

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**BİR SANAT YAPITI OLARAK DÖNÜŞÜME UĞRAYAN
FİGÜR DESENİ VE ÇİZGİNİN RETORİĞİ**

**Hazırlayan
Yasemin KAPLAN**

**Danışman
Doç. Ahmet ALBAYRAK**

Yüksek Lisans Tezi

**Temmuz 2015
KAYSERİ**

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**BİR SANAT YAPITI OLARAK DÖNÜŞÜME UĞRAYAN
FİGÜR DESENİ VE ÇİZGİNİN RETORİĞİ**

(Yüksek Lisans Tezi)

**Hazırlayan
Yasemin KAPLAN**

**Danışman
Doç. Ahmet ALBAYRAK**

**Temmuz 2015
KAYSERİ**

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Yasemin KAPLAN



YÖNERGEYE UYGUNLUK

“Bir Sanat Yapıtı Olarak Dönüşüme Uğrayan Figür Deseni ve Çizginin Retoriği”
adlı Yüksek Lisans tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma
Yönergesi’ne uygun olarak hazırlanmıştır.



Tezi Hazırlayan

Yasemin KAPLAN



Danışman

Doç. Ahmet ALBAYRAK

Resim Anasanat Dalı Başkanı

✓ Prof. Nurdan GÖKÇE

Y. Doç. Rahim Hammedov



29.07.2015

Doç. Ahmet ALBAYRAK danışmanlığında **Yasemin KAPLAN** tarafından hazırlanan “**Bir Sanat Yapıtı Olarak Dönüşüme Uğrayan Figür Deseni ve Çizginin Retoriği**” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalında **Yüksek Lisans Tezi** olarak kabul edilmiştir.

...../...../.....

JÜRİ:

Danışman : Doç. Ahmet ALBAYRAK

Üye : Prof. Hakan PEHLİVAN

Üye : Yrd. Doç. Osman Yılmaz

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 04.08.2015 tarih ve 2015/17 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

31 / 08 / 2015
.....
Levent Çoruh

Enstitü Müdür V.

Yrd. Doç. Dr. Levent ÇORUH

ÖNSÖZ

Tüm eğitim hayatım boyunca maddi–manevi desteklerini esirgemeyen aileme teşekkürü bir borç bilirim. Hayatımı kolaylaştırdığınız için minnettarım. Tez çalışmam süresince fikirlerini, yardımlarını esirgemeyen, bu süreçte çıkan güçlüklerin giderilmesinde yardımcı olan, değerli danışmanım sayın Doç. Ahmet ALBAYRAK’a saygılarımı sunar, teşekkür ederim. Değerli jürilerim sayın Prof. Hakan Pehlivan ve sayın Yrd. Doç. Osman Yılmaz’a katkılarından dolayı teşekkürlerimi sunarım.

Yasemin KAPLAN
Temmuz 2015, KAYSERİ

BİR SANAT YAPITI OLARAK DÖNÜŞÜME UĞRAYAN FİGÜR DESENİ VE ÇİZGİNİN RETORİĞİ

Yasemin KAPLAN

**Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi, Temmuz 2015
Danışman: Doç. Ahmet ALBAYRAK**

ÖZET

Bu tez, sanatın çizgi ve desen bağlamındaki serüvenini figür deseninin tek başına yapıtlaşması çerçevesinde irdelemektedir. Desenin resim sanatındaki ilk nitelendirdiği durum olan görme pratiği belgesi olma durumundan tamamen çıkarak, kendi başına yapıtlaşması ve söylem üretmesine odaklanmaktadır.

Yapılan araştırmada, çağdaş desenin resmin bir ön çalışması olmadığına işaret edilmektedir. Günümüzde desen, görünür dünyanın ya da doğanın ön araştırmasının ve nesnenin tanımının üretilmesinin dışında bir yerdedir. Kendi başına bir yapıt biçimi olduğu görülmektedir. Başlangıcından itibaren desen ve çizgi kullanımı birçok sanatçı tarafından ele alınmış bu sanatçılar kendi içlerinde desen ve çizgiyi farklı alanlar ve anlamlar içinde kullanmışlardır. Bu tez daha seçici biçimde figürü temsil değerinden çıkararak anlam değerine yükselten sanatçıları temele almıştır.

Desenin kelime olarak Türkçe’de fazlaca karşılığı mevcuttur. Çizim, çizgi, desen İngilizce’de tek bir terim altında “Drawing” olarak geçerken, Fransızca’da “Dessin” olarak geçer. Dolayısıyla Türkçe’ye Fransızca’dan geçen desenin, dil bağlamında kendi durumuna daha fazla önem kazandırmak için büyük ihtimalle “çizim” kelimesinin dışında bir yerde konumlandırmak adına seçilmiş olması akla gelmektedir. Yapılan tezde bu konunun altının çizilmesi daha aydınlatıcı bir yol önermektedir.

Desen konusunda günümüzde kullanılan malzeme de önem taşıdığından çizgiyle form arasındaki ilişkide farklılıklar gözlenmeye başlanmıştır. Desenin çağdaş sanatta birçok sanatçı tarafından bir sanat eseri olduğu kabul edilmiş ayrıca modern dönemden

günümüze sanatçuların desende öncü tavırlar sergiledikleri de dikkat çekmektedir. Sosyal içerikli desenlerden günümüz teknolojilerini kapsayan ve içeren desenlere kadar etkili bir üretim biçimi görülür. Ek olarak desenlerin genelinde cinsellik ve erotizm de ön plandadır. Yine disiplinlerarası çalışan sanatçuların desende kavramsallığa ve farklı bir deneyselliğe ulaştıkları görülmektedir. Tüm bu olgular aynı zamanda tezin ana savını da güçlendirmiştir.

Anahtar kelimeler: Çizgi, Desen, Sanat Yapıtı, Figür, Disiplinlerarası

FIGURE DRAWING AS A MASTERPIECE AND THE RHETORIC OF LINES

Yasemin KAPLAN

**Erciyes University, Institute of Fine Arts
Master Thesis, July 2015
Supervisor: Doç. Ahmet ALBAYRAK**

ABSTRACT

The aim of this thesis is to display that figure drawing has its own artistic value after the art has been on a journey with line and drawing. The thesis focuses on drawing as only literally “seeing” the painting as art in the past, but that it has become an expression and a masterpiece in and of itself.

This research indicates that modern drawing is not a pre-study of painting. At the present time, drawing is neither an explanation of the world or nature, nor definition of the object. It has its own value as art. Many artists have studied line work and drawing in many different fields and interpretations. This thesis is about the artists who studied drawing as a manner of meaning, rather than the figuration.

