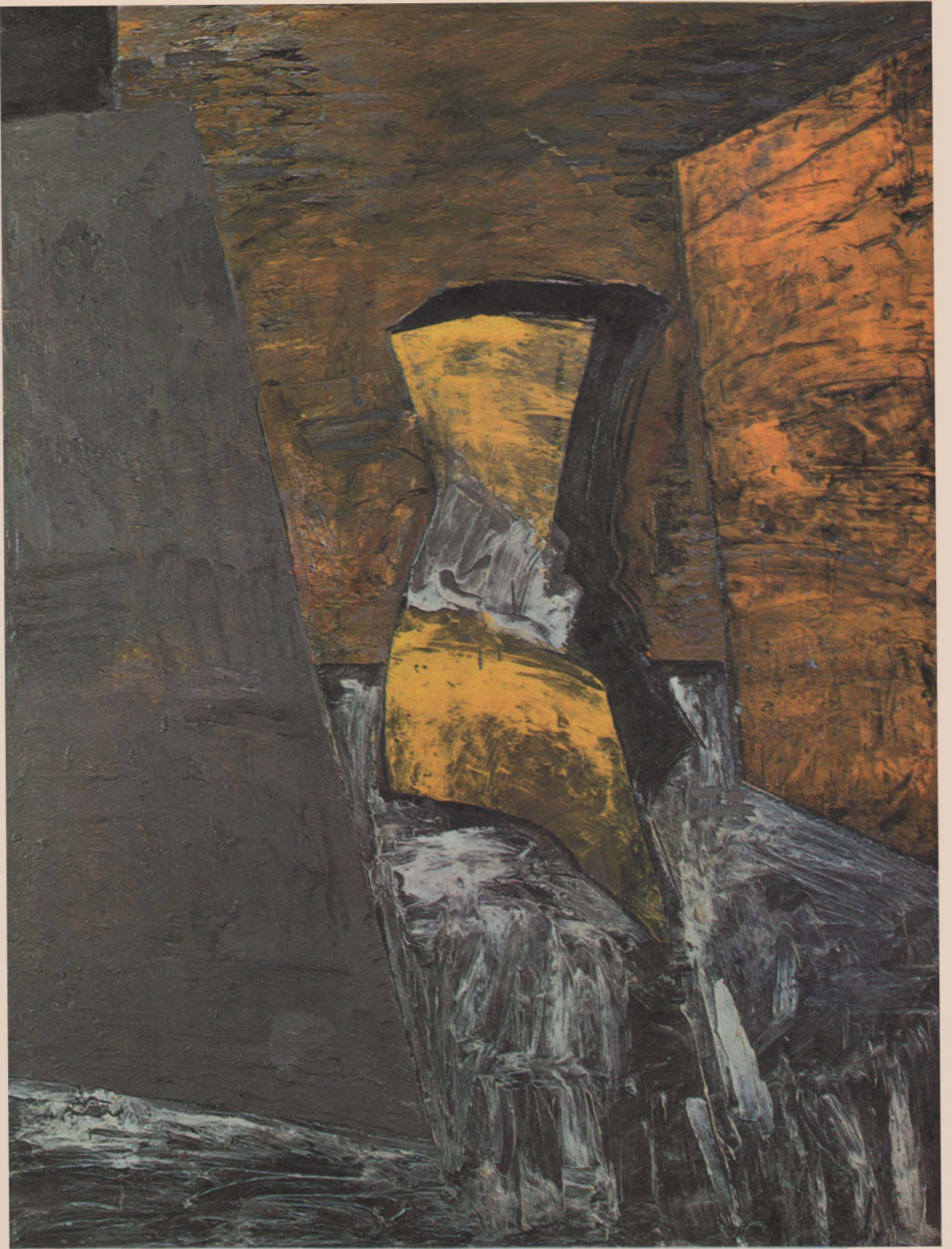


275. Michelangelo Pistoletto: *Soutzka ile birlikte*
Kendi-Portresi
Inox'la cilalanmış
çelikten saydam
kâğıt, 230 x 107
cm. ABD, özel
koleksiyon

reddedeceği, Sürrealizme özgü bazı unsurları da yapıtlarında kullanır. Üstelik ilk anılan akımın, resimde en aza indirgenebilecek miktarda malzeme kullanma isteğini Walker'da bulamayız. Arakawa, Pop sanatçılarının sözcükleri ve hiyeroglif imgelerini kullanma yönteminden birşeyler kapmış olabilir; ama tual yüzeyine adeta bir karatahta rolü vermekle, kavramsal sanat anlayışına yaklaşır. Plackman'ın heykelleri, herhangi bir sanat hareketi içine yerleştirilmesi en güç yapıtlardır. Plackman'ın kendine özgü sembolizm anlayışı ile Sürrealizm arasında bağ kurulabilir. (Bu noktada Giacometti'nin yapıtları için de aynı şeyi söyleyebiliriz.) Ancak özel bazı durumlar dışında Sürrealist-



276. Valerio Adami: *Yatak Odasından Manzara*. 1970. Tual üzerine akrilik. Özel koleksiyon



277. John Walker: *Limonluk*. 1978-9. Tual üzerine yağı boya, 203 x 157 cm. New York, özel koleksiyon

Günümüzde Resim ve Heykel

278. Barry
Flanagan:

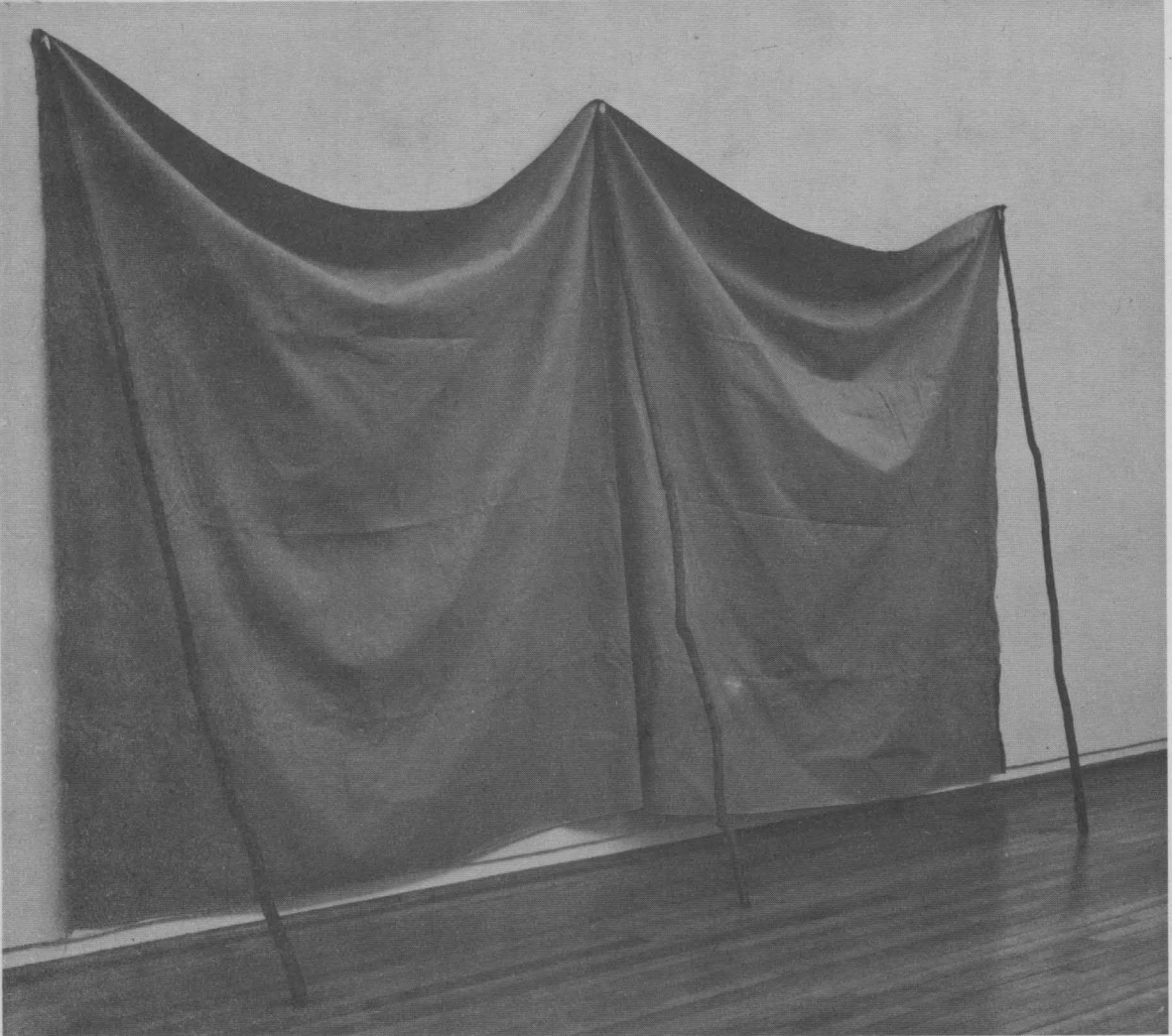
2 Haziran. 1969.

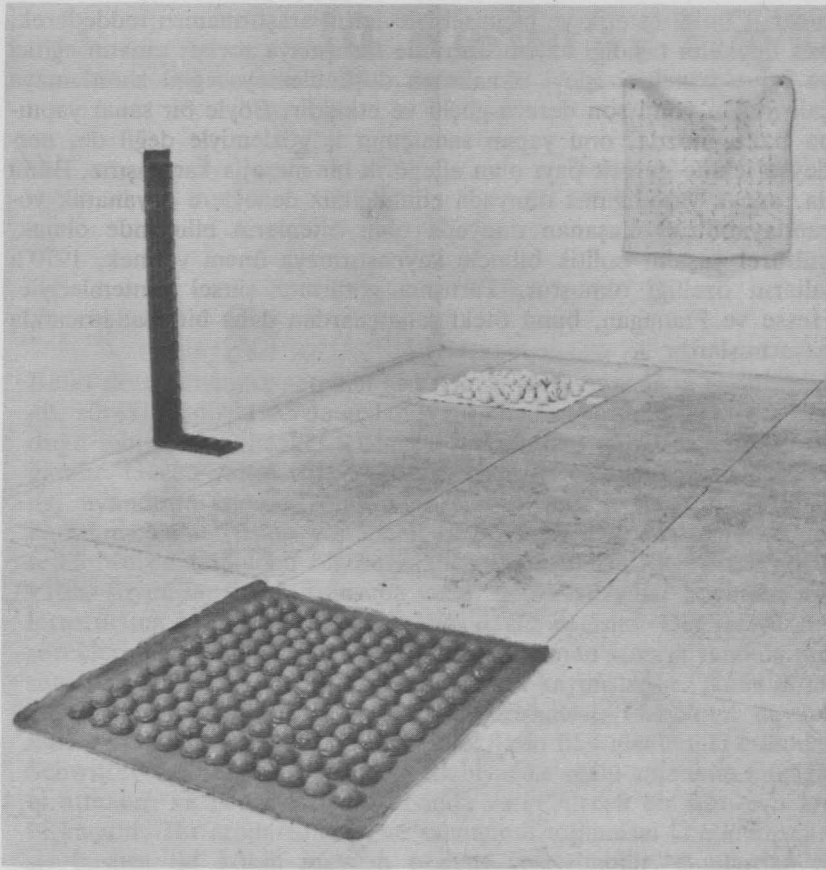
Tual ve ağaç,
292 x 508 x 89 cm.

Londra, Tate
Galerisi

ler, çevrelerine geniş etkiler yapabilen boyutlarda yapıtlarla ilgilenmemişlerdir. Zarif bir şiirsel ifade biçimi ile bu tür sahneleme yollarının birleştirilmesine başka bir yerde rastlayamayız.

Tüm bunlardan sonra böyle yapıtların bütünüyle heykel olup olmadıklarını sorma gereğini duyuyoruz. Gerçi bu kavramlar açık ve kesin tanımlarının dışına çıkmışlarsa da, bizim hâlâ resim ve heykel üzerinde konuşmayı sürdürdüğümüz bir gerçektir. Savaştan beri yapılan resimlerin pek çoğu üç boyutludur; hatta çeşitli malzemelerin bir araya toplanmasıyla oluşturulur. Dahası bu öneriler Kübizmin bazı anlatım yollarında da yer almıştır. Bununla birlikte resim, bir imgenin temel özelliğini, gerçekliğin bir adım ötesinde yaratmaya çalışırken, heykel, fiziksel bir nesne olarak dış dünyada varlığını sürdürür. Ancak, uyguladıkları farklı yöntemlerle, Larry Bell'in cam parçaları ve Carl Plackman'ın çok şekilli kompozisyonları yukarıda anlatılanların tersini kanıtıyor gibidir. Onlarla birlikte heykel, bir efsane sanatı olur çıkar. Artık bir heykelin fiziksel özellikleri, salt kaçınılmaz olan bir





279. Eva Hesse:
Fischback Galerisi,
New York'taki bir
çalışmanın
fotoğrafı, 1968. Ön
plandan itibaren:
Sema, 1967.
Sans I, 1967-8.
Sekel, 1967 ve
Stratum, 1967-8

gerçektir ve yapıtın uyandırdığı tepkide çok az rol oynar. Başka bir deyişle, bir heykelin dış görünüşü, boşlukta yer alan bir biçim olarak varlığı, o heykelin en az güvenilir yanını oluşturur. Biçim, yerleştirme düzeni ve kullanılan malzemeye geçici, eğreti bir görünüm verilmiştir. Bu nedenle seyirci olarak heykelin başka yanlarıyla meşgul olmaya zorlanırsınız. Artık değerlendirmede 'ne' sorusu değil, 'neden' sorusu ağırlık kazanmıştır. Modernizmin başlangıcında her sanat yapıtının, bağımsızca varolması üzerinde ısrarla durulmuş, tartışmalara yol açan anlam yükünden kurtulmak için özel çabalar harcanmıştır. Bu tür çabaların sonucudur ki, böyle bir heykelin neyi anlattığını kendimize sorma gereğini duyduk. Barry Flanagan, Eva Hesse gibi sanatçıların yapıtlarıyla karşılaştığınızda, bu zorunluluk iyice belirginleşir. Bir galeride bunlarla yüzyüze geldiğimizde, Caro'nun yapıtları gibi çağdaş soyut heykelin seçkin yanlarını küçümseme eğiliminde olan biçimler karşısında hayrete düşeriz. Bu yapıtlar aynı zamanda, temeldeki sertlikleriyle bir galeri ortamına da karşı çıkmaktadır. Bu yapıtlar sanki geliş güzel, düşünülmeyen yapılmış gibi karşımızda dururlar. Fakirliği ve parasız yemek kuyruklarını aklı getirirler; sanatı anlayıp değerlendiren bir toplumdaki çok, göçebe bir topluma aitmiş gibi görünürler. Bu heykellerin taşıdığı kesin anlam, eninde sonunda seyircinin bireysel sorup sormalarına açıktır. Sanıyorum bu olay, heykellerin taşıdıkları anlamın kesinlikle bir parçasını oluş-

turur. Çünkü estetik ve biçimsel işlevlerini araştırmamızı reddederek, bizi heykelin taşıdığı anlam üzerinde tartışmaya zorlar; sanatın eğitici ve iyiye yöneltici işlevi olmaksızın düşünülemeyeceğini kanıtlamaya çalışır. Bu yönü son derece güçlü ve etkilidir. Böyle bir sanat yapıtına baktığımızda, onu yapan sanatçının iç gözlemiyle değil de, neredeyse içinde gerçek payı olan allegorik bir mesajla karşılaşırız. Bunu da, ancak yaşadığımız dünyada edindiğimiz deneylere dayanarak yorumlayabiliriz. Yaşanan dünyada olup bitenlerin bilincinde olmak, kültürel yaşamı politik bilinçle kaynaştırmaya önem vermek, 1970'li yılların özelliği olmuştur. Tartışma götürmez şiirsel yöntemleriyle, Hesse ve Flanagan, bunu öteki sanatçılardan daha bir inandırıcılıkla başarmışlardır.

10 Resim ve Heykelin Ötesi

“İnsan hiç de ‘sanat’ yapısı olmayan yapıtlar yaratabilir mi?”

Marcel Duchamp, 1913

Belki de şaşırmamız gereken asıl nokta, modern sanatın çeşitliliği değil, sürekliliğidir. 1955’de açılan ‘yeni sanat’ sergisinin de, 1905’de olduğu gibi, resim, heykel, çizim ve baskılardan meydana gelmesi olağandır. Geçen yarım yüzyılda üretilen en iyi ve aynı zamanda en çok ilgi uyandıran işlerden oluşan bu sergi, modern sanatın çeşitliliğini kanıtlar. Yalnız üslup yönünden değil, kullanılan malzeme ve yöntemlerde de temelden bir değişikliğe tanık oluruz. Rönesans’tan bu yana, soyut sanatın kuruluşuna kadar geçen yüzyıllar boyunca, akılların ucuna bile getirilemeyecek büyük bir değişim. Değişik yaratma süreçleri keşfetmek için sanatçılar, zaman zaman sanatın yanında, ama sanat da denemeyecek olan öteki alanlara kaymışlardır. Tatlin’in mühendislik ve havacılık alanlarındaki girişimleri, Gabo’nun heykel’e motor takması, Richter, Léger ve ötekilerin film alanındaki atımları; Schwitters ve beraberindekilerin edebiyat ile sözlü anlatımın müziğine el atmaları ve benzerleri, bu konuda verilebilecek bir sürü örnekten birkaçıdır. Bu arada sanatın ve sanatçının toplumsal konumuna karşı, başlıca iki köklü meydan okuyuş gösterilebilir. Bunlardan ilki Duchamp’ın sanat kavramını, özel biçimde yaratılmış bir nesne düşüncesinden ayırmasıdır. İkincisi ise sanatın, fabrikalardaki üretimle varlığını sürdüren toplum hayatına doğrudan katkısı yüzünden, ayrıcalığı bir toplumsal değer taşıdığı inancının reddedilmesidir. Bu konu, 1920’lerin başında bir grup Rus Konstrüktivist tarafından tartışmaya açılmış ve örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır. Duchamp’ın yaptığı gibi, onlar da tüm sanatsal değer varlığını yadsımışlar ve modern dünyada sanatçıya yer vermeyi reddetmişlerdir. (Mondrian, hayalinde sanata gerek duyulmayan bir dünya çizmiş ve sanatını, bu dünyaya nasıl ulaşabileceğini bize göstermekte kullanmıştı. Sürrealizm —Gerçeküstücülük— de sanat ve evrenin kaynaştırılmasına yönelir. İnsanın hayal gücü, iç ve dış baskılardan, davranışlarıysa uygar toplumun kısıtlamalarından kurtulduğu zaman, Sürrealist sanat anlayışının gerçekleştirmek istediği başarılmış demektir). Manifestolarda bu türlü ele alınmasına, eleştirmenlerin bu kökten karşı çıkışı desteklemesine karşın sanat, gene galerilerde satılığa çıkarılan, müzelerde baş tacı edilen, elle yaratılmış ürünler olarak ayrıcalık tanınan konumuyla, toplumdaki alışılmış varlığını sürdürmüştür. Resimde üsluplar büyük ölçüde çeşitlilik göstermiştir. Yapıtlarına bireysel bir çeşni katmaya uğraşmayan pek az sanatçı vardır. İçerik yönündense daha az farklılık görülür. Daha önce de söylediğimiz gibi, heykel dalında çalışmalar hâlâ figüre yöneliktir. Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra oluşan sanat hareketi, geleneksel olana değil, özellikle modern sanata karşı bir kıyımaya girişmişti. Ancak çok geçmeden Dada akımı, Berlin’deki politik

hareketler ve Paris'deki bilinçaltını bulgulama çalışmalarıyla birleşirken, parçalara ayrılıp, çeşitli uğraş alanlarına bölünmüştü. Bundan sonra, sanatı yadsıyan kişi olarak bir tek Duchamp kalmıştı. Duchamp'ın gittikçe seyrekleşen yapıtları, ancak sinikçe gülümseyen birinin, sanatın kenarında köşesinde yer alan alaycı etkinlikleri olarak düşünülebilir. Sanat dünyasında saygın bir kişilik olarak varlığını sürdürmesi de, sanatın yumuşak hoşgörüsünün bir kanıtıdır. Yaşamının sonlarında Duchamp'ın, görünüşte tümüyle suskun ve hareketsiz kalması, sanatın kazandığı zaferi ortaya koymuştur. İkinci Dünya Savaşı'nın ürettiği sanat, ister gerçek, ister yapmacık olsun, tüm karmaşıklığı içinde hiçbir yoldan sanata karşı tavır takınmamıştır. Tam tersine, özel olarak Faşizme, genel olarak da devlete, hatta savaş kavramına karşı özgür ve son derece öznel bir ifade biçiminin yaratılmasını desteklemiştir. Özellikle Soyut Ekspresyonizmde ve *Blaue Reiter* ismiyle anılan Alman Ekspresyonizminde olduğu gibi sanat, manevi ve ahlaki yönden olumlu bir güç olarak belirir. Robert Motherwell'in Dada akımı üzerine yazdığı kitabının iyi açıklanmamış yerleri, kamuyonda ne tür bir etki yaratırsa yaratsın, 1951 yılında insanlar şunu kabul etmişti. Uzun bir süre önce, dünya o gün olduğundan çok farklıyken, garip, daha çok saçma, bazen de aptalca şeyler yapılmış ve bu da sanat tarihinin son derece ilginç bir parçasını oluşturmuştur.

1950'li yılların ortalarından beri, alışılmış anlamda resim, heykel ve grafik olmamalarından başka hiçbir ortak özelliği bulunmayan bir yığın yapıt ve etkinlik, sanat olarak sunulmuştur. Modern sanat tarihinde bildirilerin (manifesto) çoğuna öncülük eden hareketler bulmak mümkündür. Fütüristlerin ve Dadacıların suareleri, yeni Sovyet Cumhuriyeti'nin festivalleri için geçici olarak asılan sokak süslemeleri, Lissitzky ve ötekilerin bulundukları çevre ile ilgili yapıtları; Berlin ve Köln'de Dadacıların öncülüğünü yaptığı, Sürrealistlerce moda haline getirilen 'Sanat-eseri-gibi-sergi'ler, yukarıda sözü edilen hareketlere örneklerdir. Bunlar nasıl sanatçıların yapıtları ise, 1950'lerin ortalarında ve onları izleyen yıllarda yapılanlar da sanatçıların yapıtlarıydı. Sanatın dışındaki alanlara kaydıkları zaman bile, bunları 'sanat' başlığı altında toplamamak kolay değildir. Bu resim ve heykelleri, Batı Sanatının geleneksel biçimleri ile aynı 'sanat yapıtı' başlığı altında toplamaksa kesinlikle olanaksızdır. Kitapları, müzeleri ve (ilk kez Malraux'nun dediği gibi) 'kafalardaki müzeler'i değerlendiren sanatçıların, geçmişteki sanat dünyasından aldıkları evrensel tad hemen hemen sınırsızdır; buna şükretmeliyiz. Resim ve heykelin toplumda bir takım ayrıcalıklara sahip olması içinse hiçbir neden yoktur. Marx'ı ya da Marx'dan sonraki sosyalist düşünceyi bilen bir sanatçının, ürettiği sanat biçimiyle olduğu kadar, sanat yaşantısından yoksun halkın da etkisiyle, toplumdaki rolünün artık geçerli olup olmadığını kendisine sorması için artık nedenler vardı. Bu nedenler şimdi de var. En iyisi, ticari bir galeride sergilenip alıcısını bekleyecekse, resim, gravür ya da heykel yapmanın ne anlamı vardır? Bir sanat yapıtının satış şansını arttıran unsurlar, bazen birkaç sanatçı için belli bir zaman kesitinde geçerlidir. Üstelik bu yapıtların seçiminde dikkat kadar fırsatçılık da rol oynar. Sanat yapıtı satışından kazanç sağlayanlar bile, onun ahlaksal, toplumsal değerinde kuşku duyarlar. Bu olay oldukça göz kamaştırıcı ve bir o kadar da acımasızca kapitalizmin yeterliğini ve boş gurusunu özetler. Sanatçı, yapar, yaratır. Sonuçta başarılı olursa yaptığı şey elinden koparıp alınır, hem fiziksel hem de psikolojik olarak ken-

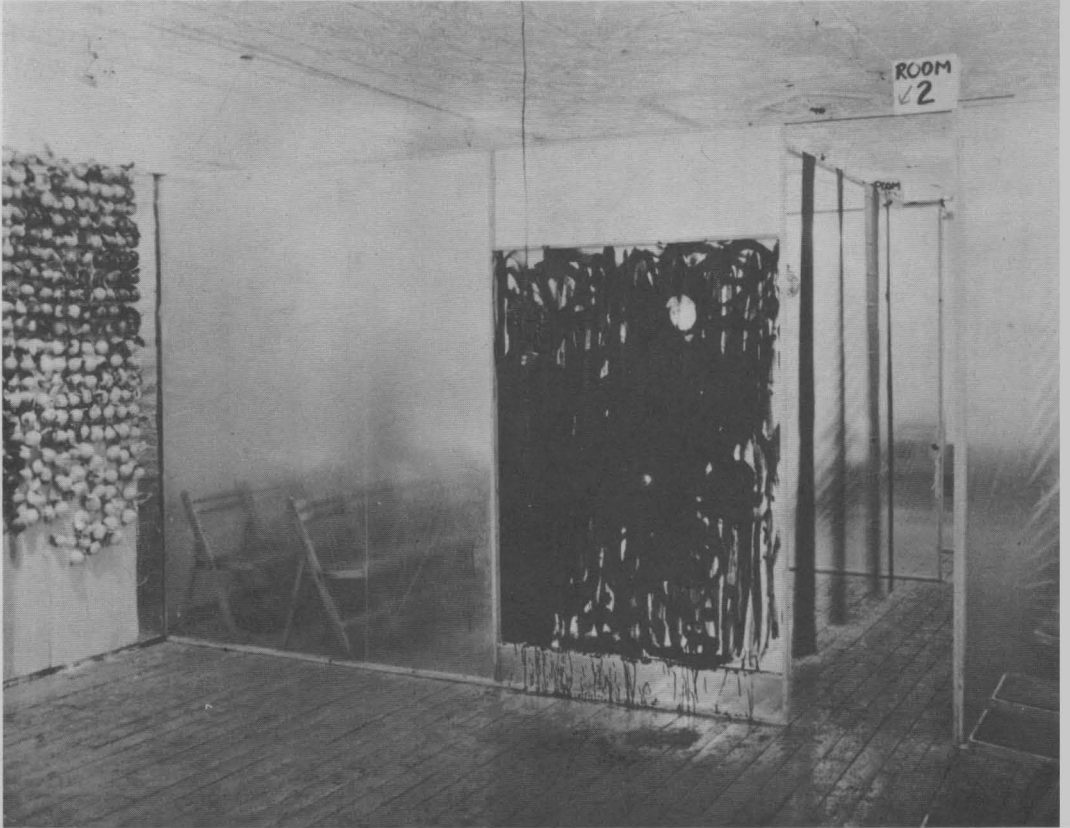
disinden uzaklaştırılır. Seçkin sanatçıların arasına giremeyen bir sanatçının bu düzenin kuyusunu kazmaya çalışması için elinde başka önemli nedenleri vardır. Marx tarafından, sömürenler ve sömürülenler diye ikiye bölünmüş bir dünyada kendisinin ikinci sınıfa girdiğini görmezlik edemez. Şimdi önünde iki seçenek vardır. Birgün ünlü olma umudunu taşıyarak, pasif bir rolü mü kabullenecektir? (Bu düzenin pek az kişiye layık gördüğü bir ödüdür). Yoksa bu düzen olmaksızın ve düzene özgü piyasaya aldırmaksızın varlığını sürdürmek için, kullanacağı hileleri mi araştıracaktır? Başka bir piyasa, başka bir kamuoyu bulma, sanatın çağdaş toplumla yeniden bütünleşebilmesi için bir çıkar yol olabilir.

Sanatçıların, yaptıkları buluşlarla büyük başarı gösterdikleri yer, kitle iletişim araçlarının eğlence alanıdır. Sanatçı birtakım gösteriler icat eder, sunar ve bunların içinde yer alır. Bu gösteriler çeşitli özellikler taşırlar. Halka oldukça çekici gelen lunapark temsillerinden, son derece acıklı ve sıkıcı türden tek kişilik gösterilere kadar geniş bir alana yayılırlar. Belli bir süre devam eden bu tür gösteriler, sanatçı-gösterici'nin kendini çok iyi kontrol etmesini ve büyük bir dayanma gücüne sahip olmasını gerektirir. Bunlar, Konstrüktivist bir kompozisyon kadar soyut nitelikte bir baleyi andırabilir ya da ayinsel gösteriler olabilirler. Tarihsel ya da dinsel bir törene benzeyenleri de vardır. Bu tür gösterilerin son günlerdeki adı Happening (Olay) dir. Bir tiyatro biçimi olan Happening, tiyatro salonundan başka bir yerde ya da açıkta

329

Resim ve Heykelin Ötesi

280. Allan
Kaprow: 6
Bölümde 18
Happening (Olay).
Reuben Galerisi,
1959



sahnelenebilir. Bir dekor ve özel payandalardan oluşan bir sahnede, önceden tasarlanmış ya da o anda içten geldiği gibi sergilenen olaylardan ibarettir. Genellikle iki kişi, gösterinin ana hatlarını ve aralarındaki işaretleşme sistemini önceden kararlaştırırlar; bunlara ve seyircinin gösterdiği tepkilere göre gösterilerini sunarlar. Tarihsel açıdan bakıldığında, Sürrealist sergilerle bu gösteriler arasında bağ kurulabilir. Fütüristlerin düzenlediği tartışmalı akşam toplantıları ya da Zürih'li Dadacıların kültürel kabarelerine kıyasla, bu Sürrealist sergilerden bazıları kişisel bir bakış açısını yansıtan özel gösteri öğeleri ortaya koymuşlardır. Ancak gösteri düşüncesi, bir kez sanat kapsamına girdi mi, bu konuda birçok çeşitlemeler yapılması mümkündür. Allan Kaprow'un 1959'da düzenlediği Happening, bir başlangıç noktası olmuş ve olay hızla yayılmıştır. Happening'lerin ve öteki gösteri türlerinin tüm Batı dünyasında bu denli hızla yayılması, bu sanat biçiminin sunduğu kendine özgü teşvik edici yanlarına bağlanabilir. Eskiden olduğu gibi, bir galeride sergilenmek üzere eserlerini düzenleyip, sonra bir adım geriden izleyicilerin onlara gösterdikleri ilgiyi seyretme gibi soğuk bir işlemden kurtulan sanatçı, seyirciyle kişisel olarak yakın bir bağ kurmuş oluyordu. İzleyicilerin cephesinde ise bir oyun ya da sirk görünümü altında sunulan olaylara, zaman ve dikkatini verme alışkanlığı doğuyor; sanatçının yapıtını belirli bir yere ve ona uydurabilme fırsatını elde etmiş oluyordu. 'Gösteri Sanatı', şimdi bütün bu etkinlikleri sarıp kuşatabilen bir terim olarak kullanılıyordu.

280

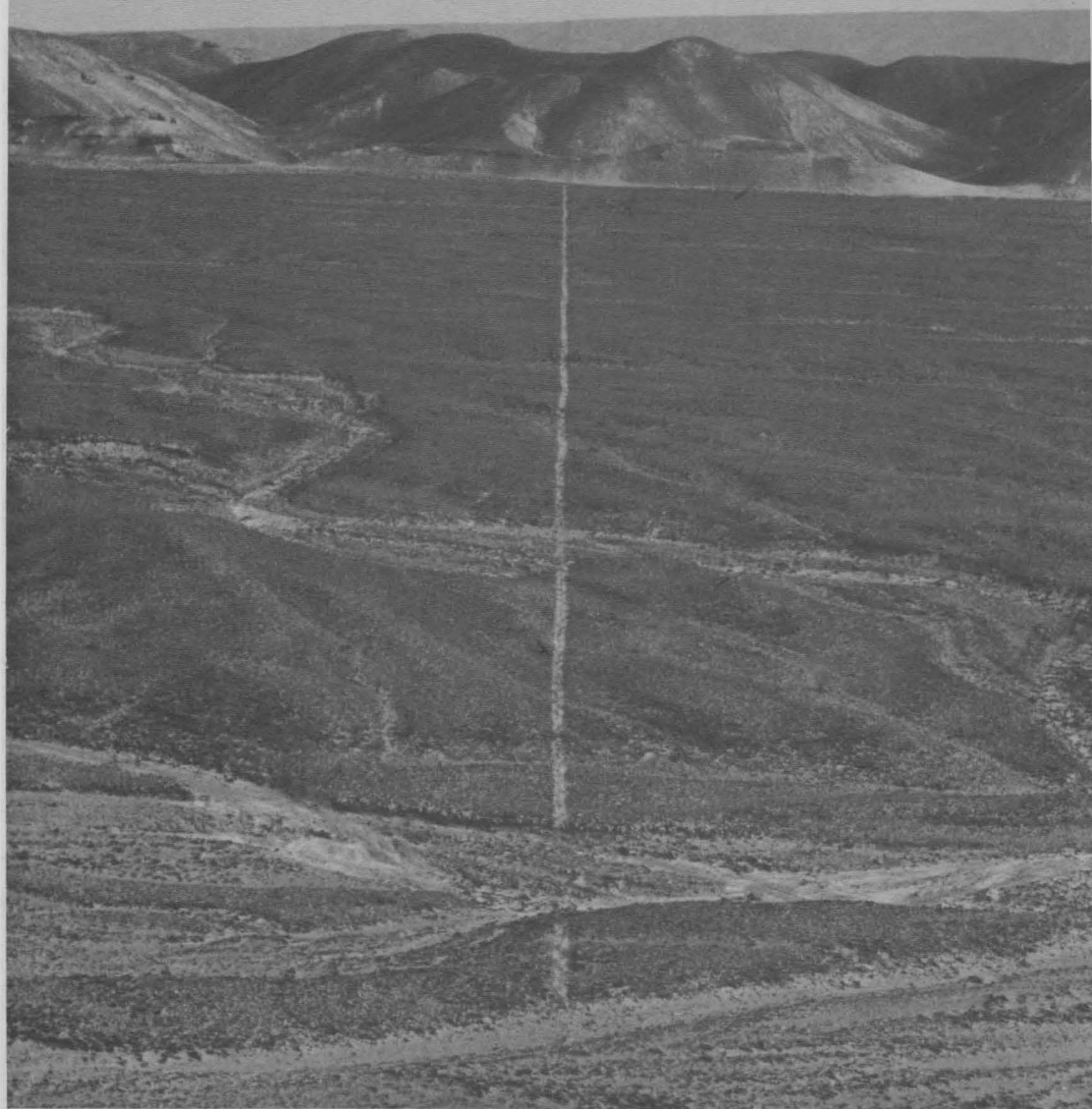
281

Bazı yönlerden Gösteri sanatı ile akraba olan bir başka etkinliğe henüz isim verilmemiştir. Burada sanatçılar gösteri yoluyla değil, birbiriyle ilintili verilerin sergilenmesi aracılığıyla düşüncelerini açıklarlar. İstatistikler, fotoğraflar, demeçler, videoteyp gösterileri, gazete kupürleri ve bunlara benzer daha pek çok bilgi, arşivi ve gazeteciliği ak-

281. (altta) Stuart
Brisley: *Bir
Anlamı Olduğunu
Biliyorsunuz.*
1972. Londra,
Serpentine Galerisi

282. (karşı
sayfada) Richard
Long: *Peru'da bir
Çizgi Boyunca
Yürüyüş.* 1972
(Fotoğraf,
sanatçının izniyle
alınmıştır)





la getiren özellikte bir sergiyle bir araya toparlanmıştır. Bu araçları kullanan sanatçı, önemli bir sorunu araştıran bir gazeteci ya da inceleme ekibinin karşılaştığı politik baskıyı yaşar. Sanatçı galeri'de de buna benzer bir baskıyla karşı karşıya kalır. Çünkü insanlar, bu tür gerçeklerden; açık seçik ve öğretici yollarla katı bir biçimde sunulan, gecekondular ve sağlıksız iş koşulları gibi sorunlardan kaçmak ve estetik bir olayı tatmak için galerilere giderler.

Toprak Sanatı, Arte Povera, Olanaksız Sanat gibi isimlerle de anılan Eksantrik Eylem adlı sanat anlayışı ötekilerden çok farklı bir kategoriye oluşturur. Dünyanın ıssız bir bölgesinde, daha önce hiç ayak basılmamış bir toprak parçasında, nokta nokta çizilen bir çizgi üzerinde ileriye ve geriye doğru bir süre yürünür. Toprağın üzerinde çizgi halinde bir iz bırakana kadar bu işlem sürdürülür. Bunu yapan kişi,

283. Walter de Maria: *Bir Mil Uzunluğunda Çizim*. Nisan 1968.

Tebeşir, birbirinden 365 cm. uzaklıkta iki paralel çizgi, Mojave Çölü, Kaliforniya



283 dönerken bölgenin bir fotoğrafını ve haritasını da beraberinde getirir. Başka biri çölde, birbirine paralel iki siper kazar ve boş, kullanılmamış arazide, heykeli andıran iki iz bırakmış olur. Bir fotoğrafla da yaptığı hareketi belgeler. Ancak geçen zaman nasıl ilk insanın açtığı patikayı yok etmişse, bu yapıtları da silip götürecektir. Yapılanlar geçicidir; eserin satılabilmesi mümkün değildir; yapılan işin masrafı satışa çıkarılan fotoğraflarla karşılanır. Bazı bölgelerde planlarını gerçekleştirebilmek için sanatçıların makine ve işçi kullanması gerekir. Bu tür çalışmalarda sanatçılar, yeryüzeyinin büyük parçalarını yeniden düzenlerler, ırmakların donmuş yüzeylerini çeşitli motifler uyarınca keserler, ya da yeni sürülmüş bir tarlayı tırmıkla düzelterek yeni şekiller oluştururlar. Kırsal kesimde yapılanlara benzer çalışmalar, kent ortamında da gerçekleştirilmiştir. Kentin varlığına duyulan kuşkunun ve nefretin do-

333

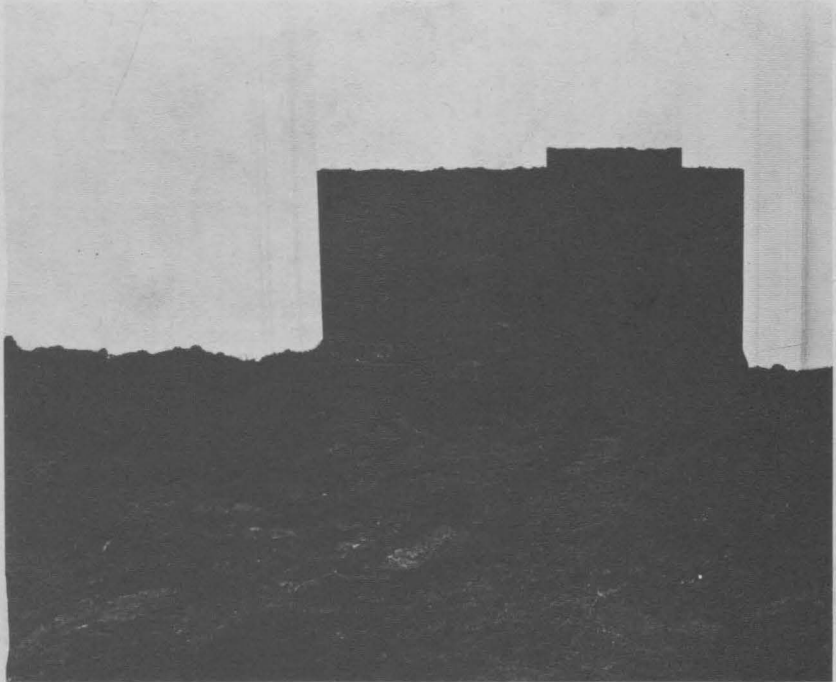
Resim ve Heykelin Ötesi

284. Robert
Smithson: *Noksan
Daire ve
Piramitler*. 1972.
Emmen, Hollanda
(Peter ve Paul
Masee tarafından
görüntülenmiştir)





285. (üstte) Dennis
Oppenheim:
*Yönlendirilmiş
Buğday-Ekimi.*
1969. Toprak ve
buğday tohumu.
Hollanda,
Finsterwolde



286. (sağda)
Walter de Maria:
50 m³. 1968.
Toprak. Heiner
Friedrich'in
izniyle, Köln.

ğal ve kaçınılmaz sonucu olarak, bunlar kent ortamına meydan okuyan eylemlerdir. Bir sanatçı sergi açtığı galeriyi diz boyu taze, verimli toprakla doldururken; bir başkası, New York'ta bir araba parkını fırıncıların kullandığı tuzla kaplar. Ötekinin herkese açık bir galerinin zemininde, taşlardan oluşturduğu daireler, ilk insanın ayınlarla ilgili yapılarını hatırlatarak, makineleşmiş toplumda kesin bir kültür ve zaman şoku yaratır. Bu tür sanatın karakteristik özelliği kullanışsızlık ve yararsızlıktan çok, olumlu yöndeki mantıksızlığıdır: Görünürde hiçbir anlamı olmayan, geçici bir iz bırakmak için düşünce, emek ve malzeme harcanmıştır. Peki bu büsbütün amaçsız bir çaba mıdır? Aşırı israf yüzünden kaygılar duyulmaya başlanmış bir dünyada, savurganca bir takım hareketlerden ibaret midir? Eğer bu işler üzerinde iyice düşünürsek bunların, insanların ve maddelerin sömürülmesine karşı; 20. yüzyıl kentinin hemen tanınan özelliği olan inşa etme ve yıkmaya karşı; doğa ve zaman önünde insanın küstahlığına karşı duyulan birer tepki olduklarını anlarız. Peki bu insanlar çölde çukur kazmaktan ya da bir ağacın altında dallardan motif oluşturmaktan başka birşey yapmazlar mı? Sanatçılardan bazıları da yaptıkları işlerle diplomat ve satıcı yeteneklerini, ender görülür şekilde birleştirmiştir. İçlerinden biri Sürrealistlerin, örtülü bir nesne ardında saklı olan giz, temasını almış; doğal alanlara ve büyük anıtlara uygulayarak bu düşünceye yeni bir anlam vermiştir. Bazı tasarıları proje halinde kalmış; ayrıntılı planlar ve tartışmalar gerektiren bazıları ise gerçekleşmiştir. 287 Avustralya'da uzun bir kıyı örtülmüş; Kaliforniya'da bir kır portakal ren-

Resim ve Heykelin Ötesi

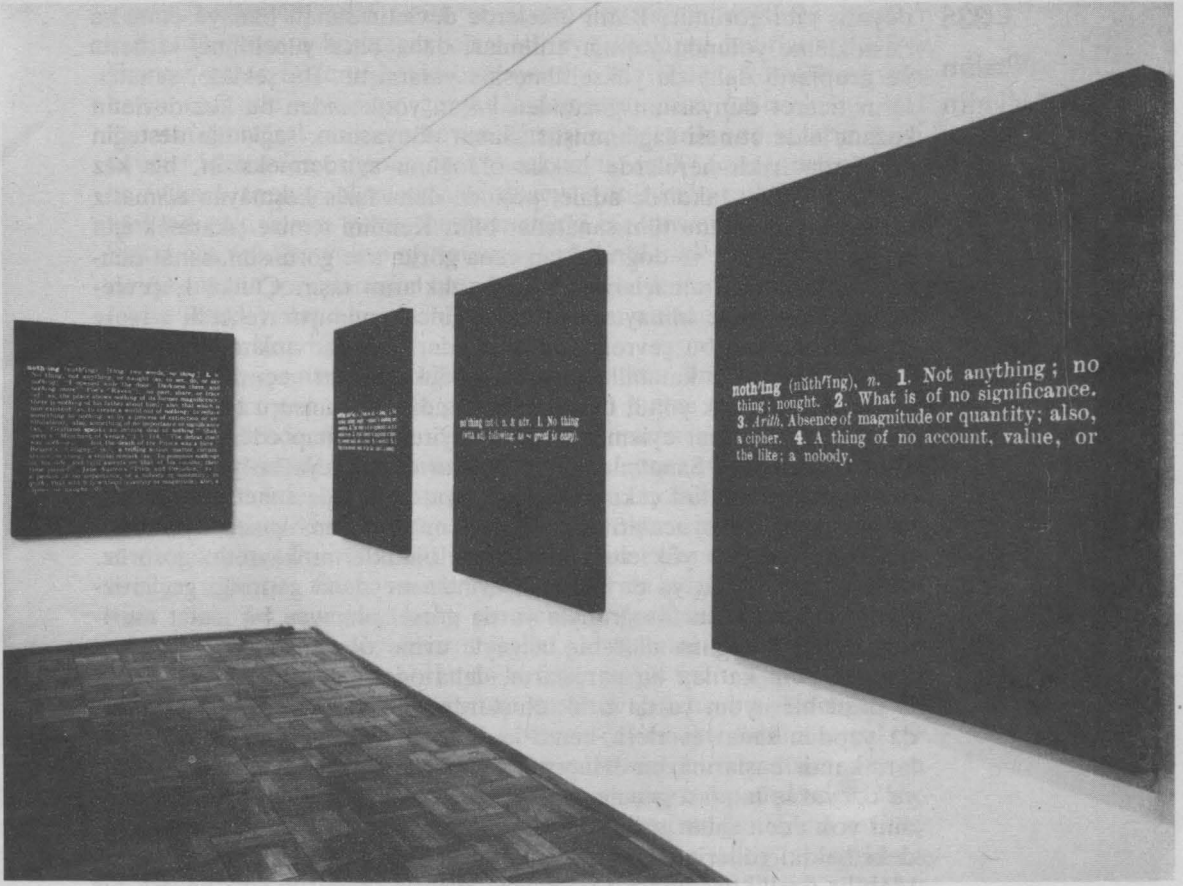
287. Christo
(Javacheff): Sarılıp
Sarmalanmış Kıyı,
Little Bay,
Avustralya, 1969.



gi perdelerle kaplanmıştı. Bu projelerin, sanatçının neler tasarladığını gösteren, özenle yapılmış çizimleriyle kolajları, işlerinin kalıcı bir dökümünü verir. Bunlar, başka çalışmalar yapabilmesi için gerekli masrafları karşılamak amacıyla satılmışlardır. Sanatçının uygulanması çok zor olan tasarıları, işlerinin Sürrealistçe niteliklerinden daha önemlidir ve tüm yaptıklarının temasını oluştururlar. Belki de ortaya çıkan bir fırsattan yararlanılarak yapılmış olmaları bu temayı güçlendirir: Yapılması olanaksız bir iş gerçekleştirilir. Benzeri çalışmalar zaten öteden beri askeri amaçlarla yapılmaktadır. Askeri amaçlar için gereken insan gücü ve malzeme elde hazır bulunmakta ve toplumsal engeller önemsenmemektedir. Amerika'lı Newton Harrison'ın tasarladığı, üzerinde düşündüğü ve araştırdığı, ancak henüz uygulamaya koyamadığı son derece çekici bir projesi vardı. Kullanılmayan askeri roketler, Kalifornia göklerine atılıp, atmosferdeki kimyasal maddeler ateşlenerek yapay bir 'auroro borealis' yaratılacaktı. Askeri ve sivil yetkilileri kandırmayı ve olağanüstü harcamaları gerektiren, uzun bir programa dayanan bu tasarım gerçekleşirse, kısa süren ama olağanüstü anlar yaşatan bir olay, görkemli bir havai fişekler gösterisi gerçekleşecektir. Bir megaloman şakası mıdır bu? Peki ama, şu raflar dolusu hırdavatı, generaler hangi amaçla kullanmayı düşünüyorlar dersiniz?

Bir başka sanat türü Sözcük Sanatı'dır. İngilizce bir sözlükten herhangi bir tanım seçilip, bunun tual boyutlarında büyütülmüş fotoğrafları sergilenir. Galeriye, bir sanat yapıtı tanımak, bakmaktan hoşlanacağı bir resim görmek için gelen izleyici, bunların yerine galeri duvarının bir yerinde 'sanat' sözcüğünün tanımı, bir başka yerinde 'su' sözcüğünün tanımı ile karşılaşır. Galeri duvarında asılı bu tanımlar, görsel bir niteliğe sahiptirler. Aynı zamanda adı geçen kavram ya da nesne hakkında anılarımızı canlandırır. Bir yandan da Magritte'ten daha kesin ve açık bir biçimde, sanat yapıtı ile gösterdiği nesne arasındaki ayrımı kanıtlamış olurlar. Felsefi düşünce yapısına sahip eleştirmenlerin, sanat dergilerinde çıkan entelektüel yazılarına tepki olarak çıkan Sanat Dili adlı grup, bıkıp usanmadan, tekrar tekrar dilbilimsel açıdan sanatı analiz ederler. Bireysel olarak ya da ekipler halinde semantik (anlambilim) ve filolojiye darbe indiren, dikkatle işlenmiş metinler hazırlayıp yayınlarlar ya da çeşitli yollarla galerilerde sergilerler. Amaçlarının insanları eğitmek mi yoksa zihinleri karıştırmak mı olduğu tartışmaya açıktır. Soyut sanata hâlâ alışmamış ve resmin kendisinden çok onunla ilgili kataloğu okuyup yorumlamaya meraklı insanlar, şimdi kendilerini, taşıdığı ustalıklı tona karşın anlamdan yoksun sözcükler yığını içinde bulmuşlardır. Nicelik, yol şaşırtan, akli karıştıran bir araç olmuştur. Şaşırtıcı ve karmaşık ifadelerden kaçıp, sözlü açıklamalara sığınanlar tuzağa düşmüş olurlar. Öteki sanatçılar, 9. Bölümde Keith Arnatt'ın sözü gibi, izleyicileri şaşırtmak için sanatçının sorunlarını anlatan son derece kısa ifade biçimlerinden yararlanmışlardır.

Resim ve heykelin sınırlarının ötesine taşıp, yeni serüvenler peşinde koşulmasının, 1950'lerin sonlarından beri böylesine geniş bir alanda sürmesini açıklayabilecek tutarlı nedenler olmalıdır. Kesin olmakla birlikte, olayların ardında yatan birtakım etkenlere dikkat çekebiliriz: Yok edici araçlar keşfetmede, insanların engin yeteneğinin eşsiz bir kanıtı olarak yükselen büyük bir savaş; bölgesel çatışmalar, devrimci mücadelelerle kesintiye uğratılan, kolay bozulabilir, huzursuz bir barış; insanın kendisini sahibi gördüğü bir dünyada, yalnızca bir



kiracı olduğunu ve ancak belli koşullara göre varlığını sürdürebileceğini birden bire anlayıvermesi. Sonuçta insanların ortak ihtiyaçları olduğunu kesin bir biçimde anlamaları, ancak bunları sağlamada önemli bir başarısızlığa uğramaları. Bütün bunlar yukarıda sözü edilen sebepler arasında gösterilebilirler. Sanatın ticarete alet edildiği ve bir meta gibi tüketildiği bir dünyaya karşı, sanatçının aldığı tavır sonucu, toplumdaki konumunun (statüsünün) değişmesi, bu sebepleri en iyi özetleyen bir olgudur. Resimleri ve heykelleri, sonsuza dek geçerli olacak sanat biçimleri gibi görmek gereksizdir. En azından onlar uzun bir süre boyunca, sanat araçları olarak uyarlanabileceklerini kanıtlamışlardır. Galeriler, sanat eseri alım satımı, sanat eleştirmenleri, ödüllü ya da ödölsüz ulusal ve uluslararası sanat sergileri, 18. yy.da geleceğin parçalanışıyla beliren yan ürünlerdir ve hâlâ oldukça yeni olaylardır. Bu yönüyle sanat dünyasının belli bir işlevi vardır. Ancak bu işlev çok sınırlıdır ve tarafsızlıkla yürütülemediği için doğru dürüst görevini yapamaz. Son yirmi yıl içinde, sanat dünyasının canlılığı, sık sık ortaya çıkan yeni yetenekler, yeni eğilimler ve bunların bir dereceye kadar uluslararası üne kavuşmaları, bu işlevin geçerliliğini kuşkuyla düşürür. Yargılarında adil olmak bazılarının başlıca amacıyken, ötekiler incelikten yoksun bencilce duygularına göre hareket ederler. (Bu insanlar, yaptıkları şeyin kısa ve uzun vadeli etkilerine eşit ölçüde bile dikkat etmezler). Üstelik bu konuda yetki, öncelikle onların elin-

288. Joseph Kosuth: *Hiçbir şey*'in monte edilmiş tanımlamaları. Galeri 669, Los Angeles 1966

deymiş gibi görünür. Batılı ülkelerde devletin sanatı himaye etme ve destekleme yolunda yaptığı atılımlar, daha önce yüceltilmiş kişilerin ve grupların daha da yükseltilmesine yaramıştır. Bu şekilde, sanatçıların ticaret dünyasının gözünden kaçan yönlerinden bu kez devletin kazanç elde etmesi sağlanmıştır. Sanat dünyasının, sağladığı desteğin nerelerde haklı nerelerde haksız olduğunu ayırdetmeksizin, bir kez karnı doyduğu takdirde adalet peşinde daha fazla koşmayan acımasız bir düzen olduğunu tüm sanatçılar bilir. Kendini temize çıkarmak için ne kadar bilgelik ve doğruluktan yana görünürse görünsün, sanat dünyası iş hayatının amaçlarını ve alışkanlıklarını taşır. Çünkü iş çevrelerinin desteğiyle himayesinin çekiciliğine kapılmıştır ve belli etmese de mali gücünü bu çevrelerden elde eder. Bütün bunlara sömürü ve kandırmacayı da katabiliriz. Şimdiye dek gözden geçirdiğimiz sanat biçimlerinin ortak yönü, belirgin bir kandırmaca unsuru taşımalarıdır. Herhangi bir sanat eylemi, yalnızca seyircilere hitap eden bir gösteri olmakla kalmaz. Sanatçıların bir yandan da şu veya bu yoldan sanat dünyasının dikkatini çekme, taşıdığı fiyat etiketiyle sanat eseri satıcısının, sanat koruyucularının, devamlı müşterilerin ilgisini uyandırıp, mali durumlarını yükseltme amacıyla olduklarını hayretle görürüz.

Sanatçının doğa ya da kent yüzeyinde meydana getirdiği geçici izlerin ve işaretlerin fotoğrafıyla ya da görsel olmayan bir sanat eserinin sahibi olduğuna dair bir belgeyle evine dönen müşteri, koleksiyonuna yeni katılan bu parçaların, daha önceki resim ve heykelleriyle nasıl bir uyum ya da zıtlık oluşturduğunu merak eder. Son yıllarda yapılan sanat eserleri, kendi kendilerini yok edici nitelikler taşırlar, kendi başlarına bir 'Happening' türü olmak için bu eserler hızlı ya da yavaş modası geçme özelliği içerirler. Bir müze, bu kendi kendini yok eden sanat türleri için fon ayırıyorsa, müzelerin toplum içindeki hakiki rollerine saldırıda bulunuyor demektir. Toprakla veya satılabilir özellikte olmayan başka maddelerle doldurulmaya hevesli bir galeri alışılmış işlevinden ayrılmasını, haber değeri taşıyan bir olayı ve öncü (avant-garde) nitelikte bir etkiliciliği sergilemekle bağışlatır. Galerisi sergileri, temelde bir kurum olarak varlıklarını ve ilgi alanlarını duyurmak amacını taşırlar. Eser alım satımı bu görünüşün ardında cereyan eder. Peki bunun ziyaretçileri ilgilendiren yanı nedir? Neden galerilere gideriz? Zevk almak için mi, sürprizle karşılaşmak için mi, yoksa uyarılmak için mi? Düşünme alışkanlıklarımızın ve değer yargılarımızın değiştirilmesi için mi? Sanat hiçbir zaman bir parça ideolojik içerikten yoksun olmamıştır. Ama yeni sanat biçimleri, mesajlarını estetik bir ortam görünümüyle yumuşatılmaksızın vermeye eğilimlidirler. Bu sanat biçimlerinin elde edilemez nitelikleri, onlara —müzeler aracılığıyla bile— sürekli bir şekilde sahip olamamamız, onlarla yeni bir tür ilişki kurmamızı zorunlu kılar. Sanatın verdiği zevkleri ve heyecanları yaşamayı arzulayan, kafamızda uçsuz bucaksız bir müze taşıyan bizler, belli bir nesnesi olmayan sanat biçimiyle uzlaşabilir miyiz hiç? Sanatsal gelişmelerin gerçekten aşırı ve büyük bir olasılıkla sonuna gelmiş özellikleri vardır. Almanya'da ve Avusturya'da, sanatçının kendi vücudunda yaralar açmasına dayanan bir tür Gösteri Sanatı rahatsız edici olmaktan öte, endişe verici boyutlara ulaşmıştır. Bu noktada en açık fikirli izleyici bile sergilenen hareketin, geçmişin içinde bulunulan zamanın ve geleceğin sanat tanımının dışına çıkıp çıkmadığını merak edebilir.

Bu gelişmeler ve bunlara hayranlık eden ortam bazı yönleriyle, bu-

günkü biçimiyle sanat tarihi ve sanat eleştirisinin doğduğu, modern sanat dünyasının başlangıcı olan 18. yy. ortalarını hatırlatır. 1763'de Fransız yazar Diderot şöyle bağırıyordu: 'Ne! Fırça, kötülük ve sefa-hatın emrinde yeterince gerektiğinden uzun süre kullanılmadı mı?' Sanatın dünyasal zevklere boyun eğmesi ve bastırılmış arzularımızı yatıştırmacı işlev görmesi sona ermeyecek midir artık? Sanat, insanlığı daha yüksek toplumsal ve manevi düzeye götürecektir; estetik bir güç olmaktan çok, insanı iyiye yönelten ahlaki bir kuvvet olmayacak mıdır? Sanat süs müdür, yoksa eğitim aracı mı? Şimdi olduğu gibi zaman içinde de bu tür sorgulamalar en yetkili düzeylerde tartışılacaktır. Haberleşme araçları bu konuda hiçbir şeyin tam anlamıyla çözümlenmediğini hergün bize hatırlatır.

Sanat dünyasının kaldırdığı toz yatıştığı zaman, bu gelişmelerin de 18. yüzyıldakiler gibi uygun ve gerekli konuyu bulma çabaları olduklarını göreceğiz. Modern sanatın öyküsünü oluşturan keşiflerin, değişimlerin ve tersine dönüşlerin ardındaki itici güç ne olursa olsun, bireysel çalışmalar ne ölçüde onaylanamaz olursa olsun, hemen hemen herşey bir zevk nesnesine dönüşmekte, en azından bir ölçüde bir kişisel tatmin aracı olmaktadır. İnsanlık çeşitli eğlence yolları bulmada şaşılacak bir yeteneğe sahiptir. Öteki insanların yaptıklarına göğüs germesi gerektiğine göre, bu davranışı haklı görülebilir. Zevk ve eğlencenin başarısızlığa uğradığı yerde, Aristoteles'in şu sözlerini gündeme getirerek avunabiliriz: 'Acıma ve korkuyla birleşen trajik haz'. Ayrıca biz insanlar, herşeyi olduğundah hafif göstermede de şaşırtıcı bir yeteneğe sahibiz. Her sanat şaheserini, bir kül tablasına çevirmekte üstümüze yoktur. Bazen de sanat eserinin etrafına övgülerimizden bir koza örür, onu saran sıcaklığından aldığımız zevk sona erene kadar bu işi sürdürürüz. Hiçbir zaman o sanat eserinin, kendisinin verdiği sıcaklığın tadına varmayı düşünemeyiz. Walter Benjamin'in 1930'larda söylediği, bugünlerde çok tekrarlanan, sözleri gibi reproduksiyonlar (tıpkı basım) çoğaldıkça, sanat eseri nüfuzundan, çevresinde yarattığı büyüleyici etkiden birşeyler yitirmektedir. Biraz daha ilerlersek, eserlerin niteliği ya da anlamıyla değil, salt taşıdığı ün —yıldızlaşan sanatçısı— ile değerlendirildiği durumdan söz etmek mümkün olur. Reproduksiyonlar özgün tablonun yerine geçemezler. Leonardo da Vinci'nin yaptığı, 'Mona Lisa' diye tanınan, Floransa'lı genç kadının portresi sergilenmek üzere 1976'da Japonya'ya götürüldü. Nitekim burada tablo, gece gündüz önünde kuyruklara oluşturan milyonlarca kişi tarafından ziyaret edildi. Yapılan bir hesaplamaya göre dakikada altı kişi ve her biri on saniye süreyle tabloyu seyredebilmiştir. Bu insanların tabloda gördükleri neydi? Böylesine kısa bir süre ve bu kadar sıkışık bir halde tabloyu seyretemektense, 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 katılabilirlerdi. Özgün tablo, çevresindekilerce zorla görülebilen, bir tütsü bulutu içinde hayal meyal beliren bir gölge gibidir. Gerçek anlamı, şenliğe beklenmedik bir anda katılan davetsiz misafire benzer. Bu anlatılana yakın bazı olaylar, oldukça yakın zamanlarda Picasso, Dali, hatta Rothko'nun eserleri için de geçerli olmuştur. Böylece, aşırı övgüyle birlikte sanatçının ünü, eserden duyulan trajik 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



289. Jan Dibbets:
Bir Şömine Olarak
T.V. Aralık 1969.

estdeutches
Fernsehen
tarafından
yayınlanan 24
dakikalık bir
televizyon filmi

araçlar seçip kullanırsa kullansın —kavram sanatçısı olağanüstü bir yaratıcılığa sahip olmalıdır— 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 katılabiliriz, hem de onları hafif bulabiliriz. Sanatçı Sol LeWitt'in dediği gibi; 'Kavramsal sanat, yalnızca fikir iyi olduğu zaman iyidir' (1967). Bir fikre bağlanma derecesi, o fikrin bizim için geçerli olup olmamasına ve fikirleri kabul etmede gösterdiğimiz yatkınlığa dayanır. Kavram Sanatı, geniş anlamdaki sanat fikrine, sanatın özel bir tür nesne (resim, heykel ve her ne ise) ve özel bir yerle (galeri, müze) sınırlanamayacağı fikrini getirir. (Bir çöp yığnında ya da inşaat malzemeleri satan bir dükkânda, tuvalet gereçleri arasında Duchamp'ın '*Kaynak*'ını bulsak, buna yine sanat eseri der miyiz?). Ancak, Kavram sanatının en iyi örnekleri çeşitli sorulara 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 oluşturulduğu 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 olabileceğini 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 kitap okuduğumuzda, bir filmi seyrettiğimizde, çevremizde olup bitenleri anlayışımızın ve kavrayışımızın değiştiğini farkederiz. Kavramsal sanat, alışık olduğumuz toplumsal çevrenin koşullandırılmalarından arınmış olarak, az ya da çok belirgin bir biçimde idrak edilir. Kavramsal sanatla herhangi bir galeride karşılaşabileceğimiz gibi, onu televizyon ekranında, gazetelerde, caddelerde de bulabiliriz. En etkili Kavram Sanat eserleri, hergün rastlanan şeylerle onlara en uygun gelen düşünceleri bir araya 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 Kavram Sanat eseri yaratılabileceğimizi hissetmeye başlamışsak, gündelik sıradan hayatın tanıdık görünümünü altındaki zengin anlamların varlığına gözümüzü açmışız demektir. (O zaman bu hayatın o kadar da gündelik, sıradan, alışılmış olup olmadığını; yarattığı görüntünün bu denli tanıdık, bildik olup olmadığını kendimize sormaya başlarız.) Sanata, o rahatına alıştığımız tepkileri göstermemizi engelleyen Kavramsal Sanat, ona (sanata) yaklaşımımızda sanatı aşan şeyler üzerinde de yeniden düşünmemizi ister. Böylece alışılmış kalıpları yıkar, kendine özgü sorgulama biçiminde biz de onunla işbirliği yapmış oluruz. Öne sürdüğü fikri benimseyebiliriz; ama onu biçimlendiremeyiz, satamayız, yeniden üretemeyiz veya onu bir kâğıt tutacağı gibi kullanamayız.

Şimdiye dek gözden geçirdiğimiz alanı belirtmek ve bu yeni sanatın duygu yönünü verebilmek için, Kavramsal Sanat eserlerinden oluşan bir seçme, kronolojik özetle aşağıda verilmiştir. 1960'lı yıllarla birlikte Kavramsal Sanat, tüm Batıda ve Batılılaşan ülkelerde işleniyordu. Kavramsal Sanatın resim ve heykelin yerine geçtiğini gösteren hiçbir kanıt yoktur. Bununla birlikte sanat dünyasının dikkatini, geleneksel kitle iletişim araçlardan alıp, çoğunlukla şaşırtıcı, bazen eğlendirici, genellikle de haber değeri olan hareketlere çekmişti. 1970'lerden bu yana, Avrupa ve Amerika'da yaşanan ekonomik bunalımlar, dolaylı ya da dolaysız olarak bu eğilime katkıda bulunmuştur. Mali sorunlar, işsizlik ve grev haberleriyle dolu gazeteler, güzel sanatların lüks özelliklerinden kaçınanların arzularını biletti. Arte Povera (*povera* İtalyanca'da yoksul, fakir anlamına gelir)nın ortaya çıkışı böyle oldu. Kavramsal Sanat, her seferinde yeni biçimler kazanarak etkinliklerine devam etmektedir. Kavramsal sanat, sanat dünyasının sevgiyle bağrına bastığı bir sanat türü değildir. Ancak, kavramsal sanatçılar sanat dünyasının geleneksel adetlerine ve yöntemlerine büyük ölçüde esneklik kazandırmışlardır. Bu gelişmenin, son derece yararlı galerilerin ve dergilerin kurulmasına yol açtığı bir gerçektir. Ancak bunların yanı sıra, sanat ticaretinin bir sonucu olarak gerektiğinden fazla galeri ve derginin de ortaya çıktığını söylemek zorundayız. Bütün bu gelişmeler, bizi sanatın modern dünyadaki ve bireysel yaşamlarımızdaki yeri üzerinde, tekrar iyiden iyiye düşünmeye zorlamıştır.

1954'de Amerika'lı besteci John Cage, 4' 33" (Dört dakika, Otuz üç saniye) olarak adlandırılan bir müzik parçasını yorumladı. Cage,

o zamanlar olduğu gibi şimdi de öncü (avant-garde) sanata yakındır. Bu parça, Kavramsal Sanatın (bazen sesden de yararlanmış) anlamlı ve önemli bir habercisi olarak nitelendirilmiştir. Eser, hiçbir müzik aletinin çalınmadığı, müziksiz geçen dört dakika ve otuz üç saniyeden oluşur. Bu süre boyunca etrafta duyulan tek tük seslerden meydana gelen parçanın başlangıcı ve bitişi, gösterici diyebileceğimiz kimselerce belli edilir. (Böyle bir olayla karşılaşmayı beklemeyen bir seyirci topluluğu için, oldukça dehşet verici bir etki yaratılmış olmalıdır. Konser müzik dinlemeye gidenler, bilerek ve isteyerek konserin yapılmadığına tanık oldular. Bunun yerine, duymayı bekledikleri müziğin gerçek dışı olduğunu ve konseri bunca önemsemelerinin nedeninin, kendilerini gerçeklere karşı bir kalkan gibi koruması olduğunu anladılar).

1956'da Fransız sanatçısı Yves Klein mavinin tek renk olarak kullanıldığı son derece yoğun ve zengin bir mavi tonundan yapılan resim dizilerine başlamıştır. Ressam sonunda 'Uluslararası Klein Mavisi' olarak bu rengin patentini almış ve çeşitli nesnelere uygulamıştır. Mavi alevler, mavi sıvılardan sonra, mavi boyayla kaplı çıplak bir kadını dikey ve yatay tuallere çeşitli yönlerden bastırarak çeşitlemeler yapmayı denemiştir.

Klein 1958'de Paris'teki Iris Clert Galerisinde *Le Vide* (boşluk) adlı bir sergi açtı: Galerinin pencereleri maviye, içi beyaza boyanmış, geri kalan her yer boş bırakılmıştı. Yine 1958'de İngiliz sanatçısı John Latham, tual üzerine monte edilen; boyalı, yakarak kömürleştirilmiş eski kitaplardan oluşan kabartmalar yapmaya başladı. Son olarak, aralarında *Skoob Kuleleri* ('Skoob', 'Books'un tersten okunuşudur)nin de olduğu kitap heykelleri yapmış, sonra bunları törenle yakarak imha etmiştir.

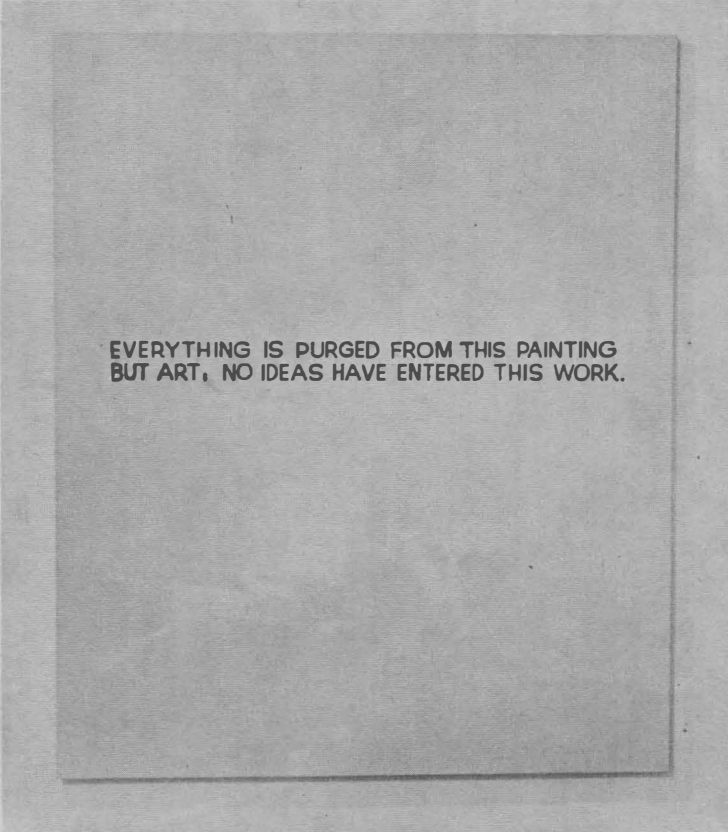
290. Yves Klein:
Antropometri.
(İnsan vücudunun
çeşitli organlarını
ölçme bilimi.)
Paris'te, 9 Mart
1960 tarihinde,
Uluslararası
Çağdaş Sanat
Galerisi'nde
gerçekleştirilmiştir.
Tual üzerindeki
mavi boyada
vücut-izleri



1959'da İtalyan Piero Manzoni, Klein örneğinden esinlenerek, uzunlukları belirtilmeyen kâğıtlar üzerine mürekkeple çizgiler çizmiştir. Özenle paketlenen ve tasdik edilen bu kâğıtları, sanat nesneleri olarak gerekli yerlerde bulmak mümkündür (Örneğin, 24 Haziran 1961'de yapılmış *1000 m.lik Çizgi* New York, Modern Sanat Müzesindedir). Bu sıralarda insanlara, Manzoni'nin sanat eserleri olarak imza atma fikrini tasarlıyordu. Yine 1959'da Fransız sanatçı Arman, '*Coléres*'ine başladı (*colére* Fransızca'da kızgınlık, öfke anlamına gelir; sanat terimi 'ko-laj'ı yansıtır). Bunlar müzik aletleri gibi nesnelerin kırılmış parçalarından yapılmıştır. Arman aynı yıl, atılmış ve kullanılmış eşyalardan *Accumulations*'ı (yığma, biriktirme) yapmıştır. Ertesi yıl, Iris Clert Galerisini tavana kadar bir sürü hırdavatla doldurarak *Le Plein* (Doluluk) adlı sergisini açmıştır. 1959, John Cage ile müzik öğrenimi yapan Amerikalı ressam Allan Kaprow'un New York'daki Reuben Galerisinde '*6 Bölümlü 18 Happening*' adlı gösterisini sunduğu yıldır. O tarihten sonra Kaprow, Oldenburg ve öteki Amerikalı sanatçılar New York'da ve başka yerlerde birçok Happeningler düzenlediler. 1962'den itibaren Avrupa'da da her türden Happening sergilenmeye başlandı.

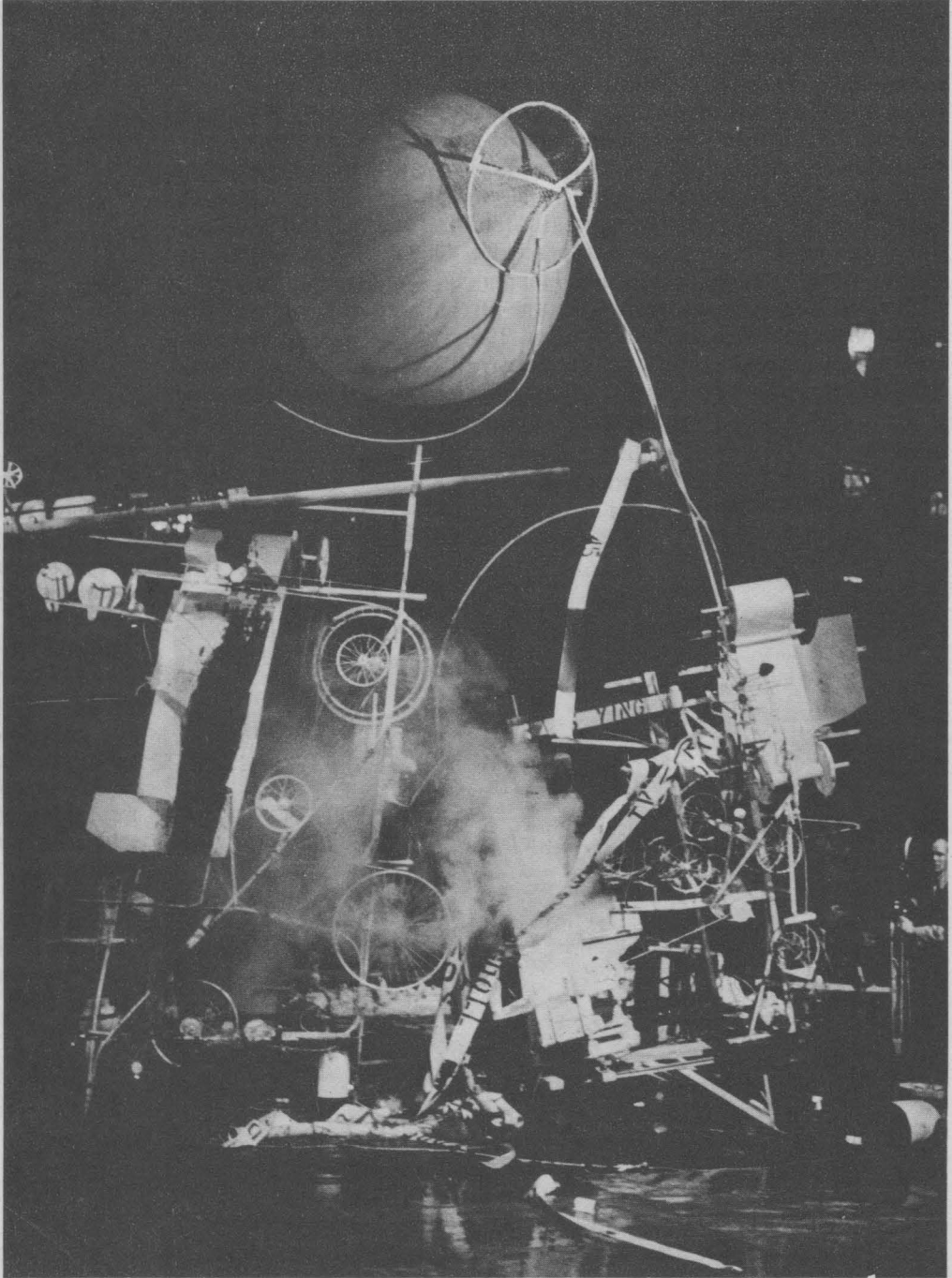
1960'larda Amerikalı ressam George Brecht, çeşitli Kavramsal Sanat olayları yapmaya başladı; örneğin, 1961 yazında buz, su ve buhar kullanarak gerçekleştirdiği üç denemesi gibi. O yıllarda Amerikalı John Baldessari, ellerini kullanarak sanat eseri yapmaktan vazgeçmişti. Beyaz bir tual üzerine, bir tabela-çizerine yazdırdığı yazılardan olu-

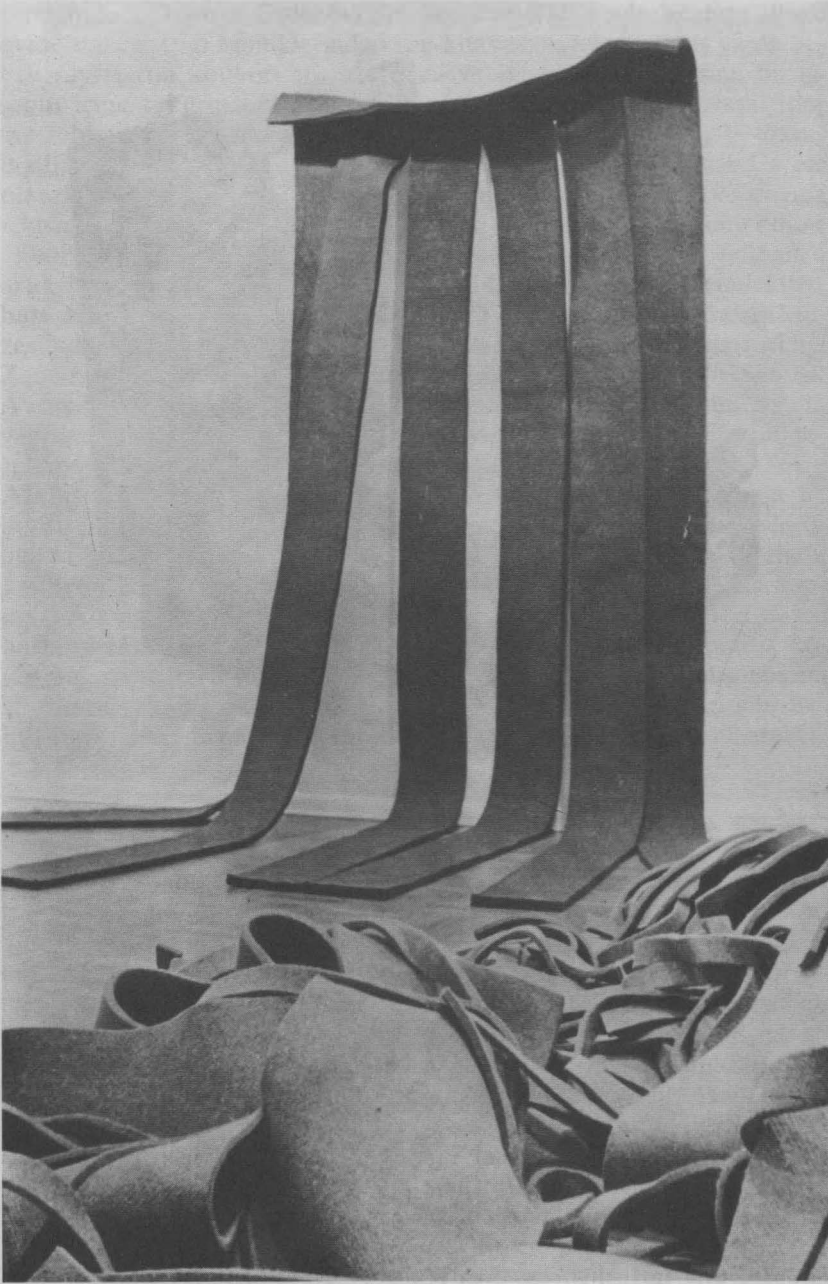
291



291. John Baldessari: ... *bu esere hiçbir fikir sokulmamıştır.* 1966-8. Tual üzerine akrilik, 170 x 143 cm. Sanatçının izniyle

şan tablolarını sergiledi. Sonraları videoteybe uzun, yavaş, eğitici değeri olmayan hareketleri (şapkasını tutup çevirmesi gibi) kaydetmeye; modern sanat hakkında kısa ve özlü imalar taşıyan hikâyeler yazmaya yöneldi. 1960'da bir başka Amerikalı sanatçı, Lawrence Weiner, California'da Mill Vadisi'nde içinden patlamalar oluşturduğu bir kraterde tek kişilik bir gösteri sundu. Yine 1960'da, kullanılmış de-





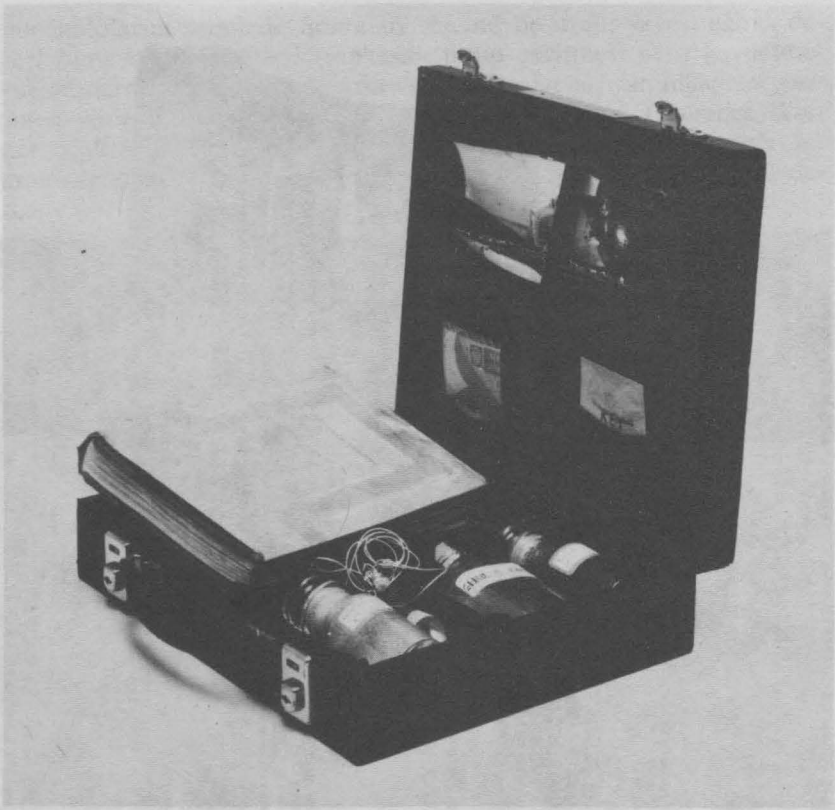
293. Robert Morris: *Adsız*. 1967. Kırmızı keçe. Detroit Sanat Enstitüsü

292. (karşı sayfada) Jean Tinguely: *New York'a Saygı*. New York, 1960'ta Modern Sanat Müzesi bahçesinde sergilenmiştir. (Fotograf'ın telif hakkı David Gahr)

mirden yaptığı mekanik heykelleriyle tanınan İsviçreli heykeltari Jean Tinguely, New York Modern Sanatlar Müzesinin bahçesinde 'New York'a Saygı' isimli son derece karmaşık bir konstrüksiyonunu sergiledi. Daha önce yaptıklarından farklı olarak, bu eser beyaza boyanmıştı. Soğuk bir perşembe akşamı, Mart'ın 17'sinde saat 7.30 civarında davetli bir kalabalık, olayı görmek üzere toplanmıştı. Dikine koyulmuş eski bir piyano, eski bir adres yazma makinesi, bir klakson, yanıcı ve duman çıkartan kimyevi maddeler, bir yangın söndürücü-

Resim ve Heykelin Ötesi

294. John Latham:
Sanat ve Kültür.
1966-9. Kitap,
tozlarla ve sıvılarla
dolu etiketli
şişeler, mektuplar
ve fotokopiler;
tümü bir deri
çantanın içinde.
7,6 x 27,9 x 25,4
cm. New York,
Modern Sanat
Müzesi
(Blanchette
Rockefeller Fonu)



den meydana gelen bu karmaşık nesne, elektrik verilince, şöyle bir titreyip, kendi kendini yakmaya başladı ve parçalara ayrılıverdi. İçinde yaşadığı göplükteki maddelerden oluşan bu nesne, bir sanat eseri olarak dünyanın en büyük modern sanat müzelerinden birine kısa bir an sığramış ve yeniden kendini çöpe çevirmişti. Olay, basında geniş yer aldı ve tartışmalara yol açtı. Öteki sanatçılar böyle kendi kendini yok edici çeşitli sanat biçimleriyle ilgilendiler. 1966'da Londra'da çeşitli ülkelerden pek çok sanatçının katıldığı, Sanatta Yıkım konulu bir sempozyum düzenlendi.

Bu andan sonra, Kavramsal Sanat oldukça hızla gelişip yayıldı. Alan Kaprow'un '*Derleyip Toplama, Çevre ve Happeningler*' adlı eserinin basıldığı yıl olan 1966'da Kavramsal Sanat, Avrupa ve Amerika'da yaygın olarak uygulanıyor; sanat, basında gitgide artan bir dikkat ve ciddiyetle tartışılıyordu. Kayıtlara geçmiş birkaç olaydan, kilometretaşı niteliğindeki birkaç örnek verilebilir. 1963'de Amerikalı Minimalist heykeltci Robert Morris '*Sanat eserinden Estetiğin Kaldırılması Raporu*'nu yayınladı. Bu yazıda Morris, bir heykelindeki 'tüm estetik nitelik ve içeriği' ortadan kaldırışını anlatıyordu. Duchamp'ı hatırlatan bu hareketin anlattığı pek çok şey vardır. Morris'in, aceleyle sorup belki de cevabını (sanatsal eylemin yararını yadsıyanların fikirlerini de hesaba katarak) verdiği şey herhangi bir sanatsal eylemin yararı olup olmadığıdır. 1966'da, heykeltci Barry Flanagan'ın da yardımıyla, John Latham '*Sessiz Dur ve Çiğne*' olayını düzenlemiştir. St Martin Güzel Sanatlar Okulu'nda öğretmen olan Latham, aynı okulun ki-

293

294

287

295

taplığından Clement Greenberg'in *Sanat ve Kültür* adlı kitabını almış; evine davet ettiği konuklarından, bu kitabın rasgele seçilmiş ya da belirli sayfalarını koparıp çiğnemelerini ve ağızlarındaki karışımı bir şişenin içine tükürmelerini istemiştir. Öteki sayfaları da kimyasal işleme tabi tuttuktan sonra, öncekilerle birleştirip bira mayasıyla mayalandırmıştır. Bir yıl sonra St. Martin kitaplığı görevlisi, kitabın acele olarak geri getirilmesini istemiştir. Bu şekilde ürettiği bilgi ve doğma içkisini, damıtıp şişeye koyan Latham, kitaplık görevlisini bunu ödünç aldığı kitap olarak kabul etmeye ikna etmiştir. Ertesi gün Latham'a artık bu okulda öğretim yapamayacağı bildirilmiştir. Şişe, içindekiler, bazı dökümanlarla birlikte bugün New York'daki Modern Sanat Müzesi'ndedir. 1969-1970 yıllarında, 'Davranış Biçimleri kurallaştırıldığı Zaman' başlığı altında, geniş kapsamlı bir Kavramsal Sanat Sergisi, Avrupa'nın belli başlı kentlerinde gösterime sunuldu. Sergi bu alanda yapılan çalışmaların ve onları destekleyen sözlerin derlendiği bir incelemeyi ortaya koyuyordu. Aynı yıl İngiltere'de, (editörlüğünü Terry Atkinson ve Michael Baldwin'in yaptığı) '*Sanat-Dil*' günlüğünün ilk sayısı çıktı, sanatçıların hazırladıkları video-bantlar, Alman televizyonunda gösterildi, Bulgar heykeltanarı Christo, Avusturalya sahillerinde 1 milyon feetkare (yaklaşık 30.840 m²)lik bir alanı plastik kılıfla kapladı. Alman heykeltanarı Joseph Beuys, Şubat ayında Düsseldorf'a düşen karların tüm kişisel sorumluluğunu yükledi. Beuys, uzun politik konuşmaları ve tartışmaları Happening'lerle birleştirerek, çalışmalarını sürdürmüş ve birçok yerde sergiler açmıştır. Pek çok sanatçı gibi Beuys da, herhangi bir sanat türünde çalışmanın bile gerici bir hareket,

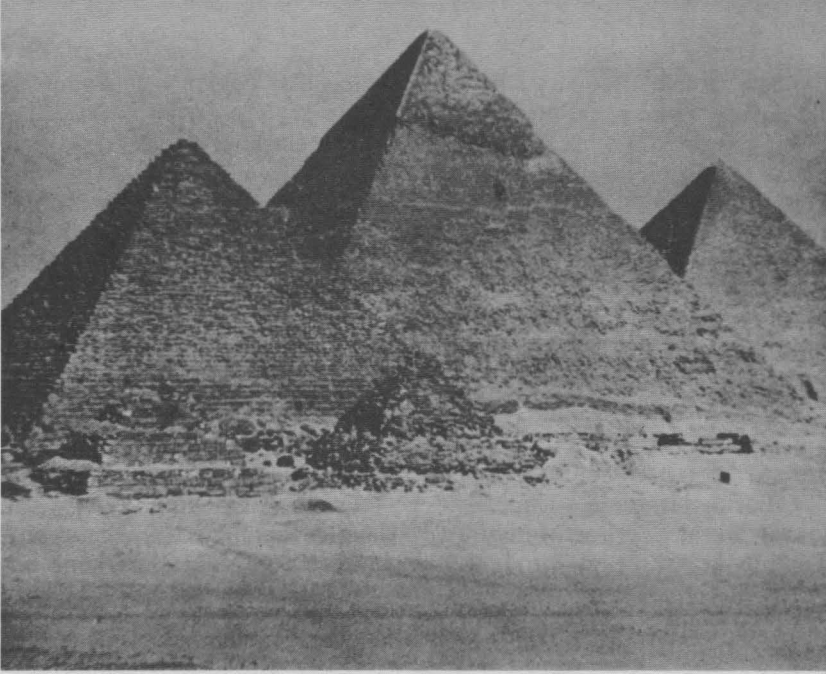
295. Joseph Beuys
Londra, Tate
Galerisinde
konuşuyor



eşitlikten yana olmayan toplumları destekleyen bir etkinlik olduğunu anlamıştı. Üstelik bu düşünce, dünyanın her yerine, her eve, özellikle sanatın en kuvvetle desteklendiği yerlere götürülmeliydi. Bir başka Alman ressam Hans Haacke, aynı sonuca ulaşmak için daha kurnazca ve daha inandırıcı araçlar bulmuş; sanat eserleri olarak müze müteveli heyeti üyelerinin ve ziyaretçilerin medeni hallerinin, toplumdaki yerlerinin, iş ilişkilerinin, daha önce ve o sırada kaldıkları yerlerin, doğdukları yerlerin incelemesini sergilemişti. Bu konuda oldukça etkili bir örnek 1974'deki '*Manet Projesi*'dir. Köln'deki Wallraf-Richartz Müzesi, Haacke'nin bir tablosunu istedikleri zaman, ressam onlara bir sergi önerdi. Buna göre galerinin bir odasına yerleştirilecek sehpa Manet'nin bir tablosu konulacaktı ('*Kuşkonmaz Demeti*', 1880). Resmin 1880'de, 1000 franka bir bankere satılışından, 1968'de 'Müze'nin Dostları'nın çabalarıyla 1.360.000 Alman markına müze tarafından alınışına kadar, tabloya sahip olmuş kişilerin toplumsal ve ekonomik durumları, duvarlara asılacak panolarda özetlenecekti. Öneri, müzenin modern sanat müdürü tarafından övgüyle karşılandı; ama sergi düzenleme komitesince geri çevrildi. Çünkü komite üyeleri, toplumsal mevkii bu panolarda sergilenecek olan 'Müzenin Dostları' derneği başkanının desteğini yitirmek istemiyorlardı. Böylece Haacke'nin eseri, müze tarafından reddedildi. Bunun yerine, yine Köln'de Paul Maenz Galerisinde, bu kez Manet'nin tablosunun bir tıpkıbasımıyla serginin açılması kararlaştırıldı. 'Sanat Daima Sanat Olarak Kalacaktır' başlığı altındaki müze sergisi, Haacke'nin gösterisiyle aynı günde açıldı. Bu sergide Daniel Buren adlı bir Fransız ressamın, Haacke'nin '*Manet Projesi*' adlı eserinin küçük boyutlarda bir uyarlamasının yapıldığı çizgili bir resmi de yer alıyordu. Haacke'nin eserinin tıpkıbasımları, müze yöneticisinin emriyle kâğıt üzerine yapıştırıldı. Bunun üzerine bazı sanatçılar sergiden eserlerini geri çektiler. Geri kalanlar ise, daha önceden Haacke'nin reddedilişini duydukları zaman bu işi yapmışlardı. Böylece Haacke'nin projesi yalnız Köln'de bir galeride (ve bir başka ressam sayesinde, kısa bir süre Wallraf-Richartz Müzesindeki sergide) gerçekleşmekle kalmamış, basın aracılığıyla ani bir üne de kavuşmuştur. Üstelik projenin, kolaylıkla ve Manet'nin resminden daha doğru bir şekilde tıpkıbasımları yapılmıştır. Eser, bu işlem sonucu değerinden hiçbir şey yitirmediği gibi, arandığında rahatlıkla bulunabilecek kadar çok basılmıştır. Bu olay, bir modern müzenin yaradılışındaki ve yapısındaki amaçları, etkinliklerini ve onu destekleyen sistemi sergileyerek, toplumsal bir silah olarak sanatın yerini kanıtlamıştır. Müze yöneticisinin, sanatçı ve müzeyi destekleyen dernek arasında düştüğü ikileme kimse gıpta edemez. Yönetici çözümü, sanatçıyı geçerek, varlıklı dernek başkanına öncelik hakkını tanımakta bulmuştur. O halde müzelerin var oluş nedenleri nedir?