Drawing has a lot of meaning in Turkish such as: “line”, “design”, “drawing”. In English there is only one meaning, which is “drawing” and in French it is referred to as “dessin.” The word ‘drawing’ is translated from French to Turkish most likely to show the word ‘drawing’ as having a deeper meaning than the word ‘design’ and this thesis aims to show that. Because the type of material used is very important in drawing these days, it has been observed that the relationship between form and line have differences.

Many modern artists accept that drawing is an art itself and these artists have been outspoken for many years about drawing.

It can be seen that drawings often have social messages and various technologies use drawings to give information, making drawings an efficient form of communication, all around. Plus, drawing also has sexuality and eroticism in it. It has been seen that

interdisciplinary artists working on drawing have reached a different level in conceptualism and experimentation. All of these cases are also the main arguments of the thesis.

Keywords: Line, Drawing, Art, Figure, Interdisciplinary

İÇİNDEKİLER

BİR SANAT YAPITI OLARAK DÖNÜŞÜME UĞRAYAN FİGÜR DESENİ VE ÇİZGİNİN RETORİĞİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK	i
YÖNERGEYE UYGUNLUK.....	ii
KABUL VE ONAY	iii
ÖNSÖZ	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
RESİMLER LİSTESİ	xi
GİRİŞ	1

1.BÖLÜM

DESEN VE ÇİZGİNİN BİR KAVRAM OLARAK FORMU

1.1. Desen Kavramının İmge ve Plastiksel Olarak Tanımı	4
1.2. Çizgi Kavramının Tanımı ve Teknik Morfolojisi	8

2. BÖLÜM

DESEN VE ÇİZGİNİN FİGÜRDE DIŞAVURUM SÜRECİ

2.1. Dışavurumsal Desen ve Çizgi	10
2.2 Cinselliğin Bir İzdüşüm Olarak Desensel Oluşumu ve Egon Schiele ile Gustav Klimt Örneği.....	13
2.3. İçselleştirilmiş Politik Desen Kimlikleriyle Käthe Kollwitz ve Edvard Munch	35
2.4. Figüratif Desende Çıplak Kadın İmgesi.....	47

3. BÖLÜM

DESENDE AVANGARD TAVIR

3.1. Beuys'un Desenleri.....	53
3.2. Tinsel Desenleri ve Oskar Kokoschka.....	68

4. BÖLÜM

FİĞÜR DESENİNİN YAPITLAŞMASI

4.1. Yalnızlık ve Yabancılaşmanın Deseni Yapıtlaştırması.....	76
4.1.1. Lucien Freud.....	76
4.1.2. Alice Neel.....	85
4.2. Kendisine Yabancılaşmış Silik Figürlerle Desen Üretimi	92
4.2.1. Francis Bacon	92
4.2.2. Alberto Giacometti	115

5. BÖLÜM

DESENDE ONTOLOJİK OLARAK MATERYAL

5.1. Desenin Mekânlaşması	134
5.1.1. Sandra Cinto	134
5.2. Desenin Performanslaşması	147
5.2.1. Cai Guo-Qiang	147
SONUÇ.....	163
KAYNAKLAR	165
ÖZ GEÇMİŞ	

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Leonardo da Vinci “Profilden orantılı erkek başı” Dolma kalem ve mürekkep, 280 x 222 mm, Gallerie dell'Accademia, Venedik.....	5
Resim 2. Alberto Giacometti, Bir adam portresi, 1961, Purchase Müzesi	6
Resim 3. Altamira Mağarasında bulunan bir bizon figürü.....	9
Resim 4. Alberto Giacometti, 1959	11
Resim 5. Edgar Degas Çıplak Kadın, 1865	10
Resim 6. Egon Schiele, Oturan Çıplak Kadın, 1913, Kağıt Üzerine Karakalem.....	12
Resim 7. Leonardo da Vinci İnsan Figürünün Oranları, 1485-1490.....	14
Resim 8. Michelangelo Libyan Sibyl için Çalışmalar, 1508-12	14
Resim 9. Edvard Munch Vampir II, 1895 Resim 10. Edvard Munch Vampir, 1895.	16
Resim 11. Gustav Klimt, Su Yılanları II, 1904, Kağıt Üzerine Karakalem.....	17
Resim 12. Gustav Klimt, Su Yılanları II, 1904, Kağıt Üzerine Karakalem.....	17
Resim 13. Gustav Klimt, Su Yılanları II, 1904, Yağlıboya	17
Resim 14. Gustav Klimt Genç Kadın Portresi, 1896	19
Resim 15. Gustav Klimt Hamile Kadın, 1903-4	19
Resim 16. Gustav Klimt Tıp, 1901 Siyah Mum Boya ve Kurşun Kalem Albertina Müzesi Koleksiyonu Viyana, Avusturya, 1901	20
Resim 17. Gustav Klimt Tıp 1907, Yağlıboya 430 x 300 cm.....	20
Resim 18. Gustav Klimt, Umut I, 1903, Eskiz, Yağlıboya.....	21
Resim 19. Gustav Klimt, Karnın Üzerine Uzanmış Çıplak, 1910, 37 x 56 cm	22
Resim 20. Gustav Klimt, Bacaklarını Kendine Doğru Çekmiş Yarı Çıplak Kadın	22
Resim 21. Gustav Klimt, Koltukta Oturan Kadın, 1913	23
Resim 22. Egon Schiele, Su Perileri, 1907	24
Resim 23. Egon Shiele, St Sebastian olarak Kendi Portresi, 1914	26
Resim 24. Egon Schiele Kendi Portresi Suluboya, 1911	26