Sosyo-politik eleştiriye kalkışan pek çok sanat eserine nazaran, Haacke'nin gösteri belleklerde daha çok yer etmiştir. Bize sunduğu bilgi, esas olarak kelimelere dayalı olup, sayısal özellikler taşıyorsa da; amacı yalın ve dolaysız; ama aynı zamanda ritmik ve etkili bir görsel yaşantı oluşturmaktır. Aynı veriler, yazılı ya da sözlü tartışmalar yoluyla sunulsaydı, bıraktığı etki daha kısa ömürlü olacaktı. Üstelik Haacke, yalnızca nesnel bilgiler sağlayıp herhangi bir şekilde yorum ve tartışma katmadığı için, olaya tek ve basit bir karşılık vermek kolay değildir. Gösterinin verdiği mesaj açık gibi görünür. Bununla birlikte seyreden kişi, panodan panoya giderek bu mesajı aslında kendisinin

dile getirdiğini farkeder. Geçmişin bu harikulade sanat eserleri, yalnızca insanı adeta gerçek dünyadan alıp, Binbir Gece Masallarının zengin, tılsımlı rüyalar ülkesine sokacak kadar insanın düşünebileceğinin ötesine çıkan parasal değerlere ulaşmakla kalmamıştır. Bu rüyalar ülkesi, aynı zamanda bencil ve çıkarıcı ticaret dünyasıyla da bağ kurmuştur. Dikkati çeken kültürel tüketimin, kapitalizmin yüzünü güzelleştirici bir araç gibi kullanılmasıdır. Haacke'nin ima ettiği şey, hepimizin bildiği, tanıdığı ifade biçimidir. Basit projesiyle yetinerek, alıcıya politik amaçlar güden sanat geleneğinde yeni bir unsuru yansıtmıştır. Haacke'nin '*Manet Projesi*', '*Guernica*' gibi, akıllardan silinmeyen bir etki yaratır; bölgesel içeriğini aşan bir boyut kazanır.



SANAT TARİHİ

Genç bir ressam, okulunu yeni bitirmişti. Hocasına bundan sonra ne yapması gerektiğini sordu. Hocası, "New York'a git ve resimlerinin slaytlarını bütün galerilere götürüp, eserlerini sergileyip sergileyemeyeceklerini sor" diye öğüt verdi. Ressam da öyle yaptı.

Elinde slaytları, New York'taki galerileri bir bir gezdi. Her galeri yöneticisi teker teker slaytları eline alıp daha iyi görmek için ışığa tuttuktan ve gözlemini kısarak baktıktan sonra, hepsi de ressama şunları söylediler: "Yerel özelliklere çok fazla bağımlısiniz. Bütüne hakim değilsiniz. Biz Sanat Tarihi arıyoruz".

Ressam bu yolu denemeye karar verdi. New York'a yerleşti. Uykuya çok az zaman ayırarak durmadan resim yaptı. Müzelere, sergi açılışlarına, stüdyo partilerine, sanatçıların devam ettiği barlara gitti. Sanatla ilgisi olan herkesle konuştu. Seyahat etti ve sürekli sanat üzerine yazılar okudu. Sonunda pes etti.

Slaytlarını bir kez daha bütün galerilere götürdü. Galeri yöneticileri, bu kez "O!" dediler. "Nihayet tarihi özellikler edinmişsiniz".

296. John Baldessari: *Ingres ve Öteki Kısa Hikâyeler* adlı kitaptan "Sanat Tarihi", isimli hikâye, 1971

11 Modern Toplumda Sanatçı

Gerçek ilerleme, ilerici olmaktan değil, ilerliyor olmaktan meydana gelir.

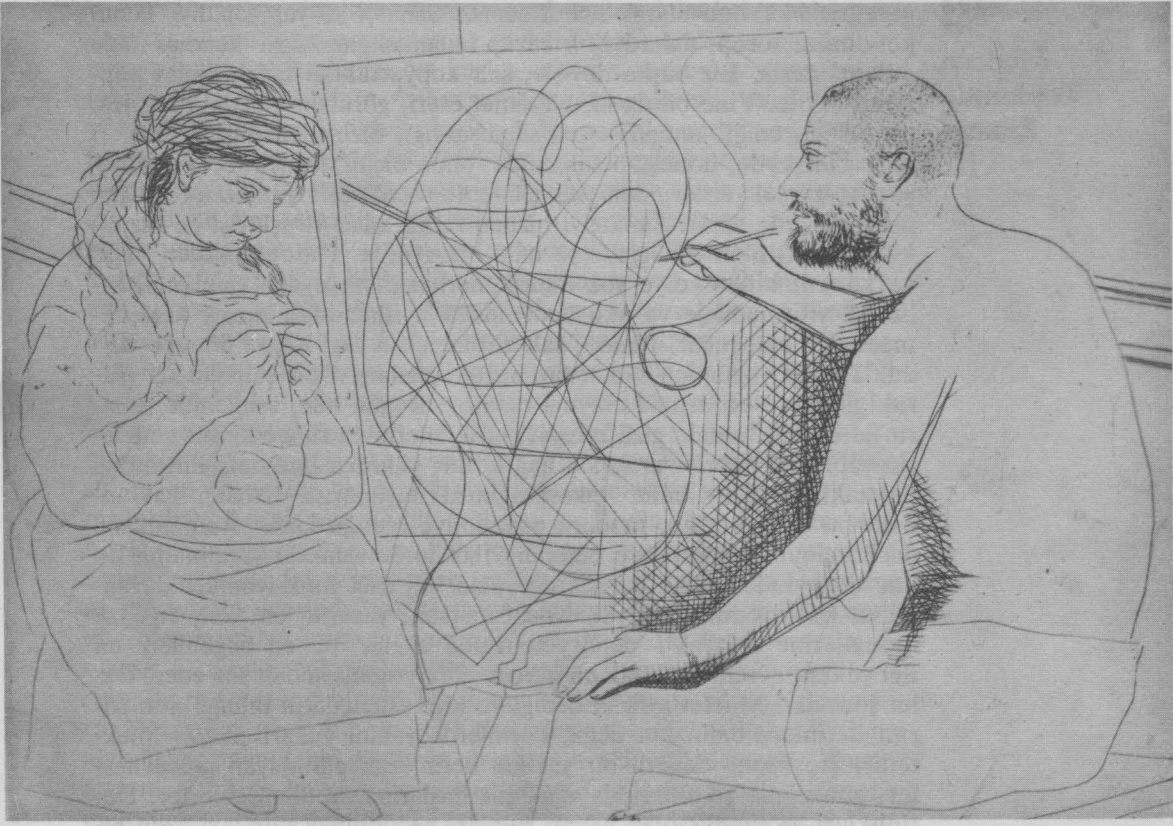
Bertolt Brecht, 1930

Acaba tek affedilmez günahımız istenmeme korkusu mudur?

Robert Lowell, 1977

Sanatçının kim olduğu ve bir sanatçıdan neler bekleneceği konusunda düşüncelerin, sanat tarihi kadar uzun bir geçmişi vardır. E.H. Gombrich, '*Sanatın Öyküsü*'nde değişen sanatsal düşünce ve işlevlerle ilgili olarak bu konuyu geniş bir şekilde inceler. Buna ek olarak her bölümün sonuna, sanatçı ve ürünü hakkında o dönemin görüşünü anlatan bir resim koyar. Yirminci yüzyılın sanatçısını temsil etmesi için biz, hangi imgeyi seçeceğiz? Satranç oynarken ya da '*Büyük Bardak*' hakkında, dikkatle çalışılmış yarı-bilimsel notlarını hazırlarken Duchamp'ı mı? İş tulumu içinde, telefonda, belki de onun yerine resmini yürütecek olan tabela çizerine, talimatlarını verirken Moholy-Nagy'yi mi? Hem maiyetini hem de Warhol 'fabrika'sını oluşturan, göz kamaştırıcı arkadaşları arasında, kara gözlüklerinin ardında Warhol'u mu? Şık giyimli, zarif seyirciler önünde yirmi profesyonel müzisyence icra edilen 'Monoton Senfoni' eşliğinde çıplak modellerine, mavi boyalı vücutlarını bir tuale sürtmelerini gösterirken Klein'i mi? Aynı yüzü tekrar tekrar çizerken Matisse'i mi? Kaynak yapan bir heykeltıraşı mı? Tualine kopya ettiği fotoğraf imgesi üzerine resmini yaparken, bir Fotoğraf-Gerçekçisini mi? Film makinesi, buldozer ya da bilgisayarla çalışırken bir sanatçıyı mı? Bunlardan hiçbirisi yalnız başına ele alamaz. Bu çeşitliliği göstermek için, kaleidoskopa benzer bir imgeler kolajı hazırlamalıyız. Bu da, şimgesel olarak Kübizmin sanata getirdiği bir tekniğe döneceğimiz anlamına gelir. Teknik açıdan bakılırsa, çeşitlilik Kübizmin sanata kolajı sokmasından kaynaklanır gibi görünmektedir. İdeolojik olarak bakılırsa sanatı, nisbeten sınırlı faaliyet alanından çıkarıp, sonsuz ilgi alanlarına açan unsurlar arasında yalnız Kübizmi değil, Fütürizmi, Ekspresyonizmin çeşitli yönlerini ve özellikle Rus sanatındaki devrimci gelişmeleri de gösterebiliriz.

Profesör Gombrich, kitabının yirminci yüzyıl hakkındaki bölümüne 'Deneyisel Sanat' başlığını koymuş ve onu, Balzac'ın 'Bilinmeyen Şaheser' adlı öyküsünün 1931 baskısı için Picasso'nun yaptığı bir görsel açıklamayla bitirmiştir. Balzac'ın eseri, kendi izleyeceği yolu ve ölçütlerini kendisi saptayan, Romantik ve Romantizm-Sonrası sanatçılarına yüklediğimiz özellikleriyle bağımsız ressamı simgeleyen hırsları ve bocalamaları anlatan öğretici bir öyküdür. Yıllar süren çabalarını ve coşkulu ideallerini, güzel bir kadının görkemli bir resmini yaratmaya adanmış bir ressamı anlatır. Ressam sonunda ikna olup, eserini iki arkadaşına gösterdiği zaman, onlar 'karmakarışık renk kümeleri ve fantastik çizgiler yığımından oluşan ölü bir boya duvarı'ndan başka birşey



görmazler. Ressam da bir an başarısından kuşkuya düşer ve ertesi gece şaheserini yaktıktan sonra ölür. Picasso, üstü kapalı olarak bu olayı hatırlatma amacıyla değildir. Resminde sanatçıyı, yorulmak bilmeden ve dikkatle —araştıran bakışları altında gittikçe yaşlanıyor gibi görünen— modelinden, resimsel imgeler çıkarmaya uğraşırken gösterir. Oldukça fantastik çizgiler değil mi? Picasso'nun sanatçısı, düz ve eğri çizgilerle, modele çok az benzeyen resmini yapmaktadır... Ancak Picasso, 1932'de son derece çekici çıplak kadın resimleri yapmıştır. İçlerinden, Tate Galerisinde bulunan 'Kırmızı Koltuktaki Çıplak Kadın' isimli olanı, bu karmaşık çizgilerden ortaya çıkmış olabilir. Ne olursa olsun Picasso'nun bu çizimi, temsili sanatın kaynağı olan motif ve imgeyi, birbirine örüşündeki kudreti gösterir.

Söz konusu olan, temsili sanatın kaynağı ve içeriğidir. Kadına sempati duyabiliriz; ama bir yandan da içinde bulunduğu yoğun çaba yüzünün ifadesinden belli olan sanatçıya hayran oluruz. Harcanan çaba, bu çabanın ortaya koyduğu eserden daha önemlidir. Yaşayan bir insanı, bir boya duvarına çeviren düşüncüyü bağışlatacak bir yol olamaz. Sanatçıyı özel bir rolden yoksun bırakmakla, onun yaptığı işe engin ve derin bir anlam vermiş oluruz: Bize göre daha fazla görmek, hissetmek ve onun bizlere oranla daha kapsamlı yaşantılarını tatmamıza yarayacak eserler yaratmak. Picasso'nun ressamının yapmaya hazırlandığı resim, belirli bir yeri için veya belli bir işlev görmek üzere düşünülmemiştir. Ressam, stüdyosunun dışındaki herşeyden —sanatçı, herşeyden— habersiz gibi görünmektedir. Çoğumuz bunu, tartışması

297. Pablo Picasso: *Ressam ve Modeli* (Balzac'ın 1931'de yayınlanan *Le Chef-D'Oeuvre Inconnu*'sü için resimleme), 1927. Oyma (İndirme) 18 x 28 cm.

gereksiz bir konu olarak kabul ederiz. Sanatçı ne yapıyor diye kendi kendimize sorup, daha iyi bir cevap bulamadığımız için 'kendini ifade ediyor' deriz. Bir başka deyişle, salt kopyacılıktan farklı birşey yaptığını biliriz. Yine biliriz ki, bir sanat eseri, görünen dünyada bir nesneye 'benzediği' zaman, onun sanatsal-lığı, bizim için taşıdığı değeri başka birşeyde, dönüşüm sürecinde, onun biçim değiştirecek sunuluşunda, görsel verilerinden yola çıkılarak eserde birleştirilen içgörü gibi niteliklerinde yatar. Sanatçıyı bizden farklı kılan ve işleyişi de bizimkinden ayrı olan bir içgüdüye hâlâ inanıyoruz. Platon, şairden 'hafif ve kanatlı birşey' diye söz etmiş; 'herhangi birşeyden esinlenip, bilincini yitirmedikçe ve akli bedeninden ayrılmadıkça birşey keşfedemez' diye eklemiştir. Platon, salt görünen dünyayı kopya etmeye duydukları ilgi yüzünden sanatçıları suçlar. Sanatçıyı bir şair-sanatçı olarak görür ve esinlenme olayına inanırız. Bugün bile, esinlenme unsuru ile bilinçaltındaki gizli bireysel birikimlerin ve simgesel malzemelerin toplandığı yerler arasında bağ kurar; yalnızca bireysel bilinçaltına dalmakla bunları bulup çıkaracağımızı düşünürüz. Sanatçı hakkındaki bu görüşümüzü, modern psikolojiye olduğu kadar Romantizme de borçluyuz. Goethe ve ötekiler, 1800'lerde sanatsal yaratmanın bilinç düzeyinden daha derinlerde yatan beyinsel fonksiyonlara dayandığını kabul etmişlerdir. 1837'de Emerson, yazarın 'en özel, en gizli önsezilerine dalarak', 'dehâ yeteneğine uygun' ve 'en beğenilen, en ilgi çeken, evrensel olarak en gerçek olanı' bulmasından söz eder. Daha sonraları Maeterlinck'in dediği ve tüm sanatçıların bildiği gibi: sorun derinlere dalmakta değil, derinlerde yatanı yukarı çıkarabilmektedir. Böylesine değerli bir şekilde derinlerde parıldayan mücevherler, günışığına çıktıklarında ıslak çakıtaşlarına da dönüşebilirler. Derinlikleri gezmemiş olan bizler, bunları birbirinden ayırmayı nasıl bileceğiz?

İnanç ve kuşku! Sanatçıya inanırız, çünkü onun eserine ihtiyaç duyarız. Sanatçıya inanma gereğini duyduğumuz, ürününü değerlendirmede nesnel ölçütlerin başarısızlığına uğradığı düzeyde eser vermesini istediğimiz dönem, birbiri ardınca gelen endüstri devrimlerinin, politik dayanaksızlığın, hızlı kentleşmenin ve öteki aşırı toplumsal değişimlerin, kısacası yabancılaşmanın meydana geldiği dönem olmuştur. Bu oldukça anlamlıdır. Toplumumuzda sanatçı, emek vererek yarattığı ürününe yabancılaşabilir (gerçi ürününü yitirmesi, aynı zamanda toplum içinde ilişkiler kurması anlamına da gelir); ancak öteki yanlarıyla topluma en az yabancılaşmış işçidir. Bütün olarak yaşamının doğal bir parçası olan emeğini kendisince yönlendirir, kendisince değerlendirir ve doyuma ulaşır. Ürünü çok uzaklara gitse bile hep onunla özdeş olarak kalacaktır. Bu, başlı başına bir bütün oluşturan kişiye güven duymamıza karşın; onu, dünyamızın üzerimize yüklediği rutine (günlük işlere) bir karşı-araç olarak kullanırız. Aynı zamanda, değerlendirme ölçütlerinden yoksun olduğumuz için, böylesine ümitsiz bir biçimde 'otantik' oluşuna dayanmamız yüzünden sanatçıdan kuşkulανırız. Sanatçının bütünüyle serbest, bir özgür davranış modeli olmasını isteriz; ama ona duyduğumuz bağlılığı alaya almasından korkarak, sanatçının bizim kolayca kavrayabileceğimizin ötesine özgürce yaklaşmasına katlanamayız.

Bu bir çelişkidir ve hiç de hoş olmadığı açıktır. Kamuoyunun sanata ilgi duyan kesimi, geçmişin sanatına dikkat göstermeye eğilimlidir. Çünkü orada kendini güvende hisseder. Bunun nedeni, Rembrandt

ve van Gogh'un yirminci yüzyıl sanatçılarından daha kolay anlaşılması değildir. Aradan geçen zaman ve bu sürede tekraralanan övgüler, onların sanatlarını herhangi bir kuşku unsurunun ötesine yükseltmiştir. (Yine de Rembrandt'ın üstün sanatçı yeteneklerinin on dokuzuncu yüzyıldan önce layık olduğu kadar değerlendirilmemesi; van Gogh'un ise ancak son otuz yılda ödüllendirilmiş olması dikkate değer). Bugün onları özgürlük timsalleri, hatta başkaldıranlar olarak tanımlayabiliriz. Çünkü bir zamanlar geleneklere uymayan eserleri, bugün artık herhangi bir gelenekle çatışma halinde değildirler. Tanrılaştırma, uzaklaştırmanın bir başka biçimidir: Rembrandt ve van Gogh'un eserlerinden eminsek, onlara güven duyuyorsak bu eserlere bakmayı bırakırız. Modern Sanatçıların bu körü körüne hayranlığı kazanmamış olmaları, sonunda hem onların hem de bizim kurtuluşumuz olabilir. Batıda birkaç yerde bu konuda sanatçılar üzerinde hak iddia eden hayranlık kulüpleri, koruma dernekleri kurulmuştur. (Sözgelişi yapabileceğini kanıtladığı için, her türlü kaba şakaları yapmasına izin verdiğimiz Picasso'ya, bu dernekler bir çeşit Batı Dünyasının saray soytarısı rolü vermişlerdir). Ancak van Gogh ve belki de Rodin, kamuoyunun bütünüyle güven duyduğu en son sanatçılar olmuşlardır. Bundan sonra Cézanne gelebilir; fakat böylesine sevilip benimsenmeleri için Cézanne'ın eserlerinin üzerinde çok tartışılmış, olduğundan çok hafif gösterilmiş olmalarından kuşulanıyorum. Yine de bir tür geç Empresyonist olarak Cézanne, çok seçkin bir sanatçıdır. Bunu özellikle vurguluyorum: eğer Cézanne birgün bir sanat kahramanı olabilirse, günün birinde eserleri geniş bir seyirci kitlesinden gerektiği ve hakettiği ilgiyi alabilirse, önemli bir güçlüğü üstesinden gelinmiş demektir. Bunun nedeni, yalnızca bu yüzyılın sanatçılarının Cézanne'ı babaları gibi görmelerinden ibaret değildir. Cézanne, Picasso'nun 'görsel açıklama'sındaki gibi, sanatçı, motif ve imge arasında üçlü ilişkiyi son derece inandırıcı bir şekilde göstermiş; onun olgun sanatının suskun karakteri, değerli sanatın sabır ve dikkatle yaratılabileceğini bize öğretmiştir.

Verilen dikkatin yarattığı sonuç çok büyük önem taşır. Sanatın en açık ve en zor yanı bir bakışta anlaşılabilir olmasıdır. Bir kitabı, bir oyunu, bir şiiri, bir sonatı, bir pop şarkısını değerlendirmeden önce, kısa bir süre dikkatimizi onlara vermemiz gerekir. Oysa, bir anda yargılayıp verdiğimiz sanat bir ömür boyu süren çabaların, hatta bir kuşağın emeklerinin sonucudur. Üstelik sanat eserlerinin bir bölümünü beğenip yücelterek, ötekileri 'bana hitap etmiyor' diye bir kenara bırakarak kendimizle övünebiliriz. Bazı sanat eserleri konuşur, bazıları bağırır; ancak en iyileri çok az soru sormayı ve çok fazla dinlemeyi gerektirir. Herşeyden önce zor bir çalışmanın ürünüdürler ve bu nedenle hâlâ güven uyandırabilirler.

Öteki yönlerden, kuşku kadar güvene de katlanamıyorum. Sanatçılar insandır ve yarattıkları ürünlerle bir tutulmaları, onlara tüm toplumsal varlıkların üstünde bir güven beslememize yardım eder. Eğer sanatçı, tapılan, insanüstü bir varlık olmaktan çıkarılıp, bir insan olarak gerçek konumuna döndürülebilirse; o zaman modern sanat düşüncesinin, çoğumuzda uyandırdığı yanlış beklentiler ve savunmayı gerektiren durumlarla karşılaşmayacaktır. Modern sanatın çeşitliliği ve bugün sanatçının aldığı çeşitli roller, sonunda böyle bir değişim yaratabilir. Sanatçı sık sık yeni iletişim araçları ve yeni yöntemler bulduğu için öteki çalışanlar arasında, onun yaratan, sunan ve çalışan bir insan olarak bilincine varıyoruz.

‘Popülerlik’ adlı şiirinde Browning, yaratıcı insanın emeğini anlatır. Emek, bir zamanlar Tir (Sur) kenti insanların üne kavuşturduğu, deniz kabuklarından çıkarılan koyu mor renk boya olarak simgeleştirilmiştir. Bugün kendi dışında herkesin seyirci kalıp uzaktan izlediği bir dünyada şair, elindekini ‘ezmek, sıkıştırmak ve açıklığa kavuşturmak’ için çalışır. Yarın belki herkesin ‘çizgilerine maviyi kondurmak’ için saldıracağı kudretli özü yaratmayı başaracaktır.

Hobbs hafifçe kullanır maviyi —olduğu gibi yer kaplumbağayı:
Nobbs benekler yapar maviyle—
morumsu kırmızıyla taçlandırır bardağını:
Nokes meydan okur Stokes’a, gökmavsi başarılarıyla—
İkisi de oburca atıştırırlar. Kim tuttu bu salyangozu?
Ne biçim türlüğü vardı John Keats’ın?

Bu şiir orjinal ve ‘otantik’ olmak için duyulan, tipik çağdaş tasayı ifade eder. Romantizme kadar orjinallik, zamanla değer kazanmış temalara ve ifade biçimlerine güzellikler, anlamlar katmak demektir. Şimdi ise orjinallik bireysel bir üslup, bireysel bir konu ya da en azından bireysel çeşnisi ağır basan üslup ve konu anlamına gelir. Orjinallik yalnızca, akıllılık, beceriklilik ve fırsatları değerlendirmeden doğduğu için (Nokes meydan okur Stokes’a da olduğu gibi), eseriyle karşılaştığımızda sanatçının içtenliğinden emin olmak isteriz. Yapılan buluşta derin bireysel arzusunun, Kandinsky’nin dediği gibi ‘bir iç zenginliğin’ ağır basmasını isteriz. 18. yüzyıla kadar orjinal sanat eserinin, kopması olup olmaması önemli hale geldiğinde, ‘otantik’ kavramı da ortaya çıktı. Bugün Hobbs’un ya da Nobbs’un, yalnızca gerçek tablosuna hayranlık duyarız. Daha da fazlası, bu eserin asıl Hobbs ve Nobbs’un bütünü, gerçek ‘sanatçı kişiliklerini’ temsil ettiğini hissetmek isteriz. Bundan da fazlası, mavi sanatın peşindeyse, istediğimiz maviliğin kışkırtıcı özelliğidir. O zaman ne Hobbs’u, ne Nobbs’u, ne Nokes’u, ne de Stokes’u görmek isteriz. Görmek istediğimiz Keats’dir. Bu arada, Keats’in o kadar ince eleyip sık dokuyarak oluşturduğu dizelerden bir alıntıyı gördüğümüzde, aslını tanıyamayıp, olduğundan daha az ya da çok mavi bularak, orjinali küçümsediğimizi unutuyoruz. (Yves Klein’in ‘Uluslararası Klein Mavisi’ olarak rengin patentini alıp, etiket koyması Browning’in şiirine ek bir dize olabilir). Orjinal ve aslına uygun olanı istiyoruz; ama onu kesinlikle tanıyacak yolu bulamıyoruz.

Esere baktığımızda birtakım işaretler, bu değerli nitelikleri gösteren iç belirtiler ararız. Bunlardan biri, karşılaştığımızda irkilip geri çekildiğimiz, sanatçının tüm kapasitesiyle çalıştığını gösteren işaretlerdir. Babalarımızın şaşırıp geri çekildiği sanatçılara hayranlık duyar, onları sanki öz kardeşlerimizmiş gibi görürüz. Yerinden sökülüp başka bir yere dikilen bizim köklerimiz olmadıkça, radikalliği (köktenciliği) bir dayanak olarak kabul ederiz. Bir başka işaret, kendiliğinden olma (kendiliğindencilik) niteliğidir. Wordsworth’un güzel şiirin tanımını yaparken söylediği ‘güçlü duyguların kendiliğinden coşup taşması’nı eserde görmek isteriz; ama onu bu sözlerinin devamında söylediği ‘sessiz durgun bir ortamda hatırlanan duygu ve coşkulardan kaynaklanan’ sözlerini unuturuz. Wordsworth, şiirin yalnızca hissedilmediğini, düşünülerek yaratıldığını, duygu ve heyecanlardan değil, söz-

cüklerden yapıldığını biliyordu. Gerçekte Emerson, Nietzsche, Wilde' in söyledikleri ve ötekilerin de gösterdikleri gibi, sanatçı bir maske taşıdığı zaman, daha fazla hakkını vererek ve böylece daha çok şey açığa vurarak eserlerini yaratır. Kamuoyu ise çabucak yapılmış olduğu izlenimini veren, taslağı andıran, noksan gibi görünen belirtilere ya da aceleciliği gösteren herhangi bir işarete daha çok güvenir. Burada saklı yatan çelişkiyi gözden geçiriyoruz —sanatçının eserini yaratırken duygusal bir içgüdüyle büyülenmişcesine hareket etmesini ısrarla isteriz— sanatçının eserlerinde bize anlattığı şeyleri bilmek istemeyiz. Eserde aradığımız işaretlerin kolaylıkla karşıt anlamlar da da yorumlanabileceğini bilmezden geliriz. Kısacası kamuoyu, sanatın ustalık isteyen yanına karşı uyanık davranamaz; bu nedenle de en tutkulu sanat eserinin sanatsal bilgi ve deneylerin ürünü; en tutkusuz, heyecansız görünen eserince, derin içgüdüsel seçmelerin ve kararların ürünü olduğunu bilmez; geleneğin ve etkilenmelerin eserde doğal, gerçekte öze ilgili işleyişini göremez; konu veya neden ne olursa olsun, her sanat eserinin yine aynı sanatçının ya da öteki sanatçının, bir başka eseri üzerine yaptığı yorumu olduğunu düşünmez.

1930'lardan beri başka bir tür bağlılıktan sık sık söz ediyoruz. Sanatçıdan yalnızca kendini eserine vermesini istemekle kalmayıp, askerce bir tutumla, ondan elindeki araçlarını politik gelişmelere adanmasını bekliyoruz. Bu görüşe göre sanat, çok uzun zamandır bir süs, bir eğlence olup çıkmıştır. Sanatçının, erişkin bir insan gibi sorumluluklarını yüklenip, sanatı bir silah yapma zamanı gelmiştir. Sanat, verilen kavgada yararlı olmadığı gibi, ilgiyi başka yerlere çekmektedir. Bu düşünce de Romantizmden kaynaklanır. Shelley, şairleri hafif, kanatlı, kutsal varlıklar olarak değil 'dünyanın, kabul edilmemiş yasa yapıcıları' olarak adlandırır. Bunu yazdığı 1821 yıllarından önce, Avrupa ilk büyük politik ressamı tanımış ve ona hayran olmuştu. Jacques-Louis David, doğrudan doğruya Fransız Devrimlerinin amaçlarına hizmet etmiştir. Üstelik Fransız Meclisinde milletvekili olarak görev almış; kralın yargılanıp öldürülmesi lehinde oy vermiş; bir tür Güzel Sanatlar bakanı olarak görev yapıp, Fransız sanat kurumlarını diktatörce yeniden düzenlemişti. Bütün bunlara ek olarak öğretileri ve tablolarıyla sürekli bir etki sağlamıştır. Robespierre'in sivil halkla dini saygıyı yeni bir yoldan birleştirmeyi umduğu festivalleri düzenleme işini üstüne alarak bu etkiyi pekiştirmiştir. David, sanatın toplumda moral bir güç olması için duyulan isteğe cevap vermişti. Sanatı, tanıdık ortamların zevk verecek şekilde zenginleştirilmesi olarak kullanan Rokoko anlayışına karşı çıkan Diderot, daha önceden toplumdaki bu isteği etkilemişti. Bugün rastladığımız buna benzer arzular, hazcılığı sanattan çıkarmayı amaçlamasa da, öncü sanatı sınıf mücadelesine sokmayı hedef alır. Gerçekte bu yoldaki istek, sanatı çağdaş toplumun hizmetinde görmeyi ve görsel propaganda ile politik solu silahlandırmayı uman bir öncü grubundan gelir.

Oysa kamuoyu, politik bir hareketin sanatını kabul etmekten çok, öncü sanatın estetiğini tanımayı yeğler. (Nitekim, David'in resimlerinin Fransız Devriminin akışını etkilediğine dair elimizde hiçbir kanıt yoktur.) Günümüz sanatçılarına karşı tutumumuz (iletişim araçlarının 'halkın sesi' diye sunduğu tutum), sanatçının düşünceleriyle uyuşamayacak kadar karmaşıktır. Bugün sanatçı hırsını, dünyasal başarılar kazanmak ya da sanata ait fikirlerini olabildiğince geliştirmek için değil, insancıl amaçlar için yönlendirir. Bizler, sanatçının hem bizden uzakta,

hem de anlaşılması zor olmasını; hem altın külçesi üretebilecek çılgın bir simyacıya benzemesini; hem eğlendiren biri rolünde çok yakını-mızda yer almasını; hem de bir 'kişilik' olarak toplumda var olmasını isteriz. Bazen ona kıymetli manevi bir kuvvet olarak değer veririz. Ancak onun eserleri halka açık yerlerde bulunmaktan çok, banka kasalarına, özel koleksiyonlara gider ya da atölyelerde tozlanır. Onun kazandığı başarıya karşılık verir, başarılı sanatçıyı film yıldızlarıyla ayrı konuma yükseltiriz. Ancak açlıkla savaşıyor, önem verilmeyen, ölümünden sonra kazanacağı ün için çalışan sanatçı imgesine de bayılırız. Bir avuç sanatçıyı sonuna kadar yüceltmek ve ödüllendirmek için elimizden geleni yapar, öte yandan gösterdikleri yararlıklar, onlarınkinden az olmayan öbür sanatçılarla ilgilenmeyiz. Sanatın zor olduğundan, onu sanatçının zorlaştırdığından yakınıyoruz; belki de bu sözleri iyi ve ciddi bir insanın ömür boyu çalışarak yaptığı eserlerden oluşan bir sergideki tablolara şöyle bir göz gezdirdikten sonra terkedip giderken söylüyor olabiliriz.

Sanat üzerine yazılar yazıp, konuşmalar yapan biz eğitimciler, müze müdürleri, sanat eleştirmenleri ve sanat tarihçileri, bu karmaşıklığı açıklığa kavuşturmanın yolunu henüz bulamadık. Bunun için elimizde ne yöntemlerimiz ne de kuruluşlarımız var. Tarihi açıklamalardan yararlanarak, sanatın gelişimini, sanatçının bu gelişimdeki yeri ve sanat tarihine katkısı hakkında bilgiler veriyoruz. Bu bizim, Cimabue'nun yeni yaptığı sunak masasını dükkânından alıp bir alay halinde gururla kiliseye götüren Floransa halkıyla ya da yaşadığı grubun yaşamını sürdürmesinde önemli rol oynayan mağara ressamıyla, modern dünyanın sanat karşısında düştüğü acizlik arasındaki çelişkiyi ortaya çıkarmamıza sebep oluyor. Böyle açıklamalar bütünüyle gerçekten uzak olmadıkları gibi, aydınlatıcı bir işleve de sahiptirler. Kendilerine özgü ilgileri ve sınırları vardır. Sanata değil, sanatçıya; sanat eserine değil, bir sanat kategorisine ışık tutmaya eğilimlidirler. Halk eski ustalara güven duyar. Sözelimi Rembrandt veya 17. yüzyıl Hollanda ressamları hakkında onlara ne bilgi verirsek verelim, bu sanatçıların eserlerine duydukları sevgiyi ve hayranlığı (ikiside oldukça sorgusuz sualsiz ve sığ bir biçimde verilmiştir) etkileyemeyiz. Günümüzün soğuk, kuşkucu ve güvensiz ortamında verilen bilgilerin çok az yararı vardır ve genellikle sanat yaşantısıyla çatışır. Şaşkın (zaten hep şaşkındır) kamuoyu zevk duymayacağı, aksine kafasının karışacağını bilir ve bize dönüp, sorar: 'Bu bilgilerle ne yapmamız gerekiyor?' Biz ise onlara bir harita vermekten başka birşey yapamayız. Şöyle deriz: "Bu bir Mavicilik örneğidir ve Nokes'un önümüzde duran bu tablosu bunun son derece ilginç bir işlenişidir. Bir önceki odada gördüğümüz Stokes'un tablolarına Nokes'un nasıl meydan okuduğuna dikkat edin. Bakın bu son tabloda kullanılan mavi ne kadar iri, titreşimli ve göz alıcı. Maviciliği, tabii ki Keats keşfetti. İlk odada onun bu alandaki bazı öncü çalışmalarını gördünüz. Keats bu hareketi oluşturmada onlardan güç almış olmalıdır. Ancak Maviciliği bugünkü anlayışa uygulayanlar Hobbs ve Nobbs oldular. Bu hareket Nokes'da en mükemmel ifade biçimini kazandı". Bundan sonra idealizm ve katıksız görünüş kuramlarıyla hareketin felsefi dayanaklarını açıklar; sanat eserinde maviden yararlanmayı gerektiren katı gerçekçiliği ve sırf mavi kullanmakla bunun nasıl sağlandığını anlatırız. Açıklamaları sürdürüp, Mavicilik anlayışında bireysel ifade biçimleri üzerinde konuşarak, izleyicileri, sanatçıyı bir kahraman, çalışma amaçları uğruna ölen bir şehit yapma yol-

larını araştırmalarında yüreklendirebiliriz. Sanatçının, seçilen araçları kendine göre nasıl kullandığını açıklarken, ister istemez bireysel ifade biçimleri üzerinde durmak zorunda kalırız. Kübist resmin bir nesneyi çeşitli açılardan gösteren yönteminde, Mondrian'ın düz çizgileri ve ana renkleri kullanmasında, Pollock'ın boyaları damlatma biçiminde olduğu gibi, Mavicilik akımının rengi kullanımı hakkında bilgi veririz. Modern yaşamın sanat eserlerini sunma biçimi olarak seçtiği kişisel sergiler ve gösteriler, sanatçıya hem yardım ederler, hem de onu engellerler. Bir tek kişinin birçok eserini bir araya getirmekle anında bir tarih yaratmış oluruz. Hemen sanatçının gelişim evrelerini görüp ana hatlarını çizebiliriz. Aynı zamanda bu gelişimin ortak noktalarına dikkat ederek bunlardan sanatçı kişiliği dediğimiz anlaşılması zor özü bulup çıkarmayı ümit edebiliriz. Oysa sanat diye birşey varsa, bu sanatçının yılar boyu gösterdiği gelişimin bir haritası değil, tek başına bir eserinin kendisidir. Bütününü bakıldığında bu harita sergiye uyabilir; sanatçıyı ayrı tutulmaktan, bazı değer ölçütleri uygulanmamasından uğrayacağı zararları koruyabilir; ama tek başına, bir eser için hiçbir şey söyleyemez. Üstelik tek bir esere dikkatimizi yoğunlaştırmamızı önler ve kişisel sergiyi bir tiyatro sahnesi haline getirir.

Sanat tarihi Romantizmin arifesinde, Sanat Müzesi de ondan bir gün sonra doğmuştur. Bir sanat müzesinin de kendine göre sınırlamaları vardır. Sanat eserlerini koruyan, onlar hakkındaki bilgileri derleyen bir yer olarak müze, paha biçilmez bir değere sahiptir; yine de sanat için seçilmiş yanlış bir yer olduğu tartışılmaz. Üstelik halkın sanatı, sanat eserlerini görebileceği tek yerdir. Müze hem dünya sanatının çeşitliliğini, hem de bunların altında yatan insan yaratıcılığının birliği fikrini vurgular. Bir müze, beraberinde getirdiği idari sorunlara katlanıp, çağdaş sanatı da kapsamına alıyorsa; halkın o zaman dek, günümüz sanatının bir sürü sorumsuz ve keyfi hareketlerden oluştuğu yarısını güclendirmeye yardım eder. Ama müze ne kurutulmuş bitki koleksiyonunun saklandığı bir yer, ne bir bahçe köşesi, ne de doğadan bir parçadır. Sanatın doğal halinden uzaklaştırılmasını engelleyemez. (Müzenin doğallıktan uzaklaştırıcı işlevi, bazı sanat biçimlerinin işine yaramıştır. Yol kenarında duran kum yığını, işçilerin orada çalışacaklarını akla getirir. Ama müzede kum yığını bir sanat eseri olarak sergilenir. Boya, kil ya da benzeri araçlar yerine kumdan yararlanmayı yeğleyen sanatçının eseridir.) *Europe'un Kaçırılışı* adlı tarihsel bir tablo, bir dükün belden yukarısını gösteren resmi, Venedik'te Büyük Kanal'dan bir manzara, bakır kap ve sebzelerden bir natürmort, Azize Maria Magdalena'nın göğüsleri meydanda bir resmi, bunların hepsi yanyana asılarak sessiz, havalandırma tertibatı olan, nöbetçilerce korunan, kale gibi bir yerde sergilenir. Onlara bakıp incelerken, konularını ve ima ettikleri şeyleri kendimize hatırlatmak zorundayız. Herşeyden önce bu resimlerin yapıldığı yıllarda, günah ve pişmanlığın toplumda herkesin çok iyi bildiği bir anlamı ve önemi olduğunu hatırlamalıyız. O zamanlar, Ovidius'un Tir Prensesi'nin kaçırılışını anlatan öyküsü, —tarihin bir parçasının hoş giden bir mit şekline sokulmuş hali— eğitim görmüş her insanca biliniyordu. Dükler güçlü, nüfuzlu insanlar olduklarından, toplumda ayrı bir yere sahiptiler. Bakır kaplar ve sebzeler günlük hayatın alışılmış unsurlarıydı. Öte yandan Venedik hâlâ uzakta bir ülkeydi, kamera çeşitli açılardan kenti görüntüleyip Venedik'i halkın bunca yakınına getirmemişti. İnsanların bu resimlere değer vermelerinin nedeni, tabloların sergiledikleri beceri

ve verdikleri zevk kadar, Venedik ve dükler hakkında aktardıkları bilgilere de bağlıdır. Din, günlük yaşamlarının bir parçası ve hepsinin paylaştığı bir olguydu; büyük klasik yazarları iyi bilmeleri, vücudun fiziksel çekiciliğinin sergilenmesinden haz duymaları, bu insanların paylaştıkları durumlardı. Bugün Ovidius'un şiirleri çok uzakta kalmıştır, okunmazlar; dük, bize göre o zamanlar toplumsal yaşama çeşni katan bir insandan ibarettir; Venedik bir kartpostal manzarasıdır. Azi-ze Maria Magdalena, bir kadın vücudu, yarısı unutulmuş öyküden bir karakter olarak, Freud'a özgü bir belirsizlikler demeti olup çıkmıştır. Natürmort, renkli, pahalı bir derginin tüketiciyi ayartan fotoğraflarından biri olmuştur. Ne olursa olsun yine de konulardan çok, resmin ait olduğu dönemle ve üslubuyla ilgileniriz. Konuları daha gerçekçi olanlara rastlarsak bile, müze ortamı onları bu yönde incelemenizi engeller. Müzeler tarihin hazine daireleridir ve buralarda gördüklerimiz de tarih ve hazinelerden ibarettir. Dikkatin tek bir eserde yoğunlaştırılması; eserin olduğu gibi incelenmesi; bir çağın, bir sanatçının, bir kültürün temsilcisi olarak görülmemesinde müzelerin olumlu çabaları vardır. Burada beklenmedik birşeyle karşılaşmayız. Rastlantıyla oluşan hiçbir şey yoktur. Beraberimizde getirip, sergilenen eserlere aşılamaadıkça, hiçbir müzede hayat bulamayız. Koleksiyondaki ünlü parçaları görmek üzere düzenlenen geziler, duvarlardaki etiketler, ellerde taşınan kataloglar, yolumuzu tıkayan öteki psikolojik engeller, bu eserlere yöneltilen geleneksel takdirlerin uğultusu bizi neredeyse bu sanat nesnelerinin şaşılacak bir dayanıklılık göstererek, insanın yaratıcı, şiirsel içgüdüsünü somutlaştırdıklarını göremeyecek kadar körleştirir.

İletişim araçları, insanlardan sanatı daha çok uzaklaştırır. Kitle iletişim araçlarının, sanatı kamuoyuna sunma biçimlerine bakalım. Büyük bir hırsızlık ya da dehşet verici bir sahtekârlık haberinde sanat, esrarlı, heyecan verici bir piyes gibi sunulur. Müzayede salonlarında fiyatlar yükselince, sanatın bu sunuluş biçimi bir kumar, bir eğlence konusuna dönüşmüştür. Bir müze herhangi bir esere, gazetecilerin tahminlerinin çok üstünde bir para yatırdığında, haberin iletişim araçlarında yayımlanışıyla sanat bu kez başka türlü eğlence konusu olur. Sanat eleştirmenlerinin basılan incelemeleri de bu eğlenceye katılır. Çeşitli koşullara uyabilen ve yaratıcı özellikteki bir görsel araç olan televizyon, görsel sanatları evlerin içine sokmanın yolunu bulamamıştır. Profesyonel sanat dergileri, hâlâ öldüren, yok edici savaş üzerine tartışmaları sürdürürler; profesörce ifade biçimleri veya politikacılara özgü yavan sözlerle okuyuculara seslenirler. Ancak tüm bu yazılarda, nasıl iyi bir öykü ya da iyi televizyon programları yapılabileceği araştırılmaz.

Müzeler ve iletişim araçları halka bilgi vermek ve yol göstermek için kurulmuşlardır. İlki zevki, ikincisi geleneksel tutumları, eğitici ve bu konuda halka yol gösterici işlevlere sahiptir. Bugünkü durumlarıyla, amaçları ve işlevlerinden ne denli saptıklarını gittikçe daha bilinçlenerek görüyoruz. İletişim araçları herşeyi habere ve eğlence konusuna çevirir. Müzeler ise herşeyi tarihe dönüştürür. Hiçbiri güncel bir yaşıntıyı ortaya koyamaz. Bu tür yaşıntılara duyduğumuz açlık ise bizi bu kurumlarla meşgul olmaya iter.

Bu nedenlerle sanatçı karmaşık ve çelişkili bir durumdadır. Yine de bireysel sanatçı olanları açıklıkla görebilir. İçinde bulunduğu durumdan çıkaracağı tek kazanç toplumda sanatçıya verilmiş çeşitli görevler-

den, kendi kişiliğine ve yapacağı işe uygun olanını seçip, benimsemektir. Geçmiş bu konuda önüne sonsuz çeşitlilikte modeller sunmaktadır. Ad Reinhardt'ın dediği gibi, müzeler bize, sanatçının artık yapmaya gerek duymadığı şeyleri sergilerler. Aynı zamanda müzeler, çeşitli sanat biçimlerini de sergiler ve sanatçıya bunlara katılma hakkı sağlar. (Bu Romantizmin sorumluluk diye şişirip, sanatçının sırtına yüklediği bir haktır).

Bu görevleri tartışmak için onları tanımlayıp, örnek göstermeliyiz. Sanatçıya bütünüyle uyan bir görev yok gibidir; sanatçı ne kadar çok yönlü olursa, yapacağı iş de o denli çeşitlilik gösterir. Öğretmen ve araştırmacı olarak sanatçıları ikiye ayırmak yararlı bir ayırım olabilir. İkisinin de herşeyden önce sanatçı olduklarını unutmayalım. Öğretmen olan sanatçı, bir halk kesimine hitap ettiğinin bilincindedir ve sanatının en azından bir bölümünü insanları etkilemede kullanır. Oysa araştırmacı kendi sanatsal sorununu tanımlamaya ve bunun çözümünü bulmak için çalışmaya öncelik tanımıştır. Öğretmenin aktarmak istediği bir mesajı, bir görüşü vardır; eserleri bunların bir formülü, açıklanmış biçimidir (sanatçı aynı zamanda formüle geçirme düşüncesiyle savaşıyor da olabilir). Eserleri başkaları tarafından görülmek için yapılmışlardır ve ancak görülerek yaşarlar. Araştırmacı daha sessiz kalmaktan hoşlanır. Eserlerini sergilemek, başına dert açabilir. Pratik yararlar sağlayabilecek şekilde dikkatini başka yönlere çekebilir; ama bu onun gerçek etkinliğini yarıda keser ve sanatın yanlış temsil edilme olasılığı doğar. Belki ulaşmaya çalıştığı sonucu hiçbir zaman elde edemeyecektir. Bunu büyük bir olasılıkla kendisi de bilir. Pissarro, Matisse'e bir Empresyonist ile Cézanne arasındaki ayrılığın, Cézanne'in hayatı boyunca aynı resmi yapması olduğunu söylemişti. Bu, araştırmacı sanatçıyı oldukça uygun bir şekilde açıklar. Ona öğretici sanatçıdan daha ender olarak rastlanır. Gerçekte aralarındaki fark şudur: Eserleri, kısmen sanatla ilgili sorular sorularak yürütülen sanatçı ve eserleri, kısmen açıklanan kanılara göre yürütülen sanatçı.