Resim 25. Egon Schiele Oturan Kendi Portresi Tuval Üzerine Yağlıboya, 1910	26
Resim 26. Egon Schiele Bacaklarını İki Yana Ayıran Çıplak Kadın, 1914	27
Resim 27. Egon Schiele Terlikli Kadın, 1917.....	27
Resim 28. Egon Schiele, Yarı Uzanan Çıplak Kız, 1914.....	28
Resim 29. Egon Schiele Siyah Çoraplı Çıplak, 1913 Kağıt Üzerine Guaj Suluboya ve Karakalem, 48 x 32 cm	29
Resim 30. Amedeo Modigliani Diz Çöken Çıplak, 17 x 10 ins.....	29
Resim 31. Egon Schiele, Bakire, 1913.....	30
Resim 32. Egon Schiele, Turuncu Örtülü Oturan Çıplak, 1914	31
Resim 33. Egon Schiele Mastürbasyon, 1911 Karakalem, Suluboya ve Guvaj	32
Resim 34. Egon Schiele Oturan Çıplak, Mastürbasyon, 1913	32
Resim 35. Egon Schiele Çıplak Kendi Portresi, 1911	33
Resim 36. Egon Schiele Kendi Portresi	33
Resim 37. Käthe Kollwitz, Ölüm ve Kadın, Kendi Portresi, 1910	36
Resim 38. Edvard Munch, Tutku (Kıskançlık), 1913-1914.....	36
Resim 39. Käthe Kollwitz Açlıktan Ölen Alman Çocuklar, 1924, 35 x 50 cm.....	37
Resim 40. Käthe Kollwitz Ekmek, 1924 Litografi	37
Resim 41. Käthe Kollwitz, Salgın, 1908, Bakır Levha Üzeri İşleme	38
Resim 42. Käthe Kollwitz , Ölü Çocukla Kadın, 1903	39
Resim 43. Käthe Kollwitz, Bileme, 1905	39
Resim 44. Käthe Kollwitz, İnsanlar 1922	40
Resim 45. Max Klinger İkinci Gelecek, 1880	41
Resim 46. Käthe Kollwitz Kendi Portresi, 1924.....	41
Resim 47. Käthe Kollwitz, Berlin’de Dokumacılar, 1897, Gravür.....	41
Resim 48. Käthe Kollwitz, Beraberlik, 1932	42
Resim 49. Edvard Munch Inger munch, girl, 1926.....	43
Resim 50. Käthe Kollwitz Kendi Portresi, 1934.....	43
Resim 51. Edvard Munch Öpücük IV, 1902, Ahşap 47 x 47 cm.....	44

Resim 52. Edvard Munch Uzanan Çıplak Ahşap, 1920	44
Resim 53. Edvard Munch Yaz Gecesi, Ses, 1896.....	44
Resim 54. Edvard Munch İki İnsan. Yalnız Birileri, 1894 Kurukazıma.....	44
Resim 55. Edvard Munch, Köprüdeki Kızlar, 1918, Renkli Çizim.....	45
Resim 56. Edvard Munch Öpücük, 1895 Gravür.....	46
Resim 57. Edvard Munch Omega'nın Gözleri, 1908-09	46
Resim 58. Michelangelo.....	48
Resim 59. Rembrandt van Rijn Arkadan Görünen Çıplak Kadın, 1630-4 Kağıt Üzerine Siyah ve Beyaz Tebeşir	48
Resim 60. Leon Golub Suikastçi, 1972.....	48
Resim 61. Gustav Klimt, Sağ Dizi Üzerinde Dinlenen Yarı Çıplak, 1909-10.....	50
Resim 62. Amedeo Modigliani, Uzanan Çıplak, 1919	51
Resim 63. Egon Schiele, Baş Üzerine Diz Çökmüş Karısı, 1915.....	52
Resim 64. Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır? , 1965.....	54
Resim 65. Joseph Beuys Şaman Evinde Trans, 1961	56
Resim 66. Joseph Beuys Plastik Aktrist, 1958.....	56
Resim 67. Joseph Beuys Melek Balina, 1953	57
Resim 68. Joseph Beuys Demirci II, 1958.....	57
Resim 69. Joseph Beuys Masa, 1952	58
Resim 70. Joseph Beuys Porselen Tavşan Kalem Damgası İle Çizim, 1989	58
Resim 71. Joseph Beuys, Aktrisler, 1958	59
Resim 72. Joseph Beuys, Ateş Üfleyen Cadılar, 1959.....	59
Resim 73. Joseph Beuys Aktrisler, 1956	60
Resim 74. Joseph Beuys Çimende ki Beyaz Kadın (Peri), 1954	60
Resim 75. Joseph Beuys Astrak Kimyasal Tanrıça, 1974 Resim 76. Joseph Beuys İsimsiz, 1952	61
Resim 77. Joseph Beuys İsimsiz, 1966	62
Resim 78. Joseph Beuys Düşen Taş ile Kadın, 1959.....	62

Resim 79. Joseph Beuys İşi ile Genç Demirci, 1971	62
Resim 80. Joseph Beuys Aktris,1964.....	62
Resim 81. Joseph Beuys Akıllı,1965	63
Resim 82. Joseph Beuys Yumurta Üretimini Zorluğu,1968	63
Resim 83. Joseph Beuys Çıplak, 1952.....	64
Resim 84. Joseph Beuys İki Çift Çıplak, 1959	64
Resim 85. Joseph Beuys Çilli Kurbağalar, 1958	64
Resim 86. Joseph Beuys Hayvan ve Güneş, 1940	64
Resim 87. Joseph Beuys, İsimli, Boyalı Ahşap Panel Üzerine Dört Yaprak Kağıtla Karakalem	65
Resim 88. Joseph Beuys Kendi Portresi	66
Resim 89. Joseph Beuys Kendi Portresi, 1965	66
Resim 90. Joseph Beuys Erkek Geyik, 1954	67
Resim 91. Joseph Beuys Güller, 1952	67
Resim 92. Joseph Beuys, İsimli, 1958	68
Resim 93. Oskar Kokoschka Käthe Richter (Levha, Gevşek Yaprak), 1917	69
Resim 94. Oskar Kokoschka Richard Dehmel Portresi Karakalem ve Mürekkep	69
Resim 95. Oskar Kokoschka, Kendi Portresi, 1920, Siyah Tebeşir, 70 x 50 cm.....	70
Resim 96. Oskar Kokoschka Max Reinhardt, 1919.....	70
Resim 97. Oskar Kokoschka, Alma Mahler ve Oskar Kokoschka, 1913	70
Resim 98. Oskar Kokoschka, Arkası Dönük Çıplak, 1907, Mürekkep, Guaj ve Tebeşir.....	72
Resim 99. Oskar Kokoschka,1913	72
Resim 100. Oskar Kokoschka Ayakta Çıplak, 1907-08, Karakalem, Mürekkep ve Suluboya.....	72
Resim 101. Oskar Kokoschka İki Çıplak Kız Çalışması, 1907, Karakalem.....	72
Resim 102: Oskar Kokoschka, Ayakta Yaşlı Adam, 1907	73
Resim 103: Oskar Kokoschka Sarı Tokalı Kız, 1909	73

Resim 104. Oskar Kokoschka Deli Kız, 1909, Karakalem, Suluboya.....	74
Resim 105. Oskar Kokoschka İki Kız, 1907-08, Karakalem, Suluboya.....	74
Resim 106. Lucian Freud Kırmızı Koltukta Çıplak Portre 1989-91, Tuval Üzerine Yağlıboya	76
Resim 107. Egon Schiele Birbirini Kucaklayan İki Kadın, 1913-15.....	76
Resim 108. Lucian Freud, Uzanan Figür, 1989-1990.....	77
Resim 109. Lucian Freud Kadın Başı, 1982, Gravür.....	78
Resim 110. Lucian Freud Bruce Bernard'ın Portresi, 1985 Gravür	78
Resim 111. Lucian Freud, Dövmeli Kadın, 1996, Gravür	79
Resim 112. Lucian Freud, III, Paris, 1948	80
Resim 113. Lucian Freud, Sarışın Kız, 1985, Gravür.....	80
Resim 114. Lucian Freud, Koltukta ki Çıplak Adam, 1989	81
Resim 115. Lucian Freud, Kızın Baş ve Omuzları, 1990, Gravür.....	82
Resim 116. Lucian Freud, Uyuyan Kadın, 1995,Gravür	82
Resim 117. Lucian Freud, Gece Portresi, Yüz Aşağı, 1999-2000.....	83
Resim 118. Lucian Freud, Dördüncüden Önce, 2004, Gravür.....	84
Resim 119. Lucian Freud, Uyumanın Faydaları, 1995	85
Resim 120. Alice Neel	86
Resim 121. Lucian Freud Poz Veren Adam	86
Resim 122. Alice Neel Ethel Ashton, 1930	86
Resim 123. Alice Neel Andrew, 1978	87
Resim 124124. Alice Neel Victoria ve Kedi.....	87
Resim 125. Alice Neel, Andy Warhol, 1970	88
Resim 126. Alice Neel İki Kız, İspanyol Haremi, 1954	89
Resim 127. Alice Neel Peggy, 1943	89
Resim 128. Alice Neel, Hamile Kadın, 1971	89
Resim 129. Alice Neel, Kitty Pearson, 1973	90
Resim 130. Alice Neel Bette Fischer, 1965	91

Resim 131. Alice Neel Nancy, 1977	91
Resim 132. Alice Neel, John Perreault, 1972	91
Resim 133. Alice Nell, Hamile Betty Homitzky, 1968	92
Resim 134. Francis Bacon stüdyosunda.....	93
Resim 135. Francis Bacon, Otoportre için Üç Çalışma, 1976	94
Resim 136. Francis Bacon, İsimli, 1979	95
Resim 137. Diego Velazquez, Masum Papa X, 1650	96
Resim 138. Francis Bacon, Velazquez Sonrası Çalışma, 1950.....	96
Resim 139. Francis Bacon Masum Papa X portresi Velazquez Sonrası Çalışma, 1953.	96
Resim 140. Francis Bacon Çömelmiş Nü, 1952	97
Resim 141. Francis Bacon Köpekli Adam, 1953	97
Resim 142. Francis Bacon Van Gogh'a Saygı, 1960.....	99
Resim 143. Vincent Van Gogh Sargı Kulaklı Otoportre, 1889	99
Resim 144. Francis Bacon, John Edwards'ın Portresi için Üç Çalışma, 1984.....	100
Resim 145. Francis Bacon, Üç Figür ve Portre, 1975.....	100
Resim 146. Francis Bacon, John Edwards'ın Portresi, 1988	101
Resim 147. Francis Bacon, İki Figür, 1953	102
Resim 148. Francis Bacon, Soho'nun Bir Caddesinde Oturan Isabel Rawsthorne'ın Portresi, 1967	103
Resim 149. Francis Bacon Otoportre, 1970	104
Resim 150150: Francis Bacon Otoportre, 1973	104
Resim 151. Francis Bacon, Düşen Figür, 1957-61	104
Resim 152. Francis Bacon Uzanan Figür, 1957-61	105
Resim 153. Francis Bacon Koltukta Adam, 1957-61	105
Resim 154. Francis Bacon, İsimli, 1981	106
Resim 155. Francis Bacon, Peyzaj İçinde Figür, 1952	106
Resim 156. Francis Bacon, El Ayaklı Figür, 1957-61	107
Resim 157. Francis Bacon Oturan Figür, 1961	107

Resim 158. Francis Bacon Emekleyen Pembe Figür, 1957-61.....	107
Resim 159. Francis Bacon, İki Baykuş, 1957-61.....	108
Resim 160. Francis Bacon , Oturmuş Kadın, 1957-61	108
Resim 161. Francis Bacon, Dönen Figür, 1959-62.....	109
Resim 162. Francis Bacon Nü Çalışması, 1952-53.....	110
Resim 163. Alberto Giacometti Tam Boy Oturan Caroline, 1964-65	110
Resim 164. Francis Bacon Çıplık Atan Papa.....	111
Resim 165. Francis Bacon Gri İçteki Figür, 1957-61	111
Resim 166. Francis Bacon, Çıplık Atan Papa Çalışması, 1952	111
Resim 167. Francis Bacon, Kolları Yukarıda Çapraz Bacaklı Figür, 1957-61.....	112
Resim 168. Francis Bacon, Yatan Kadın, 1961	113
Resim 169. Francis Bacon, Okuyan Çıplak, 1957-61	114
Resim 170. Paul Cézanne, Madame Cézanne, 1885–87. Tuval Üzerine Yağlıboya ...	115
Resim 171. Diego Velázquez Masum Papa X, 1650, 1650	116
Resim 172. Alberto Giacometti Sanatçının Annesi, 1950	116
Resim 173. Alberto Giacometti, Masa Üzerinde 4 Elma, 1949.....	116
Resim 174. Alberto Giacometti, Kitap Okuyan Adam, 1923	117
Resim 175. Alberto Giacometti, Orman, 1950	118
Resim 176. Alberto Giacometti Diego, 1952.....	118
Resim 177. Alberto Giacometti Diego, 1953.....	118
Resim 178. Alberto Giacometti, Sanatçının Karısı (Annette), 1949.....	119
Resim 179. Alberto Giacometti, James Lord'un Portresi, 1964	120
Resim 180. Alberto Giacometti, Diego, 1954.....	121
Resim 181. Alberto Giacometti, Caroline'nin Gözyaşları, 1962.....	123
Resim 182. Alberto Giacometti, Çiçekli Çıplak, 1960	124
Resim 183. Alberto Giacometti, Kafa Çalışması, 1961	124
Resim 184. Alberto Giacometti, Yürüyen Adam, 1947, Bronz, 170x23x53cm	125
Resim 185. Alberto Giacometti, El, Bronz, 57x72x3.5cm, 1947	126