Sanatlarını, doğrudan doğruya toplumsal demeçler ve öğütler için kullanan sanatçılar öğretmen olanlardır. Ancak sanat araştırmaları ve kendi kişiliklerini çözümleme öğeleri, olgun eserlerinin temelini oluşturan Mondrian, Malevich ve Lissitzky gibi sanatçılar da bu gruba girerler. Araştırmacı sanatçı imgesi, Soyut Ekspresyonistlere ve onların bütünüyle dış vurmuş olan en son resimleri yaratma çalışmalarına uyar. Ancak kendiliğinden olan içgüdüsel yaratmaya verdikleri önem, eserlerinin herbirini bir bütün, kendi kendini haklı çıkaran bir eylem olarak kabul etmemizi gerektirir. Paul Klee, ömrünün büyük bir bölümünü atölyesine kapanarak geçirdi. Orada, kişisel ve evrensel kesin bir senteze varmak için elindeki malzemeleri ve işaretleri, hep yeni biçimler vererek birleştirmeye çalıştı. Brancusi, mesleğinin ikinci yarısını, daha önce çeşitli evrelerle geliştirdiği heykelle ilgili temalar ve buluşlar üzerinde yeniden çalışarak geçirdi. İkisi de rahatça, araştırmacı sanatçı tipine örnek gösterilebilir.

Sanatçının eserinin toplumsal görevini değerlendirmede başka bir yol, onun çalışma sürecini, fiziksel olduğu kadar zihinsel yönden de inceleyip açıklamaktadır. Sanatçılar bizden, eserlerine yalnız sınırlı ürünler olarak değil, etkinlikler karmaşasının somutlaştırılması olarak da bakmamızı isterler. Klee'nin vurguladığı gibi: 'Sanat eseri herşeyin üstünde bir yaratma sürecidir; salt bir ürün olarak yaşanmamıştır'. Eseri gördüğümüz zaman, *eğer* görürsek, bir ölçüde onun yapı-

şını da yaşarız. Zamanla çeşitli sanatçıların eserlerini incelersek, toplumsal açıdan aralarındaki farklılıkları görürüz. Sözelimi Konstruktivistler, yalnız fabrika yapımı malzemelerle değil, teknoloji dünyasını simgeleyen malzemelerle de çalışırlar. Bu sanatçının kişiliği hiçbir zaman eserinden ayrı tutulamaz; ama fiziksel olarak ortaya sunulan şeyin bir parçası da değildir. Kökleri matematiğe dayanan biçimsel ilişkilere göre eserini inşa eder. Eserinin tam kopyası ancak onun ikizi olabilir. Bu konstrüksüyonun bir parçası kırıldığı zaman, aynı malzemedен, aynı ölçülerde bir parça kesip, aynı durumda yerleştirmek mümkündür. Bir araştırmacı gibi görünür; ama yaratma sürecinin ima ettikleri toplumsal niteliklidir ve fiziksel çevreyle uyum sağlamaya, dünya ile yapıcı ve iyimser bir ilişki kurmaya yönelir. Etkinlikleri, toplumsal yaşam için bir model sunma amacını taşır. Bu sanatçı tipine karşıt uçta, salt bilinçaltı uyarımlarına göre çalışan sanatçı tipi yer alır. Etkinlikleri, temel olarak bilinçaltındaki imgeler dünyasını yüzeye çıkarmaya yöneliktir. Sürrealistler, insanın aklının başında olmasının, yalnız mantığa ve düzene bağlı olmadığını, hayal gücünün özgür dünyasında ve duyuyla ilgili serüvenlerde de bunun sağlanabileceğini dünyaya kanıtlamayı amaçlamışlardır. Yaratma süreçleri son derece özel ve kişiseldir. Bununla birlikte yapmak istedikleri halka açık nitelikler taşır. Eserler bütünüyle toplumsal ve çözüm arayıcı özelliktedir. Bir grup olarak politik kampanyalara benzer işlerlik göstermişlerdir. Yine de kendilerini Sürrealistlerle bağlantılı görenler, aynı zamanda onlardan biraz ayrı durmaya dikkat etmişlerdir. Ekspresyonistler, aynı şekilde içedönük olarak; ama dışadönük amaçlarla çalıştılar. Hareket eden, eylemde bulunan bir ressam olarak eser veren Soyut Ekspresyonistler, özel ve uzak bir ülkenin kâşifleri gibi arkadaşlarından kaçınarak çalıştılar. Ancak, çalışırlarken gözlerimizde canlandırdığımızda, onların toplumun delice ya da en azından anakronik olarak niteleyebileceği aynisel bir tarzda hareket ettiklerini görürüz. Pollock, coşkulu bir peygamber ya da vecd içindeki bir aziz gibi değil, yağmur duasına çıkan kabile büyücüsü gibi çalışır. Tualin çevresinde dolaşırkenki davranışları ve elleriyle yaptığı hareketleri; bu hareketleri etkileyen bilinçaltı güdülerin katkısıyla aynı ölçüde, resmin içeriğini oluştururlar. Resimlerinin görünüşte hiçbir şeye benzetilemeyen şekilsizliği, başka bir tür şekil olarak ortaya çıkar. Bu yeni şekli çözmeye çalışırken, şimdiye dek tanıyıp bildiğimiz düzenlerden başka düzenlerle yeni biçimler yaratılabileceğini öğreniriz. Böylece toplumda salt bireyler olarak değil, toplumsal ve politik varlıklar olarak da yaşamayı öğrenmiş oluruz. Topluma birşeyler kazandırmayan hiçbir sanat eseri yoktur.

Sık sık modern sanatçıya yüklenen çapraşıklık ve belirsizlik suçu oldukça saçmadır. Başka bir yüzyılın insanların bizim sanatımızı basitlikle suçlamaları mümkündür. Klasik dünyanın, Rönesansın, 19. yüzyılın büyük bir bölümünün sanatıyla kıyaslandığında, modern sanatın dolaysız ve akademik öğrenimsiz bir gidişi vardır. Duchamp ve öteki sanatçıların bu suçlamalara hedef olduklarını görüyoruz. Geleneksel olarak Avrupa, en yüce övgülerini belirgin düşünsel bir temele dayanan eserlere saklar ve seyirciden klasik edebiyattan, Hristiyanlık tarihi ve Hristiyan edebiyatından birşeyler bilmesini bekler. Özellikle gündelik yaşantılardan alınan zevklere bağlı olan manzara resimleri ve natüremortlar, akademik düzeyde en az değerli eserler olarak görülmüşlerdir. On dokuzuncu yüzyıl sanatının en radikal öncülüğünü

yapmış sanat biçimleri bunlardır. Modern sanat ender olarak çok okumuş seyirciye hitap eder; basit araçlarla, açık seçik ifadeler kullanarak, hakla yüzyüze gelir. Üstelik başka hiçbir çağ, iletişimin yarar ve etkilerine bu denli ilgi göstermemiştir. Kandinsky, 'Biçim ne kadar soyutsa, o kadar açık seçiktir ve dolaysız olması onun çekici yanındır', derken, kendi deneylerine (yaşantılarına) olduğu kadar algısal psikoloji alanındaki buluşlara da dayanıyordu. Soyut sanatın öteki öncülleri, anlaşılabilirlik, algılanabilirlik konusuna, Kandinsky'ye benzer bir ilgi duymuşlardır.

'İnsanoğlu/Dayanamaz çok fazla gerçekliğe' der T.S. Eliot. Sanata uygulandığında, bu söz insanların sanatta hoş biçimler ve tatlar bulma arzusunu, onu zevk ve boş zaman kavramıyla bir tutmalarını, hatta bunları idealize etmelerini anlatır. İnsanlar sanatın yaşam ve ölüm gerçekleri üzerinde durmasını istemezler. Renkli şekillerin, hacmin, boşluğun, ağırlığın, saydamlığın, ılık ve koyuluğun, hatta çağdaş reklamcılığın çekici özelliklerinin sağladıkları gerçekliği bile istemezler. Sanatı, geçmişe ve hiç bilinmeyen ülkelere kaçış düşüncesiyle bağdaştırırlar. İşte esas güçlük buradan doğar ve bu salt sanatçıların istemeleriyle altedilebilecek bir güçlük değildir. En modern anlayıştaki sanat eserlerinde, dikkati çeken özellik sertlik ve çirkinlik değil; daha çok ardı arkası kesilmeyen bir sıcaklık, çekicilik ve incelik. Ancak bunlar geniş halk kitlelerinin alışık olduğu, beklediği türden çekicilikler değildir. Bu eserler kamuoyunun başarabileceğinden daha saf, daha korunmasız duygulara hitap ederler. Daha çocuksu, daha içten, daha primitif bir karşılık beklerler. Kimileri bu sorunu abartabilir, kimileriye rafa kaldırabilir. Bir zamanların hor görülen sanat türü Empresyonizm, şimdi herkesin sevgilisi olup çıkmıştır. Zamanla insanlar biçimlerin yerlerinden oynatılmasından çok, Kübizmin zerafetine ve zekice buluşlarına karşılık vermeyi öğreneceklerdir. Aynı şey soyut sanatın dayanıklılığı ve iyimserliği için de söylenebilir. Zaman geçtikçe Duchamp'ın oyunlarındaki düşünsel olduğu kadar görsel güzellikler de açığa çıkacaktır. Sanat, alışılmış olanların yerine yenilerini koyarak, kendine özgü garip tutumuyla 'zamanın ilerisinde' (Romantiklerin başka bir buluşu) yaşamını sürdürüyor. Bunu bilim ve teknolojiden daha iyi başarması çok basit bir nedene dayanır: Sanat, yok etme silahı değildir.

İnsanlık ne görme duyumunu, ne de hayranlık duyma yeteneğini yitirdi. Batılı insanın yitirdiği şeyler, hayatının hızlı temposu yüzünden çevresini farketme yeteneği ve yoğun dikkati sağlayan sükunettir. Bütün bunlara karşın yine de modern sanatın büyük bir bölümü barış, sessizlik ve ciddiyeti yansıtır. Modern sanat, Victoria sanatının zamanla yıpranmış melodramlarından kaçınmıştır. Bu yönden, yirminci yüzyılın gerçek dramlarına çok az kulak vermesiyle suçlanabilir. Ancak sonraları, her ikisi de iletişim araçlarının hemen, bıkınlık verici melodramlar haline getirilmiş; abartmalı sözler ve tekrarlamalarla değer kaybına uğratılmıştır. Sanatı politik bir silaha çevirmek, onu bu karmaşaya sokarak, kitle iletişim araçlarının koca makinelerinin yanına bir cüceyi koymayı göze almak demektir.

Dünya değişiyor. Kapitalizm ve erkekçe rekabet ideali çökme sürecini yaşıyor. İşsizlik ve bilgisayarlaşmanın dev gibi büyüdüğü bir çağda, ahlak dersi veren eserler artık insanları etkilemiyor. Avrupa kaynaklı olmayan ülkelere bir konuda şükran borçluyuz: Artık birşeyler başarmaktan çok, salt yaşamakla ilgilenir olduk. Gün geçtikçe, doğa-

yı sömürmekten onunla birlikte yaşamaya duyduğumuz gereksinmeyi daha çok farkediyor; kronometre ile düzenlenen yaşayış biçimimizle kendimize ne kadar zarar verdiğimizi anlıyoruz. Pek çok nedenlerden ötürü sonunda yaşam tempomuz yavaşlayacak, gürültü dinenecek. Bu değişimle birlikte varolmaktan, çalışmaktan, birşeylere katkıda bulunmaktan, yaratmaktan aldığımız zevk yeniden bütünleşecek. Hep almayı düşünen varlıklar olmaktan çıkacağız.

Önümde değerlendirecek bir fırsat seziyorum. Nasıl doğaya gerek duyuyorsak sanata da gerek duyarız; her ikisinde de bir denge vardır. Sanatla kolay, sıradan bir ilişki kurmayı istiyoruz. Ama böylece farkında olmadan, adeta sıradan bir sanat yaratıyoruz. Sanki yalnız sanat şaheserleri önemliymiş gibi konuşmaktan vazgeçmeliyiz. Sanattan savaşla ilgili olarak söz etmekten tümenden vazgeçmeliyiz. Bir sanatçı kendi deneyleri ve daha derin kavrayış yeteneği ile sanatını geliştirebilir. Ama sanat böyle ilerlemez. En azından öteki sanatçılara karşı böyle zafer kazanılmaz. Nokes, Stokes'a meydan okur; ama bu Stokes'un eserlerinin Nokes'unkilerden daha az değerli oldukları anlamına gelmez. Her ikisinin de kendisine göre değerleri vardır. Sal-yangozu yakalayıp, ünlü morumsu mavi rengini ayrıştıran Keats olmuştur. Ancak Keats, ne bir devrim yaratmayı amaçlamıştı, ne de böyle bir harekete önderlik etme iddiasındaydı. Browning'in kurduğu mecaz, Keats'in yenilik olarak getirdiği şeyin aynı zamanda eskiye ait kökleri olduğunu ima eder. Klee'nin sanatın çağlar boyu süren ömrü (sanat tarihi Romantizmin ilk çıktığı zamanlarda bulunmuş, ancak daha sonra yine Romantizm tarafından savaş diline sokulmuştu) için gösterdiği organik modeli benimsersek, eski ve yeni sanatın birbiriyle ilişkisinin, karşılıklı dayanışmasının ve bir arada var oluşunun doğru ve yararlı bir imgesine sahip oluruz. Sanatın çok önemli bir yanı, doğanın ötesine gitmesidir; bu, sanatın yok olmaksızın üreyebilme yeteneğidir. Sanat tarihini incelemeyi, sanat tarihi yazmayı, özellikle de günümüz sanatının tarihini yazmayı haklı çıkaran nedenlerden biri, eskiyle yeninin birlikte gelişip büyümelerini göstermektir. Bu gerçekleştiği takdirde, artık kitabımızı kapayabilir, sesi teybe alınan rehberi susturabilir ve kendimizi gözlerimizle dinlemeye bırakabiliriz.

Aşağıdaki bilgiler son derece kısa tutulmuş ve yalnızca, sanatçının yaşamındaki en önemli tarihlerle, en önemli olaylar konu edilmiştir. Ayrıca kitaptaki ilgili metni tamamlamak amacıyla kısa bir yaşam öyküsü de verilmektedir. Bu nedenle aşağıda anlatılanlar bir kişisel seçim konusudur ve ayrıntılı olma iddiasında değildir. Daha ayrıntılı bilgi edinmek isteyenlerin çeşitli kaynak kitaplara ve özellikle Londra ve New York'ta Colin Naylor ile Genesis P-Orridge yayınevleri tarafından 1977 yılında yayınlanmış olan *Çağdaş Sanatçılar* adlı yapıta başvurmaları önerilir.

Valerio ADAMI

1935'te Bologna'da doğdu. Milano'daki Brera Akademisinde öğrenim gördü. İlk kişisel sergisini 1959'da Milano'da Naviglio Galerisinde açtı. Bunu 1960'ta Bremen, 1962'de Londra, 1965'te Antwerp, 1968'de Paris sergileri izledi. ABD'deki ilk sergisi 1970 yılında San Fransisco'daki Hansen Galerisinde açıldı.

Josef ALBERS

1888'de Almanya'da Bottrop'ta doğdu; 1976'da New Haven'da öldü. Berlin, Münih ve daha sonra da Bauhaus'da (Weimar) öğretmen ve sanat eğitmeni olarak çalıştı (1920-3). 1933'e kadar Bauhaus'da (Weimar, Dessau ve Berlin) öğretim üyeliği yaptı; daha sonra da Kuzey Carolina'daki Black Mountain Kolejinde 1949 yılına kadar çalıştı. Daha birçok başka yerde öğretmenlik yaptı. 1936'dan itibaren ABD'de ve uluslararası alanda sergileri açılmıştır.

Albers, Josef, *Interaction of Colour*, Londra ve New Haven, Conn., 1963

Gomringer, Eugen, *Josef Albers*, Starnberg ve New York 1968

Karel APPEL

1921'de Amsterdam'da doğdu. 1940-3'te Amsterdam Sanat Akademisinde öğrenim gördü. 1948 yılında Kobra grubunun kurucu üyeleri arasına girdi. 1950'de Paris'e gitti. 1957'de ABD'yi ve Meksika'yı ziyaret etti. Şimdi New York'ta yaşamaktadır.

Katalog, *Karel Appel*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1965

Shusaku ARAKAWA

1936'da Japonya'da Nagoya kentinde doğdu. 1958'de Tokyo'da Neo-Dada grubunu organize

etti, 1961'de New York'a gitti. 1963'te şematik resimlerini yapmaya başladı, objeleri anlatırken giderek sözcükler kullanmaya başladı. Amacı 'hayal gücünün çalışmaya başlamasından önceki durumu resmetme girişimi' olarak özetlenebilir. 1969'da *Why Not* adlı filmi yaptı

Keith ARNATT

1930'da Oxford'da doğdu; Oxford Sanat Okulunda ve Londra'daki Kraliyet Akademi Okullarında (Royal Academy Schools) öğrenim gördü (1951-8). İlk kişisel sergisini 1970'te Amsterdam'da açtı; 1969'dan sonra Avrupa ve Amerika'daki Concept Art (Kavram Sanatı) sergilerine katıldı. Arnatt'ın çalışması, hemen her zaman sözcükler ve/veya fotografik görüntülerle yenilik-getirici girişimleri ve anlaşılabilirliği alaylı bir yorumlama amacını gütmüştür.

Parry-Crooke, Charlotte (ed.), *Contemporary British Artists*, Londra 1979

Jean (Hans) ARP

1887'de Strasbourg'da doğdu, 1966'da Basel'de öldü. Sanat öğrenimini Strasbourg, Paris ve Weimar'da gördü. 1909'da İsviçre'ye gitti; 1916'da Zürih'teki Dada grubunun kurucu-üyeleri arasına katıldı. 1920'lerde Köln'deki Dada'ya iştirak etti. 1921'de Sophie Taeuber ile evlendi. Kollajları, kabartmaları, Dadaist şiirleri ve 1930'lardan sonra da üç-boyutlu heykelleri vardır. Almanya ve Fransa'daki soyut sanatçı gruplarıyla, aynı zamanda Sürrealizmle ilişkisi vardır. Soby, James T. (ed.), *Arp*, New York 1958

Read, Herbert, *Arp*, Londra 1968

Lawrence ATKINSON

1973'te Manchester yakınlarındaki Medlock -Chorlton'da doğdu; 1931'de Paris'te öldü. Şarkı

öğrenimini Berlin ve Paris'te yaptı; şarkı söylemeyi İngiltere'de geliştirdi ve öğretti. Kendi kendini yetiştirmiş bir sanatçıdır. 1913'te Londra'da sergi açtı. 1914'te Wyndham Lewis'in Rebel Sanat Merkezine (Rebel Art Centre) katıldı ve BLAST manifesto'ya imza koydu. 1915'te Londra'daki Dore Galerisinde açılan Vortisist sergiye katıldı ve *Aura* adlı şiirlerini yayınladı. İlk kişisel sergisini 1921'de Londra'daki Eldar Galerisinde açtı ve Uluslararası Milano Sergisinde heykel konusunda büyük ödülü kazandı.

Shipp, Horace, *The New Art*, Londra 1922

Cork, Richard, *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age*, Londra 1976

Francis BACON

1909'da İrlanda'nın Dublin kentinde doğdu. Kendi kendini yetiştirmiş ve otuz yaşlarından sonra resim yapmaya başlamıştır. Aynı zamanda kilim, mobilya desenleri de hazırladı. 1944'ten sonra, hemen tümü Londra'da olmak üzere resim çalışmalarına hız verdi. Uluslararası üne 1960'lardan sonra kavuşmuştur.

Russell, John, *Francis Bacon*, Londra 1971

Slyvester, David, *Interviews with Francis Bacon*, Londra 1975

John BALDESSARI

1931'de Kaliforniya'nın National City kentinde doğdu. 1949-57 yılları arasında San Diego Eyalet Kolejinde resim öğrenimi gördü. İlk kişisel sergisini 1960 yılında La Jolla Sanat Müzesinde açtı. New York'taki ilk sergisi 1971'de Richard Feigen Galerisinde açılmıştır.

Giacomo BALLA

1871'de Torino'da doğdu, 1958'de Roma'da öldü. Sanat öğrenimini Torino'da yaptı, 1895'te Roma'ya yerleşti. 1900'de Paris'e gitti. 1910'da Boccioni ve Severini'nin çağrıları üzerine Fütürist resim manifestolarını imzaladı. Kronofotografi'yle esinlendiği hareketleri resmetti, daha sonra şematik hareket resimleriyle soyut ışık ve renk çalışmaları da yaptı. Fütürist giysi, mobilya vb. desenleri hazırladı. 1930'larda tanımsal (descriptive) resme dönüş yaptı.

Katalog, *Giacomo Balla*, Galleria d'Arte Moderna, Torino 1963

Max BECKMANN

1884'te Leipzig'de doğdu; 1950'de New York'ta öldü. 1899-1903 yılları arasında Weimar Akademisinde çalıştı ve daha sonra Paris'e, Floransa'ya ve başka yerlere gitti. 1907'de Berlin'e yerleşti. 1914-15 yılları arasında sağlık hizmetlerinde çalıştı ve daha sonra 1933 yılına kadar Frankfurt'ta yaşadı. Sağlam yapılı, aşırı duygusal olmayan Ekspresyonist resimleri, 1921'ler-

den sonra yapmaya başladı. 1925'te Frankfurt'ta Städel School'da Profesör oldu, bu görevi 1933 yılında bıraktı. 1937'de Almanya'yı terkederek önce Paris'e, daha sonra da Amsterdam'a gitti. 1947'de ABD'ye yerleşti. Ressam olarak sergiler açtı, ödüller kazandı; bu arada 1950 Venedik Bienalinde büyük ödülü aldı.

Selz, Peter, *Max Beckmann*, New York 1950

Joseph BEUYS

1921'de Kleven, Almanya'da doğdu. 1947-52 yılları arasında Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisinde (Düsseldorf Kunstakademie) çalıştı ve öğretim görevliliği yaptı; 1961-72 yılları arasında aynı yerde heykel öğretti; siyasi nedenlerle bu görevi bıraktı. 1970'te Direkt Demok-rasi için Serbest Referandum Partisi'ni kurdu. Uluslararası üne giderek arttı; elli yaşlarından sonra heykelleri ve konferanslarıyla giderek çoğalan bir ilgi topladı.

Katalog, *Joseph Beuys*, Guggenheim Museum, New York 1979

Charles BIEDERMAN

1906'da Ohio'nun Cleveland kentinde doğdu. 1922-6 yılları arasında galerilerde çalıştı. Daha sonra 1926-29'da Chicago Sanat Enstitüsüne devam etti. New York'a gitti, soyut resim ve konstrüksiyonlar yaptı. 1936-37'de Paris'teydi. 1938'de Alfred Korzybski'nin (General Semantics Institute'ün kurucusu) yanında çalıştı. Daha sonra 1948'de kendisi tarafından yayınlanan *Art as the Evolution of Visual Knowledge* üzerinde çalışmaya başladı. Diğer kitapları *Letters on the New Art*, 1951; *The New Cezanne*, 1958.

Katalog, *Charles Biederman*, Minneapolis Institute of Arts, Minn., 1976

Max BILL

1908'de Winterthur (İsviçre)'de doğdu. Zürih'te desen çalışmaları yaptı, daha sonra 1927-9'da Bauhaus, Dessau'da öğrenim gördü. Heykeltraş ve ressam olduğu kadar, mimar ve endüstri olarak da çalışmıştır. 1932-1937 arasında Paris *Abstraction-Création* grubunun; 1937'den sonra İsviçre'de *Allianz* sanatçılar birliğinin üyeliğini yaptı. 1944'te Basel'deki "Concrète Art" sergisini düzenledi; 1960'ta bir sergi de Zürih'te açtı. 1951-56 arasında Ulm'daki *Hochschule für Gestaltung*'ün yöneticiliğinde bulundu.

Maldonado, Tomas, *Max Bill*, Buenos Aires 1955

Julius BISSIER

1893'te Almanya'da Freiburg-im-Breisgau'da doğdu; 1965'te Ascona (İsviçre)'da öldü. Birinci Dünya Savaşından önce ve sonra sanat çalışmaları yaptı. Realist resimler meydana getir-

di, daha sonra Çin sanatına ve abstraksiyona doğru kaydı. Yaklaşık 1930'lardan itibaren yaptığı soyut resimlerde, Doğu Yazı Sanatı (hat) ve düşüncesi giderek etkin olmuştur.

Schmalenbach, Werner, *Bissier*, Stuttgart 1963 ve New York 1976

Umberto BOCCIONI

1882'de Reggio Calabria'da doğdu; 1916'da Verona yakınlarındaki Sorte'de öldü. 1900 yılında resme başladığı Roma'ya gitti, Severini'nin arkadaşı oldu ve Balla'yı izledi. 1906'da Paris'i ve Rusya'yı ziyaret etti. 1907'de Milano'ya yerleşti, Carra, Russolo ve yazar Marinetti ile tanıştı. 1910'daki iki Fütürist manifesto'nun başlıca hazırlayıcısıdır. Fütürist arkadaşlarıyla birlikte 1911'de Paris'e gitti; 1912'de, Paris'teki Fütürist sergiden sonra heykel'e döndü ve bunları 1913'te Paris'te sergiledi. 1915'e kadar çalıştı; attan düşerek öldü.

Ballo, Guido, *Boccioni, la vita e l'opera*, 1964

Boccioni, Umberto, *Gli scritti editi ed inediti*, Milano 1970

David BOMBERG

1890'da Birmingham'da doğdu, 1957'de Londra'da öldü. Taş baskı işlerinde çıraklık yaptı, boş zamanlarında resim çalıştı. 1911-13 arasında Slade Sanat Okulunun bursunu kazandı. Kişisel Kübizm versiyonları 1912-14 arasına rastlar. Vortisist'lerle birleşti. Kanada Savaşı Anısı adlı resmi 1918'de reddedildi; daha Ekspresyonist bir yol tuttu ve gözlemlere dayanan resimler yaptı. 1946-53 yılları arasında öğretmenlik yaptığı Borough Polytechnic'te genç nesli kuvvetle etkiledi. 1923-7'de Filistin'de, İspanya'da ve Cornwall'da çalıştı.

Katalog, *David Bomberg*, Arts Council of Great Britain, Londra 1967

Katalog, *David Bomberg*, Whitechapel Art Gallery, Londra 1979

Pierre BONNARD

1867'de Fontenay-aux-Roses'da doğdu; 1947'de Le Cannet'da öldü. Hukuk öğrenimi gördükten sonra, Güzel Sanatlar Akademisine ve Academie Julian'a devam etti. Nabi grubunu kuran Denis ve diğerleriyle tanıştı. 1890'larda afiş, tiyatro ve dekorasyon ressamı olarak çalışmalar yaptı. 1900'lerden sonra az çok kendi başına çalıştı, 1910'dan itibaren yılın bir bölümünü güney Fransa'da geçirmeye başladı; daha sonra oraya tamamen yerleşti.

Fermigier, André, *Pierre Bonnard*, New York n.d. Terrasse, Antoine, *Bonnard*, Cenevre 1964

Constantin BRANCUSI

1876'da Romanya'nın Hobitza kentinde doğdu, 1957'de Paris'te öldü. Bir köylü çocuğudur;

Craiova ve Bükreş'te sanat öğrenimi gördü. 1904'te Münih üzerinden Paris'e gitti; birkaç ay Rodin ile birlikte çalıştı. 1907'den sonra bağımsız çalışmaya başladı. İlk çalışmalarında bronz kalıplar kullandı; 1908'den sonra taş veya ağaçtan yontma heykeller yapmaya başladı. Bazı heykelleri iyice cilalanmış bronzdan ve çelikten yapılmıştır. Aynı tema'lar üzerinde çalıştı: *The Kiss*, başlar, kuşlar, balıklar, *Sonsuz Sütun* gibi. Ağaç oymaları romen halk dekorasyonunu Afrika kabilelerine özgü oymalarla kaynaştırma görünümündedir. 1933'te Hindistan'da Indore Mihracesinin türbesi ve tapınağı için desen çizdi. 1934-7 arasında *Gate of the Kiss*, *Table of Silence* ile Romanya'da Tirgu Jiu'da *Sonsuz Sütun* üzerinde çalıştı. Oymalı kapıları da dahil olmak üzere stüdyosunu Fransız Devleti'ne bıraktı. Eserleri halen Centre Pompidou, Modern Sanat Müzesindedir.

Geist, Sidney, *Brancusi, a Study of the Sculpture*, Londra 1968

Katalog, *Brancusi*, Gemeentemuseum, The Hague 1970

Geist, Sidney, *Brancusi*, New York 1975

Georges BRAQUE

1882'de Argenteuil-sur-Seine'de doğdu; 1963'te Paris'te öldü. Boyacı ve dekoratör olarak çalıştı; 1902'de Académie Humbert ve Güzel Sanatlar Akademisinde resim yapmağa başladı. Fovizm'in, daha sonra Cezanne ve Picasso'nun etkisinde kaldı. Picasso ile birlikte 1908'den itibaren de Analitik ve Sentetik Kübizm'i geliştirdi. Daha sonra yaptığı çalışmaları, natürmortları ve atölye resimleri, Kübizmin şiiresel varyasyonlarıdır. Bu yapıtlar Kübizm'in karakterini bozmadan renkler ve şekiller açısından duygusal özellik taşımaktadır.

Russell, John, *Braque*, Londra 1959

Mullins, Edwin, *Braque*, Londra 1968

Stuart BRISLEY

1933'te Haslemere (Surrey)'de doğdu. Guilford Sanat Okulu ve Kraliyet Sanat Kolejinde (Royal College of Art), Munich Güzel Sanatlar Akademisinde ve Florida Üniversitesinde öğrenim gördü. Altmışların sonlarına doğru, konstrüksiyonlardan Performans Sanatı'na dönüş yaptı. 1970'ten sonra tek başına veya arkadaşları ile birlikte olarak, Avrupa'nın her yerinde—bu arada Londra, Varşova, Berlin, Viyana, Milano, Paris, Amsterdam gibi kentlerde—sergiler açtı.

Parry-Crooke, Charlotte (ed.), *Contemporary British Artists*, Londra 1979

Alberto BURRI

1915'te İtalya'da, Citta di Castello'da doğdu. İkinci Dünya Savaşı sırasında kuzey Afrika'da

hekim olarak çalıştı, savaş tutsağı iken resim yapmaya başladı (1944-5). 1945'te mesleğini terketti, Roma'da yerleşti ve 1947'den sonra düzenli olarak, 1950'den sonra da uluslararası sergiler açtı.

Katalog, *Alberto Burri*, Museum of Fine Arts, Houston 1963

Anthony CARO

1924'te Londra'da doğdu. 1947-52'de Kraliyet Akademisinde (Royal Academy Schools) çalıştı, 1951-53'te Henry Moore'nin yanında yarım gün asistanlık yaptı. 1953-66 arasında da yine yarım gün olarak St Martin's Sanat Okulunda Öğretim Üyeliği yaptı. 1959'da ABD'yi ziyaret etti; dönüşte metal heykeller yapmaya başladı. Yeni çalışmalarını 1961'de Londra'da sergiledi. 1963'te Londra'daki Whitechapel Galerisinde büyük bir kişisel sergi açtı; 1966'da Venedik Bienalindeki İngiliz Pavyonu'nda aynı şekilde eserlerini kişisel olarak sergiledi. David Bright heykel ödülünü kazandı. 1967'de Los Angeles County Müzesinde açılan "Altmışlı yıllarda Amerikan Heykelticiliği" sergisine katıldı. Bundan sonra Londra'daki Hayward Galerisindeki de dahil olmak üzere birçok sergi açtı.

Katalog, *Anthony Caro*, Arts Council of Great Britain, Londra 1969

Whelan, Richard, *Anthony Caro*, Harmondsworth 1974 ve New York 1975

Rubin, William, *Anthony Caro*, Londra ve New York 1975

Carlo CARRA

1881'de İtalya'nın Quargnento kentinde doğdu; 1966'da Milano'da öldü. Dekoratif ressam olarak eğitim gördü, daha sonra Brera, Milano'ya gitti. 1910'da Fütürist gruba katıldı, onlarla birlikte 1911'de Paris'i ziyaret etti. Sanat üzerindeki Fütürist yazılarını —*Guerra Pittura*— 1915'te yayınladı. Orduya girdi, 1916'da askeri bir hastanede tanıştığı Ferrara ile birlikte Metafizik Resim'e yöneldi. 1920'lerdeki resimlerinde Giotto'ya ve İtalyan Rönesans resmine karşı giderek artan bir ilgi duyduğu görülür. 1930'lardan sonra daha yumuşak çizgiler ve tatlı renkleri olan resimler yaptı.

Carrà, Carlo, *La mia vita*, roma 1943

Carrà, Massimo ve Bigongiari, Piero, *L'Opera completa di Carrà*, Milano 1970

Paul CEZANNE

1839'da Aix-en-Provence'ta doğdu ve 1906'da aynı yerde öldü. Zola'nın çocukluk arkadaşıdır. Paris'te resim eğitimi gördü, Pissarro ile tanıştı. Çalışmaları 1864'te ve daha sonra da sık olarak «Salon»lar tarafından reddedildi. Daha çok güney Fransa'da çalıştı ve 1895'te Vollard Galerisindeki ilk kişisel sergisini açıcaya kadar

Paris'te pek tanınmadı. Son yıllarında ressam Emile Barnard'ı ziyaret etti ve onunla mektuplaştı. 1898 ve 1899'da Vollard'da daha başka sergiler açtı; 1899-1902 arasında her yıl Salon des Independants'a resim gönderdi. 1904-6 arasında Salon d'Automne'da fazla miktarda resim sergiledi; 1907'de aynı yerde anısına bir sergi açıldı. Bernard bu mektupları makaleler halinde 1904'ten sonra yayınladı.

Rubin, William (ed), *Cézanne — The Late Work*, Londra ve New York 1977

Marc CHAGALL

1899'da Rusya'da Vitebsk'te doğdu. Aynı kentte ve St. Petersburg'ta resim öğrenimi gördü. 1908'de Bakst aracılığıyla ilk kez Post-Empresyonizmle ilişki kurdu ve ilk karakteristik resimlerini yaptı. 1910-14 Paris'teydi; Delaunay, Apollinaire ve diğerleriyle tanıştı. 1914'te Berlin'de Der Sturm Galerisinde sergi açtı; Vitebsk'i ziyaret etti, savaş patladı. 1917'de Ekim İhtilali'nden sonra Vitebsk'te sanat komiseri olarak atandı; 1919'da Vitebsk Akademisi müdürlüğüne getirildi. 1920'de Suprematistlerle kavga etti; Moskova'ya gitti. 1922 Berlin, 1923'te Paris'teydi. İlk 'toplu (geriye-dönük) sergi'sini 1933'te Basel'de açtı. 1914-17 yılları arasında ABD'de yaşadı. 1967'de Zürih ve Köln'de geriye dönük sergiler açtı.

Cassou, Jean, *Chagall*, Londra ve New York 1965
Katalog, *Marc Chagall*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1969

Giorgio de CHIRICO

1888'de Yunanistan'da, Volo'da doğdu; 1978'de Roma'da öldü. Atina Akademisi'nde ve Münih'te sanat öğrenimi gördü. 1911-15 arasında Paris'te yaşadı; 1915-17 arasında İtalyan ordusuna katıldı. Ferrara'da, Carrà ile tanıştı; onunla birlikte Metafizik Resim'i kurdu. 1918'den sonra çoğu zaman Floransa ve Roma'da yaşadı, yirmili ve otuzlu yılların ortalarında zaman zaman Paris'e gitti. Sürrealistler, Chirico'nun ilk resimlerini beğendiler; ancak yirmili yıllarda Rönesans-temeline dayalı bir klasisizm uğruna tutkularını terketti ve modern sanatta klasik-karşıtı eğilimleri suçladı.

Soby, James T., *Giorgio de Chirico*, New York 1955
The Memoirs of Giorgio de Chirico, Londra 1971

CHRISTO

Christo Javacheff, 1935'te Bulgaristan'ın Gabrovo kentinde doğdu. Sofya ve Viyana sanat akademilerinde eğitim gördü. 1958-64 arasında Paris'te yaşadı ve 1958'de katlanmış obje'lerini yapmaya başladı. 1964'te New York'a gitti. Umuma mahsus binalarla ilk kez 1968'de İtalya'nın Spoleto kentinde ilgilendi. 1969'da Avus-

tralya sahillerinden bir bölümünü, 1971'de Colorado'da Valley Curtain'i örtüp 'paket'ledi. Bourdon, David, *Christo*, New York 1971

Bernard COHEN

1933'te Londra'da doğdu. St Martin ve Slade Sanat Okullarında öğrenim gördü; Slade'de yarım gün öğretmenlik yaptı. 1961-2'de 'Situation' la birlikte sergi açtı. 1968-70'te ABD'deki New Mexico Üniversitesinde misafir öğretim üyeliği yaptı. 1972'de Londra'daki Hayward Galerisinde 'toplu (geriye dönük) sergi' açtı. Katalog, *Bernard Cohen*, Arts Council of Great Britain, Londra 1972

William COLDSTREAM

1908'de İngiltere'nin Bedford kentinde doğdu. Londra'da Slade Sanat Okulunda eğitim gördü (1926-9). 1934-7 arasında belgesel filmler yaptı ve 1938'de Victor Pasmore ve Claude Rogers ile Euston Road School of Objective Painting'i kurdu. Slade'ye 1949'da Güzel Sanatlar Profesörü olarak atandı. Katalog, *William Coldstream*, Arts Council of Great Britain, Londra 1962

Salvador DALI

1904'te Katalonya'nın Figueras kentinde doğdu. 1924'te Madrid Akademisi'nde öğrencilik yaptı; ancak 1925 yılında aşırı davranışları nedeniyle okuldan atıldı. Empresyonizmden öte yeni sanatlar aradı; ancak Vermeer ve Pre-Rafaelistlerin naturalizmine ve Gaudi'nin mimarisine eğilim gösterdi. 1928'de Paris'e iki ziyaret yaptı: Picasso ve Miro ile tanıştı. Geomans Galerisinde açacağı kişisel sergisi için yeni çalışmalarını Paris'e getirdiği zaman Breton, Dali'nin Sürrealizmini keşfetti, onun için kataloga giriş yazısı yazdı ve çalışmalarını *The Surrealist Revolution*'da bastı. 1930'da Dali Paris'e geldi ve Sürrealist grubun bir üyesi olarak çalıştı; Breton'un ilham'ı içten, pasif olarak çağırma savının daha ötesinde bir sav olan 'kritik-paranoyak yöntem'ini geliştirdi. *Un chien Andalou* (1929) ve *L'Age d'Or* (1931) adlı filmlerde Bunuel ile birlikte çalıştı. 1938'de, İspanya diktatörü Franco'yu bir ölçüde desteklediği için grupdan atıldı. 1940-55 yılları arasında ABD'de yaşadı, daha sonra İspanya'ya döndü ve Cadaques'te yaşamını sürdürmeye başladı. Cowles, Fleur, *The Case of Salvador Dali*, Londra 1959 Dali, Salvador, *The Diary of a Genius*, New York 1965 Gerard, Max, *Dali*, Londra ve New York 1968

Alan DAVIE

1920 yılında İskoçya'nın Grangemouth kentinde doğdu. 1938-40 yılları arasında Edinburg Sanat Kolejinde öğrenim gördü. 1948-9'da seyahat bursu kazandı. 1950'den sonra Londra'da ki-

şisel sergiler açtı. 1955'te Zen Budizm öğrendi. 1956'da New York'taki ilk sergisini açtı. Katalog, *Alan Davie*, Whitechapel Art Gallery, Londra 1958

Stuart DAVIS

1894'te Philadelphia (Pennsylvania)'da doğdu; 1964'te New York'ta öldü. İlk kez New York'taki Aschan School'la birlikte çalıştı, daha sonra Kübizmin, kente ait tempo'nun ve görsel zenginliklerin (caz, neon, afişler) etkisi altına girdi. 1928-29 yılları arasında Paris'te çalıştı. Otuzlu yılların sonlarında *Works Progress Administration* ve 1932 yılında da *Radio City* için duvar resimleri yaptı.

Robert DELAUNAY

1885'te Paris'te doğdu, 1941'de Montpellier'de öldü. Dekoratif ressam olarak eğitim gördü. 1904'ten sonra tüm yaşamını sanata adadı. 1907-8 yıllarında Neo-Empresyonizm'i ve renk teorisini inceledi. 1910'da ressam Sonia Terk ile evlendi. 1911-12'de *Blaue Reiter* grubuyla temas kurdu. 1913'te Berlin'deki Der Sturm Galerisinde sergi açtı, 1915-17'de İspanya ve Portekiz'de eserlerini sergiledi. 1921'de Paris'e döndü. 1937'de Paris'teki Uluslararası Sergi için duvar resimleri yaptı.

Delaunay, Robert, *Du Cubisme à l'art abstrait: Documents inédits*, Paris 1957

Vriessens, Gustav ve Imdahl, Max, *Robert Delaunay: Light and Colour*, New York 1967

Katalog, *Robert Delaunay*, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden 1976

Charles DEMUTH

1883'te Lancaster'de doğdu ve 1935 yılında orada öldü. Pennsylvania Sanat Akademisinde okudu; 1912-14 yılları arasında Paris'te öğrenim gördü. 1914'te ABD'ye döndü; resimleyici ve oyun yazarı olarak çalıştı. 1920'de Avrupa'yı ziyaret etti. 1924'te sahne dekorları düzenledi. Ritchie, Andrew C., *Charles Demuth*, New York 1950

André DERAIN

1880'de Paris yakınlarındaki Chatou'da doğdu; 1954'te Garches'ta öldü. 1898-9'da Paris'teki Académie Carrière'de okudu, Matisse ile tanıştı. Güney Fransa'da onunla birlikte çalıştı; Vlaminck ile arkadaş oldu. 1905'te Salon d'Automne'da Fovistler adını alan grupla birlikte sergi açtı. 1908-10'da Cezanne ve Kübizm etkisinde kaldı. Bundan sonra daha geleneksel bir yola döndü ve erken İtalyan ve Fransız Rönesansını yansıtan bir Klasizm'i izledi. 1966-68'de son derece primitif birkaç heykel yaptı.

Diehl, Gaston, *Derain*, New York 1964

Jan DIBBETS

1941'de Weert (Hollanda)'de doğdu. Tilburg Akademisinde ve özel olarak da 1959-63 yılları arasında ressam Jan Gregoor'dan öğrenim gördü. 1967'de Londra'da Richard Long ile temas kurdu. 1968'de Amsterdam'da açılan International Institute for Re-education of Artists'in yardımcı kurucularındandır. İlk kişisel sergisini 1965'te Amsterdam'daki Galeri 845'te açtı, bunu yine Düsseldorf (Konrad Fischer), New York (Siegelau) vb. kişisel sergileri izledi (1968). 1972'de Venedik Bienalinde kişisel sergi açtı.

Otto DIX

1891'de Güney Almanya'daki Untermhaus (Gera)'da doğdu; 1969'da Constance Gölü üzerindeki Hemmenhofen'de öldü. Gera ve Dresden'de öğrenim gördü. Daha sonra savaşa katıldı ve 1919-22 yılları arasında Düsseldorf Akademisinde yeniden öğrenimine devam etti. Savaş konulu çizim ve baskılar yaptı; daha sonra on altıncı yüzyıl Alman ressamlarının yolundan gitti. 1927-33 arasında Dresden Akademisi'nde öğretim üyeliği yaptı. 1937'deki 'Dejenere Sanat' sergisine sokuldu; 260 eseri müze ve galerilerden çıkarıldı.

Löffler, Fritz, *Otto Dix: Leben und Werk*, Viyana ve Münih 1967

Theo van DOESBURG

Gerçek adı C.E.M. Küpper olan sanatçı 1883'te Utrecht'te doğdu; 1931'de Davos'ta öldü. 1908'de Hague'de Empresyonist resimlerini sergiledi; 1913'te şiirlerini yayınladı. 1914-16 yılları arasında askerlik yaptı. 1916-17'de Mondrian ve diğerleriyle temas kurarak 1917'de *De Stijl* adlı sanat akımını ve dergi yayınına başlattı. Ölene kadar bu organın yayımcılığını yaptı. Savaşın sonra faaliyetlerini artırdı ve çok-ortamlı bir etkinlik gösterdi. Paris, Berlin ve Weimar'da çeşitli dönemler geçirdi. 1921-2 arasında Weimar'da Bauhaus'a karşı olan *De Stijl* kurslarını yönetti. Daha çok yazı ve söylev basmaya başladı. Van Essteren'le birlikte mimari desenler hazırladı; I.K.Bonset ve Aldo Camini takma adları altında Dada yazıları yazdı. 1922'de Düsseldorf 'Progress ve Artist Congress'te Lissitzky ve diğerleriyle buluştu. 1923'te Paris'e yerleşti. 1924-25'te *Karşıt-Kompozisyon*'daki dinamik öge'yi ortaya attı. 1926-8'de Arp ve Sophie Taeuber-Arp ile birlikte Strasbourg'daki L'Aubette adlı kahve-sinema'yı dekore etti. 1930'da yeni gazetesi *L'Art Concret*'i yayınlamaya başladı.