Resim 186. Alberto Giacometti, İç Baskı, 1951	126
Resim 187. Alberto Giacometti Heykeller, 1950.....	126
Resim 188. Alberto Giacometti Bir Adam Başı/Diego, 1961.....	127
Resim 189. Alberto Giacometti Nü, 1961.....	127
Resim 190. Alberto Giacometti Ayaktaki Adam, 1957	128
Resim 191. Alberto Giacometti Yürüyen Adam II, 1960	128
Resim 192. Alberto Giacometti Oturan Çıplak, 1965.....	128
Resim 193. Alberto Giacometti Poete Orbandale'nin Portresi, 1962	128
Resim 194. Alberto Giacometti James Lordu'un Portresi, 1954	129
Resim 195. Alberto Giacometti Ayakta Çıplak Atölyede Dans, 1950	129
Resim 196. Alberto Giacometti, Ayakta Figür, Kafa ve Yüz, Daimi Figür, 1947	130
Resim 197. Alberto Giacometti, Adam Başı, 1954.....	131
Resim 198. Alberto Giacometti, Üç Kafalar, 1964.....	132
Resim 199. Alberto Giacometti, Diego ve Annette, 1960	133
Resim 200. Sandra Cinto, İsimsiz, 2011, 2 Parça Tuval Üzerine Kalıcı kalem ve Akrilik	134
Resim 201. Sandra Cinto, İsimsiz, 2011, Özel Enstalasyon, Kalıcı kalem ve Akrilik .	135
Resim 202. Sandra Cinto, Çello I, 2013	136
Resim 203. Sandra Cinto, Çello II, 2013	137
Resim 204. Sandra Cinto, Flüt, 2013	137
Resim 205. Arthur Dove, Bulutlar ve Su, 1930	138
Resim 206. Sandra Cinto, Zümrüt III, 2013	138
Resim 207. Sandra Cinto, Zümrüt III, 2013	139
Resim 208. Sandra Cinto, Yağmur Sonrası, 2011	140
Resim 209. Sandra Cinto, Yağmur Sonrası, 2011	140
Resim 210. Sandra Cinto, Yağmur Sonrası, 2011	141
Resim 211. Sandra Cinto, Kırmızı fırtına, 2009	142
Resim 212. Sandra Cinto, Géricault Sonrası - Zor Yolculuk, 2008.....	143

Resim 213. Sandra Cinto, Géricault Sonrası - Zor Yolculuk, 2008.....	144
Resim 214. Sandra Cinto, Géricault Sonrası - Zor Yolculuk, 2008.....	144
Resim 215. Sandra Cinto, Géricault Sonrası - Zor Yolculuk, 2008.....	145
Resim 216. Sandra Cinto, Suların Karşılaşması, 2012	146
Resim 217. Sandra Cinto, Suların Karşılaşması, 2012	146
Resim 218. Cai Guo-Qiang, Işık Geçiti, 2000	147
Resim 219. Cai Guo-Qiang, Ateşlemeyle Barut Çizimi, Çin Halk Cumhuriyeti Şangay , 2013, Cai Stüdyosuna Nezaketten Justin Jin'in Fotoğrafladığı Çalışma. ..	148
Resim 220. Cai Guo-Qiang, Anavatan, Kağıt Üzerine Barut Çizimi, Sekiz Panel Ekranı Olarak Ahşap Üzerine Monte,2013,Cai Stüdyosuna Nezaketten Justin Jin'in Fotoğrafladığı Çalışma.	148
Resim 221. Cai Guo-Qiang ve Onun Serisi Merkezde Mantar Bulutlar: XX.yy için Bir Proje, 13 Şubat 1996.	149
Resim 222. Cai Guo-Qiang ve Onun Serisi Merkezde Mantar Bulutlar: XX.yy için Bir Proje, 13 Şubat 1996.	150
Resim 223. Cai Guo-Qiang ve Onun Serisi Merkezde Mantar Bulutlar: XX.yy için Bir Proje, Manhattan, New York City, 20Nisan1996.	150
Resim 224. Cai Guo-Qiang ve Onun Serisi Merkezde Mantar Bulutlar: XX.yy için Bir Proje, Manhattan, New York City, 20 Nisan 1996.	151
Resim 225. Cai Guo-Qiang ve Onun Serisi Merkezde Mantar Bulutlar: XX.yy için Bir Proje, Manhattan, New York City, 20 Nisan 1996	151
Resim 226. Cai Guo-Qiang, Gezi ,2007,Kağıt Üzerine Barut Çizimi, 100 x 228 cm ..	152
Resim 227. Cai Guo-Qiang, Ağıt, Bölüm Bir: Dokuzuncu Dalga, Sanatın Güç İstasyonu Nehir Üzerinde Saat 5'te Gerçekleştirilen yaklaşık 8 Dakika Süren Patlama Olayı, Cai Stüdyosuna Nezaketten Zhang Feiyu'nun Fotoğrafladığı Çalışma.....	153
Resim 228. Cai Guo-Qiang, Ağıt, Bölüm Bir: Dokuzuncu Dalga, Sanatın Güç İstasyonu Nehir Üzerinde Saat 5'te Gerçekleştirilen yaklaşık 8 Dakika Süren Patlama Olayı, Cai Stüdyosuna Nezaketten Zhang Feiyu'nun Fotoğrafladığı Çalışma.....	154

Resim 229. Anma, Ağıt Bölüm İki: : Dokuzuncu Dalga, Sanatın Güç İstasyonu Nehir Üzerinde Saat 5'te Gerçekleştirilen yaklaşık 8 Dakika Süren Patlama Olayı, Cai Stüdyosuna Nezaketen Zhang Feiyu'nun Fotoğrafladığı Çalışma.	155
Resim 230. Anma, Ağıt Bölüm İki: : Dokuzuncu Dalga, Sanatın Güç İstasyonu Nehir Üzerinde Saat 5'te Gerçekleştirilen yaklaşık 8 Dakika Süren Patlama Olayı, Cai Stüdyosuna Nezaketen Zhang Feiyu'nun Fotoğrafladığı Çalışma.	155
Resim 231. Teselli, Ağıt Bölüm Üç: Anma, Ağıt Bölüm İki: : Dokuzuncu Dalga, Sanatın Güç İstasyonu Nehir Üzerinde Saat 5'te Gerçekleştirilen yaklaşık 8 Dakika Süren Patlama Olayı, Cai Stüdyosuna Nezaketen Zhang Feiyu'nun Fotoğrafladığı Çalışma.....	156
Resim 232. Cai Guo-Qiang, Teknelerin Kavmi, 2012.....	157
Resim 233. Cai Guo-Qiang, Teknelerin Kavmi, 2012.....	157
Resim 234. Cai Guo-Qiang, Teknelerin Kavmi, 2012.....	158
Resim 235. Cai Guo-Qiang, Teknelerin Kavmi, 2012.....	158
Resim 236. Cai Guo-Qiang, Teknelerin Kavmi, 2012.....	159
Resim 237. Cai Guo-Qiang, Teknelerin Kavmi, 2012.....	159
Resim 238. Cai Guo-Qiang, Dünya'ya Geri Düşüş, Miras, 2013.....	160
Resim 239. Cai Guo-Qiang, Dünya'ya Geri Düşüş, Miras, 2013.....	160
Resim 240. Cai Guo-Qiang, Okaliptüs, 2013.....	161
Resim 241. Cai Guo-Qiang, Direkt, 2006.....	161

GİRİŞ

Desen bir görme biçimi ve özgün bir plastik anlatım yoludur. Yalın ve keskin görüş biçimiyle düşüncenin vurgulanmasını amaçlamaktadır. Desen bir sanatçının çıraklık döneminin bir üst dönemine atlamasını sağlayan donanımlı bir araç olarak kabul edilir. Bu nedenle çizgi ve desen, resim sanatının da vazgeçilmez biçim değerlerini oluşturmaktadır.