Katalog, *Theo van Doesburg*, Stedelijk van Abbeemuseum, Eindhoven 1968

Baljeu, Joost, *Theo van Doesburg*, Londra 1973 ve New York 1975

Jean DUBUFFET

1901'de Le Havre'de doğdu. Sanat eğitimi kısa sürdü; 1924'e kadar zaman zaman resim yaptı, daha sonra şarap ticareti yaptı. 1942'den başlayarak kendini tamamen resme verdi; ilk kişisel sergisini 1944'te Paris'te açtı, bunu 1947'de New York'taki sergi izledi. 1949'da Paris'te *art brut* koleksiyonunu sergiledi ve *Art Brut Preferred to the Civilized Arts* adlı yapıtını yayınladı. 1960'ta Paris'te çok büyük bir 'toplu (geriye-dönük) sergi' açtı. Bunu Londra ve Amsterdam'dakiler izledi.

Ragon, Michel, *Dubuffet*, New York 1959

Katalog, *The Work of Jean Dubuffet*, New York 1962

Marcel DUCHAMP

1887'de Rouen yakınındaki Blainville'de doğdu; 1968'de Neuilly'de öldü. Ressam Jacques Villon'un ve heykeltıraş Raymond Duchamp-Villon'un kardeşidir. 1911'de Kübistlerin *Section d'Or* grubuyla birleşti. Aynı grup 1912'de sanatçının *Merdivenden inen Çıplak* adlı tablosunu reddetti. 1914'te ilk *readymade* (hazır-yapıt)'ını gerçekleştirdi. 1915'te New York'a gitti, Dadaist grubun ortasında cam üzerinde büyük resmi olan *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin* 'Büyük Cam' (*The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even*) üzerinde çalışmaya başladı. 1934'de *Çırılçıplak Soyulan Gelin* adlı portfolio'yu yayınladı. New York ve Paris'teki modern sanat sergilerinin düzenlenmesinde yardımcı oldu; özellikle Paris'teki 1947 sergisinin hazırlanmasında büyük emeği geçti. Katalog, *Marcel Duchamp*, Museum of Modern Art, New York 1973

Golding, John, *Marcel Duchamp: The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even*, Londra 1973

Sanouillet, Michel ve Peterson, Elmer, *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Londra 1975

Viking EGGELING

1880'de İsveç'te, Lund kentinde doğdu; 1925'te Berlin'de öldü. Resim eğitimini Milano'da gördü. 1911'de Paris'e gitti, burada Arp ile tanıştı. 1915'te gittiği İsviçre'de de Hans Richter ile dostluk kurdu. 1919-21 yıllarında Berlin yakınlarında Richter'le birlikte 'tomar resimler' (*scroll pictures*) üzerinde çalıştı. 1921'de galası Berlin'de yapılan *Diagonal Senfoni* adlı soyut filmi yaptı.

James ENSOR

1860'ta Ostend'de doğdu ve 1949'da aynı yerde öldü. Brüksel Akademisinde eğitim gördü. 1880'lerin başlarında farkedilmeye başlandı, ancak çalışmaları yenilik peşinde olan gruplarca tekrar tekrar reddedildi. 1883'ten itibaren karakteristik görsel ve çoğu kez kaba resimlerini yap-

maya başladı ve bu işe 1900'lere kadar devam etti.

Haesaerts, Paul, *James Ensor*, Londra ve New York 1959

Max ERNST

1891'de Rhineland'daki Brühl'de doğdu; 1976'da Paris'te öldü. Bonn Üniversitesinde öğrenim gördü. Sanat eğitimi almadığı halde resme başladı, Macke ve diğer sanatçılarla tanışarak sergiler açtı. 1914-18 savaşıdan ileri de-recede etkilendi. Savaşın sonra Köln'deki Dada grubunun liderliğini yaptı. 1920'de Paris'te sergi açtı, 1922'de bu kente taşındı. Orada Sürrealist otomatizm kuramını geliştirmek-te olan Breton ile tanıştı. Sürrealistlerle ser-giler açtı, frotaj'ı ve diğer yarı-otomatik tek-nikleri geliştirdi. 1941'de New York'a göç etti; İkinci Dünya Savaşıdan sonra yaşamının bü-yük bölümü Kaliforniya'da ya da Fransa'da geçti. Paris (1959); New York ve Londra (1961); Stuttgart (1970); Münih ve Berlin (1979) gibi birçok 'toplu (geriye-dönük) sergi' açtı.

Ernst, Max, *Beyond Painting*, New York 1948

Russell, John, *Max Ernst*, Londra 1967

Quinn, Edward, *Max Ernst*, Londra 1977

Richard ESTES

1936'da Evanston (İllinois)'da doğdu. 1952-56 yılları arasında Chicago Sanat Enstitüsünde öğrenim gördü. New York'ta yaşamaktadır. İlk kişisel sergisini New York'ta, 1963 yılında Allan Stone Galerisinde açtı.

Jean FAUTRIER

1898'de Paris'te doğdu ve yine aynı yerde 1964 yılında öldü. İngiltere'de Kraliyet Akademisinde (Royal Academy) ve Slade Sanat Oku-lunda eğitim gördü; 1917'de Fransa'ya döndü. *Hostages* dizilerinin ilki 1942'ye rastlar. İlk resim ödülünü 1960 Venedik Bienalinde ka-zandı.

Malraux, André, *Les Otages*, Paris 1945

Bucarelli, Palma, *Jean Fautrier*, Milano 1960

Barry FLANAGAN

1941'de Prestatyn (Galler)'de doğdu. 1964-6'da St Martin Sanat Okulunda öğrenim gördü. İlk kişisel sergisini 1966'da Londra'da Rowan Galerisinde açtı; daha sonra aynı galeride sık sık sergiler düzenledi. 1968'den başlayarak Milano, Krefeld, New York, Venedik vb. kent-lerde kişisel sergiler açtı. Önemli 'toplu (ge-riye-dönük) sergi'leri 1977-8'de Eindhoven ve Londra'da açılmıştır.

Katalog, *Barry Flanagan*, Van Abbemuseum, Eind-hoven 1977

Dan FLAVIN

1933'te Jamaica (N.Y.)'da doğdu. Büyük öl-çüde kendi kendini yetiştirdi; 1959'a kadar profesyonel bir sanatçı kimliğini taşımadı. 1961'de elektrik ampullerinden yararlanarak kom-pozisyonlar yapmaya başladı. 1963'ten sonra da fluoressan lambalar kullanarak Minimalist kompozisyonlar meydana getirdi.

Lucio FONTANA

1899 yılında Arjantin'de İtalyan bir ana-baba'dan doğdu; 1968'de Varese-İtalya'da öldü. Ço-cuk yaşında Milano'ya getirildi. 1927-9 ara-sında Brera Akademisinde öğrenim gördü; soyut heykellerini 1930'da sergiledi. İkinci Dünya Savaşı sırasında Arjantin'de yaşadı. 1946'da *Beyaz Manifesto*'yu çıkardı; 1947'de Milano'da *Spazialismo* grubunu kurdu. 1954'te Venedik Bienalinde kişisel sergi açtı. Res-sam, heykeltıraş ve seramikçi olarak çalışma-ları vardır. Elektrik ışığı ve toplam çevre ile ilgili deneyler, araştırmalar yapmıştır. Walker Sanat Merkezi (Walker Art Centre), Minne-apolis (1966) ve Stedelijk Müzesi, Amster-dam (1967) için çevre düzenlemeleri yaptı. Tapié, Michel, *Fontana*, New York 1962

Crispolti, Enrico ve Van der Marck, Jan, *Lucio Fon-tana*, Brüksel 1974

Sam FRANCIS

1923'te San Mateo (Kaliforniya)'da doğdu. Tıp ve psikoloji öğrenimi gördü; daha sonra Kaliforniya Güzel Sanatlar Okulunda ve Ber-keley'de sanat tahsil etti. 1950'de Paris'te eği-timini sürdürdü. İlk kişisel sergisini 1952'de açtı; bu tarihten sonra birçok kez yaptıklarını sergiledi. 1957'de yaptığı dünya turunun ve özellikle Japon geleneklerinin etkisinde kaldı. Katalog, *Sam Francis*, Museum of Fine Arts, Hous-ton 1967

Selz, Peter, *Sam Francis*, New York 1975

Naum GABO

Gerçek adı Naum Pevsner olan sanatçı, 1890'da Briansk (Rusya)'da doğdu; 1977'de öldü. Münih'te tıp ve mühendislik tahsil etti; Wölff-lin'in sanat tarihi derslerine devam etti. 1913-14'te Paris'i ve İtalya'yı ziyaret etti. İlk kons-trüksiyonlarını 1915'te İskandinavya'da mey-dana getirdi. 1917'de Rusya'ya gitti. 1920'de kardeşi Antoine Pevsner ile birlikte Mosko-va'da bir sokakta açık hava sergisi açtı. *Realis-tik Manifesto*'yu yayınladı. 1922-32 yıllarını Ber-lin'de geçirdi. 1922-3'te Berlin ve Amsterdam'daki Rus sanatçılarına ait sergilere katıldı. 1924'te Pevsner'le birlikte Paris'te; 1926'da ise Pevsner ve van Doesburg ile beraber New York'ta sergiler açtı. 1930'da Kestner Ges-

sellschaft-Hanover'de kişisel sergi düzenledi. 1932'de Paris'e gitti; *Abstraction-Création*'a üye oldu. İngiltere'yi ziyaret etti ve orada sergiler açtı; 1935'te oraya yerleşti, Londra'da ve Cornwall'de yaşadı. 1946'da ABD'ye gitti. 1948'de Pevsner ile birlikte New York Modern Sanat Müzesinde sergi düzenledi. Daha başka birçok sergi açtı. 1965-66 yıllarında Avrupa kentlerinde büyük 'toplular (geriye-dönük) sergi'ler düzenledi.

Read, Herbert, *Gabo, Constructions, Sculpture, Painting, Drawings, Engravings*, Londra 1957

Paul GAUGUIN

1848'de Paris'te doğdu; 1903'te Markiz Adaları'nda öldü. Denizde geçirdiği birkaç yıldan sonra borsacı ve bir 'armatör ressam' oldu; yavaş yavaş resim toplamaya başladı. 1875'ten itibaren Pissarro ile arkadaşlık etti. 1880-6 arasındaki Empresyonist sergilerde katıldı; 1883 yılından sonra da tüm yaşamını resme verdi. 1886'da Britanya'da Pont-Aven'i ziyaret etti, 1888'de Empresyonizm'i terkederek, ekspresif ve primitif bir Sembolizm uygulamaya başlayınca tekrar Pont-Aven'e gitti. 1889'da Fransız Sembolistleri ile birlikte Paris'te ve Brüksel'de sergi açtı. 1891-3 yıllarını Tahiti'de geçirdi; 1893-5 arasında Fransa'ya, Paris'e ve Britanya'ya döndü. 1895'ten sonra da Tahiti'de ve Markiz Adaları'nda yaşadı. Yer alan yapıtlar arasında tanınmış *Nereden geliyoruz....?* da bulunan kişisel sergisini 1898-9'da Paris'teki Vollard Galerisinde açtı, 1906'da Salon d'Automne'da açtığı büyük sergi onun; Fransa'daki Fovizm, Almanya'daki Ekspresyonizm gibi ekspresif anti-naturalist akımların öncüsü olduğunu kanıtladı.

Goldwater, Robert, *Paul Gauguin*, New York 1957
Katalog, *Gauguin and the Pont-Aven Group*, Arts Council of Great Britain, Londra 1966

Juan GENOVES

1930'da Valencia (İspanya)'da doğdu. Valencia'da sanat öğrenimi yaptı; şimdi Madrid'de çalışmaktadır.

Katalog, *Juan Genovés*, Marlborough Fine Art, Londra 1967

Alberto GIACOMETTI

1901'de Stampa'da doğdu; 1966'da Chur'da öldü. Bir ressamın oğludur; Cenevre'de öğrenim yaptı. İtalya'yı ziyaret etti ve 1922'de Paris'e yerleşti. 1925'e kadar Bourdelle'nin stüdyosunda heykel çalıştı. Kübizm'e ve primitif heykelle karşı ilgi duydu. 1929-35'te Breton ve Sürrealistlerle birleşti. Heykelleri Sürrealist sergilerinde yer aldı ve Breton'un gazetesinde resimlendi. Savaş yıllarını Cenevre'de geçirdi, dar şekiller çizmeye başladı, bunu

1945'ten sonra Paris'te geliştirdi. 1962'deki Venedik Bienalinde heykel alanındaki büyük ödülü kazandı; 1964'te Guggenheim resim ödülünü aldı.

Dupin, Jacques, *Alberto Giacometti*, Paris 1963
Katalog, *Alberto Giacometti*, Museum of Modern Art, New York 1965

Katalog, *Alberto Giacometti*, Arts Council of Great Britain, London 1965

Vincent van GOGH

1853'te Hollanda'da Groot-Zundert'te doğdu; 1890'da Fransa'da Auvers-sur-Oise'da öldü. Kardeşi Theo ile birlikte sanat tacirleri için çalıştı; misyoner olma umuduyla tıbbi öğrenimi yaptı. 1880'de ressam olmaya karar verdi; Brüksel'de eğitim gördü, ana-babasının evinde yaşadı. Daha sonra Hague'da yaşadı, Akademide öğrenim görmek için Antwerp'e gitti. 1886-88 yıllarını Theo ile birlikte Paris'te geçirdi; Empresyonist ve Neo-Empresyonist'lerle temas kurdu. 1888'de sanatçı grupları bulma umuduyla güney Fransa'ya (Provence) Arles'e gitti. Ekim-Kasım aylarında Gauguin'i ziyareti onu büyük ölçüde huzursuzlandırdı. 1889'da kendi isteği ile Saint-Remy'deki düşkünler evine girdi, 1890'da buradan çıktı ve Auvers'e gitti. Tabanca ile intihar etti. 'Toplular (geriye-dönük) sergi'leri Bernheim-Jeune Galerisi, Paris (1901) ve Salon des Independants (1905).

Schapiro, Meyer, *Vincent van Gogh*, New York 1950
ve Londra 1951

The Complete Letters of Vincent van Gogh, New York
ve Londra

Arshile GORKY

1904'te Orta Doğu'da doğdu; 1948'de Sherman (Conn)'ta öldü. 1920'de ABD'ye gitti; Rhode Islands Desen Okulunda ve New York'ta eğitim gördü. İlk kişisel sergisini 1934'te Philadelphia'da Mellon Galerilerinde açtı. Federal Sanat Projesi için çalıştı, Newark Hava Alanı için bir duvar panosu hazırladı. 1944'ten itibaren Breton'la ve diğer Avrupalı sanatçılarla temas kurdu; de Kooning'le arkadaşlık etti.

Katalog, *Arshile Gorky, Paintings, Drawings, Studies*, Museum of Modern Art, New York 1962

Juan GRIS

1887'de Madrid'de doğdu; 1927'de Fransa'da, Boulogne-sur-Seine'de öldü. Genç yaşlarda sanatla ilgilendi, 1904'te ressam olmaya karar verdi. 1906'da dergilere basılan çizimleriyle yaşamını sağlayacağı Paris'e gitti. 1911-12'de Picasso ve Braque'in etkisinde kaldı. 1912'de *Section d'Or*'la beraber sergi düzenledi. Savaş yılları sırasında Matisse ile temas kurdu.

Savaşın sonra giderek başarı kazandı. 1922'den sonra Diaghilev balesi için çeşitli sahne dekorları ve Max Jacob, Gertrude Sein, Tristan Tzara gibi yazarların kitapları için resimlemeler hazırladı.

Kahnweiler, Daniel-Henry, *Juan Gris*, New York ve Londra 1947

Katalog, *Juan Gris*, Editions des Musées Nationaux, Paris 1974

Carl GROSSBERG

1894'te Wuppertal-Elberfeld'de doğdu; 1940'ta Fransa'da öldü. Aachen ve Darmstadt Teknik Kolejinde, 1912-21 arasında Weimar Sanat Akademisi ve Bauhaus'ta öğrenim gördü. 1925'te Hollanda'yı ziyaret etti. Ressam ve iç dekoratör olarak çalıştı; kent ve endüstriyel konular üzerine eğildi. Erich Mendelsohn için Berlin'deki Universum Cinema'nın iç dekorasyonunu yaptı.

Katalog, *Carl Grossberg*, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt 1976

George GROSZ

1893'te Berlin'de doğdu ve yine aynı kentte 1959 yılında öldü. Dresden ve Berlin'de sanat öğrenimi yaptı. Çizimlerini 1914'ten önce hiciv dergilerinde yayınladı. Savaşın ileri derecede etkilendi; John Heartfield ve onun kardeşi Wieland Herzfelde ile arkadaşlık etti. Onlarla birlikte dergilerinde ve *Ecce Homo* (1920) gibi albümlerde anti-kapitalist görüşleri desteklemek için imge ve metinler kullandı. 1920'lerde de Chirico'nun etkisinde kaldı; ancak daha sonra Alman toplumunun görüntülerini çok daha saldırgan bir şekilde çizgi ve resmetti; bu nedenle de defalarca mahkemeye verildi. 1925'te Mannheim'daki *Neue Sachlichkeit* sergisine katıldı. Yirmili yılların ortalarında resimlerinin satışı arttı. 1933'te New York'a gitti; giderek romantik bir stile büründü; İkinci Dünya Savaşı dehşet imgelerini ortadan kaldırıyordu. 1959'da Almanya'ya döndü.

Katalog, *George Grosz*, Akademie der Künste, Berlin 1962

Hess, Hans, *George Grosz*, Londra 1974

Schneede, Uwe, *George Grosz*, Londra 1979

Renato GUTTUSO

1912'de Bagheria (Palermo)'da doğdu. Sicilya'da, merkezi ve kuzey İtalyan kentlerinde çalıştı. 1943-5 yıllarında İtalyan direnişi sırasında etkin rol oynadı. Savaş bitiminden sonra *Fronte Nuovo delle Arti* akımlarının kurucu üyesi oldu. Bu akımlar, Kübist şekilsel öğelerle birlikte siyasal içerikli realizm olarak özetlenebilir.

Katalog, *Renato Guttuso*, Kunstverein, Darmstadt 1967

Hans HAACKE

1936'da Köln'de doğdu. 1960'a kadar Kassel Akademisinde sanat öğrenimi gördü, daha sonra burs kazanarak Paris'e gitti. Bundan sonra Philadelphia Tyler Sanat Okulunda Fulbright bursuyla okudu. Bu zamandan beri hemen daima New York'ta yaşamaktadır. Heykel'den sanatın ve sanat enstitülerinin sosyo-politik yapı'daki rollerinin araştırılması işine döndü. Önemli çalışmaları: 1970 *MOMA Poll*, Modern Sanat Müzesi (Museum of Modern Art), New York ('Information' adlı sergiye katılma amacıyla); 1974 *Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees* (New York'taki Stefanonntty Galerisinde 'Live!' sergisinde gösterildi); 1974 *Manet-PROJEKT '74* (Köln'deki Wallraf-Richartz Müzesi tarafından rededildi); 1974'te Köln'deki Paul Maenz Galerisinde sergilendi; 1975 *On Social Grease* (John Weber Galerisi-New York'ta kişisel sergi).

Haacke, Hans, *Framing and Being Framed*, New York 1975

Richard HAMILTON

1922'de Londra'da doğdu. İlançılık çalışmaları, mühendislik çizimleri üzerindeki öğrenimi yanında St Martin Kraliyet Akademisi ve Slade Okullarında sanat öğrenimi de gördü. 1952-5 arasında Bağımsızlar grubuna katıldı. 'Bu Yarındır' sergisi, Whitechapel Sanat Galerisi (Londra) için afiş hazırladı. Resimlerini 1955 ve 1964'te Hanover Galerisinde sergiledi. ABD'ye ilk kez 1963'te gitti. 1965-6'da Duchamp'ın *Büyük Cam*'ının rekonstrüksiyonu; 1966'da Büyük Britanya Sanat Konseyi (Arts Council of Great Britain) için Duchamp sergisinin düzenlemesini yaptı. Giderek Londra, Kassel, Milano, New York, Hamburg, Berlin'de uluslararası nitelik kazanan sergiler açtı. 1970'de Londra'daki Tate Galerisinde büyük bir 'toplu (geriye-dönük) sergi' düzenledi.

Katalog, *Richard Hamilton*, Tate Gallery, Londra 1970

John HEARTFIELD

1891'de Berlin-Schmargendorf'ta doğdu; 1968'de Doğu Berlin'de öldü. Münih'te desen öğrenimi yaptı. 1914-15'te savaşa katıldı. Savaş ve propagandaya karşı protestoda bulunmak için adını İngilizleştirdi. Kollajlarda George Grosz ile sol yanlısı gazetelerin yayınlanmasında, kardeşi Wieland Herzfelde ile işbirliği yaptı. Berlin'de Komünist partisine ve Dada akımına girdi. Almanya ve Sovyet Rusya'daki sosyalist partiyi desteklemek için alaycı ve propaganda amacını güden fotomontajlar hazırladı ve bunları gazetelerde yayınladı. Piscator'un 'politik tiyatro'su için imgeler hazırladı.

1933'te Prag'a gitti; 1938-50 arasında Londra'da yaşadı ve daha sonra Doğu Berlin'e yerleşti. Katalog, *John Heartfield, Photomontages*, Arts Council of Great Britain, Londra 1969

Erich HECKEL

1883'te Döbeln (Saksonya)'de doğdu; 1970'te Constance gölü üzerindeki Hemmenhofen'de öldü. Dresden'de mimari öğrenimi gördü; 1905'te arkadaşlarıyla birlikte *Die Brücke* sanatçı grubunu kurdu. 1911'de Berlin'e geçti. Savaş sırasında Kızıl Haç'ta çalıştı; savaştan sonra Berlin'de yaşadı ve peyzaj'a karşı gide-rek artan bir ilgi duydu. 1937'de çalışmaları müze ve galerilerden çıkarıldı ve 'Dejenere Sanat' sergisinde sergilendi. Stüdyosu 1944'te hava hücumu sonucu yıkılınca Hemmenhofen'e yerleşti.

Vogt, P., *Erich Heckel, Recklinghausen 1963*

Eva HESSE

1936'da Hamburg'da doğdu, 1970'te New York'ta öldü. Ailesi 1939'da New York'a göçtü. Pratt Enstitüsü, Sanat Öğrencileri Birliği (Art Students' League) ve Cooper Union, (New York)'ta ve Yale Üniversitesinde öğrenim gördü (1952-9). 1964-5 yıllarında Almanya'da yaşadı. İlk kişisel sergisini 1963'te New York'taki Allen Stone Galerisinde açtı. 1970-71'de New York'taki Guggenheim Müzesinden başlayarak Buffalo, Chicago, Pasadena ve Berkeley'de sürdürülen bir dizi sergi düzenledi. 'Toplu (geriye-dönük) sergi'leri: Londra, Otterlo ve Hanover (1979).

Lippar, Lucy, *Eva Hesse*, New York 1976

Roger HILTON

1911'de Londra yakınlarındaki Northwood'da doğdu; 1975'te St Just, (Cornwall)'da öldü. Londra'daki Slade Okulunda ve Paris'teki Académie Ranson'da resim öğrenimi gördü (1929-39). Kariyerini Londra ile Cornwall arasında böldü (özellikle St Ives). İlk kişisel sergisini 1936'da açtı; 1952'den itibaren Londra'da ve ülke dışında düzenli sergiler düzenledi. 1964'te Venedik Bienalinde UNESCO ödülünü kazandı. Karakteristik resimlerinde, şekil ve manzara kaynaklarını soyut kompozisyonlar halinde kaynaştırır. Bunlarda hem Fransız, hem de Amerikan savaş-sonrası resim sanatının yansıdığı farkedilmektedir.

Katalog, *Roger Hilton*, Arts Council of Great Britain 1974

David HOCKNEY

1937'de Bradford, (İngiltere)'da doğdu. Bradford'da ve Londra'daki Kraliyet Sanat Kole-jinde (Royal College of Art) sanat öğrenimi yaptı. 1961'de altın madalya kazandı. ABD'ye

ilk ziyaretini 1963'te yaptı; ilk kişisel sergi-sini Londra'daki Kasmin Galerisinde açtı. Bu zamandan sonra Avrupa ve Amerika'da de-vamlı geziler ve ziyaretler yaptı, dersler verdi, sergiler açtı. Grafik çalışmaları ve resimleri için uluslararası ödüller kazandı.

Katalog, *David Hockney 1960-1970*, Whitechapel Art Gallery, Londra 1970

Hockney, David, *David Hockney by David Hockney*, Londra ve New York 1976

Ferdinand HODLER

1853'te Bern'de doğdu; 1918'de Cenevre'de öldü. Ressam çırağı yaptı, daha sonra Cenevre Güzel Sanatlar Okulunda sanat öğre-nimi gördü. Holbein ve Dürer'e hayranlık duydu. İlk kişisel sergisini 1885'te açtı; 1887'de Bern Kunstmuseum'da sergi düzenledi; 1889'da Paris Dünya Fuarındaki resimleri ne-deniyile hakkında övgü dolu yayınlar yapıldı. Cenevre'deki sergiden valinin emriyle kaldırılan *Gece* adlı yapıtı, 1891'de Paris'te ser-gilendi. Diğer resimleri de Paris'te, Sembolist sergilerde (1890) ve 1899'da Venedik Bi-enalinde sergilendi. 1904'te Viyana Secession'da 31 resmi gösterildi, bundan sonra uluslar-arası ünü giderek arttı; çeşitli ödüller kazandı. 1913'te Paris Salon d'Automne'da özel bir gös-teri düzenlendi. 1917'de Zürih Kunsthaus'ta büyük bir 'toplu (geriye-dönük) sergi' açıldı. Katalog, *Ferdinand Hodler*, University Art Museum, Berkeley 1972

Jasper JOHNS

1930'da Güney Carolina'daki Allendale'de doğ-du. Güney Carolina Üniversitesinde öğrenim gördü ve 1952'de New York'a yerleşti. İlk ki-sisel sergisini 1958'de New York'ta, Leo Cas-telli Galerisinde açtı. ABD ve Londra'da 1960, 1964 ve 1965'te 'toplu (geriye-dönük) sergi' düzenledi. 1966'dan itibaren Merce Cunning-ham Dance Company'nin sanat danışmanı oldu.

Kozloff, Max *Jasper Johns*, New York 1972

Donald JUDD

1928'de Excelsior Springs (Missouri)'de doğ-du. 1939-40'ta Omaha, Nebraska'da özel ola-rak sanat eğitimi gördü. 1948'de ve 1949-53'te New York Sanat Öğrencileri Birliğinde (Art Students' League); 1948-9'da William and Mary Koleji (Williamsburg, Virginia)'da ve 1949-53 ile 1957-62 yılları arasında da New York'taki Columbia Üniversitesinde öğre-nimini sürdürdü. İlk kişisel sergisi 1957'de New York'taki Panoras Galerisinde açıldı. 1959'da *Art News* sergisini açtı; 1959-65 yılları ara-sında *Arts Magazine*'in yardımcı editörlüğünü üstlendi. Çalışmaları 1966'da New York'ta

Jewish Müzesinde 'Primer Strüktürler' sergisinde yer aldı.

Judd, Donald, *Complete Writings 1959-1975*, New York 1975

Smith, Brydon, *Donald Judd — catalogue raisonné*, Ottawa 1975

Vassily KANDINSKY

1886'da Moskova'da doğdu; 1944'te Neuilly-sur-Seine'de öldü. Moskova'da hukuk ve politik ekonomi okudu, ancak 1896'da ressam olmak için Münih'e gitti. 1901'de Phalanx grubunun kurucu üyeleri arasına girdi ve çağdaş resim sergileri düzenledi. Çok seyahat etti, yapıtlarını Salon d'Automne'da sergilediğinde tekrar tekrar Paris'te bulundu. 1908-14 arasında Murnau köyünde ve Münih Sanatçılar Birliği'nin ilk başkanı seçildi. 1912'de yayımcılığını Kandinsky ve Marc'ın yaptığı *Blaue Reiter* almanagi çıktı; aynı ad altında sergiler düzenlendi. *Concerning the Spiritual Art* adlı kuramsal yapıtı yayınlandı ve başka dillere çevrildi. 1914'te Rusya'ya döndü ve 1917'den sonra bu ülkedeki sanat enstitülerinin düzenlenmesinde önemli rol oynadı. 1921'de Rusya'yı terketti ve 1922'den 1933'e kadar Bauhaus'ta öğretmenlik yaptı. 1926'da *Point and Line to Plane* yayınlandı. 1933'te Paris yakınlarındaki Neuilly'e yerleşti.

Grohmann, Will, *Kandinsky, Life and Work*, New York ve Londra 1960

Allan KAPROW

1927'de Atlantic City (New Jersey)'de doğdu. İlk resim çalışmaları sırasında Soyut Ekspresyonizm'in etkisi altında kaldı; ancak daha sonra gruplara katıldı. Aynı zamanda John Cage ile birlikte müzik kompozisyonları üzerinde çalıştı. 1975-79'da çevresel düzenlemeler yaptı; 1959'da New York'taki Reuben Galerisinde *6 Bölümde 18 Happening* (Olay) sergisini gerçekleştirdi.

Kaprow, Allan, *Assemblage, Environments, and Happenings*, New York 1966

Ellsworth KELLY

1923'te New York'taki Newburgh'da doğdu. Boston'da ve Paris'teki Güzel Sanatlar Okulunda öğrenim gördü. 1954'te New York'a döndü; daha öz şekiller ve radyant renk zıtlıklarıyla çalıştı. 1956'dan itibaren New York'ta sık sık kişisel sergiler açtı. 1973'te aynı kentteki Modern Sanat Müzesinde büyük bir sergi düzenleyerek o güne dek yaptıklarının tümünü sergiledi.

Waldman, Diane, *Ellsworth Kelly*, Greenwich, Conn., 1971

Katalog, *Ellsworth Kelly*, Museum of Modern Art, New York 1973

Ed KIENHOLZ

1927'de Fairfield, Washington'da doğdu. Washington Eyalet Koleji (Pullman); Eastern Washington Eğitim Koleji (Cherney); Whitworth Koleji (Spokane-Washington)'de öğrenim gördü (1945-52). Ellili yıllarda değişik işlerde çalıştı; bunların bazıları (tasarımcılık, akıl hastanesinde hastabakıcılık) sonraki yapıtlarında yansdı. Ağaç kabartma resimlerden gerçek boyutta yontulan tablolara kadar değişik yapıtlar verdi. 1953'ten beri Los Angeles'te yaşamaktadır. İlk kişisel sergisi 1953'te Cafe Galleria'da açılmıştır. 1966'da Boston ve Los Angeles'te 'toplu (geriye-dönük) sergi'ler düzenledi; Avrupa'da gezici sergiler açtı (Stockholm, Amsterdam, Düsseldorf, Paris, Zürih, Londra) (1970).

Tillim, Sidney, 'The Underground Pre-Raphaelitism of Edward Kienholz'in *Artforum* (New York) Nisan 1966

Katalog, *Ed Kienholz*, Moderna Museet, Stockholm 1970

Ernst Ludwig KIRCHNER

1880'de Aschaffenburg'da doğdu, 1938'de İsviçre'deki Davos'ta öldü. 1905'te mimari öğrenimini bırakarak Heckel, Schmidt-Rottluff ve Bleyl ile birlikte *Die Brücke* grubunu kurdu ve profesyonel ressam olarak yaşantısını sürdürdü. 1911'de Berlin'e gitti. 1912'de Köln'deki bir sergi için 'duvar resimleri hazırladı. 1914'te Alman ordusuna yazıldı; ancak 1916'daki bir bozgunundan sonra vücut ve ruh dengesini bir daha hiç kazanamadı. Savaş sonrası yılların hemen tümünü İsviçre'de geçirdi. 1937'de çok sayıda resmi, Alman özel koleksiyonlarından toplandı ve bazıları 'Dejenere Sanat' sergisinde sergilendi. 1938'de kendini öldürdü.

Gordon, Donald E., *Ernst Ludwig Kirchner*, New York 1968

R. B. KITAJ

1932'de Ohio'da doğdu; New York'taki Cooper Union'da ve Viyana'daki Güzel Sanatlar Akademisinde öğrenim gördü. 1951-5 yılları arasında denizci olarak askerlik görevini yaptı; daha sonra Oxford'daki Ruskin Koleji ve Londra'daki Kraliyet Sanat Kolejinde (Royal College of Art) sanat öğrenimini sürdürdü. 1961-2 yılları arasında İngiliz Pop-Sanatçılarının ünlülerinden biri oldu. 1963'te kişisel sergisini açtı.

Paul KLEE

1879'da Berne yakınlarındaki Münchenbuchsee'de doğdu; 1940'ta Muralto (Locarno)'da öldü. Müzisyen ana-babanın oğludur; kendisinde de müzik yeteneği olmasına karşın 1898-1901 yılları arasında Münih Akademisinde

öğrenim görerek ressam olmayı yeğlemiştir. İtalya'ya gitti, sonra ana-babasının yanına döndü. 1905'te Paris'i ilk kez ziyaret etti; 1906'da evlendi ve Münih'e yerleşti. 1907'de Felix adını verdiği bir oğlu oldu. 1910'da Bern, Zürih ve Winterthur'da 56 grafik çalışmasını sergiledi. 1912'de ikinci *Blauve Reiter* sergisine katıldı; ikinci kez Paris'e gitti. Grubun çalışmaları Berlin'deki Der Sturm Galerisinde sergilendi. 1914'te Tunus'a gitti. 1916-18 arasında askerlik görevini yaptı. 1921-31 arasında Weimar ve Dessau'daki Bauhaus'ta öğretmenlik yaptı; daha sonra Düsseldorf Akademisinde profesör olarak çalıştı; 1933'te İsviçre'ye göçerek Nazi saldırılarından uzaklaştı. 1924'te Jena Üniversitesinde 'Modern Sanat üzerine' bir konferans verdi. 1925'te Bauhaus, *Pedagogical Sketchbook*'u yayınladı. 1929'da Berlin'deki Flechtheim Galerisinde ellinci doğum günü sergisini açtı (bu 1930'da New York Modern Sanat Müzesinde gösterildi). Paris'te bir diğer sergi daha açtı. İngiltere'deki ilk sergisini Londra'daki Mayor Galerisinde düzenledi; 1935'te Berne Kunsthauus'ta bir 'toplu (geriye-dönük) sergi' açtı. Sağlığı bozuldu. 1940'ta ölümünden kısa zaman önce, Zürih'teki Kunsthauus'ta son çalışmalarını sergiledi.

Grohmann, Will, *Paul Klee*, New York 1957
Katalog, *Paul Klee*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1969

Lynton, Norbert, *Klee*, Londra 1975

Yves KLEIN

1928'de Nice'de doğdu; 1962'de Paris'te öldü. Hiçbir sanat öğrenimi görmedi; ticaret adamı olarak yetiştirildi. Doğu dilleri ve Judo öğrendi. 1952-3 arasında Japonya'da yaşadı ve 'dördüncü dan' siyah kemer kazandı. İlk sergisini 1953'te Tokyo'da açtı. Madrid'deki İspanyol Judo Federasyonunun teknik yöneticisi olmak üzere Avrupa'ya döndü. 1955'te Paris'e gitti; tek-renkli (portakal rengi) resmi, Salon des Realites Nouvelles tarafından kabul edilmedi. 1956'da Paris'te çeşitli renk tonlarında ve ölçülerde yaptığı tek-renkli'lerini sergiledi. Yaptığı on bir mavi tabloyu Milano'da sergiledi; Paris'te iki sergi açtı. 1958'de Paris'te Iris Clert Galerisinde 'Le Vide' sergisini düzenledi. 1960'ta *Anthropometrie*'lerini sergiledi: Burada orkestra "Monoton Senfoni"yi çalarken çıplak modeller tual üzerindeki mavi yağlı boya üzerinde beden izlerini çıkardılar. Ateş, su ve rüzgârla ilgili kompozisyon denemeleri yaptı. 1961'de Haus Lange Müzesi, (Krefeld-Almanya); Castelli Galerisi (New York); Dwan Galerisi (Los Angeles); La Salita Galerisi (Roma) ve Apollinaire Galerisi (Milano)'da sergiler açtı. Katalog, *Yves Klein*, Tate Gallery, Londra 1974

Franz KLINE

1910'da Wilkes-Barre'da doğdu; 1962'de New York'ta öldü. Boston ve Londra'da resim öğrenimi gördü; 1939'da New York'a döndü, soyut ve simgeci resimler yaptı. 1949'da fırça çizimlerinin projektörle büyüdüğünü gördü ve beyaz üzerine siyahla altı ve sekiz inç (yaklaşık 2,5 cm.)lik fırçalarla kaligrafik stilde çalışmalar yaptı. 1958'de tekrardan renkli çalışmalara döndü. 1952-4 arasında Kuzey Carolina'daki Black Mountain Kolejinde öğretmenlik yaptı; Brooklyn ve Philadelphia'da da aynı çeşit görevler aldı. 1960'da Venedik Bienaline ödül aldı. 1950'den itibaren kişisel sergiler açtı. Katalog, *Franz Kline*, Whitney Museum of American Art, New York 1968

Oskar KOKOSCHKA

1866'da Pöchlarn(Avusturya)'da doğdu. 1904'ten itibaren Viyana'da sanat öğrenimi gördü, 1908'de yapıtlarını sergilemeye başladı ve Wiener Werkstatte'de çalıştı. 1910-11 yıllarında Berlin'deydi, Der Sturm Galerisinde sergi açtı ve *Der Sturm* gazetesine çizdi. 1914'te Avusturya ordusuna yazıldı, 1915'te ağır şekilde yaralandı. 1919-24 yılları arasında Dresden Akademisinde dersler verdi; daha sonra Avrupa'da çeşitli gezilere çıktı ve manzara çalıştı. 1933'te Viyana'ya, daha sonra da Prag ve Londra'ya gitti. İkinci Dünya Savaşından sonra İsviçre'ye yerleşti; birkaç yıl boyunca Salzburg'daki 'School of Seeing'i yönetti.

Katalog, *Oskar Kokoschka*, Künstlerhaus, Bregenz 1976

Kathe KOLLWITZ

1867'de Doğu Prusya'nın Königsberg kentinde doğdu; 1945 yılında Dresden yakınlarındaki Moritzburg'da öldü. 1880'den sonra önce grafik, daha sonra da heykel olmak üzere Königsberg, Berlin ve Münih'te sanat öğrenimi yaptı. 1901'de Paris'te Académie Julien'e devam etti; Steinlen ve Rodin'le tanıştı. Bir doktorla evlendi ve onunla birlikte 1901'de Berlin'de işçi kesiminin yaşadığı bir mahalleye yerleşti. Güce, haksızlığa ve savaşa karşı grafik çalışmalar yaptı, 1917'den itibaren büyük sergiler düzenledi. Bazen heykel çalıştı, Birinci Dünya Savaşında öldürülen oğlu anısına çalışmalar yaptı. 1919-33 yılları arasında Prusya Akademisinde profesör olarak görev aldı. Bir çağrı üzerine 1928'de Rusya'ya gitti. 1932'de Berlin'de (Ulusal Galeri), Moskova ve Leningrad'da büyük sergiler açtı. Çalışmaları Naziler tarafından yasaklandı ve 'Dejenere Sanat' olarak nitelendirildi.

Klipstein, A., *The Graphic Work of Kathe Kollwitz*, New York 1955

Kollwitz, Hans (ed.), *Käthe Kollwitz. Diary and Letters*, Chicago 1955

Willem de KOONING

1904'te Rotterdam'da doğdu. Ticaret ve güzel sanatlar konusunda eğitim gördü; Brüksel, Antwerp ve Rotterdam'da da öğrenimini sürdürdü. 1926'da New York'a gitti ve 1927'de Gorky ile tanıştı. Federal Sanat Projesi için çalıştı, kendini ilk kez tamamen resme adanmış: Soyutlamalar ve figüratif duvar resimleri yaptı. 1946'da New York'taki Egan Galerisinde ilk kez kişisel sergi açtı. Yaptığı siyah ve beyaz soyut resimler, kendisini Soyut Ekspresyonistlerin öncüsü durumuna getirdi. 1950'den sonra *Kadın I* serisi üzerinde; daha sonra figüratif ve soyut resimler yaptı; 1970'lerde de heykel çalıştı.

Hess, Thomas B., *Willem de Kooning*, New York 1959
Katalog, *Willem de Kooning*, Museum of Modern Art, New York 1968

Rosenberg, Harold, *De Kooning*, New York 1973

Joseph KOSUTH

1945'te Toledo, Ohio'da doğdu. 1955-67 yılları arasında Toledo Müzesi Desen Okulu'nda; Cleveland Sanat Enstitüsü'nde ve New York'taki Görsel Sanatlar Okulu'nda öğrenim gördü. 1971-2 yıllarında New York'taki Yeni Toplumsal Araştırmalar Okulunda (New School for Social Research) antropoloji ve felsefe okudu. İngiltere'de yayınlanan Art & Language Press'in ABD'deki yayımcılığını yaptı; 1975'ten sonra da New York'taki *The Fox* dergisinin yardımcı editörlük görevini sürdürdü. İlk kişisel sergisini, aynı zamanda kurucu yöneticisi olduğu New York'taki Normal Sanat Müzesinde (Museum of Normal Art) 1967 yılında açtı. 1969'dan sonra aynı kentteki Castelli Galerisinde kişisel sergilerini sürdürdü.

Mikhail LARIONOV

1881'de Rusya'daki Tiraspol-Besarabya'da doğdu; 1964'te Fransa'da Fontenay-aux-Roses'ta öldü. 1898-1902 ve 1903-8'de Moskova'daki Resim, Heykel ve Mimari Kolejinde sanat öğrenimi gördü. 1906'da St Petersburg'taki Sanat Dünyası sergisine ve Moskova'daki Rus Sanatçıları Birliği'nin sergisine katıldı. Paris'te Diaghilev tarafından Salon d'Automne'da açılan Rus ressamaları sergisine iştirak etti. Paris'e ve Londra'ya gitti. 1908'de 'Altın Post' sergilerini açtı ve primitif çalışmalarını sergiledi. Sonraki yıllarda birçok sergiyi düzenledi veya iştirak etti. 1911-12'de Rayonnism (veya Rayism'i) icat etti; bu, Empresyonist ve Futuristlerin ışıkla olan ilgilerinden esinlenen soyut bir resim çeşidiydi. Çalışmaları Fry'ın 1912'de Londra'daki Grafton Galerisinde, İkinci

ci Post-Ekspresyonist sergi'de ve 1913'te Berlin'deki Sturm Galerisindeki karışık sergide sergiledi. 1914'te Fransa'ya gitti. 1915'te Rus ordusundan sakata ayrıldı; önce İsviçre'ye, sonra da Fransa'ya gitti. Çoğunda eşi Goncharova'yla birlikte olmak üzere Diaghilev'in Rus Baleleri'ne: *Chout* (1921); *Le Renard* (1922); *Les Noces* (1923) dekorlar hazırladı. George, Waldemar, *Larionov*, Paris 1966

John LATHAM

1921'de Mozambik'te, Zambezi River'da doğdu. 1946-50 yılları arasında Chelsea Sanat Okulunda öğrenim gördü. 1954'te Institute for the Study of Mental Images'in kurucu şeref üyesi oldu. İlk sprej resimleri 1954'te; ilk heykel kitabını 1958'de meydana getirdi. 1960'tan sonra filmlere iştirak etti. 1968'de Artists' Placement Group'un kurucu üyesi oldu; İlk kişisel sergisini 1948'de Londra'daki King Galerisinde açtı. 1975'te Kunsthalle (Düsseldorf)'de o güne dek yaptıklarını sergiledi. 1976'da Londra'daki Tate Galerisinde sergi açtı. Katalog, *John Latham*, Kunsthalle, Düsseldorf 1975

Fernand LEGER

1881'de Argentan, Normandy'de doğdu; 1955'te Gif-sur-Yvette'de öldü. Bir mimarın yanına çırak olarak girdi ve teknik ressam olarak çalıştı. 1903'ten itibaren Paris'te sanat öğrenimine başladı. 1909'da Kübistlerle birleşti ve *Section d'Or*'la yapıtlarını sergiledi. 1914-17 yıllarını orduda geçirdi, gazla zehirlendiğinden terhis oldu. 1922-3'te İsveç Balesi'ne (Patinaj Alanı ve Dünyanın Yaradılışı) dekorlar hazırladı. 1924'te *Mekanik Bale* filmini yaptı. 1925'te resimleri Paris dekoratif sanatlar sergisinde Le Courbusier'in *Pavillon de L'Esprit Nouveau*'sunda; New York sergisinde ve 1928'de Berlin'de sergilendi. 1940'ta New York'a gitti; 1945'e kadar ABD'de kaldı sergiler düzenledi, öğretim görevlisi olarak çalıştı. 1945'te Paris'e döndü ve komünist partisine girdi. 1955'te Sao Paulo Bienalinde büyük ödülü kazandı.

Katalog, *Fernand Léger*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1971

Green, Christopher, *Léger and the Avant-Garde*, New Haven 1976

Wyndham LEWIS

1882'de İngiliz bir anne ve Amerikalı bir baba'dan Nova Scotia'da doğdu; 1957'de Londra'da öldü. 1898-1901 yılları arasında Slade Sanat Okuluna devam etti. Paris ve Münih'e çeşitli kereler gitti, oralarda öğrenimini devam ettirdi. 1909'da İngiltere'ye döndü; ancak Paris'e olan ziyaretlerini sürdürdü. Ezra Pound ile tanıştı, 1912'de Londra'da Roger Fry'ın

İkinci Post-Empresyonist sergisine ve Camden Town Grubu sergisine katıldı. 1913'te Fry'ın Omega Workshops'una katıldı; ancak ayrıldı ve 1914'te Rebel Sanat Merkezi'ni (Rebel Art Centre) kurdu. Aynı zamanda Londra Grubu'nun da kurucu üyeliğini yaptı. 1914 ve 1915'te *Blast* dergisinin iki sayısının yayımcılığını yaptı. 1915'te Doré Galerilerinde Vortisist sergiyi açtı. 1916'da orduya katıldı. 1918'de ilk romanı olan *Tarr* yayınlandı. 1919'da Goupil Galerisinde kişisel sergi açtı. Resim yapmayı; roman, siyasal ve kültürel tenkit yazıları, genel olarak modern sanatçılara saldıran makaleler yazmayı sürdürdü. Görme yeteneği giderek kayboldu ve 1951'de kör oldu.