Sanat ortamında, desen tekniği uzun süreden beri fazlabenimsenmemiş, genellikle eskiz/alt yapı olma özelliğini sürdürmüştür. Tuval resminin aranılan, üzerine düşülen özelliğine rağmen, günümüz sanatında kağıt yüzeyine gerçekleştirilen desen çalışmaları, hangi malzemelerle gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, ayrı tutulan, yeterince üzerine düşülmeyen ve rağbet görmeyen bir alan izlenimi vermiştir; fakat aslında günümüzde farklı bir yöne evrilmiş ve desen, bir sanat yapıtının yerini almaya başlamıştır. Çünkü genellikle tuval resminin ön aşaması olarak değerlendirilen kağıt çalışmaları, bir sanatçının oluşturmayı düşündüğü kompozisyonların ilk aşamaları olarak ele alındığı için sanat ortamında da çok dikkate alınmayan bir yapıya sahipmiş gibi görünür. Kendi başına bırakılmış “desen”, aslında kıymetli değerler arz etmesine rağmen izleyicinin başını çevirip incelemesi gereken daha güçlü bir hazineye benzetilebilir. Aslında bakıldığında desen ve kağıt çalışmaları, bir sanatçının neden, nasıl ve hangi dürtülerle yaratıcı eyleme geçtiğini gösteren binlerce detayı, aracısız olarak izleyenin gözlerinin önüne serdiği için gerçek sanat tutkunlarının ve sanatçıların özen gösterdiği gizli bir alandır.

Bu çalışma 20. yüzyıl sanatını kuşatan ve eski anlamından yeni anlamlarına doğru avangard ve modernizm içinde ‘desen’ pratiğini yeni bir yaklaşımla ele alacaktır. Avangardın kendine özgü doğası tarafından biçimlenmeye çalışan sanatın yeni doğasına ve bu doğadaki yeni rolüne ilişkin öneriler desen anlayışını da değiştirmiştir. Bu da çalışmanın özgün yanlarına katkı sağlayarak önemli, unsurlar

barındırır. Çünkü Beuys'a göre de çizim (desen) doğanın ve sanatın gücünü kavramak için en temel yöntemdir.

Sanatsal algılamaya bağlı olarak desen kavramının geçirdiği bu değişim, sanatın bir düşünme biçimi olarak yeniden kurgulanması sürecinin bir parçası olmuştur. Günümüz sanatında farklı ve teknolojik eğilimler artmasına karşın aslında desen ve çizgi geçmişten günümüze gelen süreçte biçimsel değerinden bir şey kaybetmemiştir. Günümüz sanatçıları bu biçimsel öğeleri geçmişteki çiraklık kalıbından çıkararak ona yeni disiplinlerarası bir boyut kazandırmayı başarmıştır.

Çağdaş desen anlayışı, kendini geliştirmiş, aynı zamanda disiplinlerarası çalışmalar gerçekleştirmiş, ayrıca geçmişteki akademik desen anlayışının temel kaidesinin değişmesine neden olmuştur. Desenin yalnız başına sergilenebileceğini yani bir sanat yapıtı olarak görülmesini sağlamıştır. Bununla birlikte artık çağdaş sanatta, geleneksel araçlarla da üretilip ve bunun desen ve çizgi olarak, tek başına bir sanat yapıtı olduğu gösterilmiştir. Dolayısıyla bu alanda destekleyici bir çalışma yapma zaruryeti de doğmuştur. Çizginin ve desenin “retorik” kelimesi bağlamında kurgulanması, onun ifade ediliş biçimini söylem ve anlatı/hitap etme bağlamında okunmasını gerektirmektedir. Çünkü insan/figür/beden üzerinden desenin işleyiş biçimi bu çalışmanın ana odağıdır.

Problem Cümlesi

Desen günümüzde bir sanat nesnesi, malzeme ve yeni bir düşünce biçimi ortaya çıkarabiliyor mu, çıkarabiliyorsa bunu hangi disiplinlerde ne şekilde ortaya çıkarmakta ve kendini nasıl dönüştürmektedir?

Alt Problemler:

- 1- Desen ve çizginin ortaya çıkışında materyal ayrımı var mı?
- 2- Sanatçıların deseni ele alış biçimlerinde izledikleri yeni yollar oluşmuş olabilir mi?
- 3- Avangard Sanat ile birlikte desende ortaya çıkan yeni materyaller ve bunların sanata yansımaları nasıl olmuş olabilir?
- 4- Desen süreçsel bir pratik olarak işleyebilir mi, performans olabilir mi?

5- Gelenekçi tavır olarak desendeki teknik ve malzeme kullanımı, çağdaş sanatta ne gibi eğilimler göstermiş olabilir?

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, gelenekçi desen tavrından, günümüz sanatı içerisinde yeni ve alışılmadık sanat yapıtları ortaya konmasıyla birlikte desen ve çizgiye de yeni bir karakter kazandırılmış olunması, aynı zamanda sanatçının bulunduğu dönem içerisinde sanat anlayışlarının göz önünde bulundurularak incelenmesidir.

Desen ve çizgi anlayışındaki değişimin incelenmesiyle, bu yolla üretim yapan yabancı sanatçıların, estetiğe karşı ortaya çıkan arayışlarını, bilinen estetik kavrayışını reddetmelerini ve bunun yerine neyi önerdiklerini doğru anlamalarını sağlamış ve bu sebepten sanatın oluşumunda ki önemli görünen kimi noktaların altının çizilmesi önem taşımaktadır.

Daha önce desen üzerine yapılmış olan benzer araştırmalarda/tezlerde avangard sanat üzerinden incelemelerin yeterince yapılmadığı görülmüştür. Bu araştırma geleneksel figür deseninin retoriksel bir açılımı olduğu savını elinde tutarak, günümüz sanatında ki desenin disiplinlerarası durumunu ele almayı amaçlamaktadır.