Michel, Walter, *Wyndham Lewis*, Londra 1971

Roy LICHTENSTEIN

1923'te New York'ta doğdu. Sanat Öğrencileri Birliğinde (Art Students' League) ve Ohio Eyalet Üniversitesinde öğrenim gördü. İlk kişisel sergisini 1949'da açtı. 1960'ta New Jersey'deki Rutgers Üniversitesinin Douglas Kolejinde yardımcı profesörlük görevinde bulundu. Allan Kaprow'un aracılığıyla Oldenburg'la ve diğer genç sanatçılarla tanıştı. 1961'de Pop resimleri yapmaya başladı; 1962'de New York'taki Castelli Galerisinde kişisel bir sergi açtı. 1967-8'de Pasadena Sanat Müzesi'nde; Minneapolis'teki Walker Sanat Merkezi'nde (Walker Art Centre); Amsterdam'daki Stedelijk Müzesinde ve Londra'daki Tate Galerisinde 'toplu (geriye-dönük) sergi'ler açtı. 1969'da New York'taki Solomon R. Guggenheim Müzesinde; Kansas City'de, Seattle'da ve Chicago'da aynı çeşit sergiler düzenledi.

Waldman, Diane, *Roy Lichtenstein*, Londra ve New York 1971

Coplands, John (ed.), *Roy Lichtenstein*, Londra 1973

El LISSITZKY

1890'da Poshinok (Smolensk)'da doğdu; 1941'de Moskova'da öldü. 1909-14 arasında Darmstadt'ta mimari öğrenimi gördü. Rusya'ya geri döndü ve ressam olarak çalıştı. 1917'de ilk Sovyet bayraklarını çizdi. 1919'da Chagall tarafından sanat akademisinde ders vermek üzere Vitebsk'e getirildi. Lissitzky burada Malevich'in etkisi altına girdi ve *Proun* serisini çizmeye başladı. 1921'de Moskova'ya gitti, Vchutemas sanat atölyesinde öğretmenlik yaptı, daha sonra Berlin'e giderek bir Rus sergisi hazırladı. *Object* adlı dergiyi yayınladı (1922-3, üç sayı). 1923'te Hanover'e gitti. Buradaki Kessner-Gesellschaft onun 'Proun'unu yayınladı ve *Güneşe Karşı Zafer*'lerini bastı. Tüberküloza yakalandı, tedavi için İsviçre'ye gitti. Mart Stam ve diğerleriyle birlikte *ABC* dergisini (mimari ve

desen), Hans Arp'la birlikte *Die Kunstisten* adlı kitabı; Schwitters ile birlikte de *Merz* dergisinin bir sayısını yayınladı. 1925'te Rusya'ya döndü. Desenci, mimar ve tipograf olarak çalıştı; Batı'ya yaptığı gezileri 1932'ye kadar sürdürdü. 1930'da Viyana'da yayınladığı *Rusya: Dünyadaki Yeni Mimari* adlı kitapla ve *Russia Building* adlı gazeteye yaptığı katkılarıyla Rus mimarisini tanıtmaya için çaba harcadı.

Lissitzky-Küpers, Sophie, *El Lissitzky*, Greenwich, Conn., ve Londra 1968

Richard LOHSE

1902'de Zürih'te doğdu, buradaki sanat okulunda öğrenim gördü. 1937'de İsviçre'deki ilerici ressamların *Allianz* grubunun kurucu üyesi oldu. 1948-55'te *Building and Living* adlı gazetenin yayımcılığını yaptı. 1948'den itibaren düzenli sergiler açtı. 1958'de Guggenheim ödülünü kazandı.

Richard LONG

1945'te Bristol'de doğdu. 1962-8'de Bristol Sanat Okulunda ve St Martin Sanat Okulunda öğrenim gördü. İlk peyzajı 1967'de yaptı: *Dönen Heykel*. İlk kişisel sergisini 1968'de, Düsseldorf'taki Konrad Fischer Galerisinde açtı; aynı yerde 1969'da bir kez daha sergi açtıktan sonra Paris ve Milano'da bu sergiyi tekrarladı. New York'taki ilk kişisel sergisini 1970'te Dwan Galerisinde açtı.

Morris LOUIS

1912'de Baltimore'da doğdu; 1962'de Washington'da öldü. Maryland Sanat Enstitüsünde öğrenim gördü. 1952'de Pollock'un resimlerine ilgi duydu ve Kenneth Noland'la tanıştı. 1952'de onunla birlikte New York'u ziyaret etti, Helen Frankenthaler'in stüdyosuna gitti ve orada akrilikle yapılan çalışmaları izledi. New York'taki ilk kişisel sergisi 1957'de Martha Jackson Galerisinde açıldı.

Fried, Michael, *Morris Louis*, New York 1970

Rene MAGRITTE

1898'de Belçika'da Lessines'de doğdu; 1967'de Brüksel'de öldü. Brüksel Akademisinde resim öğrenimi gördü. 1922'de Chirico'nun *Aşk Şarkısı*'nı gördü; 1925'te Sürrealizm'e döndü. 1927-30 yıllarını Paris'te Breton ve Sürrealistlerle birlikte geçirdi. 1929'da İspanya'da Cadaques'te oturan Dalí'yi ziyaret etti. 1930'da Brüksel'e döndü.

Soby, James T., *René Magritte*, New York 1966
Gablik, Suzi, *Magritte*, Londra 1970

Kasimir MALEVICH

1878'de Kiev'de doğdu; 1935'te Leningrad'da öldü. Resimlerini 1898'de sergiledi; Mos-

kova'ya gitti. Resim, Heykel ve Mimari Okulunda öğrenim gördü. 1907'de Moskova Sanatçılar Birliğinin sergisine katıldı. 1910'da Petersburg'taki "Gençlik Birliği" sergisine; 1911-14'te Moskova'daki 'Jack of Diamonds' sergisine ve diğer sergilere katıldı. 1913'te St Petersburg'ta Fütürist opera *Güneş Karşı Zafer*'in dekorlarını hazırladı. 1915'te Moskova'daki "o.10" sergisine Suprematist yapıtlarıyla katıldı. 1918'de Sovyet Halk Eğitim Komserliğinde çeşitli görevler aldı. 1919'da Chagall tarafından Vitebesk'e çağırıldı; bundan kısa süre sonra Chagall, yöneticilikten emekliye ayrıldı. 1919'un sonu-1920'nin başında Moskova'da bir 'toplu (geriye-dönük) sergi' açtı. 1922'de Petrograd'a gitti; temel olarak mimari modeller ve teoretik yazılar üzerinde çalıştı. 1927'de kişisel sergilerini Varşova ve Berlin'de açtı; yazılarının bir bölümü Bauhaus tarafından *Non-objektif Dünya* adıyla yayımlandı. Leningrad'a döndü; teori ve tarih dersleri verdi ve bu konularda yayın yaptı; hiyeratik figüratif imgeler resmetti; 'formalizm'i nedeniyle çeşitli saldırılara uğradı.

Andersen, Troels, *Malevich*, Amsterdam 1970

Walter de MARIA

1935'te Albany (Kaliforniya)'da doğdu. Berkeley'deki Kaliforniya Üniversitesinde 1959'a kadar önce tarih, daha sonra sanat öğrenimi yaptı. 1959-60'ta Berkeley ve San Francisco'da çeşitli sanat gösterileri düzenledi. 1965'te New York'ta Velvet Underground ile birlikte çalıştı. 1965'ten itibaren New York'ta ve başka kentlerde kişisel sergiler açtı. 1966'da New York'taki Jewish Müzesi sergisine katıldı. Altmışlı yılların sonlarına doğru büyük bir uluslararası sergiye iştirak etti. 1972'de Bazel'de, 1974'te Darmstadt'ta 'toplu (geriye-dönük) sergi' açtı. Katalog, *Walter de Maria*, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt 1974

Agnes MARTIN

1912'de Kanada'da Maklin (Saskatchewan)'de doğdu. 1932'de ABD'ye geldi. 1941-54 yılları arasında New York'taki Columbia Üniversitesinde sanat öğrenimi gördü. Ellili yılların sonlarında ve altmışlarda Kelly, Rosenquist ve diğer genç sanatçılarla birlikte oldu. 1967'den beri Cuba (New Mexico)'da münzevi bir yaşantı sürmektedir. 1958'den itibaren hem ABD'de, hem de Avrupa'da hem kişisel sergiler açmış hem de karma sergilere katılmıştır. Katalog, *Agnes Martin*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa., 1973

Georges MATHIEU

1921'de Boulogne-sur-Mer'de doğdu. Hukuk ve felsefe öğrenimi gördü; 1942'de resme başladı.

1947'de Paris'e gitti, Wols'un etkisinde kaldı. Lirik soyut resim sergilerine katıldı. 1950'de ilk kişisel sergisini Drouin Galerisinde açtı. Eserlerini New York'ta ilk kez 1952'de sergiledi. 1957'de de Tokyo'da sergi düzenledi. Charpentier, Jean, *Georges Mathieu*, Paris 1965

Henri MATISSE

1869'da Le Cateau-Cambresis'te doğdu; 1954'te Vence'ta öldü. Hukuk öğrenimi gördü; 1890'da Paris'te Académie Julian'da Gustave Moreau'dan sanat öğrenimi görmeye başladı. 1897'de Pissarro ile 1899'da da Derain ile tanıştı. 1901'den itibaren Salon des Indépendants'a ve 1903'ten itibaren de Salon d'Automne'a çeşitli yapıtlar gönderdi. 1904'te Vollard Galerisinde ilk kişisel sergisini açtı. Yazları Fransa'nın güneyinde resim yaparak geçirdi. 1905'te ve 1906'da Salon d'Automne'da kendilerine "Fovlar" adını veren diğer sanatçılarla birlikte yapıtlarını sergiledi. 1909'da Shchukin'den Moskova binasının resimleri için görev aldı; İtalya'ya, Almanya'ya, İspanya'ya, Fas'a ve Moskova'ya seyahat etti. 1919'dan itibaren Diaghilev için dekorlar hazırladı. 1930'da Pennsylvania'daki Barnes koleksiyonu için duvar resimleri yapmakla görevlendirildi. 1948-51'de Vence'daki Chapelle du Rosaire'nin dekorasyonunu yaptı. 1927'de Pittsburgh'taki Carnegie Uluslararası sergisinde ve 1950'de de birincilik ödülü aldı. Tüm yaşamı boyunca açtığı önemli sergiler: San Francisco 1936 ve 1951; New York 1943 ve 1952; Paris 1956 ve 1970 olarak özetlenebilir.

Barr, Alfred H., *Matisse: His Art and His Public*, New York 1951

Elderfield, John, *Matisse in the Collection of the Museum of Modern Art*, New York 1968

Katalog, *Henri Matisse*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1970

Elsen, Albert E., *The Sculpture of Henri Matisse*, New York 1972

Joan MIRO

1893'te Barcelona'da doğdu. 1907-10 ve 1912-15'te sanat öğrenimi gördü. İlk kişisel sergisini 1918'de Barcelona'daki Dalmau Galerisinde açtı. 1919'da ilk kez Paris'e gitti ve Picasso ile tanıştı. 1920-1940 yılları arasında yaşamının büyük bölümünü Paris'te geçirdi. Oradaki ilk kişisel sergisini 1921'de La Licorne Galerisinde açtı; Sürrealistlerle —özellikle şairlerle— birlikte bulundu. 1926'da Ernst ile birlikte Diaghilev'in *Romeo ve Juliet* operasının dekorlarını hazırladı. New York'ta ilk sergisini 1930'da; Londra'daki ilk sergisini ise 1933'te açtı. 1947'de ilk kez ABD'ye gitti. 1940'ların ve 1950'lerin ortalarında Artigas ile beraber seramik çalıştı. Önemli sergileri: Amsterdam, Brüksel,

Basel (1956); New York ve Los Angeles (1959); Paris (1962); Londra ve Zürih (1964)'d r. Dupin, Jacques, *Miro*, Londra ve New York 1962 Lassa gne, Jacques, *Miro*, Lausanne 1963

Lazslo MOHOLY-NAGY

1895'te Macaristan'ın Bacsbarsod kentinde doğdu; 1946'da Chicago'da öldü. Hukuk  ğrenimi gördü, ancak yazar ve müzisyenlerle arkadaşlık etti. 1914-18'de Macar ordularında çarpıştı, yaralandı. Resimler yaptı, diğerleriyle birlikte *MA* (Bugün) sanatçı grubunu kurdu. 1919'da yeni Rus sanatının etkisi altında kaldı; Viyana'ya gitti ve fotogram deneylerine başladı. 1920'de Berlin'e gitti. 1921'de D seldorf'ta El Lissitzky ile tanıştı, Paris'e gitti. İlk kişisel sergisini 1922'de Sturm galerisinde açtı. Kendisini Bauhaus'a davet eden Gropius ile tanıştı; 1923-8'de Weimar ve Dessau'da Bauhaus'ta öğretmenlik yaptı. 1928'de Berlin'e gitti; Piscator ve diğerleri için sahne desenleri hazırladı, desen sergileri açtı; film deneyleri yaptı. 1934'te Amsterdam'a gitti; Stedelijk Müzesinde 'topl  (geriye-dönük) sergi' açtı. 1935'te Londra'ya gitti; mizanpajlar, afiş desenleri hazırladı; sergiler düzenledi; kitaplarla ve filmlerle u raştı. 1936'da Korda'nın filmi *The Shape of Things to Come* için özel efektler hazırladı. 1937'de ABD'ye geldi, Chicago'da kısa bir süre yaşayan New Bauhaus'u yönetti. Kendi desen okulunu açtı ( ikago, 1938).  nemli kitapları: *Resim, Fotograf, Film ve Yeni Görüş: Maddeden Mimariye*; 1925 ve 1929'da Bauhaus tarafından basıldı (ikincisinin İngilizcesi 1932'de New York'ta yayımlandı). Diğer bir önemli kitabı da *Vision in Motion*'dır (Chicago 1947)

Kostelanetz, Richard, *Moholy-Nagy*, New York 1970

Piet MONDRIAN

1872'de Hollanda'nın Amersfoot kentinde doğdu; 1944'te New York'ta öldü. Büyük ölçüde kendi kendini yeti tirmi tir. Ayrıca Amsterdam Akademisinde 1892-4 yıllarında ak am derslerine gitti ve resim öğrenimi yaptı. İlk sergisini Amsterdam'da açmıştır. Amsterdam'da çalıştı; 1909'da Stedelijk Müzesinde Spoor ve Sluyters ile birlikte sergi düzenledi. 1909'da Theosophical Society'e girdi. 1911'in sonlarında Paris'e geldi; Salon des Ind pendants'a yapıtlarını gönderdi. Ağustos 1944'te Hollanda'ya döndü; savaş nedeniyle Paris'e geri dönemedi. Teosofist Dr. Schoenmaekers ile dostluk kurdu. 1915'te van Doesburg ile tanıştı. 1916-17'de van der Leek ile beraber *De Stijl* grubunu kurdular. Mondrian *De Stijl* dergisi için kuramsal yazılar yazdı (1917'den sonra). 1919'da Paris'e döndü. Birikmiş deneyimleri *Le Neo-plasticisme* adıyla

Leonce Rosenberg Galerisi tarafından 1920'de; Bauhaus tarafından ise 1925'te basıldı. Paris ve Hanover'deki sergilere katıldı. 1922'de Amsterdam'da ellinci doğum günü sergisini açtı. 1925'te *De Stijl* grubunu terketti. Paris, Amsterdam, The Hague, New York'taki sergilere katıldı. 1938'de Londra'ya, 1940'ta New York'a gitti. 1942'de New York'taki Dudensing Galerisinde kişisel bir sergi açtı.

Jaff , H.L.C., *Piet Mondrian*, New York ve Londra 1970

Katalog, *Piet Mondrian*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1971

Claude MONET

1840'ta Paris'te doğdu; 1926'da Giverny'de öldü. Acad mie Suisse'de ve Paris'teki Güzel Sanatlar Okulunda  ğrenim gördü. Pissarro, Renoir, Sisley, Bazille, Manet ve Courbet ile tanıştı. 1870-1'de Londra'yı; 1871 ve 72'de Hollanda'yı ziyaret etti. Paris'te ve banliyölerinde resim çalıştı. 1874'te açılan ilk Empresyonist sergiye ve daha sonra 1882'ye kadar açılan bu çeşit sergilere katıldı. 1880'lerden itibaren kırlarda-Rouen, Fransa'nın güneyi, İtalya, Londra çalıştı. 1889'da Paris'teki Georges Petit Galerisinde Rodin ile birlikte sergi açtı. Nilüfer resimlerine 1899'da başladı. 1914'ten itibaren bu çeşit resimler üzerinde çok çalıştı. 1921'de resim grupları devlet tarafından kabul edildi. Gözünden rahatsızdı; 1923'ten sonra görme duyusunu kısmen yitirdi.  lene kadar çalışmayı sürdürdü.  nemli sergileri: Paris (1931); Zürih (1952); Londra (1957) ve New York (1960). Seitz, William C., *Claude Monet*, New York 1960 Cogniat, Raymond, *Monet and his World*, Londra 1966

Henry MOORE

1898'de Castleford, Yorkshire'da doğdu. 1919-25'te Londra'da Kraliyet Sanat Kolejinde (Royal College of Art) ve Leeds Sanat Kolejinde  ğrenim gördü. RCA grubuna girdi, 1931-9 yılları arasında Chelsea Sanat Okulunda  ğretmenlik yaptı. 1940-2'de sava la ilgili konular  ızdı (sı ınak çizimleri). 1923'ten itibaren sık sık Paris'e gitti; 1925'te geniş bir İtalya gezisi yaptı. İlk kişisel sergisini Londra'daki Warren Galerisinde açtı. 1931'den itibaren de Londra'daki Leicester Galerisinde kişisel sergilerini sürdürdü. 1933'te Unit Fe  ye oldu; 1936'da İngiliz Sürrealist Grubunun kurucu  yesi oldu. İlk 'topl  (geriye-dönük) sergi'sini 1941'de Leeds'te, Temple Newsam'da,  l e dışındaki ilk sergisini de 1943'te, New York'ta Buchholz Galerisinde açtı. 1956'da Paris'teki UNESCO binası için heykel yapmakla görevlendirildi. Dünyanın başka yerlerinden de aynı çeşit heykel siparişleri aldı. 1963'te 'Order of Merit'

nişanını kazandı. 1951 ve 1968'de Londra'da Tate Galerisinde büyük 'toplu sergi'ler açtı. Read, Herbert, *Henry Moore. Sculpture and Drawings* Cilt I Londra 1944, Cilt 2 Londra 1955, Cilt 3 Londra 1965

Katalog, *Henry Moore*, Arts Council of Great Britain 1968

Giorgio MORANDI

1890'da Bologna'da doğdu; 1964'te Grizzana'da öldü. 1907-13 yıllarında Bologna Akademisinde öğrenim gördü. Erken dönem Rönesans resminin ve Futurizmin çekiciliğine kapıldı. Kısa süren bir askerlik görevinden sonra hastalandı. 1918'de Carra'nın öncülük ettiği *Valori Plastici* grubuyla birlikte çalıştı; onlarla birlikte 1921 ve 1922'de sergiler açtı. 1930-56 yılları arasında Bologna Akademisinde profesörlük yaptı. 1945'te Floransa'daki Il Fiore Galerisinde kişisel bir sergi açtı. Bu andan itibaren birçok ödül kazandı. Sao Paulo Bienalinde büyük resim ödülünü aldı.

Vitali, Lamberto, *Giorgio Morandi*, Milano 1970
Katalog, *Giorgio Morandi*, Arts Council of Great Londra 1970

Malcolm MORLEY

1931'de Londra'da doğdu. 1954-7 arasında Kraliyet Sanat Kolejinde öğrenim gördü. 1964'te New York'a gitti. 1964-5'te Barnett Newman'la birlikte çalıştı. New York'taki Kornblee Galerisinde 1964, 1967 ve 1969 yıllarında kişisel sergiler açtı; Avrupa ve Amerika'daki karma sergilere katıldı.

Calas, Nicolas ve Elena, *Icons and Images of the Sixties*, New York 1971

Robert MORRIS

1931'de Kansas City'de doğdu. Mühendislik okudu, daha sonra Kansas City Sanat Enstitüsünde; San Francisco'daki Kaliforniya Güzel Sanatlar Okulunda ve Oregon'daki Reed Kolejinde sanat eğitimi gördü. Tiyatro, film ve resim üzerinde çalıştı. İlk heykellerini 1961'de yaptı. 1962-3'te New York'taki Hunter Kolejinde sanat tarihi öğrenimi gördü (Brancusi üzerine tez verdi). Kişisel ilk heykel sergisini 1963'te New York'taki Green Galerisinde açtı. Heykel üzerindeki denemeleri 1966 Şubatından itibaren *Artforum*'da yayınlandı. 1969-70 yıllarında Washington, Detroit, New York müzelerinde yapıtlarını sergiledi. Bazı yapıtlarını özellikle sergiler için meydana getirdi. Whitney Müzesindeki New York sergisi; ABD'nin Kamboçya'yı istila etmesi üzerine sanatçının isteğiyle kapatıldı. 1971'de Londra'daki Tate Galerisinde kısmen 'toplu (geriye-dönük)' kısmen de yeni yapıtlarını sergiledi.

Katalog, *Robert Morris*, Tate Gallery, Londra 1971

Robert MOTHERWELL

1915'te Aberdeen, Washington'da doğdu. Los Angeles'teki Otis Sanat Enstitüsünde ve felsefe öğrenimine kaydığı Stanford Üniversitesinde sanat öğrenimi gördü. Harvard'da estetik, Columbia'da ise sanat tarihi dersleri aldı. New York'ta Avrupalı Sürrealistlerle temas kurdu. İlk kişisel sergisini 1944 yılında New York'taki Art of this Century Galerisinde açtı. 1948'de yine aynı kentte Rothko ve Still ile beraber Subjects of the Artist okulunu kurdu. Sanat yazıları yayımcısı ve yazarı olarak faal bir yaşam sürmektedir.

Katalog, *Robert Motherwell*, Museum of Modern Art, New York 1967

Paul NASH

1889'da Londra'da doğdu; 1946'da Bournemouth yakınlarındaki Boscombe'da öldü. Chelsea Sanat Okulu, Bolt Court Okulu ve Slade Sanat Okulunda sanat öğrenimini yaptı. İlk sergisini 1912'de Oxford'da açtı. 1914'te orduya girdi. 1921-5'te Dymchurch (Kent)'ta; 1925-30'da Iden (Sussex)'de yaşadı. 1928'de Londra'daki Leicester Galerilerinde yaptıklarını sergiledi. Anormale ve sihirliye karşı olan tutkusu, Chirico ve sonra da Sürrealistlerin etkileriyle pekişti. 1933'te Unit I grubunu organize etti. 1936'da Londra'daki New Burlington Galerilerindeki uluslararası Sürrealist Sergi'nin komite üyesi oldu. 1940'ta yeniden resmi görev aldı.

Nash, Paul, *Outline. An Autobiography and other Writings*, Londra 1949

Bertram, Anthony, *Paul Nash: The Portrait of an Artist*, Londra 1955

Barnett NEWMAN

1905'te New York'ta doğdu ve 1970'te aynı kentte öldü. Boston Üniversitesinde ve Londra'da sanat öğrenimi yaptı. 1947-8'de *Tiger's Eye* adlı gazetenin yardımcı editörlüğünde bulundu; Subjects of the Artist okulunda dersler verdi. 1950'den itibaren New York'ta kişisel sergiler açtı. 'Toplu sergi'leri: Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York (1969); ve Amsterdam, Londra, Paris (1972)'dir. Hess, Thomas B., *Barnett Newman*, New York 1969

Ben NICHOLSON

1894'te Denham (Buckinghamshire)'da doğdu; bir ressamın oğludur. 1910-11 arasında Slade Okulunda kısa bir öğrenim gördükten sonra birkaç ay Fransa ve İtalya'da dolaştı. İlk kişisel sergisini 1922'de Londra'daki Adelphi Galerisinde açtı. Yirmili yıllarda daha çok Cumberland'da yaşadı. Paris'i sık sık ziyaret etti. 1933'te İngiliz Unit I grubuna ve Fransız *Abstraction-Creation*'a üye oldu. 1936'da

Circle, International Survey of Constructive Art in editör yardımcısı oldu. 1939-58 yılları arasında Cornwall'daki St Ives'da yaşadı. 1944'de Leeds Kenti Sanat Galerisinde bir 'toplu (geriye-dönük) sergi' açtı. ABD'deki ilk sergisini 1949'da New York'taki Durlacher Galerisinde açtı. 1952'de Carnegie International'da resim alanındaki birincilik ödülünü kazandı. 1954'te Venedik Bienalinde 'toplu (geriye-dönük) sergi' düzenledi, Ulyse ödülünü aldı. 1968'de Order of Merit'i kazandı. 1958-71 arasında Ticino'da, daha sonra Cambridge ve Londra'da yaşadı. 1974'te Goethe Vakfı tarafından konulan Rembrandt ödülünü aldı. Read, Herbert, *Ben Nicholson*, Londra 1948
Read, Herbert, *Ben Nicholson: Work since 1947*, Londra 1956
Russell, John, *Ben Nicholson*, Londra 1969

Kenneth NOLAND

1924'te Kuzey Carolina'daki Asheville kentinde doğdu. 1946-8 arasında Kuzey Carolina Black Mountain Kolejinde; 1948-9'da ise Zadkine ile birlikte Paris'te sanat öğrenimi gördü. İlk kişisel sergisini 1949'da Galerie Creuze, Paris'te açtı. Washington'a yerleşti, 1952'de Morris Louis ile tanıştı ve onunla birlikte 1953'te Helen Frankenthaler'in stüdyosunu ziyaret etti. New York'ta sık sık açtığı kişisel sergilerin ilki 1957'de Tibor de Nagy Galerisinde düzenledi. 1964'te Venedik Bienalinde yapıtlarını sergiledi. Bu yılda şekilli (shaped canvas) tual resimlerine başladı. 1977'de New York'ta Guggenheim Müzesinde bir 'toplu (geriye-dönük) sergi' açtı.
Moffet, Kenworth, *Kenneth Noland*, New York 1977

Emil NOLDE

Gerçek adı Emil Hansen olan sanatçı, 1867'de Nolde (Schleswig)'de doğdu; 1956'da Seebüll'de öldü. Mobilya yapımı ve desen konusunda öğrenim gördü. Münih yakınlarındaki Dachau'da Hölzel'in yanında (1899) ve daha sonra da Paris'te, Académie Julian'da birkaç ay resim öğrenimi gördü (1900). 1906-7'de *Die Brücke* grubuna üye oldu. 1909-11 arasında İncil'den alınan konular üzerine bir dizi resim yaptı. Daha çok Schleswig'te yaşadı; sık sık Berlin'e gitti. Nazi'leri ve ulusal gücün şaha kalkışı olarak hoşgörü karşıladı; ancak Naziler kendisinin resim yapmasını yasakladılar ve topladıkları yüzden fazla yapıtının bazılarını (aralarında *Isa'nın Yaşamı* da vardı) 1937'deki 'Dejenere Sanat' sergisinde teşhir ettiler. Haftmann, Werner, *Emil Nolde*, Londra ve New York 1960

Georgia O'KEEFFE

1887'de Sun Prairie (Wisconsin)'de doğdu. 1905

-6'da Chicago Sanat Enstitüsünde ve 1907-8'de Art Students' League (New York)'de sanat öğrenimi gördü; 1908-12 yıllarında ticari sanat alanında çalıştı. 1912'de Virginia Üniversitesinde, 1914-15'te Columbia Teachers Kolejinde öğrenimini sürdürdü. 1916'da çalışmalarını Alfred Stieglitz'in "291" galerisinde sergiledi. 1918'de Stieglitz'in önerisiyle New York'a yerleşti. 1923'te aynı kentteki Anderson Galerisinde resimlerini sergiledi, 1924'te evlendi. 1927'de Brooklyn Müzesinde 'toplu (geriye-dönük) sergi' açtı, 1929'da New Mexico'ya gitti; daha sonra bazı yazları aynı yerde geçirmeye başladı. Yaptığı tüm yapıtları 1943'te Chicago Sanat Enstitüsünde ve 1946'da da New York Modern Sanat Müzesinde sergiledi.
Goodrich, Lloyd ve Bry, Doris, *Georgia O'Keeffe*, New York 1970

Claes OLDENBURG

1929'da İsveç'in Stockholm kentinde doğdu. Çocukluk çağını, diplomat olan babasıyla birlikte ABD'de yaşadı. 1953-4'te Chicago Sanat Enstitüsüne devam etti. 1958'lerde Allan Kapprow ve diğerleriyle dostluk kurdu. 1961'de yiyecek repliklerini sattığı 'The Store'u açtı. Kısa zamanda günlük yaşamdan çarpıtılmış çeşitli nesneler yarattı ve 1965'ten itibaren büyük anıtlar için modeller ve çizimler yaptı. 1962'de New York'taki Green Galerisinde ilk kişisel sergisini açtı. Bunu aynı kentte 1964 yılında Sidney Janis Galerisindeki ve Paris'teki Ileana Sonnabend Galerisindeki sergiler izledi. 1966'da Stockholm'daki Modern Müze'de kişisel sergi açtı. 1970'de tüm yapıtlarını Amsterdam, Düsseldorf ve Londra'da sergiledi.
Rose, Barbara, *Claes Oldenburg*, New York 1970

Jules OLITSKI

1922'de Gomel, Rusya'da doğdu. 1930-42 ve 1949-50'de New York ve Paris'te sanat öğrenimi gördü. 1950'lerin Hoffmann'ın etkisinde kalan resimlerini, 1960'larda boyalı tualler ve 1963'ten sonra da püskürtme resimler izledi. 1973'te Whitney Müzesi (New York)'nde bir 'toplu sergi' açtı. 1970'ten beri heykel de yapmaktadır. 1973'ten beri de kalın dokulu resimler vermeye başlamıştır.

Dennis OPPENHEIM

1938'de Mason City (Washington)'de doğdu. 1959-65 yılları arasında Kaliforniya Sanatlar ve El Sanatları Koleji (California College of Arts and Crafts) ile Stanford Üniversitesinde sanat öğrenimi yaptı. Birkaç yıl Hawaii'de inşaat işçisi olarak çalıştı. İlk kişisel sergisini 1968'de John Gibson Galerisi (New York)'nde açtı. 1969'da yapıtlarını Paris ve Milano'da sergiledi; New York Modern Sanat Müzesi'nde

"Bir Bildiri: İki Okyanus Projesi" adlı sergisini açtı. 1975'te Brüksel ve Rotterdam'da 'toplu (geriye-dönük) sergi'ler düzenledi.

Meret **OPPENHEIM**

1913'te Berlin'de doğdu; Almanya ve İsviçre'de büyüdü. 1932'de Paris'e geldi; Giacometti, Arp ve diğer Sürrealistlerle tanıştı. Otuzlu yıllarda onlarla birlikte sergi açtı. 1938-40'ta Basle Kunstgewerbeschule'de çalıştı. Resim yaptı ve resimleri restore ederek yaşadı. 1959'dan itibaren Avnıpa'da sık sık kişisel sergiler açtı. Rotzler, Willy, *Objekt-Kunst von Duchamp bis Kienholz*, Köln 1972

Katalog, *Meret Oppenheim et ses Jeux d'Etet*, Galerie Armand Zerbib, Paris 1974

José Clemente **OROZCO**

1883'te Zapotlan (Meksika)'da doğdu; 1949'da Mexico City'de öldü. 1908-14 arasında Mexico City, San Carlos Akademisinde öğrenim gördü. Sosyal devrime karıştı, 1922'den itibaren demokratik toplumu teşvik eden duvar resimleri çizmeye başladı. 1929-34'te ABD'de aynı şekilde çalıştıktan sonra Meksika'ya döndü. New York Modern Sanat Müzesinde 1940'da bir yapıt verdi.

Helm, MacKinley, *Man of Fire: José Clemente Orozco*, Westport, Conn., 1953

Reed, Alma, *Orozco*, New York 1956

Victor **PASMORE**

1908'de Chelsam (İngiltere)'da doğdu. Londra'da sanat öğrenimi gördü. 1937'de Euston Road Okulunun kurucuları arasına girdi. 1938'den sonra tüm yaşamını resme verdi. 1947-8'de soyut resme; 1951'den sonra da kabartmalara döndü. 1955-57 arasında Urban Architectural Design'de müdürlük yaptı. 1940'tan itibaren kişisel sergiler açtı. Önemli 'toplu (geriye-dönük) sergi'leri: Venedik Bienali (1960); Hannover (1962); Londra (1965). Pittsburgh International'ın 1964 resim ödülünü kazandı. Katalog, *Victor Pasmore*, Tate Gallery, Londra 1965

Francis **PICABIA**

1879'da Paris'te doğdu; 1953'te aynı kentte öldü. Güzel Sanatlar Okulu ve Dekoratif Sanatlar Okulunda öğrenim gördü. İlk kişisel sergisini 1905'te açtı. 1909-10'da Duchamp ve kardeşleriyle tanıştı; 1911'de *Section d'Or* grubunun kurucu üyesi oldu. 1912'de soyut resimler yaptı. 1913'te New York'a giderek Stieglitz'le temas kurdu. Savaş yıllarında Avrupa ve Amerika arasında dolandı. Çeşitli yerlerde Dada faaliyetleriyle ilişki kurdu ve Dada gazeteleri yayınladı. 1919'da Paris'e döndü, Dada olaylarını teşvik etti ve daha sonra Sürrealist sergilere katıldı.

Katalog, *Francis Picabia*, Musée National d'Art Moderne, Paris 1976

Pablo **PICASSO**

1881'de Malaga'da doğdu; 1973'te Antibes'te öldü. Bir sanat öğretmeninin oğluydu. 1895'ten itibaren Barcelona'da, yenilik arayan gruplarla Sembolist eğilimler güderek yaşadı. 1900-3 yılları arasında her yıl Paris'e gitti; 1904'te Paris'e yerleşti. 1907 *Avignon'lu Kızlar*'ı yaptı. 1909-12 arasında Braque ile yakın ilişki kurdu. 1912'de ilk kolaj ve konstrüksiyonlarını yaptı. 1917'de *Parade* balesi üzerinde çalışmak için Roma'ya gitti. 1919'da *Üç Köşeli Şapka* balesi için Londra'ya geldi. 1920-5, onun "neo-klasik" dönemidir. 1925'te *Dans*'ı yaptı. 1932'de Georges Petit Galerisi (Paris) ve Zürih'te büyük 'toplu (geriye-dönük) sergi'ler açtı. 1937'de *Guernica*'yı çizdi. New York'taki Modern Sanat Müzesinde büyük bir 'toplu (geriye-dönük) sergi' düzenledi. 1945'te, Victoria ve Albert Müzesi (Londra) ve Brüksel'de Picasso /Matisse sergileri açıldı. 1946'da Antibes'te Grimaldi Sarayında duvar resimleri yaptı. 1953'te Lyon, Roma, Milano ve Sao Paulo'da 'toplu (geriye-dönük) sergi'ler açtı. 1947'de seramik çalışmaya başladı. 1954'te Delacroix'ın *Cezayirli Kadın*'ı ve 1957'de de Velazquez'in *Las Meninas*'ı üzerinde varyasyonları yaptı. 1958'de Paris'teki UNESCO binası için duvar resimleri hazırladı. Londra (1960) ve New York (1962)'da önemli sergiler açtı, 1966'da seksen beşinci yaşını kutlamak için her yerde sergiler düzenledi. Önemli 'toplu (geriye-dönük) sergi'leri: Paris (1979) ve New York (1980).

Penrose, Roland, *Picasso*, Londra ve New York 1971
Ashton, Dore, *Picasso on Art*, Londra 1972
Rubin, William, *Picasso in the 'Collection of the Museum of Modern Art'*, New York 1972
Spies, Werner, *Sculpture*, Londra ve New York 1972
Penrose, Roland ve Golding, John (eds.), *Picasso 1881-1973*, Londra ve New Hampshire 1973

Michelangelo **PISTOLETTO**

1933'te Biella (İtalya)'da doğdu. Torino'da büyüdü, tablo restorasyonu konusunda babasıyla çalıştı. 1956'da resme başladı. Altmışlı yılların ortalarında heykel ve 1970'ten sonra da düzenlemeler yapmaya başladı. İlk kişisel sergisi 1960 ve 1963 yılındadır. Sonra diğer Avrupa merkezlerinde ve Minneapolis, Detroit, Buffalo, New York'ta (hepsi de 1968'den önce) sergiler açtı. Atlantığın her iki yanında birçok kişisel sergi düzenledi, karma sergilere katıldı.

Katalog, *Michelangelo Pistoletto*, Kestner-Gesellschaft, Hanover 1973

Carl PLACKMAN

1943'te Huddersfield (İngiltere)'de doğdu. Mimarî çıraklığından sonra West England Sanat Koleji, Bristol ve Londra Kraliyet Sanat Kolejinde (Royal College of Art) sanat öğrenimi gördü (1962-70). 1972'de Serpentine Galerisinde (Londra) ve 1978'de Arnolfini Galerisinde (Bristol) kişisel sergiler açtı. İngiltere'de ve Paris, Frankfurt, Köln, Milano, Viyana, Sydney gibi kentlerde birçok karma sergilere katıldı.

Jackson POLLOCK

1912'de Cody (Wyoming)'de doğdu; 1956'da East Hampton'da öldü. Kaliforniya'da büyüdü ve ilk sanat öğrenimini burada yaptı. 1931-3'te New York'taki Sanat Öğrencileri Birliğine (Art Students' League) heykel ve resim çalışmak amacıyla girdi. Rivera ve Siquieros'la temas etti. 1937'den itibaren aralıklı olarak psikoanaliz uygulamaları geçirdi. İlk kişisel sergisini 1943'te Art of the Century Galerisinde (New York) açtı. 1946-51 yılları arasında Betty Parsons Galerisinde (New York) her yıl (1949'da iki kez) kişisel sergiler açtı. 1950'de Venedik ve Milano'da; 1952'de Paris'te, 1953'te Zürih'te sergiler düzenledi. 1952'de Sidney Janis Galerisinde (New York) yapıtlarını kişisel olarak sergiledi. 'Toplu (geriye-dönük) sergi'leri: Modern Sanat Müzesi, New York-(Aralık 1956-Şubat 1957) ve Sao Paulo Bienal'i, 1957. Daha sonra 1958-9'da Roma, Basle, Amsterdam, Hamburg, Berlin, Londra ve Paris.

O'Connor, Francis V., *Jackson Pollock*, New York 1967

Friedman, B. H., *Jackson Pollock, Energy Made Visible*, Londra ve New York 1972

Lyubov POPOVA

189'da Moskova'da doğdu: 1924'te Moskova'da öldü. Özel dersler alarak resim öğrenimi yaptı. 1910'da İtalya'ya gitti; 1912'de Paris'te Le Fauconnier ve Metzinger ile birkaç ay geçirdi. 1914-16'da Moskova ve St. Petersburg'daki sergilere katıldı. 1917'de Devrim için afişler ve sokak dekorları hazırladı. 1920'de kocası Alexander Vesnin ile birlikte Kızıl Meydan için dekor desenleri çizdi; 'Kapitalizmin Sonu' açık hava performansı için model hazırladı. 1923'te '5 x 5 = 25' sergisine katıldı. Resmi bıraktı, kendisini Prodüktivist çalışmaya ve öğretime adanmıştı. 1922-3'te Meyerhold için prodüksiyonlar hazırladı. 1922-4 arasında Stepanova ile birlikte tekstil desenleri, afiş ve kitap desenleri hazırladı.

Gray, Camilla, *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*, Londra 1962

Robert RAUSCHENBERG

1925'te Port Arthur, Texas'ta doğdu. Kansas City Sanat Enstitüsü; Académie Julian (Paris); Black Mountain Koleji (Kuzey Carolina); Sanat Öğrencileri Birliğinde (Art Students' League), (New York) sanat eğitimi gördü. İlk kişisel sergisini 1951'de Betty Parsons Galerisinde (New York) açtı. Daha sonra sık sık sergiler düzenledi: 1953'ten itibaren İtalya'da; 1959'da Düsseldorf'ta, 1961'de Paris'te. Önemli sergileri, Jewish Müzesi, New York (1963); Whitechapel Sanat Galerisi, Londra (1964); Ayrıca Merce Cunningham Dance Company için desenler hazırladı.

Forge, Andrew, *Robert Rauschenberg*, Amsterdam ve New York 1968

Man RAY

1980'de Philadelphia'da doğdu; 1976'da Paris'te öldü. Ferrer Center, New York'ta öğrenim gördü. 1913'te Armory sergisinde Avrupa modernizminin etkisi altında kaldı. İlk kişisel sergisini 1915'te Daniel Galerisinde (New York) açtı. Duchamp'la arkadaş oldu, deneysel fotoğrafı'ya başladı. 1918'de spreyl tabancasıyla resimler yaptı. 1921'de Paris'e gitti, Dadaistlerle beraber oldu. 1922'de *Salon Dada*'ya katıldı, *Les Champs Delicieux* adlı fotoğrafları yayınladı. 1923'te film yapmaya başladı. Sürrealistlerle ilişki kurdu: 1921'den itibaren 'bilinen madde'nin ardındaki objelerin resimlerini yapmaya başladı; fotoğraflar ve 'rayograf'lar (fotogram) yayınladı. Bunları çoğu kez Sürrealist yazılarla birlikte kullandı. 1940'ta Amerika'ya döndü, 1951'de de tekrar Paris'e geldi. Penrose, Roland, *Man Ray*, Greenwich, Conn., ve Londra 1975

Martial RAYSSE

1936'da Golfe-Juan, Nice'te doğdu. Nouveaux Realistes grubunda Tinguely Arman ve Klein ile birlikte oldu. 1960'tan itibaren imal edilen eşyaların ve fotoğrafların assemblajını yapmaya başladı; bazen sanat imgeleri de kullandı 'Çalışmalarımın kitle-yapımı buzdolaplarının kendi-kanıtlarını ortaya koymasını istiyorum'. Kraliyet Balesinin 1967'de Londra, Covent Garden'deki *Kayıp Cennet* adlı yapıtı da aralarında olmak üzere sahne dekorları hazırladı.

Katalog, *Martial Raysse*, Dwan Gallery, Los Angeles 1967

Ad REINHARDT

1913'te Buffalo (New York)'da doğdu; 1967'de New York'ta öldü. 1931-5'te Meyer Shapiro'nun yanında Columbia Üniversitesinde ve 1936-7'de National Academy of Design (New York)'da sanat öğrenimi yaptı. Amerikan Soyut Sanatçılar grubuna girdi. İlk kişisel sergisi 1944'

de New York'ta Artists Galerisinde açıldı. 1944-5'te Amerikan deniz kuvvetleri için fotoğrafçı olarak çalıştı. 1945-51'de New York Güzel Sanatlar Enstitüsünde bir süre daha öğrenim gördü. 1946'da New York'taki Betty Parsons Galerisinde kişisel sergiler açtı. Aynı yerde 1960'ta o zamana dek olan tüm yapıtlarını sergiledi. 1953-4'te resimlerindeki asimetrisi ve renkleri ortadan kaldırdı. New York Jewish Müzesinde büyük bir 'toplu (geriye-dönük) sergi' açtı. Aynı türde bir sergiyi 1972-3'te gezici olarak Düsseldorf, Eindhoven, Zürih ve Viyana'da tekrarladı.

Germaine RICHIER

1904'te Arles yakınlarındaki Grans'ta doğdu; 1959'da Montpellier'de ve Bourdelle'in yanında Paris'te öğrenim gördü (1925-9). İlk kişisel sergisini 1934 yılında Paris'te Kaganovitsch Galerisinde açtı. 1939-45'te İsviçre ve güney Fransa'da yapıtlarını sergiledi. 1945'te Paris'e döndü. 1951 Sao Paulo Bienalinde heykel ödülünü aldı.

Crispolti, Enrico, *Germaine Richier*, Milano 1968

Hans RICHTER

1888'de Berlin'de doğdu; 1976'da Locarno'da öldü. Berlin ve Weimar'da sanat öğrenimi gördü. Sturm Galerisi aracılığıyla Modernizmle temas kurdu. 1915'te aktivist gazete *Die Aktion* (1916'da özel Richter sayısı) için çalıştı. 1915-16'da orduda hizmet gördü. 1916'da Zürih'e gitti, Dada'ya katıldı. 1918'de Zürih'te Eggeling ile karşılaştı ve onunla birlikte Berlin'e döndü. 1920'de filmde ilk denemelerini yaptı. 1923-6'da Mies van der Rohe ve diğerleriyle birlikte *G (-Gestalt)* gazetesini çıkardı. 1940'ta Amerika'ya gitti *Paranın Satılabileceği Düşler* gibisinden filmlerde Arp, Duchamp, Ernst, Leger, Man Ray ile birlikte çalıştı (1944-7); Film (1929, 1935, 1941) ve Dada (1961, 1964) üzerindeki bazı kitapların yazarıdır.

Richter, Hans, *Hans Richter*, Londra 1971

Bridget RILEY

1931'de Londra'da doğdu. Goldsmith's Koleji ve Londra Kraliyet Sanat Kolejinde (Royal College of Art) sanat öğrenimi gördü (1949-55). İlk kişisel sergisini 1962'de Gallery One (Londra)'da açtı. New York'taki ilk sergisi ise 1965'te Richard Feigen Galerisinde açıldı. 1970-1'de Hanover, Bern, Düsseldorf, Torino, Londra ve Prag'da gezici sergiler düzenledi. Aynı çeşit bir sergi 1978-80'de Buffalo, Dallas, Sydney, Perth ve Tokyo'yu dolaştı. İlk "Op" resimleri siyah-beyazdır. Yaklaşık 1967'lerde gri'lerden ve mavi'lerden geçerek tüm renklere ulaştı. Değişik optik ve duygusal izlenimler verme çabasıdır.

Katalog, *Bridget Riley*, Arts Council of Great Britain, Londra 1971

Katalog, *Bridget Riley*, British Council, Londra 1978

Diego RIVERA

1886'da Guanajuato, Meksika'da doğdu; 1957'de Mexico City'de öldü. Meksika ve Madrid'de sanat öğrenimi gördü, daha sonra Avrupa'ya geçti. 1911'de Paris'e yerleşti, Picasso ve Kübistlerle ilişki kurdu; 1921'de Meksika'ya döndü. Sanatçı komün'üne üye oldu, devrim hareketlerinde etkin rol oynadı. 1923'ten beri Meksika'nın umum binalarına politik ve tarihsel temalar işleyen duvar resimleri çizmektedir. 1933'te New York'taki Rockefeller Center için de aynı çeşit çalışmalar yapmıştır.

Evans, Ernestine, *The Frescoes of Diego Rivera*, New York 1929

Secker, Hans F., *Diego Rivera*, Dresden 1957

Gual, E. F., *Diego Rivera*, Buenos Aires 1966

William ROBERTS

1895'te Londra'da doğdu; 1980'de aynı kentte öldü. Afişler ve reklamlar üzerinde çalıştı; St Martin's Sanat Okulunun gece eğitimine devam etti. 1910-13'te Slade'de burslu olarak öğrenim gördü. 1913'te Fransa ve İtalya'da geziye çıktı; Kübizmin etkisinde kaldı. 1914'te Wyndham Lewis ile tanıştı; onunla birlikte BLAST manifestosu'yu imzaladı. 1915'te BLAST.No. 2'ye katıldı. 1916-18'de Fransa'da kaldı. Londra'daki Mansard Galerisindeki Grup X sergisine iştirak etti. İlk kişisel sergisini 1923'te Chenil Galerilerinde açtı. Tanınmış nesnelerin resimlerini anıtsal bir stilde yapmayı sürdürdü. 1948'de düzenli olarak Kraliyet Akademisinde sergi açmaya başladı; 1966'da bu akademiye kabul edildi.

Katalog, *William Roberts*, Arts Council of Great Britain, Londra 1965

Alexander RODCHENKO

1891'de St Petersburg'da doğdu; 1956'da Moskova'da öldü. Kazan Güzel Sanatlar Okulunda öğrenim gördü; 1914'te Futurist performanstan etkilendi. 1915'te Moskova'ya gitti ve Stroganov Okuluna devam etti; Kübo-futurizmden etkilenecek ilk soyut resimlerini yaptı. 1916'da Tatlin tarafından "The Store" sergisine katılmaya çağıldı. 1917'de Tatlin, Yakulov ve diğerleriyle birlikte Cafe Pittoresque'in dekorasyonuna katıldı. Yeni Ressamlar Birliğinin yapısındaki Solcu Sanatçılar Federasyonunun sekreterliğine getirildi. 1918'de Artistik Kültür Müzesinin (Museum of Artistic Culture) organizasyonuna yardım etti ve buranın ilk yöneticisi oldu. Sol Federasyon, Moskova'da kişisel sergi açarak Suprematizm'e meydan oku-

yan "siyah üzerine siyah" resimler, ilk uzay konstrüksiyonlarını sergiledi. 1919'da resimler, kolajlar ve fotomontajlar yaptı. Moskova atelyelerinin 'Endüstriyel Art bölümünün yardımcı yöneticiliğine seçildi. 1920'de Devlet Sergisinde içinde 25 mimari desen de yer alan 57 çalışmasını teşhir etti. Vkhutemas'ın metal çalışmalar bölümünde profesör olarak görev aldı. 1921'de Genç Sanatçılar Topluluğuyla birlikte yapıtlarını sergiledi. "5 x 5 = 25" sergisinde "son resimlerini" —yani kırmızı, mavi ve sarı tuallerini— sergiledi. 1922'de tipografik deneyimler ve diğer utiliter desenler; Vertov'un 'Kino-Pravda' dünya haber filmleri için başlıklar; 1923'te çoğu kez Mayakovsky ile birlikte afişler ve ilanlar; Mayakovsky tarafından kurulan *Lef* gazetesi için kapaklar; Yine aynı kimsenin *Buna Dair* adlı şiir kitabı için fotomontajlar, deneysel fotoğrafı çalışmaları yaptı. 1924'ten sonra giderek daha etkin bir fotoğrafı gerçekleştirdi ve 1925'te Paris Dekoratif Sanatlar Sergisinde Rus pavyonu için desenler hazırladı. "İşçiler Kulübü"nü kurmak için Paris'e gitti (ülke dışına yaptığı biricik gezi). 1927-8'de *Novy Lef* için kapaklar, resimlemeler; 1929'da Mayakovsky'nin *Kızıl Böcek*'i ve diğer oyunları için sahne desenleri yaptı. 1930-1'de formalizm temelinde Rodchenko'ya saldırılar oldu. 1933'ten sonra *Kuruluş Halindeki USSR* için desenler yaptı. 1935'te tekrar resme dönerek, figüratif çalışmalara, tipografik ve fotoğrafik yapıtlara yöneldi. 1940'tan bu yana aynı zamanda lirik soyut resimler yapmaktadır. Nakov. Andrei, *Arts Magazine*'de 'Alexander Rodchenko: Beyond the Problematic of Pictorialism' New York, Nisan ve Mayıs/Haziran 1975 Weiss, E. (ed.), *Alexander Rodchenko Fotografien 1920-1938*, Köln 1978 Katalog, *Alexander Rodchenko*, Museum of Modern Art, Oxford 1979 Karginov, German, *Rodchenko*, Londra 1979

Auguste RODIN

1840'ta Paris'te doğdu; 1917'de Meudon'da öldü. Ondokuzuncu yüzyıl sonlarıyla yirminci yüzyıl başlarında Fransa'nın önde gelen heykeltıraşıdır. Özellikle modelli çalışmalarındaki ekspresif ve dinamik biçim ve yüzeyleriyle, geleneksel idealizm ve naturalizm'e yeni bir yön vermiştir. Önemli yapıtları: 1880'den sonra *Cehennem Kapıları*; *Calais İnsanları* (1884-9); *Balzac'ın Anısına* (1891-8). Bu sonuncunun alçıdan kalıbı Devlet komitesi tarafından reddolundu; ancak sanatçının ölümünden sonra dökülerek dikildi (1939).

Elsen, Albert E., *Rodin*, New York 1963

Elsen, Albert E. (ed.), *Rodin, Readings on his Life and Work*, New Jersey 1965

Jianou, Ionel ve Goldscheider, Cécile, *Rodin*, Paris 1969

James ROSENQUIST

1933'te Grand Forks (Kuzey Dakota)'da doğdu. Minnesota (Minneapolis) Üniversitesi ve New York'taki Sanat Öğrencileri Birliğinde (Art Students League) sanat öğrenimi gördü. Ayrıca Jack Youngerman ve Robert Indiana ile birlikte çalıştı. 1952-59 arasında gösteri sanatçısı olarak faaliyet gösterdi. İlk kişisel sergisini New York'taki Green Galerisinde 1962'de açtı. Bu çeşit sergileri daha sonra sık olarak tekrarladı. 1962'den sonra ABD ve Avrupa'daki karma sergilere de katıldı.

Katalog, *James Rosenquist*, Whitney Museum, New York 1972

Mark ROTHKO

1903'te Dvinsk, Rusya'da doğdu; 1970'te New York'ta öldü. 1913'te ABD'ye geldi. 1921-5'te Yale Üniversitesinde ve (Art Students' League) New York'taki Sanat Öğrencileri Birliğinde öğrenim gördü. Renkler, mitoloji ve Jungian kuramı üzerinde araştırmalar yaptı. İlk kişisel sergiyi New York'taki Contemporary Arts Galerisinde 1933'te açtı. Adolf Gottlieb ile birlikte "On" grubunu kurdu. 1942-7 arasında gerçekçi, biyomorfik resimler yaptı; 1945'te eserlerini New York'taki Art of This Century Galerisinde sergiledi. 1947-50 geçiş resimlerine aittir; büyük renkli dikdörtgenlere yöneldi. 1948'de Subjects of the Artist resim okulunun kuruluşuna katıldı. Önemli 'toplu (geriye-dönük) sergi'si 1961-2'de New York, Londra, Amsterdam, Brüksel, Basle ve Paris'te; bir diğeri 1961-2'de Zürih, Berlin, Düsseldorf, Rotterdam ve Londra'da açıldı. 1958'de Seagram Binası için resimler yapması istendi (binanın mimarları Mies van der Rohe ve Philip Johnson'dur). Konferans salonundan lokantasına kadar çeşitli yerler için resimler hazırladı (bunların bir bölümü bugün Tate Galerisi, Londra'dadır). 1965-7'de Menil ailesi için Institute for Religion and Human Development kilisesine asılmak üzere resimler yaptı (Houston, Texas).

Waldman, Diane, *Mark Rothko*, Londra ve New York 1978

Georges ROUAULT

1871'de Paris'te doğdu; 1958'de aynı kentte öldü. Boyalı-cam sanatçıları yanında çiraklık yaptı, aynı zamanda Dekoratif Sanatlar Okulunda ve Gustave Moreau'nun yanında Güzel Sanatlar Akademisinde resim öğrenimi de gördü. 1905-6'da birleştiği Matisse ve diğer Fovlar da aynı ustanın öğrencileriydi. 1917-27 arasında çok miktarda resim yaptı; bunların aralarında *Miserere* de vardır. 1918'den sonra aynı zamanda yağlı boya tablolar da yaptı ve çoğu kez dinsel konuları işledi. 1937'de Paris'

te Petit Palais'de bir 'toplu (geriye-dönük) sergi' açtı. 1945'te New York'ta, 1948'de Zürich'te bu çeşit sergiler düzenledi. 1952-4'te gezici bir sergi açtı. Courthion, Pierre, *Georges Rouault*, Londra ve New York 1962

Henri ROUSSEAU

Aynı zamanda 'Douanier' Rousseau olarak da bilinen sanatçı 1844'te Laval'de doğdu; 1910'da Paris'te öldü. Askerlik görevinden sonra 1885'te emekli oldu. Bu tarihte Salon des Indépendants'a resimler göndermeye başladı. Giderek, yenilik arayan sanatçıların ve kritiklerin dikkatini çekti. Bir grup resmi 1905'te Salon d'Automne'da sergilendi. 1906'da Picasso, Apollinaire ve diğerleriyle birlikte çalıştı. 1908'de Picasso tarafından verilen ziyafetin onur konuğu oldu.

Rich, Daniel Catton, *Henri Rousseau*, New York 1946

Morton SCHAMBERG

1881'de Philadelphia'da doğdu; 1918'de aynı yerde öldü. Pennsylvania Üniversitesinde mimari ve Pennsylvania Güzel Sanatlar Akademisinde resim öğrenimi gördü. Charles Sheer'in yakın arkadaşısıdır. 1905-10 arasında zamanını Sheeler ile birlikte Avrupa'da ve özellikle Paris'te geçirdi. Stieglitz'den yardım gördü ve fotoğrafçı oldu. 1916'da Sheeler aracılığıyla Duchamp'la tanıştı. İspanyol gribi salgını sırasında öldü.

Katalog, *The Modern Spirit: American Painting 1908-1935*, Arts Council of Great Britain, Londra 1977

Oskar SCHLEMMER

1888'de Stuttgart'ta doğdu; 1943'te Baden-Baden'de öldü. Hölzel'in yanında Stuttgart Akademisinde öğrenim gördü. 1921-9'da Bauhaus'ta; 1929-32'de Breslau Akademisinde dersler verdi. Stuttgart'ta açılmak üzere tüm hazırlıkları tamamlanmış olan ilk 'toplu sergi'si, Naziler tarafından engellendi ve sanatçı, Berlin'de son atandığı öğretim görevinden uzaklaştırıldı. 1937'de çalışmaları müsadere edildi ve Münih'teki 'Dejenere Sanat' sergisinde gösterildi. 1922'de Stuttgart'ta *Üçlü Bale*'yi hazırladı. Çeşitli zamanlarda Bauhaus'ta heykel atölyelerini yönetti, Weimar okulunun girişi ve merdiven yolu için öğrencileriyle birlikte duvar resimleri hazırladı; sahneler düzenledi ve Man'da kurslar verdi.

Maur, Karin von, *Oskar Schlemmer*, Munich 1979

Georg SCHRIMPf

1889'da Münih'te doğdu; 1938'de Berlin'de öldü. Kendi kendini yetiştirdi; ilk sergisini 1920'de Berlin Der Sturm Galerisinde açtı. İsviçre

ve İtalya'yı ziyaret etti. 1926-33'te Münih Uygulamalı Sanat Okulunda ve daha sonra da Berlin-Schönenberg Sanat Okulunda ders verdi. Pförtner, M., *Georg Schrimpf*, Berlin 1940

Kurt SCHWITTERS

1887'de Hanover'de doğdu; 1948'de Ambleside, İngiltere'de öldü. 1909'da Dresden Akademisinde öğrenim gördü. Ekspresyonist resimlerini 1918'de Berlin'de Der Sturm Galerisinde sergiledi. *Merz* sanatını ortaya attı, 1919'da ilk *Merz* resimlerini Der Sturm Galerisinde sergiledi; ilk *Merz* resimlerini *Der Sturm* dergisinde yayınladı. 1920'de Hanover'deki evinde *Merz* Ortamını düzenlemeye başladı; Berlin Dada grubuna girmeyi reddetti. 1922'de van Doesburg'la birlikte Hollanda'da geziye çıktı. 1923'te *Merz* dergisini çıkarmaya başladı. 1925'te Der Sturm Galerisinde açtığı sergi, daha sonra kısmen Moskova, Dresden ve Hanover'de tekrarlandı. 1936'da çalışmalarını, New York'taki Modern Sanat Müzesi (Museum of Modern Art) sergilerinin ikisinde sergiledi. 1937'de Münih'teki 'Dejenere Sanat' sergisinde yapıtları sergilendi. Norveç'e yerleşti. 1938'de Londra'daki Alman Sanatı sergisine katıldı. 1940'ta İngiltere'ye geldi, gözaltına alındı. 1942-5'te Londra'da ve Daha sonra da Ambleside'da yaşadı.

Schmalenbach, Werner, *Kurt Schwitters*, New York ve Londra 1970

Arthur SEGAL

1875'te Jassy, Romanya'da doğdu; 1944'te Londra'da öldü. Berlin, Münih (kısmen Hölzel'den), Paris ve İtalya'da sanat öğrenimi gördü. 1904'te Berlin'e yerleşti, Secession'la birlikte sergi açtı. 1910'da New Secession'un kurucu üyesi oldu. 1914-20 yıllarını İsviçre'de geçirdi, Arp ve Dada'cılarla arkadaş oldu; *Dada No.3*'e iki tahta yontuldu katıldı. (Aralık 1918). 1920'de Berlin'e döndü. Birlikte düzenli sergiler açtığı Novembergruppe'nin yöneticisi oldu. Berlin, Rotterdam ve The Hague'de kişisel sergiler açtı. 1933'te İspanya'ya, 1936'da Londra'ya gitti. Londra ve Oxford'da profesyonel ve amatörler için açılmış çeşitli okulları yönetti. Londra'da 1945'de büyük bir anı sergisi açtı. Katalog, *Arthur Segal*, Fischer Fine Art, Londra 1978

Franz Wilhelm SEIWERT

1894'te Köln'de doğdu; 1933'te aynı yerde öldü. Sanat öğrenimi gördü, daha sonra mimari çalıştı. Yaşamının büyük bir bölümünde, başındaki X-ışını yanıklarından ızdırıp çekti. 1919'da Köln'deki Dada grubunun etkin bir üyesiydi; ancak bu grubun faaliyetlerini aşırı kaba buldu. 1920'de Hoerle ve diğerleriyle birlikte İlerici

Sanatçılar Birliğini (Association of Progressive Artists) kurdu. 1929'da a-z organını kurdu ve yayınladı (son sayısı Şubat 1933).
Jatho, Karl Oskar, *Franz Wilhelm Seiwert*, Recklinghausen 1964

Victor SERVVRANCKX

1897'de Diegem, Belçika'da doğdu; 1965'te Vilvoorde'da öldü. 1913-17 arasında Brüksel Akademisinde öğrenim gördü. 1917'de soyut resimlerden yapılmış ilk kişisel sergisini açtı. 1918 ve sonrasında van Doesburg, Leger ve diğer Elementarist ve Purist sanatçılarla dostluk kurdu. 1920'lerde soyut resimlerin yanında heykeller de yapıyordu. 1925'te Paris uluslararası dekoratif sanat sergisinin iç kısmını ve mobilyalarını dekore etti. Yirmili yılların sonlarında soyut resmi terketti. 1947 ve 1965'te Brüksel'de 'toplu (geriye-dönük) sergi'leri açıldı.
Bilcke, M., *Servranckx*, Brüksel 1964

Georges SEURAT

1859'da Paris'te doğdu; 1891'de aynı kentte öldü. Güzel Sanatlar Akademisinde öğrenim gördü; Delacroix, Puvis ve Barbizon ressamlarının etkisinde kaldı. 1883'te Empresyonizmi izledi; renk ve kompozisyon üzerine bilimsel araştırmalar yaptı. İlk önemli eseri *Asnieres'de Yıkılanlar*'dır (Ulusal Galerî, Londra). Bu arada birçok küçük resim, özellikle peyzaj çalıştı. 1888'de Paris'te kişisel sergi açtı. 1892'de Paris ve Brüksel'de anı sergileri düzenledi. En önemli 'toplu (geriye-dönük) sergi'si, 1905'te Paris'te açıldı. Resim üzerindeki fikirleri, ressam Paul Signac tarafından *Delacroix'dan Neo-Empresyonizm'e* adı altında yayınlandı (Paris, 1899).

Homer, William Innes, *Seurat and the Science of Painting*, Cambridge, Mass., 1964

Russell, John, *Seurat*, Londra ve New York 1965

Charles SHEELER

1883'te Philadelphia'da doğdu; 1965'te Dobbs Ferry, New York'ta öldü. Philadelphia School of Industrial Arts ve Pennsylvania Sanat Akademisinde öğrenim gördü (1900-6). Bir süre Avrupa'da yaşadı, daha sonra sık sık Avrupa'ya gitti. 1912'den itibaren fotoğraf deneyimlerinde bulundu. 1913'teki Armory Show'a katıldı. Ressam olduğu kadar fotoğrafçı olarak da etkin bir yaşam sürdü. Zaman zaman resimlerini, aralarında çift çekim imajları da bulunmak üzere kendi fotoğraflarından esinlenerek yaptı.

Katalog, *Charles Sheeler*, Smithsonian Enstitüsü, Washington 1968

David SIQUEIROS

1896'da Chihuahua, Meksika'da doğdu; 1974'

te Mexico City'de öldü. San Carlos ve Meksika Akademilerinde sanat öğrenimi gördü. 1914'te devrim ordusuna katıldı. 1919-22 yıllarında Avrupa'da Madrid Elçiliği askeri ataşeliğinde bulundu. Meksika'ya döndü ve Rivera ile birlikte duvar resimleri üzerinde çalıştı. 1925-30'da politik çalışmaları nedeniyle resme ara verdi. Politik faaliyetini Meksika ve ABD'de, daha sonra da Şili ve Küba'da duvar resimleriyle birlikte devam ettirdi.

Tibel, R. *David Alfaro Siqueiros*, Buenos Aires 1966

David SMITH

1906'da Decatur (Indiana)'da doğdu; 1965'te Bennington, Vermont'ta öldü. Kısa sürelerle öğrenim gördü (çizim, şiir) ve çalıştı. 1926-29'da Sanat Öğrencileri Birliğinde (Art Students' League) akşam derslerine devam etti; özellikle resim çalıştı. 1933'te kaynakla heykeller yapmaya başladı. 1935-36'da Avrupa'da yaşadı. İlk kişisel sergisini 1935'te New York'ta East River Galerisinde açıldı. 1942'de American Locomotive Company için çalıştı. Çalışmaları Clemenet Greenberg tarafından övüldü. 1947'de ABD'de gezici bir sergi düzenledi. 1957'de Modern Sanat Müzesinde (Museum of Modern Art) bir 'toplu (geriye-dönük) sergi' açtı. Avrupa'daki ilk büyük sergisi Tate Galerisinde (Londra) 1966'da açıldı.

Fry, Edward F., *David Smith*, New York 1969
McCoy, Garnett (ed.), *David Smith*, Londra ve New York 1973

Richard SMITH

1931'de Letchworth, İngiltere'de doğdu. Luton ve St Albans Sanat Okulunda ve Kraliyet Sanat Kolejinde (Royal College of Art) sanat öğrenimi yaptı. 1960-61'de ABD'deydi (Harkness Bursu). Londra'da çeşitli sergilere katıldı. İlk kişisel sergisini New York'taki Green Galerisinde 1961 yılında açtı. Daha sonra aynı yerde sık sık sergiler düzenledi. 1967 Sao Paulo Bienal'inde büyük ödülü kazandı. 1970'te Venedik Bienalindeki İngiliz pavyonunda yapıtlarını sergiledi. Tate Galerisinde (Londra) 1975'te büyük bir 'toplu (geriye-dönük) sergi' açtı.

Katalog, *Richard Smith*, Tate Gallery, Londra 1975

Robert SMITHSON

1938'de Passaic, New Jersey'de doğdu; 1973'te Amarillo, Texas'taki bir uçak kazasında öldü. New York'taki Sanat Öğrencileri Birliğinde (Arts Students' League) öğrenim gördü. 1966'da New York'da Jewish Müzesindeki, Primary Structures sergisine katıldı; daha sonra pek az sayıda sergi açtı. İlk kişisel sergisi 1959'da New York'taki Artists Gale-

risinde açıldı. 1966-70'te New York'taki Dwan Galerisinde bir dizi kişisel sergi açtı.

Jésus-Rafaël SOTO

1923'te Ciudad Bolivar, Venezuela'da doğdu. Caracas Akademisinde sanat öğrenimi gördü. 1942-7'de Maracaibo'daki sanat okulunu yönetti. Resim'den belirgin optik etkileri olan kinetik kabartmalar ve düzenlemeler yapmaya yöneldi. 1950'de Paris'e yerleşti ve sık sık sergiler açtı. 1950'lerin sonlarından itibaren uluslararası bir üne sahip oldu. Katalog, *Soto*, Kestner Gesellschaft, Hanover 1968

Pierre SOULAGES

1919'da Rodez'de doğdu. 1939-41'de Fransız ordusunda hizmet gördü. Kendi kendini yetiştirmiştir. 1946'dan itibaren Paris'teki sergilerde görülmeye başlandı. 1957-8'de ABD, Japonya ve Hindistan'ı ziyaret etti.

Juin, H., *Pierre Soulages*, Paris 1959

Stanley SPENCER

1891'de Cookham, Berkshire, İngiltere'de doğdu; 1959'da Cliveden'de öldü. 1908-12'de Slade Okulunda öğrenim gördü. 1912'de İkinci Post-Empresyonist Sergi'ye katıldı (Grafton Galerileri, Londra). 1915-18'de askerlik yaptı. Çoğu zaman Londra'nın dışında, güney İngiltere'de yaşadı. İlk kişisel sergisini 1927'de Londra'daki Goupil Galerisinde açtı. Burghclere'deki Memorial Chapel'in duvar resimlerini yaptı. 1938 Venedik Bienalinde, İngiliz pavilyonunda tek kişilik bir gösteri hazırladı. 1940-44 arasında resmi görevli olarak tersane resamlığı yaptı. 'Toplu (geriye-dönük) sergi'leri: Temple Newsam House, 1947 ve Tate Galerisi, Londra, 1955.

Newton, Eric, *Stanley Spencer*, Harmondsworth 1947
Spencer, Gilbert, *Stanley Spencer*, Londra 1961
Katalog, *Stanley Spencer*, Arts Council of Great Britain, Londra 1976

Nicolas de STAEL

1914'te St Petersburg'da doğdu; 1955'te Antibes'te öldü. Aristokrat bir aileye mensuptu, 1919'da sürgüne gönderildi. Brüksel'de büyüdü ve 1933'te bu kentteki Kraliyet Akademisinde sanat öğrenimine başladı; ancak kısa zaman sonra seyahat etmek için bu okulu bıraktı ve 1938'de Paris'e yerleşti. 1939-40'ta Yabancılar lejyonuna katıldı. 1943'te Paris'e döndü; soyut ressamların sergisine katıldı. 1945'te Bucher Galerisinde kişisel sergi açtı. Soyut çalışan bir ressam olarak kısa zamanda ün kazandı. 1950'de New York'ta, 1952'de Londra'da yaptıklarını sergiledi. Son yıllarındaki çalışmalarında figüratif eğilim tekrar hakim oldu.

Cooper, Douglas, *Nicolas de Staël*, Londra 1961

Frank STELLA

1936'da Malden (Mass.)'de doğdu. 1954-8'de Princeton Üniversitesinde resim öğrenimi yaptı. New York'ta yaşamaktadır. Şekli tualler ve alüminyum boya şeritleriyle ilk kişisel sergisini 1960'da New York'taki Castelli Galerisinde açtı. Altmış'lı yıllar boyunca New York'ta açılan belli başlı sergilere katıldı. 1964'ten itibaren Londra'da kişisel sergiler açtı.

Rosenblum, Robert, *Frank Stella*, Harmondsworth ve Baltimore 1971

Clyfford STILL

1904'te Grandin (Kuzey Dakota)'de doğdu. Spokane ve Washington Eyalet Üniversitesinde sanat öğrenimi gördü. 1941-3'te savaşa katıldı. 1943'te ilk kişisel sergisini San Francisco Sanat Müzesinde açtı. 1945'te New York'taki Art of this Century Galerisindeki sergiye katıldı. 1947'de aynı kentte kişisel bir sergi açtı (Betty Parsons Galerisi). 1948'de New York'a yerleşti. Subjects of the Artist okulunun kurucuları arasında yer aldı. Önemli 'toplu (geriye-dönük) sergi'si Buffalo (New York)'da Albright Art Galerisinde açıldı. 1961'de Westminster (Maryland)'e yerleşti.

Sharpless, Ti-Grace, *Clyfford Still: Thirty-three Paintings in the Albright-Knox Art Gallery*, Buffalo 1966

Paul STRAND

1890'da New York'ta doğdu ve 1976'da aynı kentte öldü. Ethical Culture School'da öğrenim gördü; insan fotoğraflarıyla ilgilendi. Armory Show'u ve Stieglitz'in galerisini ziyaret ettikten sonra soyut şekillerle de ilgilenmeye başladı. Seiglitz'in "261" galerisinde kişisel sergi açtı (1916). 1921'de Sheeler'le birlikte *Manhatta* filmini yaptı. 1932-4'te Meksika'da Eğitim Müdürlüğü'nde Fotograf ve Sinema Sanatları başkanı olarak görev aldı. 1945'te New York Modern Sanat Müzesinde (Museum of Modern Art) bir 'toplu (geriye-dönük) sergi' açtı. Avrupa ve Afrika'da çalıştı. Fotoğraflarını kitap olarak yayınladı.

Tomkins, Calvin, *Paul Strand: 60 Years of Photographs*, New York 1976

Antoni TAPIES

1923'te Barcelona'da doğdu. 1946'da hukuk öğrenimini terkederek sanat öğrenimine başladı. Koyu boyalar kullanarak ve objelerden de yararlanarak resimler yaptı. 1950'de ilk kişisel sergisini Barcelona'da Layetanas Galerisinde açtı. 1953'te New York'taki Martha Jackson Galerisinde; 1955'te Paris'teki Stadler Galerisinde yine kişisel sergiler açtı: 1958'de

Venedik Bienalinde yapıtlarını sergiledi, UNESCO ödülünü aldı. Bunu diğer ödüller izledi. 'Toplu (geriye-dönük) sergi'leri: Hanover (1962); Viyana, Hamburg ve Köln (1968); Paris ve Cenevre (1973); Berlin ve Londra (1974). Penrose, Roland, *Antoni Tàpies*, New York 1977 ve Londra 1978

Vladimir TATLIN

1885'te Kharkov'da doğdu; 1953'te Moskova'da öldü. Moskova Güzel Sanatlar Akademisinde kısa süreli bir öğrenim gördü. 1911'de Gençlik Birliği ile birlikte St Petersburg'ta yapıtlarını sergiledi. Aynı kentteki ve Moskova'daki diğer yenilikçilerin sergilerine katıldı. 1913'te Berlin üzerinden Paris'e geçti. Picasso'nun stüdyosunu gezdi ve Kübist konstrüksiyonları gördü. 1913-14'te ilk 'kabartma resim'lerini yaptı; metal konstrüksiyonlarını 1915'te sergiledi. Bunlar arasında 'Karşıt Kabartmalar' da vardı, Malevich ile kavga etti. 1917'de Yakulov ile birlikte Moskova'daki Cafe Pittoresque'i dekore etti. Devrim'den sonra çeşitli eğitim ve yönetim görevleri yükümlendi. 1919-20'de *Üçüncü Enternasyonal'e ait Anıt* (Tatlin Kulesi) adlı yapıtı planladı ve modelini hazırladı. 1923'te Khlebnikov'un dramatik şiiri *Zangezi* için desenler hazırladı. Mağde ve şeklin sanatsal anlayışının pratik uygulamasıyla giderek daha çok ilgilendi. Kendisi ve öğrencileri (Petrograd'da ve 1927'den sonra da Moskova'da) işçiler için kış elbiseleri, ev sobaları, mobilya desenleri hazırladılar. 1929-31'de tek kişilik bir uçak geliştirdi. 1930'larda çeşitli tiyatro dekorları hazırladı; aynı zamanda çoğu natürlmort ve çıplak kadın konulu olmak üzere tablolar yaptı.

Katalog, *Vladimir Tatlin*, Moderna Museet, Stockholm 1968

Jean TINGUELY

1925'te Fribourg'da doğdu. Basel'de Sanat ve Desen Okulunda aralıklı olarak öğrenim gördü. Soyut resimler yaptı, daha sonra metal konstrüksiyonlar meydana getirdi; 1950'lerde de mekanik hareketle uğraştı. 1959'da bir resim makinesi (keçe kalem ve kâğıt kullanan) sergiledi. 1960'ta *New York'a Saygı* adlı yapıtı, kendi kendisini Modern Sanat Müzesi (Museum of Modern Art) bahçesinde tahrip etti. 1961'de Figueras'ta *Dali'ye Saygı'yı* gerçekleştirdi. 1966'da Niki de Saint-Phalle ve Per-Oluf Ultveldt ile birlikte çevresinde dolaşılabilir kadar büyük olan Yatan Dev Kadın, *Hon'u* meydana getirdi.

Ammann. J. C., 'Jean Tinguely' *Werk* (Zürih), Mart 1966

Mark TOBEY

1890'da Centerville (Wisconsin)'de doğdu; 1976'da Bazel'de öldü. Chicago Sanat Enstitüsünde bazı dersleri izledi, bunun dışında kendi kendini yetiştirdi. 1911'de New York'a gitti, portre ressamı olarak başarı kazandı. 1922'de Seattle'a geçti, Oryantal resim ve Budizmle ilgilendi. 1930-7'de İngiltere'deki Dartington Hall'de dersler verdi. 1944'ten itibaren kişisel sergiler açtı. 1961-2'de Paris, Londra, Cleveland ve Chicago'da geriye dönük sergiler düzenledi.

Schmied, Wieland, *Mark Tobey*, New York 1966

Georges VANTONGERLOO

1886'da Antwerp'te doğdu; 1965'te Paris'te öldü. Antwerp ve Brüksel Akademilerinde sanat ve mimari eğitimi gördü. 1914'te askerlik görevi sırasında yaralandı, çürüğe çıkarıldı. Hollanda'ya gitti ve van Doesburg ile tanıştı. 1917-21'de *De Stijl* grubuna üye oldu. 1924'te *Sanat ve Geleceği* adlı kitabını yayınladı; daha sonra matematik formülleri canlandıran ilk heykellerini yapmaya başladı. 1927'de Paris'e gitti. 1931'de *Abstraction-Création* grubunun ikinci başkanı seçildi.

Vantongerloo, Georges, *Paintings, Sculptures, Reflections*, New York 1948

Victor VASARELY

1908'de Pecs (Macaristan)'da doğdu. Önce tıp tahsil etti, daha sonra Budapeşte Akademisinde Alexander Bortnyk'in yanında sanat öğrenimi gördü. 1930'da Paris'e gitti. İlk önce ticari ressam olarak grafik yaptı. 1944'te tekrar resim yapmağa başladı ve az sonra Denise René Galerisinde de düzenli olarak yapıtlarını sergiledi. 1947'den sonra konstrüktif geometrik sanat üzerinde çalıştı, prefabriker renkli şekiller meydana getirdi, ucuz ve esnek bir sanat yolunda uğraş verdi. Ellili yılların sonlarında ve altmışlarda birçok uluslararası ödül kazandı. 1970'te Gordes, güney Fransa'da Vasarely Didaktik Müzesini açtı.

Hahn, Otto, *Vasarely*, Paris 1970

Weikert, Hans, *Victor Vasarely*, Münih 1971

Dziga VERTOV

Gerçek adı Denis Arkadevich Kaufman olan sanatçı, 1896'da Bialystok (Rus Polonyası)'ta doğdu; 1954'te Moskova'da öldü. St Petersburg'ta tıp öğrenimi gördü; savaş sırasında fotoğrafçı ve film muhabiri olarak çalıştı. 1917'den itibaren 42 sayı dergi yayınladı (*Kino-Nedelya*). 1922'de Kinacki Grubunu kurdu. 1922-25'te *Kino-Pravda'yı* yayınladı (23 sayı). 1924'te *Kino-Glas* dizilerine başladı: Belgesel materyelin konstrüktif kullanımında ilerlemeler kaydetti: *Film Kameralı Adam* (1920); *Don-*

bas Senfoni (1931) ve *Lenin'in üç Şarkısı* adlı yapıtlarında sesi yapı elemanı olarak kullandı. 1944-54'te *News of the Day* (Günün Haberleri)'i yayınladı (55 sayı).

Maurice de VLAMINCK

1876'da Paris'te doğdu, 1958'de Rueil-le-Gadeliere'de öldü. Motosiklet yarışçısıydı, ressam olarak kendi kendini yetiştirdi. 1900'de kendisini resim çalışmalarını yoğunlaştırma yönünde ikna eden Derain ile tanıştı. 1901'de van Gogh sergisinden etkilendi; Matisse ile tanıştı. 1905 ve 1906'da Salon d'Automne'daki Fov gösterilerine katıldı. Münih'teki *Blaue Reiter* sergisine katıldı. 1912'de Londra'daki İkinci Post-Empresyonist sergiye iştirak etti. Cezanne'a karşı olan ilgisi giderek arttı. Cabanne, Pierre, *Vlaminck*, Paris 1966

John WALKER

1939'da Birmingham, İngiltere'de doğdu. 1955-60'ta Birmingham Sanat Kolejinde öğrenim gördü; birkaç ay Académie de la Grande Chaumiére'e devam etti (Paris, 1961). İlk kişisel sergisini 1967'de Londra'da Axiom Galerisinde açtı. 1967-9'da Leeds Üniversitesinde Gregory resim bursunu; 1969-71'de ABD'de Harkness bursunu kazandı. 1972'de Venedik Bienalinde İngiliz pavyonunda yapıtlarını sergiledi.

Andy WARHOL

1930'da Philadelphia'da doğdu. Pittsburgh'taki Carnegie Teknoloji Enstitüsünde öğrenim gördü; New York'ta reklam resimleyicisi olarak çalıştı. 1957'de Directors' Culb Medal'ını ka-

zandı. Konserve kutuları, dolar banknotları ve Marilyn Monroe gibi konular seçen bir Pop sanatçısı olarak benimsendi (1962). Altmışlı yılların ortalarından itibaren giderek daha etkin bir yaşantı sürdü: Filmler yaptı, sahne dekorları hazırladı, rock müzik gruplarının menajerliğini üstlendi.

Katalog, *Warhol*, Tate Gallery, Londra 1971

Tom WESSELMANN

1931'de Cincinnati (Ohio)'de doğdu. Psikoloji okudu, daha sonra Cincinnati Sanat Enstitüsünde ve New York'ta Cooper Union'da sanat öğrenimi yaptı. İlk kişisel sergisini 1961'de New York'taki Tanager Galerisinde açtı. Daha sonra düzenli sergileri devam ettirdi. 1962'de Modern Sanat Müzesindeki 'Recent Painting in USA: The Figure' sergisine katıldı. 1962-4'te Amerika ve Avrupa'daki Pop sergilerine iştirak etti.

WOLS

Gerçek adı Wolfgang Schülze olan sanatçı 1913'te Berlin'de doğdu; 1951'de Paris'te öldü. Kendi kendini yetiştirdi, 1932'de Paris'e gitti. Fotoğrafçılık ve Almanca öğretmenliğiyle geçimini sağladı. Aynı zamanda çizimler ve sulu-boya resimler de yapıyordu; Sürrealistlerle ilişki kurdu. 1940'tan sonra Fransa'nın güneyine yerleşti ve aşırı bir güçle çalışmaya başladı. 1945'te Paris'e döndü, tual üzerine yağlı boya resimler yaptı. İlk kişisel sergisini, Galerie Drouais, 1945'te açtı.

Haftmann, Werner, *Wols-Aufzeichnungen*, Köln 1963

Yazar tarafından önerilen yararlı, İngilizce kaynaklar

GENEL

- Arnason, H. H., *A History of Modern Art*, New York 1976 ve Londra 1977
- Ashton, Dore, *A Reading of Modern Art*, Cleveland ve Londra 1969
- Banham, Reyner, *Theory and Design in the First Machine Age*, Londra 1972
- Bowness, Alan, *Modern Sculpture*, Londra 1965
- Bowness, Alan, *Modern European Art*, Londra 1972
- Burnham, Jack, *Beyond Modern Sculpture*, Londra 1968
- Katalog, *Film as Film: formal experiment in film 1910-1975*, Büyük Britanya Sanat Konseyi (Arts Council of Great Britain), Londra 1979
- Chipp, Herschel B., *Theories of Modern Art*, Berkeley ve Los Angeles 1968
- Egbert, Donald D., *Social Radicalism and the Arts*, Londra 1970
- Elsen, Albert E., *The Origins of Modern Sculpture*, New York 1974 ve Londra 1978
- Elsen, Albert E., *Modern European Sculpture 1918-1945*, New York 1979
- Goldwater, Robert, *Primitivism in Modern Art*, New York 1967
- Haftmann, Werner, *Painting in the Twentieth Century*, Londra 1968
- Hamilton, George H., *Painting and Sculpture in Europe 1880-1940*, Harmondsworth 1972
- Hammacher, A. M., *The Evolution of Modern Sculpture*, Londra 1969
- Herbert, Robert L., *Modern Artists on Art*, Englewood Cliffs 1964
- Higgins I. (ed.), *Literature and the Plastic Arts*, Edinburgh ve Londra 1973
- Hoffmann, Werner, *Turning Points in Twentieth Century Art*, Londra 1969
- Janis, Harriet and Blesh, Rudi, *Collage*, New York ve Londra 1967
- Kozloff, Max, *Renderings in Art*, Londra 1970
- Krauss, Rosalind E., *Passages in Modern Sculpture*, Londra ve New York 1977
- Kultermann, Udo, *Art and Life*, New York 1971
- Lippard, Lucy R., *Changing*, New York 1971
- Open University, *Modern Art 1848 to the Present*, Milton Keynes 1975-6
- Popper, Frank, *Origins and Development of Kinetic Art*, Greenwich, Conn., 1968
- Read, Herbert, *A Concise History of Modern Sculpture*, Londra ve New York 1964
- Richardson, Tony and Stangos, Nikos (eds.), *Concepts of Modern Art*, Harmondsworth ve New York 1974
- Rickey, George, *Constructivism: origins and evolution*, New York 1967
- Santini, Pier Carlo, *Modern Landscape Painting*, Londra 1972
- Schapiro, Meyer, *Modern Art*, London and New York 1978
- Shapiro, Theda, *Painters and Politics*, New York 1976
- Scharf, Aaron, *Art and Photography*, Londra 1968
- Steinberg, Leo, *Other Criteria*, New York 1972
- Tucker, Willam, *The Language of Sculpture*, Londra 1974

FOVİZM ve EKSPRESYONİZM

- Crespelle, Jean-Paul, *The Fauves*, Greenwich, Conn., 1962 ve Londra
- Dube, Wolf Dieter, *The Expressionists*, Londra 1972
- Elderfield, John, *Fauvism and its Affinities*, New York 1976
- Lankheit, Klaus (ed.), *The Blaue Reiter Almanac*, Londra 1969
- Muller, J. E., *Fauvism*, Londra 1967
- Myers, Bernard, *Expressionism: a generation in revolt*, Londra 1963
- Roethel, Hans K., *The Blue Rider*, New York 1971
- Roters, Eberhard, *Painters of the Bauhaus*, Londra 1965
- Selz, Peter, *German Expressionist Painting*, Berkeley 1957
- Whitford, Frank, *Expressionism*, Londra 1970

KÜBİZM

- Cooper, Douglas, *The Cubist Epoch*, Londra 1970
- Fry, Edward F., *Cubism*, Londra 1965
- Golding, John, *Cubism, a history and an analysis*, Londra 1971
- Habasque, Guy, *Cubism*, Lausanne 1959
- Rosenblum, Robert, *Cubism and Twentieth Century Art*, Londra ve New York 1960
- Schwartz, Paul Waldo, *The Cubists*, Londra 1971
- Wadley, Nicholas, *Cubism*, Londra 1970

FUTURİZM

- Apollonio, Umbro, *Futurist Manifestos*, Londra 1973
- Kirby, Michael, *Futurist Performance*, New York 1971
- Martin, Marianne W., *Futurist Art and Theory*, Oxford 1969
- Rye, Jane, *Futurism*, Londra 1972
- Taylor, Joshua C., *Futurism*, New York 1961
- Tisdall, Caroline and Bozzola, Angelo, *Futurism*, Londra 1977

DADA ve SURREALİZM

- Ades, Dawn, *Dada and Surrealism Reviewed*, Londra 1978
- Breton, André, *What is Surrealism*, New York 1973 ve Londra 1978
- Cardinal, Roger and Short, Robert S., *Surrealism, Permanent Revelation*, Londra 1970
- Carrà, Massimo (ed.), *Metaphysical Art*, Londra 1971
- Gershman, Herbert S., *The Surrealist Revolution in France*, Ann Arbor 1969
- Lippard, Lucy (ed.), *Dadas on Art*, Englewood Cliffs 1971
- Lippard, Lucy (ed.), *Surrealists on Art*, Englewood Cliffs 1974

- Motherwell, Robert (ed.), *The Dada Poets and Painters*, New York 1951
- Picon, Gaetan, *Surrealism 1919-1939*, Londra 1977
- Richter, Hans, *Dada*, Londra 1965
- Rosemont, Franklin, *André Breton and the First Principles of Surrealism*, Londra 1978
- Rubin, William, S., *Dada and Surrealist Art*, New York ve Londra 1969
- Schneede, Uwe, *Surrealism*, New York 1974
- Verkauf, Willy (ed.), *Dada*, Londra 1975
- Waldberg, Patrick, *Surrealism*, Londra 1966

DE STIJL, ELEMENTARİZM, PURİZM

- Barr, Alfred H., *De Stijl 1917-1928*, New York 1961
- Katalog, *Léger and Purist Paris*, Tate Galerisi (Tate Gallery), Londra 1970
- Jaffé, H. L. C., *De Stijl 1917-1931*, Londra 1956
- Overy, Paul, *De Stijl*, Londra 1969
- Ozenfant, Amedée, *The Foundations of Modern Art*, New York 1952
- Rotzler, Willy, *Constructive Concepts*, Zürich 1977
- Wingler, Hans M., *The Bauhaus*, Cambridge, Mass., 1969

1945-SONRASI: genel

- Battcock, Gregory (ed.), *The New Art*, New York 1966
- Davies, Douglas, *Art and the Future*, Londra 1973
- Gottlieb, Carla, *Beyond Modern Art*, New York 1976
- Kultermann, Udo, *The New Sculpture*, Londra 1968
- Kultermann, Udo, *New Realism*, New York 1972
- McShine, Kynaston L. (ed.), *Information*, New York 1970
- Müller, Grégoire, *The New Avant-Garde*, New York 1972
- Naylor, Colin and P-Orridge, Genesis, *Contemporary Artists*, Londra ve New York 1977
- O'Doherty, Brian, *Object and Idea*, New York 1967
- Oliva, A.B., *Europe/America, the different Avant-Gardes*, 1976
- Seitz, William C., *The Responsive Eye*, New York 1965
- Schneider, Ira and Korot, Beryl (eds.), *Video Art*, New York ve Londra 1976
- Tomkins, Calvin, *The Bride and the Bachelors*, New York 1968 (ayrıca *Ahead of the Game* adıyla da yayımlandı, Londra 1968)
- Walker, John A., *Art since Pop*, Londra 1975

1945-SONRASI: temel eğilimler

- POP ART
- Amaya, Mario, *Pop as Art*, Londra 1965

Compton, Michael, *Pop Art*, Londra 1970
Finch, Christopher, *Pop Art*, Londra 1968
Lippard, Lucy, *Pop Art*, New York 1968
Russell, John and Gablik, Suzi, *Pop Art Re-defined*, Londra ve New York 1969

HAPPENING'LER vb.

Goldberg, Rose Lee, *Performance, Live Art 1909 to the Present*, New York ve Londra 1979
Hansen, Al, *A Primer of Happenings and Time/Space Art*, New York 1965
Henri, Adrian, *Environments and Happenings*, Londra 1974
Kaprow, Allan, *Assemblage, Environments and Happenings*, New York 1965
Kirby, Michael, *Happenings*, New York 1966
Kostelanetz, Richard, *The Theatre of Mixed Means*, Londra 1970
Kultermann, Udo, *Art-Events and Happenings*, Londra 1972

ÖTEKİLER

Barrett, Cyril, *Op Art*, Londra 1970
Battcock, Gregory (ed.), *Minimal Art*, New York 1968
Battcock, Gregory (ed.), *Idea Art*, New York 1973
Battcock, Gregory (ed.), *Super Realism*, New York 1975
Catalogue, *The New Art*, Büyük Britanya Sanat Konseyi (Arts Council of Great Britain), Londra 1972
Katalog, *When Attitudes Become Form*, Institute of Contemporary Arts, Londra 1969
Celant, Germano (ed.), *Art Povera: Conceptual, Actual or Impossible Art?*, Londra 1969
Lippard, Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, Londra 1973
Meyer, Ursula, *Conceptual Art*, New York 1972

TEK TEK ÜLKELER

FRANSA

Breunig, Leroy C., *Apollinaire on Art*, Londra 1972
Gauss, C. E., *The Aesthetic Theories of French Artists, 1855 to the Present*, Baltimore 1949
Hunter, Sam, *Modern French Painting, 1855-1956*, New York 1956

Marchiori, G., *Modern French Sculpture*, New York 1963

Shattuck, Roger, *The Banquet Years*, Londra 1969

Soby, James T., *After Picasso*, Hartford, Conn., ve New York 1935

ALMANYA VE AVUSTURYA

Katalog, *Art into Society, Society into Art*, Çağdaş Sanatlar Müzesi, Londra 1974

Händler, G., *German Painting in Our Time*, Berlin 1956

Ritchie, Andrew C. (ed.), *German Art of the Twentieth Century*, New York 1957

Röthel, Hans K., *Modern German Painting*, New York 1957

Sottriffer, K., *Modern Austrian Art*, New York 1965

BÜYÜK BRİTANYA

Bertram, Anthony, *A Century of British Painting 1851-1951*, Londra 1951

Bowness, Alan, *Contemporary British Painting*, Londra 1968

Katalog, *Arte inglese oggi 1960-76*, Comune di Milano, Milano 1976

Katalog, *Vorticism and its Allies*, Büyük Britanya Sanat Konseyi (Arts Council Britain), Londra 1974

Cork, Richard, *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age*, Londra 1976

Farr, Dennis, *English Art 1870-1940*, Oxford 1978

Finch, Christopher, *Image as Language*, Harmondsworth 1969

Hammacher, A. M., *Modern English Sculpture*, New York 1968

Ray, Paul C., *The Surrealist Movement in England*, İthaca ve Londra 1971

Shone, Richard, *The Century of Change*, Oxford 1977

İTALYA

Ballo, Guido, *Modern Italian Painting from Futurism to the Present Day*, New York 1958

Carrieri, Raffaele, *Avant-garde Painting and Sculpture (1890-1955) in Italy*, Milano 1955

Salvini, R., *Modern Italian Sculpture*, New York 1962

Soby, James T. ve Barr, Alfred H., *Twentieth-Century Italian Art*, New York 1949

MEKSİKA

Charlot, Jean, *The Mexican Mural Renaissance 1920-1925*, New York ve Londra 1963
Rodriguez, Antonio, *A History of Mexican Mural Painting*, Londra 1969

RUSYA

Compton, Susan P., *The World Backwards*, Londra 1978

Fülöp-Miller, René, *The Mind and Face of Bolshevism*, Londra 1927

Gibian, George ve Tjalsma, H. W., *Russian Modernism*, İthaca ve Londra 1976

Gray, Camilla, *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*, Londra 1962

Markov, Vladimir, *Russian Futurism*, Londra 1969

Williams, Robert C., *Artists in Revolution*, Indiana 1977 ve Londra 1978

A.B.D.