Yöntem ve Sınırlılıklar

Bu araştırma da, Egon Schiele örneğinden yola çıkmıştır. Schiele'nin deseninin yalnız başına bir sanat yapıtı olması nedeniyle günümüz sanatında desen anlayışının ne tür bir değişime uğradığı, desen ve çizginin bir sanat yapıtı olarak kabullenmesinin sorgulandığı ve bu değişim içerisinde ki sanatçıların kendi söylemleri, desenleri üzerinden yapılan yorumların incelenmesi, analizi ve yorumlanması ile sınırlıdır.

Araştırma bir durum ve yeni desen pratiklerinin bağlamı üzerine olan bir çalışmadır. Desen üretimleri ve uygulamaları üzerinden metin okumaları ve eser incelemesi yapılmıştır.

1.BÖLÜM

DESEN VE ÇİZGİNİN BİR KAVRAM OLARAK FORMU

1.1. Desen Kavramının İmge ve Plastiksel Olarak Tanımı

Desen terimi sözlükte “Tahta, çini, kumaş, kâğıt vb. yüzeylerin üzerinde varlıkları, nesnelere belirli çizgilerle gösterme, tasvir etme” olarak açıklanmaktadır.¹ Mağara duvarlarından günümüz sanatına kadar ise desen, sanatsal bir ifade aracı olmuştur. Desen ve çizgi terimsel olarak farklı anlamlar taşıyor olsalar da aynı anlamı içerdiği de düşünülür; oysa ki desen başlı başına bir tekniktir. Desen çalışmalarında ise çizginin kullanımı öne çıkar ve sanatçının ilk konuşma dilini oluşturur.

Güzel sanatlar eğitiminde geçmişten günümüze en temel uygulama olarak kabul edilen desen, temelde teknik bir yöntem olarak ele alınmıştır. Yaratıcı süreci ve çağdaş sanat uygulamalarının bir parçası olarak ifade olanakları üzerine yeteri kadar değinilmemiştir.

“İlkçağ’da Poetika adlı yapıtında Aristoteles, desenden alınan zevk ile renkten alınan zevki ayırt ediyordu. Desen yapmak ve boyamak gerçekten de yalnızca görünüşte birbirinin benzeridir. Bir tuvale renk uygulamak, uygunluklar, uyumlar yaratmaktır; ya da tersine, ortaya karşıtlıklar çıkarmaktadır; özellik kazandırmak ya da sınırlılıklar kazandırmak değildir. Desene gelince, o, nesnesini sınırlar onu tanımlar.”²

Geçmişten günümüze evrilen desen kavramı her dönemde farklı karakter ve değerler kazanmıştır.

¹ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=DESEN

² LENOIR Béatrice, Sanat Yapıtı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003, s. 200.

“Erken Rönesans Dönemi’nde Leonardo Da Vinci’ye göre; çizilen taslağın görevi, düşünceleri kaydetmek olacak, ardından çizilen kroki de buna da eksiksiz bir biçim verecektir. Biçimi ışık gölge değeriyle belirten Leonardo Da Vinci’nin çizgiye işleklik kazandırdığı Rönesans’da her sanatçının kişiliği desenlerinde kullandığı teknikte kendini gösterir.”³



Resim 1. Leonardo da Vinci “Profilden orantılı erkek başı” Dolma kalem ve mürekkep, 280 x 222 mm, Gallerie dell'Accademia, Venedik

Desen, resim sanatında ilk nitelendirildiği durum olan ön hazırlık durumundan çıkmış ve farklı bir boyut kazanmıştır. Bu onun kendi başına varolmasına ve değer kazanmasını sağlamıştır.

“19. yüzyıl sonları desene çok bağlı olan Degas bu teknik için şu tanımlı yapıyordu; “Desen, biçim değil, biçimi görme yoludur.” Hem kendi çalışmalarına hem de çağdaşı Lautrec’e uyan bu tanım yaklaşmakta olan köklü düşüncelerin habercisi gibidir. Daha sonra gelecek olan pek çok sanatçı kendilerine göre sanata öz ve saf olanının arayışı içinde, biçim ve renkle serbestçe oynayarak 20. yüzyıla damgasını vuracak yeni yönelimler ortaya koyacaktır. Seurat’ın siyah-beyaz oyunları ile kapanan 19.yüzyılın ardından, Odillon Redo’nun ışıklı pastelleriyle

³ Gelişim Hachette Genel Kültür Ansiklopedisi, İstanbul: Gelişim Yayınevi, 1993, s. 983.

başlayan yeni yüzyılda desen artık kesinlikle kompozisyona hazırlık niteliğinde bir çalışma değildir. Matisse, salt çizgiler olarak desenden geniş ölçüde yararlanmıştır, Picasso deseni var gücüyle kullanmış, heykeltçi Giacometti'nin yapıtlarında da desen büyük önem kazanmıştır.⁴



Resim 2. Alberto Giacometti, Bir adam portresi, 1961, Purchase Müzesi

“Desen bir resmin eskizi değildir. Başlı başına bir çalışma biçimidir. Kuralları, amaçları, etkileri çok farklı bir çalışma. Nasıl baskıyla boyaresmi, suluboyayı aynı kefeye koyup değerlendirmek doğru olmazsa, desenide bu çalışmaların öncesi saymak doğru olmaz. Desen, bir boyaresme kaynaklık edebilir elbette, ama bu deseni gene de eskiz düzeyine indirmez.”⁵

Bitirilmiş bir yapı olarak düşündüğümüz resim ile karşılaştırıldığında desen; tamamlanmamış, değişen veya değişmekte olan bir ifade olarak kabul edilmektedir. Desen, sürekliliği devam eden bir olgudur. Oluşmakta olan bir yapının habercisi niteliğindedir. “Desen, bir sanatçının çıraklık serüvenini öte bir duruma taşıması için

⁴ Özay Şen, “ 20.yüzyılda Avangard Sanatın Etkisinde Dönüşüme Uğrayan Desen Anlayışının Joseph Beuys Örneğinde İncelenmesi”, Çukurova Üniversitesi, Adana 2006 (Yüksek Lisans Tezi), s.13-14.

⁵ Turan Güven, Çerçevenin Dışından, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004, s.113.

gerekli donanımları sağlayan vazgeçilmez bir araç olarak kabul edilir.”⁶ Bu bağlamda çizgi ve desen pratikleri, Rönesans ve sonrası dönemlerde yer alan ve bu sanatın temsilcileri olan başat sanatçıların atölyelerindeki çalışmalarına öncülük etmiştir.