Ashton, Dore, *The Unknown Shore*, Boston 1962

Ashton, Dore, *The New York School*, New York 1973

Katalog, *Il Los Angeles Artists*, Büyük Britanya Sanat Konseyi, (Arts Council of Great Britain), Londra 1971

Friedman, Martin, *The Precisionist View in American Art*, Minneapolis 1960

Geldzahler, Henry, *New York Painting and Sculpture 1940-1970*, New York 1970

Goodrich, Lloyd, *Pioneers of Modern Art in America*, New York 1963

O'Connor, Francis V., *W.P.A.: Art for the Millions*, New York 1973

Rodman, Selden, *Conversations with Artists*, New York 1957

Rose, Barbara, *American Art since 1900*, New York 1967

Rose, Barbara, *Readings in American Art since 1900*, New York 1968

Sandler, Irving, *The Triumph of American Painting*, New York 1975

Tuchman, Maurice (ed.), *The New York School*, Londra 1970

Kaynaklar

Koleksiyonlarındaki resimler için baskı izni veren bütün özel koleksiyon sahiplerine, müzeler, galerilere, kütüphanelere ve öteki kuruluşlara; ayrıca bize bu resimleri sağlayan, aşağıda adları verilen foto ajanslarına teşekkür ederiz.

(Res. 4) Novostii Press Ajansı (A.P.N.); (Res. 5) Boston Güzel Sanatlar Müzesi (B. ve Bn. Horatio A. Lamb' anısına Bn. Aimée ve Rosamund Lamb'in armağanı); (Res. 12) Lee Boltin ©1969 Time Inc.; (Res. 23) Ralph Kliehempel; (Res. 25, 163, 226) Giraudon; (Res. 30) Barry Donahue; (Res. 32, 33, 111, 112, 129, 161, 171) Gordon Robertson; (Res. 39) Scientific and Encyclopaedic Publishing House (Bilimsel ve Ansiklopedik Yayınlar), Bükreş; (Res. 50) Musée National; (Res. 79) Arts Council of Great Britain (Büyük Britanya Sanat Konseyi); (Res. 96) litograf *El Lissitzky*'de çoğaltılmış, monograf VEB Verlag der Kunst, Dresden tarafından yayınlanmıştır; (Res. 109) Marlborough Fine Art Ltd, Londra; (Res. 110) Richard Nathanson tarafından yayınlanan Arthur Segal'in 70 parçalık ağaç oyma koleksiyonundan; (Res. 120) Miles Spackman, Oxford Modern Sanat Müzesi; (Res. 125) Etienne Bertrand Weill; (Res. 127) Kunstmuseum Hanover mit Sammlung Sprengel; (Res. 130) Acquavella Galerileri; New York; (Res. 134) Brocksstedt Galerisi; (Res. 143) © 1971 Paul Strand (Paul Strand tarafından *A Retrospective Monograph 1915-1916*'da yayınlandığı gibi); (Res. 152) Editions du Carrefour, 1926 yayını *La Femme 100 Têtes*, fotoğraf: Jacqueline Hyde; (Res. 153) *Une Semaine de bonté*, Editions Jeanne Bucher, 1934 yayını; (Res. 184) *Poesie de Stéphane Mallarmé*, Albert Skira, 1932 yayını; (Res. 190, 191) John Webb; (Res. 217) Marc Shuman; (Res. 218) Leo Castelli Galerisi; (Res. 221) Robert Cerney, Minnesota; (Res. 233) Walter Dräyer, Zürih, (Res.

235) Norbert Lynton; (Res. 244, 245) Floyd Picture Library; (Res. 248, 249, 257, 258, 262) Leo Castelli; (Res. 253a, b) Petersburg Press, © David Hockney; (Res. 260) *Connaissance des Arts*, Paris; (Res. 263) Tate Galerisi, Londra; (Res. 267) Ann Münchow; (Res. 277) Nigel Greenwood, Londra; (Res. 281) Brian Marsh; (Res. 287) © Harry Shunk 1969. Arp, Brancusi, Braque, Chagall, Dali, Delaunay, Derain, Duchamp, Giacometti, Gris, Kandinsky, Klein, Larionov, Magritte, Picabia, Man Ray, Richier, Soulaiges, de Staël, Tâpies'in yapıtları © ADAGP, Paris 1980; Burri, Carrà, de Chirico, Ensor, Ernst, Fautrier, Grosz, Léger, Matisse, Mondrian, Picabia, Picasso, Rauschenberg, Rouault ve Vlaminck'in yapıtları © SPADFM, Paris, 1980. Bissier, Klee, Koloschka ve Schwitters'in yapıtları © COSMOPRESS, Cenevre ve SPADFM, Paris.

Sanatçıların yapıtları resim numaralarıyla verilmiştir.

- Abstraction-Création* 123, 201, 219-20
Action Painting 235, 238, 239, 257
 Adami, Valerio 319, 321, 363; *Yatak Odasından Manzara*, 276
 Afrika sanatı 30, 32, 50, 52, 55, 56; *Fang maskesi*, 150; *Téké maskesi*, 156
 Albers Josef 158, 259, 363; *Karêye Saygı: Sarıdan Başlayarak*, 2
 Analitik Kübizm, bkz. Çözümsel Kübizm
 Annenkov, Yury *Kış Sarayının Saldırıya Uğraması*, 93
 Apollinaire, Guillaume 64, 66, 67, 126, 148, 150, 151, 152, 173, 186
 Appel, Karel 276, 363
 Arakawa, Shusaku 319, 322, 363; *Anything No (Herhangi Bir Hayır)*, 2, 273
 Aristoteles 18, 339
 Arkitektion 122
 Arman (Armand Fernandez) 343
 Armory Show 68, 127
 Arnatt, Keith 308-9, 336, 363; *Keith Arnatt Bir Sanatçıdır*, 263
 Arnott Matthew 98
 Arp, Jean (Hans) 125-7, 131-2, 143, 144, 146, 158, 186, 195, 202, 218, 226, 258, 260, 263, 270, 363; *Tristan Tzara'nın Portresi*, 113; *Talih Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler*, 114; *Oval Tasta Donmuş İnsan*, 125; *Amphora*, 199
 Art Déco 68, 155, 302
 Arte Povera 332, 341
 Ashcan Okulu 165
 Atkinson, Lawrence 96, 363-4; *Resim*, 79
 Auden, W.H. 161
 Baader, Johannes 138
 Baargeld, Johannes 146
 Bacon, Francis 266, 364; *Çömelmiş Çıplak Üzerine İnceleme*, 265
 Baldessari, John 308, 343, 364; *... bu esere hiçbir fikir sokulmamıştır*, 291; *Ingres ve Öteki Kısa Hikâyeler* adlı kitaptan 'Sanat Tarihi', 296
 Ball, Hugo 125-7
 Balla, Giacomo 94, 96, 364; *Keman Yayının Ritmleri*, 77; *Bir Otomobilin Hızı + Işıklar*, 78
 Balzac, Honoré de 350
 Barr, Alfred 172, 191, 208, 211
 Bauhaus 87, 120, 157-8, 160, 219, 224, 274, 280, 283
 Beckman, Max 190-3, 364; *Aile Tablosu*, 164; *Çıkış*, 165
 Bell, Larry 319, 320, 324
 Bergson, Henri, 66, 89
 Beuys, Joseph 347, 364; fotoğraf, 295
 Biederman, Charles 259-60, 262, 280, 364; *Kızıl Kanat*, 221
 Bill, Max 274-5, 364; *Sonu Gelmeyen Burulma*, 235
 Bireşimsel Kübizm 63, 68, 78, 104
 Bissier, Julius 269-70, 364-5; *Monti 60.92*, 230
 Blake, William 199, 270
 Blaue Reiter, Der 45-8, 52, 84, 121, 125, 138, 144, 146, 149-50, 195, 224, 328; Yıllıktan sayfalar, 32, 33
 Bleyl, Fritz 34
 Bloy Léon 27-8
 Boccioni, Umberto 89-92, 96, 164, 365; *Ruh Durumları: Uğurlamalar*, 74; *Sokağın Güçleri ve Eşzamanlı Onseziler*'le ilgili çalışma, 75
 Bomberg, David 73, 365; *Çamur Banyosu*, 60
 Bonnard, Pierre 204-6, 208, 365; *La Revue Blanche*, 178; *Banyodaki Çıplak*, 179; *Ayakta Duran Çıplak, Sanatçının Başıyla Birlikte*, 180
 Brancusi, Constantin 49-51, 52, 73, 190, 260, 270, 359, 365; *Pasarea Maiastra (Sihirli Kuş)*, 34; *Sarı Kuş*, 35; *Boşlukta Bir Kuş*, 36, 37; *Savurgan Oğul*, 38; *Sonsuz Sütun*, 39
 Braque, Georges 57-64, 67, 68, 73, 82, 91, 96, 99, 148, 150, 169, 263, 365; *Gitar ve Akerdeon*, 44; *Keman ve Palet*, 45; *Pipolu Adam*, 48; *Meyve Tabakası ve Bardak*, 49; *Oyun Kağıtları ile Natürmort*, 50
 Brecht, Bertolt 350
 Brecht, George 343
 Breton, André 147, 149, 152, 173-4, 179, 181, 182, 183, 186, 187, 195, 236
 Brik, Osip 106, 141
 Brisley, Stuart 365; *Bir Anlamı Olduğunu Biliyorsunuz*, 281
 Brücke, Die, 34-6, 41, 48
 Biyusov, Valeri 138
 Buren, Daniel, 348
 Burke, Edmund 243
 Burliuk, David 138
 Burri, Alberto 268, 365-6; *Buğday*, 227
 Büyülü Gerçekçiler 159
 Cage, John 341
 Capek, Karel 71, 88
 Caro, Anthony 286-8, 325, 336; *Kilit*, 244; *Mayıs Ayı*, 245
 Carrà, Carlo 88, 92, 160, 162, 181, 366; *Penceredeki Kadın (Eşzamanlılık)*, 76; *Gönyeli Natürmort*, 162
 Cercle et Carré 219-220
 Cézanne, Paul 19, 23-4, 32, 52, 54, 58, 61, 62, 64, 73, 83, 98-99, 101, 150, 213, 216, 222, 236, 259, 302, 353, 359, 366; *Yıkılanlar*, 7
 Chagal, Marc 152, 230; *Ben ve Köy*, 133
 Chirico, Giorgio de 150-1, 162-3, 174, 175, 181, 186, 200, 203, 366; *Filozofun Zaferi*, 132
 Christo (Christo Javachef) 347, 366-7; *Sarılp Sarmalanmış Kıyı*, 287

- Circle 123, 202
 Clark, Kenneth 162
 Cocteau, Jean 153
 Cohen, Bernard 367; *Resim* 96, 243
 Coldstream, William 283-5, 367; *Yatan Çıplak*, 242
 Coleman, Roger 300
 Constable, John 14, 199
 Courbet, Gustave 61, 62, 64, 259
- Çözümsel Kübizm 57-8, 64, 69, 76, 77, 92
- Dada 108, 126-32, 136-8, 139, 142-8, 166, 172, 176, 250, 264, 292, 327-8, 330
 Dalcroze (Emile Jacques-Dalcroze) 24
 Dali, Salvador 181-3, 184, 186, 194, 195, 202, 230, 339, 367; *Akıcı İsteğin Doğuşu*, 181
 David, Jacques-Louis 14, 130, 155, 285, 355
 Davie, Alan 277-9, 367; *Kızıl Bir Tapınak İçin Giriş No. 1*, 237
 Davis, Stuart 169, 367; *Lucky Strike*, 149
 Debussy, Claude 17
 Degas, Edgar 17
 Delacroix, Eugene 14, 82, 83
 Delaunay, Robert 46, 68-71, 73, 82, 92, 96, 100, 122, 141, 152, 232, 271, 367; *Cardiff Takımı, 1; Eiffel Kulesi*, 53; *Şehrin Üzerindeki Pencere*, 55; *Dairesel Şekiller: Güneş ve Ay*, 56
 Demuth, Charles 166-9, 367; *Altın 5 Rakkamı Gördüm*, 147; *Bana Göre Mısır*, 148
 Denis, Maurice 17, 204
 Derain, André 29, 150, 159, 367; *Masa*, 131
 Diaghilev, Sergei 17, 34, 173, 188
 Dibbets, Jan 368; *Bir Şömine Olarak T.V.*, 289
 Diderot, Denis 339, 355
 Dix, Otto 159, 190, 368
 Doesburg, Theo van 77, 113-4, 116-7, 121, 146, 218, 368; *Uyumsuzlar XVI'nın Karşıt Kompozisyonu*, 99; *Karşıt Kompozisyon V*, 100; *Karşıt Kompozisyon (Maison Particulière)*, 101
 Dostoyevski, Fedor 40
 Dubuffet, Jean 280, 368; *Sang et Feu (Corps de Dames - Kadın Vücutları)*, 239
 Duchamp, Marcel 127, 132-6, 166, 183, 193, 194, 195, 228, 232-3, 297, 309, 327, 328, 340, 346, 350, 360, 361, 368; 3 *Standard*
Stopaj, 115; *Stopaj Ağı*, 116; *Çeşme*, 117; *Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin (Büyük Cam)*, 118
 Duncan, Isadora 17, 34
 Dürer, Albrecht 24, 36, 42, 130, 146
- Eggeling, Viking, 121, 368
 Egzistansiyalizm 222, 231
 Eisenstein, Sergei 112
 Eksantrik Eylem 332
 Ekspresyonizm 25, 29, 38-45, 84, 98, 113, 124, 126, 128, 131, 136, 144, 155, 156, 172, 188, 189, 224, 233, 235, 259, 266, 273, 276, 292, 302, 350, 360; *ayrıca bkz. Soyut Ekspresyonizm, Der Blaue Reiter, Die Brücke ve Fovizm*
 Elementarizm, 117, 120, 124, 153, 201, 224, 232, 264, 273, 274, 275
 Eliot, T.S. 66, 156, 361
 Eluard, Paul 147, 186, 193
 Emerson, Ralph Waldo 352, 355
 Empresyonizm 14-5, 16, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 27, 61, 62, 64, 69, 156, 182, 199, 204, 205, 213, 216, 259, 284, 359, 361
 Ensor, James 41, 368-9; *İsa'nın 1889'da Brüksel'e Girişi*, 25
 Ernst, Max 127, 146-7, 156, 173, 174-7, 181, 184, 186, 195, 230, 235, 238, 369; *Fiat Modes, Pereat Ars*, 129; *Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk*, 151; *Yat Sporlu*, 152; *Tren Kompartımanındaki İnsanlar*, 153
 Estes, Richard 314, 315, 369; *Lokanta*, 268
 Exter, Alexandra 110-1
- 'Fabrika' 304, 350
 Fautrier, Jean 267, 369; *Tête d'Otage No. 3*, 226
 Flanagan, Barry 325-6, 346, 369; 2 *Haziran*, 278
 Flavin, Dan 319, 320, 369; *Adsız*, 274
 Fontana, Lucio 268-70, 279, 369; *Concetto Spaziale*, 228
 Fovizm 26-30, 36, 75, 84, 150, 155, 199, 206, 210, 213, 284
 Fotoğraf Gerçekçiliği 312-5, 350
 Fotomontaj 140, 141
 Francesca, Piero della 83
 Francis, Sam 241, 242, 369
 Freud, Sigmund 40, 189
 Frotaj 175
 Fütürizm, 89-98, 101, 123, 126, 127, 130, 136, 138, 141, 142, 150, 153, 162, 164, 169, 172, 193, 199, 328, 350
- Gabo, Naum 112, 12-4, 139, 196, 201, 327, 369-70; *Bir Radyo İstasyonu*, 122; *Sütün*, 107; *Sarmal Konu*, 108
 Gauguin, Paul 17, 19-20, 21, 32, 36, 38, 41, 46, 48, 52, 62, 64, 154, 199, 204, 370; *Faa Iheie (Pastoral)*, 8
 Genovés, Juan 317, 321, 370; *Sınırın Ardında*, 271
 Giacometti, Alberto 195-7, 202, 221-3, 266, 322, 370; *Sessiz ve Hareketli Objeler*, 171; *Orman*, 172; *Küb*, 195; *Uzun Şekil*, 196
 Gide, André 20
 Gleizes, Albert 67, 138
 Goethe 45, 88, 352
 Gogh, Vincent van 20, 21, 29, 32, 36, 41, 353, 370; *Postacı Roulin'in portresi*, 9
 Gombrich, E.H. 13, 128, 350
 Gorky, Arshile 233, 236-8, 370; *Nişanlanma II*, 207
 Goya, Francisco 14, 266, 274
 Gösteri Sanatı, 330, 338
 Greco El 46
 Greenberg, Clement 213, 250-2, 260, 347
 Grien Baldung 46
 Gris, Juan 68, 69, 75, 169, 370-1; *Kitap, Pipo ve Bardaklar*, 52
 Gropius, Walter 166
 Grosberg, Carl 160, 371; *Atölye*, 139
 Grosz, George 108, 136, 139-42, 146, 156, 158-9, 371; *Dada-merika*, 121; *G. Vakası*, 122; *Sabah Saat Beşte. İdareci Sınıfın Yüzünden*, 123; *Toplumsal Temel Direkleri*, 137
 Grünewald, Matthias 42, 188
 Guillaume, Paul 30
 Guttuso, Renato 274, 371; *Tarışma*, 234
- Haacke, Hans 348-9, 371
 Hale, John Mc 294
 Halk sanatı 36, 38, 46, 48, 51-2, 84, 149, 238
 Hamilton, Richard 294-7, 298, 300, 371; *Günümüzün evlerini bu denli farklı, çekici yapan nedir?*, 250; *Chrysler Firmasına Saygı*, 251
 Happening 329-30, 338, 343, 347
 Harrison, Newton 336
 Hartlaub, G.F. 158, 160
 Hausmann, Raoul 134

- Heartfield, John 108, 136, 139-41, 156, 371-2; *On Yıl Sonra: Baba ve Oğulları*, 119; *Dada - merika*, 121
- Heckel, Erich 34, 36-7, 46, 372; *Ormandaki Havuz*, 22
- Herzfelde, Wieland 125, 139-40, 146, 158
- Hesse, Eva 325-6, 372; New York'taki bir çalışmanın fotoğrafı, 279
- Hilberseimer, Ludwig 25, 98
- Hilton, Roger 372; *Ekim* 1956, 241
- Hockney, David 300, 372; *Bir Ahlaksızın İlerlemesi*, 253
- Hodler, Ferdinand 24-5, 372; *Hayal Kırıklığına Uğrayanlar*, 11
- Hofmann, Hans 232
- Hogart, William 159, 300
- Holbein, Hans 24, 42
- Huelssenbeck, Richard 126, 127, 136, 142, 292
- Ingres, Jean-Auguste-Dominique 14, 20, 83, 307
- İnşacılık, bkz. Konstruktivizm
- İlkelcilik 16, 19, 34, 42, 48-9, 51-2, 56, 88, 149, 202, 271
- James, William 205
- Janco, Marcel 125
- Jarry, Alfred 128
- Jones, Jasper 291-3, 297, 372; *Üç Bayrak*, 247
- Joyce, James 66
- Judd, Donald 372-3, *Adsız*, 269
- Kandinsky, Vassily 46, 47, 48, 66, 84-7, 139, 149, 156-8, 186, 219, 226, 232, 238, 271, 280, 354, 361, 373; *Der Blaue Reiter*, 32; *Doğaçlama*, 13; *Kompozisyon VII*, 72; *Hırçın-Uysal Pembe*, 73
- Kaprow, Allan 330, 343, 346, 373; 6 *Bölümde* 18 *Happening*, 280
- Kavram Sanatı 322, 339-41, 342-3, 346, 347
- Keats, John 354, 356
- Kelly, Elsworth 258, 302, 373; *Kırmızı-Yeşil-Mavi*, 220
- Khlebnikov, Victor 108
- Keinholz, Ed 308, 373; *Portatif Savaş Anıtı*, 261
- Kirchner, Ernst Ludwig 29, 34-8, 41, 43, 46, 188, 191, 373; *Brücke Manifesto*, 21; *Model ile Birlikte Kendi Portresi*, 23; *Kadınların Arasında Dans Eden Adam ve Alplere Tırmanış*, 24; *Sigara İçen Erna*, 27
- Kitaj, R.B. 298, 373; *Rosa Lüksemburg'un Öldürülmesi*, 252
- Klee, Paul 18, 73, 157-8, 186, 203, 224-8, 238, 270, 271, 279, 359, 373-4; *Picasso'ya Saygı*, 61; *Orpheus için bir Bahçe*, 136; *Sonbahar Elçisi*, 197; *Balığın Çevresinde*, 198; *Artık Gün Üzerine Natürmort*, 200; *Siyah, Hâlâ Yerinde*, 201
- Klein, Yves 235, 342, 350, 354, 374; *Antropometri*, 290
- Kline, Franz 233, 241, 242, 243, 374; *Mezar İşareti*, 209
- 'kobra' 276
- Kokoschka, Oskar 43-5, 374; *Herwarth Walden'in Portresi*, 28, 30; *Katil, Kadınların Umudu*, 29
- kolaj (yapıştırma resim) 64, 66, 131-2, 141, 143-4, 148, 175-6, 200, 236, 253, 268, 294, 336, 343, 350
- Kollwitz, Kathe 142, 374-5; *Ekme*, 124
- Konstruktivizm 22, 25, 83, 84, 104-5, 109-12, 113, 116, 121, 123-4, 132, 139, 146, 153, 171, 193, 201, 259, 261, 273, 274, 283, 327, 329, 360
- Kooning, Willem de 218, 233, 234, 238, 239, 242, 248, 262, 277, 280, 297, 375; *Kadın I*, 208; *Merritt Ekspres Yolu*, 210
- Kosuth, Joseph 375; *Hiçbir şey*, 288
- Kozloff, Max 297, 301
- Kramer, Hilton, 261
- Kruchenykh, Alexander 78
- Kübizm 24, 55, 58, 61, 62, 63, 66-8, 72, 73, 74, 75, 79, 82, 83, 90, 91, 92, 96, 98, 127, 130, 131, 132, 138, 141, 142, 144, 148, 150, 153, 155, 156, 168, 169, 172, 176, 178, 181, 185, 186, 188, 190, 193, 196, 199, 201, 210, 213, 218, 219, 227, 235, 251-3, 259, 261, 271, 272, 324, 350, 327, 361; ayrıca bkz. Çözümsel Kübizm ve Bireşimsel Kübizm
- Lambert, Constant 155, 173
- Larinov, Mikhail 51-2, 78, 375; *Kuafördeki Subay*, 40
- Latham, John 342, 346-7, 375; *Sanat ve Kültür*, 294
- Lautréamont (Isidore Ducasse) 172, 174, 193
- Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret) 102, 166, 201
- Léger, Fernand 68, 71, 77, 92, 99-102, 112, 117, 118, 155, 169, 219-21, 230, 259, 260, 263, 327, 375; *Tütün İçenler*, 54; *Kağıt Oyuncuları*, 81; *Mekanik Öge*, 82; *Şehirdeki Diskler*, 83; *Korkuluk*, 84; *Mekanik Bale* filminden birkaç kare, 85; *Gezinti: Louis David'e Saygı*, 193; *İnşaat İşçileri*, 194
- Leonardo da Vinci 339
- Lessing, Gotthold 17
- Lewis, Wyndham 96, 375-6; *Kırmızı Duet*, 80
- LeWitt, Sol 340
- Lichtenstein, Roy 302, 308, 378; *Ateş Açtığım*, 255; *Sanat*, 262
- Lissitzky, El 98, 109, 113-7, 122, 136, 139, 146, 156, 158, 218, 328, 359; *Proun R.V.N. 2*, 95; *Proun Odası için desen*, 96; *Güneşe Karşı Zafer'den Çağdaş Gezinin*, 97; *Güneşe Karşı Zafer'den Yeni İnsan*, 98
- Lohse, Richard 275, 376 ... *Sistematik Onbeş Renk Sonrası*, 236
- Long, Richard 376; *Peru'da Bir Çizgi Boyunca Yürüyüş*, 282
- Louis, Morris 251-2, 254-5, 376; *Gamma Delta*, 216
- Magritte, René 182-6, 195, 336, 376; *Sözcüklerin Kullanılışı I*, 159; *Düşlerin Anahtarı*, 160; *İnsanın Yazgısı I*, 161
- Malevich, Kasimir 52, 54, 77-82, 84-7, 98, 105, 109, 110, 113, 115, 117, 120-2, 138, 149, 153, 156, 171, 179, 186, 247, 261, 271, 359, 376-7; *Yıkanan*, 41; *Moskova'da Bir İngiliz*, 67; *Tahta Rendeleyen Adam*, 68; *Suprematist Resim*, 69; *Suprematist Resim (Beyaz Üzerine Büyük Haç)*, 70
- Mallarmé, Stéphane 17, 210
- Manet, Edouart 61, 62, 64
- Manzoni, Piero 343
- Marc, Franz 46, 47, 48, 84, 146
- Marinetti, Emilio 89, 90, 91, 296
- Maria, Walter de 377; *Bir Mil Uzunluğunda Çizim*, 283; 50 m², 286
- Martin, Agnes 316-7, 320, 377; *Sabah*, 270
- Martin, J.L. 123, 201
- Marx, Karl 328, 329
- Mathieu, Georges 268, 337
- Matisse, Henri 24, 25, 26-7, 28, 29, 30-4, 37, 46, 52-4, 73, 74, 75, 153, 188, 206-13, 216, 224,

- 231, 232, 251, 253, 258, 263, 265, 279, 309, 310, 350, 359, 377; *Şapkalı Kadın*, 12; *Madam Matisse: Yeşil Çizgi*, 16; *Başlı Gövde*, 17; *La Serpentine*, 18; *Dans*, 19; *Müzik*, 20; *Yaşama Sevinci*, 42; *Nehirde Yıkananlar*, 62; *Nice'te Ev İçi*, 181; *Sirt IV*, 182; *Deniz Kabuğundaki Venüs*, 183; *Poésie de Stéphane Mallarmé*, 185; *Müzik*, 186; *Bir Okyanusya Anısı*, 187; *Salyangoz*, 188; *Kırmızı Stüdyo*, 202
- Matyushin, Mikhail 78, 138
- Mayakovsky, Vladimir 78, 79, 88, 111, 114, 138, 140-1
- Melnikov, Konstantin 109
- Merz 143, 146
- Metafiziksel Resim 162, 181
- Metzinger, Jean 66, 138
- Meyerhold, Vsevolod 111, 112
- Michelangelo 202
- Minimalizm 250, 258, 315, 320, 346
- Miro, John 173, 177-81, 184, 186, 189, 194, 195, 201, 236, 238, 263, 377-8; *Çiftlik*, 154; *Dünyanın Doğuşu*, 155; *Sarı-Portakal rengi (Duvar boyası I)*, 156; *Eski Ayakkabılı Natürmort*, 157; *Şiirsel Objje*, 168
- Moholy-Nagy, Laszlo 117-20, 123, 146, 230, 258, 350, 278; *A II*, 103; *Işık-Uzay Mödülâtörü*, 120
- Mondrian, Piet 22, 25, 75-7, 80, 82, 84-7, 98, 102, 113, 116, 156, 186, 201, 216-8, 222, 226, 230, 242, 247, 253, 258, 259, 260, 265, 273, 276, 296, 302, 327, 357, 359, 378; *Kavanozlu Natürmort*, *Kavanoz II*, 59; *Renk Kompozisyonu A.*, 63; *Gri Çizgili Elmas*, 64; *Oval Şekilde Renkli Düzlemler*, 65; *Kırmızı, Siyah, Mavi, Sarı ve Gri ile Kompozisyon*, 66; *Broadway - Boogie - Woogie*, 192
- Monet, Claude 83, 232, 251, 253, 378; *Günbatımında Soğuk Havada Saman Yığınları*, 5; *Nilüferler*, 203
- Monfreid, Daniel de 20
- Monroe, Marilyn 294; portresi, 303
- Moore, Henry 202-3, 266, 284, 378-9; *Yatan Şekil*, 176; *Dört -parçalı Kompozisyon: Yatan şekil*, 177; *Dik Duran Üç Motif*, 224
- Morandi, Giorgio 162, 379 *Natürmort*, 142
- Morgenstern, Christion 128, 143
- Morley, Malcolm 312-4, 379; *Yarış Alanı*, 267
- Morris, Robert 346, 379 *Adsız*, 293
- Morris, William 112
- Motherwell Robert 233, 234, 235, 248-50, 328, 379; *XXXIV. İspanya Cumhuriyeti'ne Ağıt*, 214
- Munch, Edvard 25, 36, 41, 92
- Nabiler 204
- Nash, Paul 200, 203, 379; *Kuzey Macerası*, 174
- Natanson, Thadée 205
- Neo-Empresyonizm 22, 31, 89
- Neo-Plastisizm 80, 77, 218, 253
- Newman, Barnett 218, 233, 243-7, 251, 254, 258, 267, 308, 321, 379; *Sözleşme*, 212
- Nicholson, Ben 123, 200-1, 270-1, 279, 284, 379; *Beyaz Kabartma*, 175; *11 Kasım 1947 Mousehole (Fare deliği)*, 231; *Haziran 1964 (Rimini ve Urbino Arasındaki Vadi)*, 232
- Nietzsche, Friedrich 40, 247, 355
- Nijinska, Bronislava 173
- Nijinsky, Vaslav 17, 24
- Noktacılık (pointillisme) 22
- Noland, Kenneth 251-2, 254-5, 261, 286, 380; *Mach II*, 217
- Nolde, Emil 41-2, 46, 380; *İsa'nın Yaşamı*, 26, 31
- O'Keeffe, Georgia 164, 380; *Beyaz Kanada Ambarı No. 2*, 144
- Oldenburg, Claes 304, 343, 380; *Dev Dondurma Külâhı*, 257
- Oliitski, Jules 251-2, 257, 380; *Yoğun Sis*, 219
- Op-Art (Op Sanatı) 258, 274, 311, 315
- Oppenheim, Dennis 380-1; *Yönlendirilmiş Buğday Ekimi*, 285
- Oppenheim, Meret 194, 195, 381; *Objje (Kürkile Kaplı Fincan, Çay Tabacağı ve Kaşık)*, 169
- Orozco, José 169, 171, 381
- Pasmore, Victor 280-4, 381; *Kar Fırtınası*, 240
- Penrose, Roland 195, 203
- Pevsner Antoine 122
- Philippe, Charles-Louis 20, 25
- Picabia, Francis 126, 127, 136, 147, 166, 381; *Réveil Matin*, 111; *Tableau Dada*, 112; *Voila Elle!*, 128
- Picasso, Pablo 29, 30, 46, 52-5, 56-64, 67, 68, 73, 82, 91, 96, 99, 101, 126, 148, 150, 153, 169, 186-9, 190, 192-4, 195, 197, 200, 202, 203, 206, 213-6, 224, 232, 242, 263, 265, 271, 274, 302, 339, 350-1, 353, 381; *Ormandaki Çıplak (Orman Perisi)*, 4; *Avignon'lu Kızlar*, 42; *Pipo İçen Adam*, 46; *Bambu Sandalyeli Natürmort*, 47; *Şişe, Bardak ve Keman*, 65; *Gitar*, 86; *Üç Dansçı*, 162; *Çarmuha Gerilme*, 163; *Guernica*, 166; *Kadın Başı*, 167; *Natürmort*, 170; *Saçını Tarayan Kadın*, 189; *Boğa Başı* 190; *Koyunlu Adam*, 191; *Ressam ve Modeli*, 297
- Pichot, Raymond 188
- Piscator, Erwin 139, 140
- Pissaro, Camille 216, 359
- Pistoletto, Michelangelo 319, 321, 381; *Soutzka ile Birlikte Kendi - Portresi*, 275
- Plackman, Carl 317-9, 322, 323, 324, 382; *Şapkanızı Herhangi Bir Yere Asabilirsiniz*, 272
- Platon 64, 98, 153, 352
- Poe, Edgar Allan 88
- Pointillisme, bkz. Noktacılık
- Pollock, Jackson 180, 233-4, 235-6, 238, 239, 242, 243, 247, 254, 279, 357, 360, 382, *Numara I* 204; *Pasiphae*, 205
- Pop Art (Pop Sanatı) 297-302, 307, 308, 310, 312, 321
- Popova, Lyubov 110-1, 382; *Al-datılan Alicenap Erkek için hazırlanan dekor*, 92
- Post-Empresyonizm 19, 22, 284
- Post-Painterly Abstraction, bkz. Ressam Sonrası Soyutlama
- Pound, Ezra 66, 230
- Poussin, Nicolas 23, 83, 155, 213, 296
- Pre-Rafaelitler 199
- Proust, Marcel 205
- Primitivism, bkz. İlkencilik
- Prodüktivistler 110-1, 112
- Punin, Nikolai 108
- Puvis de Chavannes, Pierre, 64
- Raffaello 83
- Rauschenberg, Robert 291-3, 297; 382; *Yatak 246; Factum I*, 248; *Factum II*, 249
- Ray, Man 72-3, 195, 196, 382; *Alfred Stieglitz'in Portresi*, 57; *AD MCMXIV*, 58
- Rayssse, Martial 307, 382; *Japonya'da Martialcolor'la Yapılmıştır*, 269
- Read Herbert 203
- Reimann, Walter 191
- Reinhafdt, Ad 250, 252, 258, 359, 382-3; *Soyut Resim*, 215

- Rembrandt 352-3
 Reprodüksiyonlar (tıpkıbasımlar) 339
 Ressam Sonrası Soyutlama 251-3, 260, 261, 292, 302, 321
 Reynolds, Joshua 296
 Richier, Germaine 273, 327, 383; *Grande Tauromachie*, 233
 Richer, Hans 117, 121, 383-4 *Ritm 21'den kareler*, 105
 Rilye, Bridget 311-2, 383; *Sabahın Geç Saatleri*, 264
 Rilke, Riner Maria 193
 Rivera, Diego 169, 171, 383; *Devrim İşçileri*, 150
 Roberts, William 155, 383; *Padok*, 135
 Rodchenko, Alexander 109, 110-1, 140-2, 383; *Asılı Konstrüksiyon 91; Pro Eto için hazırlanan fotomontajlar*, 140
 Rodin, Auguste 18, 32, 222, 353, 384; *Iris, Tanrıların Habercisi*, 6
 Roerich, Nicholas 17
 Romain, Jules 88
 Romantizm 13-4, 98, 198, 251, 270, 350, 352, 354, 355, 359
 Rosen, Charles 157
 Rosenberg, Harold 235, 248
 Rosenquist, James 304-7, 308, 384; *F III*, 258
 Rossetti, Dante Gabriel 64, 199
 Rothko, Mark 180, 218, 233, 243-7, 248, 251, 258, 267, 308, 321, 339, 384; *No. 8*, 213
 Rouault, Georges 26, 27-8, 384-5; *Mösyö ve Madam Poulot*, 13
 Rousseau, Henri 149-50, 159, 178, 385; *Şiir Çiçekleri*, 130
 Röhrig, Walter 191
 Rubens, Peter Paul 213, 296
 Runge, Philipp Otto 161
 Ruskin, John 14, 112

 St Ives ressamı 284-6
 Sandler, Irving 301
 Satre, Jean-Paul 204, 222
 Schamberg, Morton 166, 385; *Tanrı*, 145
 Schapiro, Meyer 239
 Schlemmer, Oskar 160-1, 163, 385; *Boşlukta Şekiller*, 140
 Schmidt-Rottluff 34, 36-7
 Schönberg, Arnold 47, 49, 84, 156-8
 Schriepf, Georg 160-1, 385; *Balkonda*, 160
 Schwitters, Kurt 130, 142-6, 148, 327, 385; *Ausgerenkte Kräfte*, (Yerinden Oynanış Güçler), 3; *Nasıl İsterseniz*, 126; *Merz Binası*, Hanover, 127
 Segal, Arthur 126, 385; savaşı aleyhtarı tahta oyma, 110
 Seiwert, Franz Wilhelm 155, 385-6; *Feierabend*, 134
 Sembolizm 24, 61, 62, 92, 105, 126, 135, 156, 186, 198
 Sentetik Kübizm, bkz. Bireşimsel Kübizm
 Servranckx, Victor 117, 386; *Opus 47*; 102
 Seuphor, Michel 217, 273
 Seurat, Georges 21, 22, 31, 61, 62, 64, 83, 155, 386; *Grande Jatte Adasında Bir Pazar Günü Öğleden Sonra*, 10
 Shchukin, Sergei 33, 34, 54, 75, 77
 Sheeler, Charles 165-6, 386; *Klise Caddesi El*, 146
 Sickert, Walter 284
 Signac, Paul 21-2, 31
 Siqueiros, David 169, 170, 171, 386
 Skriabin, Alexander 47, 84
 Smith, David 260-1, 286, 386; *Blackburn, Bir İrlanda'dı Demircinin Şarkısı*, 222; *Kübler XIX*, 223
 Smith Richard 300, 386; *Panatella*, 254
 Smithson, Robert 386-7; *Noksan Daire ve Piramitler*, 284
 Soffici, Ardengo 151
 Soto, Jesus Raphael 387; *Yatay Hareket*, 266
 Soulages, Pierre 267, 387
 'Soysuzlaşmış Sanat' 153-4
 Soyut Amerikan Sanatçıları 172, 250
 Soyut Ekspresyonizm 84, 180, 213, 227, 230-53, 256-61, 272, 273, 276, 284, 286, 291, 292, 297, 302, 321, 328, 359, 360
 Sözcük Sanatı 336
 Spencer, Stanley 199, 387; *Çarmıhu Taşyan İsa*, 173
 Staël, Nicolas de 279-80, 387; *Deniz Kenarındaki Şekil*, 238
 Steiner, Rudolf 25
 Stella, Frank 251, 252, 255-6, 387; *Kingsbury Koşusu*, 218
 Stepanova, Varvara 110-1
 Stieglitz, Alfred 29, 72, 133, 164
 Stijl, De 77, 102, 113, 116, 121, 124, 259, 275
 Still Clyfford 233, 243, 246, 247, 254, 258, 267, 308, 321, 387; *1957-D No. 1*, 211
 Strand, Paul 164, 387; *Wall Street, New York*, 147
 Stravinsky, Igor 17, 88, 153
 Sturm, Der 44
 Suprematizm 80, 81, 105, 142, 153, 179
 Sürrealizm 124, 127, 148, 153, 172-8, 202, 203, 210, 213-6, 219-21, 226, 232, 235, 236, 248, 259, 261, 272, 273, 322, 327, 330, 335, 360
 Sylvester, David 197, 301

 Tairov, Aleksandr 139
 Tàpies, Antonio 268-70, 279, 387-8; *Delinmiş Gövde*, 229
 Tatlin, Vladimir 104-10, 116, 121, 122, 153, 171, 193, 327, 388; *Karşıt Kabartmalar (Counter Relief)*, 87; *Letatlin*, 88; *Üçüncü Enternasyonal'e ait Anıt*, 89, 90
 Tillim, Sidney 301
 Tinguely, Jean 345, 388; *New York'a Saygı*, 292
 Tobey, Mark 233, 235, 236, 250, 270, 388; *Ormanın Gölge Ruhları*, 206
 Toplumcu (Sosyalist) Gerçekçilik 25, 103, 153, 156, 163, 186, 263, 274
 Turner, J.M.W. 14, 199, 280
 Tzara, Tristan 126, 127, 147; portresi, 113
 Tziano 83, 136

 Valéry, Paul 297
 Vantongerloo, Georges 124, 388; *Grup y=ax²+bx+c*, 109
 Vasarely, Victor 388; *Metsh*, 265
 Velasquez 83
 Verizm 158-9
 Vermeer 83, 267
 Verne, Jules 88
 Vertov, Dziga 112, 121, 388-9 *Film Kameralı Adam*, 94
 Vesnin Alexander 110-1
 Vlaminck, Maurice de 26, 253, 389; *Sirk*, 14
 Voelcker, John 294
 Vortisizm 96, 155, 199, 284

 Wagner, Richard 40, 84
 Walden, Herwarth 44, 112; portresi, 28, 30
 Walker, John 319-20, 321, 322 389; *Limonluk*, 277
 Warhol, Andy 302-3, 308, 312, 350, 389; *Marilyn Monroe*, 256
 Warm, Hermann 191
 Weiner, Lawrence 344
 Wells, H.G. 88
 Wessermann, Tom 307, 389; *Büyük Amerikan Çıplağı No. 99*, 259

Whistler, James	14, 280	Wordsworth, William	121, 354	<i>keit</i> - New Objectivity)	113, 158,
Whitman, Walt	88	Wright, Frank Lloyd	166		186, 190, 270
Wiene, Robert	191				
Williams, William Carlos	168, 230	Yeats, W.B.	55	Zayas, Marius de	29, 224
Wols (Wolfgang Schülze)	389	Yeni Nesnelcilik (<i>Neue Sachlich-</i>		Zweig, Stefan	88

Norbert Lynton, 1900'den günümüze kadar *Modern Sanatın Öyküsü*'nü anlatırken; aynı zamanda okurun bu sanatla rahat ve içten bir biçimde ilgilenmesini amaçlamıştır. Temel gelişmelerin ardındaki harekete getirici unsurları açıklığa kavuşturmakta ve onların; bir yüzyıl kadar boş'a ve gösterişli'ye önem verildikten sonra sanatı tekrardan onurlu ve önemli duruma getirmekte ciddi ve ustaca girişimler olduğunu göstermektedir. Lynton aynı zamanda modern sanattaki bugün yaşayan akımları, sürdürülen tutumları ve yankıları da anlatmakta; yine bu akım ve sloganlarla tanınan sanatçılar arasındaki önemli farklılıkları vurgulamaktadır.

Modern sanat kendisini zor, çirkin, rastgele ve kayıtsız bulanlar için hâlâ şaşırtıcılığını korumaktadır. Yazarın inancına göre modern sanatı destekleyen açıklamalar, sanki değişimin kendisi bir meziyetmiş gibi isyankârlığı ve yeniliği abartarak sorunu daha da ağırlaştırmaktadır. Ona göre modern sanatla geçmiş günlerin sanatı arasında temelde herhangi bir ayrılık ya da zıtlık yoktur. Sanat çalışmalarının stilistik özelliklerinden ve yüzeysel materyelinden çok, iç içeriklerine dikkat edilmelidir.

Elinizdeki kitapta metinle resimler arasında tam bir denge kurulmuştur; reproduksiyonlar metinle bütünleştirildiğinden anlama kolaylığı sağlanmış durumdadır. Çok miktarda resim kullanılmış ve bunlarda konunun zenginliğinin ve ayrıcalığının vurgulanmış olmasına özen gösterilmiştir. Sanatçıların kısa yaşam öyküleri anlatılmış, gerekli kaynaklar hakkında da bilgi verilmiştir.

Profesör Lynton her çeşit dinleyiciye konferanslar vermiş, Sanat Okullarında ve Üniversitelerde sanat tarihi öğretmiş, özel dergiler ve gazeteler için sanat eleştirileri yazmış ve birkaç yıl İngiltere'de Exhibitions for the Arts Council of Great Britain'in yöneticiliğini yapmış değerli bir sanat tarihçisidir. Şimdi Sussex Üniversitesinde Sanat Tarihi Profesörü olarak çalışmaktadır.

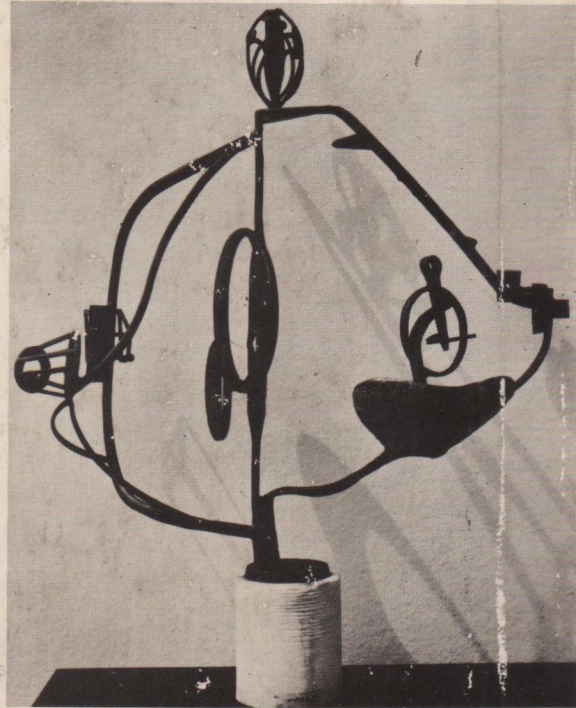
KAPAK RESİMLERİ:

Ön Kapak: Henri Matisse: *Nehirde Yıkılanlar* (Chicago Sanat Enstitüsü)

Arka Kapak: Georges Rouault: *Mösyö ve Madam Poulot* (Fransa, özel koleksiyon)

David Smith: *Blackburn, Bir İrlanda'lı Demircinin Şarkısı* (Duisburg,

Wilhelm-Lehmbruck Müzesi)



Fiyatı 2500 Lira