Günümüzde desen, farklı disiplinlerle birleştirilen, modern yapısı içinde farklı bir şekilde okunabilecek bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda bir simülasyon halindedir. Günlük yaşantının her anında ve alanında karşımıza çıkabilecek konservatifliğini yitirmiş, oldukça yeni anlamlar barındırabilecek şekilde yapılan karalamalar bir mekân içerisinde rastlanılan dışavurumsal grafitiler gibi farklı disiplinlerde birleşmiş bir bütünlükte yayılmaktadır. Böylelikle çizginin ve desenin bir kâğıt üzerinde noktayla başlayan serüveninin nasıl zaman ve mekâna yayıldığı okunabilir. Bu bağlamda güncel örneklerde görülen bir çizginin, bir noktanın duvarları kaplamış olması destekleyici bir örnek olarak gösterilebilir.

“Tıpkı insan gibi resmin de bir iskeleti, kasları ve derisi vardır. Resmin kendine özgü bir anatomisi olduğu söylenebilir. Konusu “çıplak insan” olan bir resim, insan anatomisi açısından değil, resmin anatomisi açısından biçimlendirilir. Yapılacak resim için, önce resmin yapısını belirten bir karkas kurulur. Bunun ötesinde ne yapılacağı sanatçıya kalmış bir şeydir. Kimi zaman bu karkasın uyandıracığı sanat etkisi, bitmiş resminkinden daha şiddetlidir.”⁷

Kullanılan bu karkas her sanatçıya göre değişkenlik gösterir fakat aynı zamanda da bu karkası çalışmalarının hangi aşamasına koyduklarında önem arzeder. Buna göre; “Paust’un kavramsal sanatın bilindik isimlerinden Joseph Beuys’un desenleri üzerinden vurguladığı gibi; kavramlar ve düşünceler çizim aracılığıyla formüle edilir ve açıklığa kavuşur.”⁸ Açıklığa kavuşan bu formlar, desenler insanların varoluşunda bir imge olmuştur ve kavramsallaşmasıyla tek başına bir sanat yapıtı haline gelmesine kadar uzanmıştır.

⁶ Ahmet Albayrak, “Günümüz sanatında Birincil İfade Aracı Olarak Çizgi ve Desen Pratikleri”, Erciyes Üniversitesi, s. 1.

⁷ İpşiroğlu Nazan, Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993 s. 15.

⁸ Albayrak, s. 2.

1.2. Çizgi Kavramının Tanımı ve Teknik Morfolojisi

Bir yapıtı kendi sınıfları arasında bir konuma yerleştirebilmek için yapısında varolan üretimsel unsurların neler olduğunu bulmak, araştırmak ve durduğu yeri bilmek gerekir. Bu süreçte birçok unsur varolmuştur ve önemli unsurlarından bir tanesi de çizgidir. Bu bağlamda Kandisky'e göre çizgi "harekette bir noktadır".⁹

"Birbirleriyle olan bağlantıları ve ilişkileriyle çoğalan gerilim noktalarının birleştirilmesinden çizgi doğar. Belirli aralıklarla dizilmiş, tek tek noktalara bağlanan çizgi, bir yeni görünüm yaratır. Henüz yüzey değildir fakat, yarattığı görüntü olarak çizgiden farklı bir şeydir. Çizgi yapılarıyla oluşturulmuş ve kapalı form meydana getirmiş bir yüzey parçası etkisi yapmaktadır. Kısaca diyebiliriz ki çizgi, grafik olarak hareket halindeki bir noktanın belirli bir yönde eğiliminden doğar. Çizgi, görsel bir anlatımda ilk anlatım unsurudur. Çizginin anlatım olanaklarından hem subjektif, hem de objektif olarak faydalanmak mümkündür. Objektif olarak, ölçüm, teknik resim ve projelerde çizgilerden yararlanırız. Subjektif yöndeki anlatımlarda ise sınırsız imkanlara sahip oluruz. Çizgi ile türlü etkiler yaratabilir ve psikik durumlar oluşturabiliriz."¹⁰

"Resim ve resimselliğin olduğu her alanda iki nokta arasında, çeşitli kalınlık ve salınımda oluşturulan iz çizgidir."¹¹ Bedri Rahmi Eyüboğlu ise, çizgiyi şöyle ifade etmektedir:

"Çizgi deyince aklımıza ilk gelen ne ise onu kastediyorum. Bir saç teli, bir telgraf teli, adınızı yazarken kaleminizin ucundan çıkanı kastediyorum." Tabiat ana, bize çırılçıplak kesin çizgiler vermiyor. Çınar yaprağının üstünde damarlar var, avucumuzun içinde de aynı damarlar var. Bunlar aslında birer çizgidir ama öylesine gizli saklıdır ki, çizgiden önce yaprağı, damardan önce avucu görürüz. Tarla boyunca uzayan telgraf telleri çizgidir.¹²

Çizgi; insanlık tarihi boyunca insan varoluşundan beri şuuru ve hislerine bir dil olarak yerleşmiştir, insanlar daha konuşmayı anlamayı bilmeden çizgi aracılığıyla bir şeyler anlatmaya çalışmışlardır. Bu durum da insanlar için dilsel bir anlatım yolu oluşturmuştur. İlkel insanlar için çizgi simgesel bir anlam taşımaktadır.

⁹ Kandisky, Çizgi Üzerine, 1910-1920, s. 5.

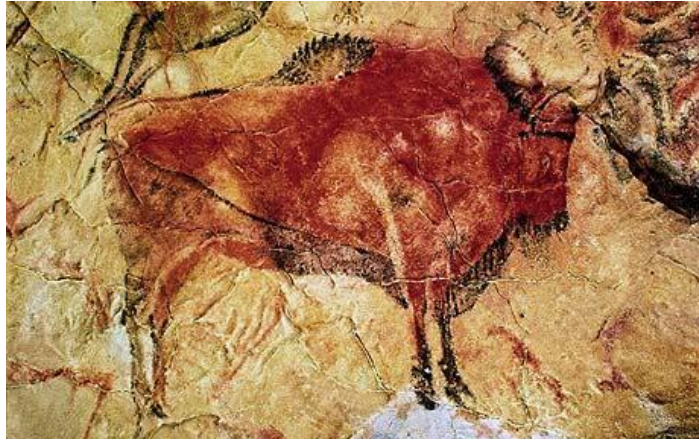
¹⁰ Tansuğ Sezer, Resim Sanatının Tarihi, İstanbul 1992, s.12.

¹¹ Eroğlu Özkan, Resim Sanatı Sözlüğü, İstanbul 2003, s.102.

¹² Eyüboğlu Bedri Rahmi, Resme Başlarken, Ankara 1986, s.386.

“Metafizikte görünmeyi dile getiren simge, tamamen inançsaldır. Simge ilkel inançlarında kaynağıdır. Yüce ve üstün olanı göremeyen ve bilemeyen ilkel, zorunlu olarak onun simgesini yapmış ve onu yüce, üstün saymıştır.”¹³

Mağara duvarlarındaki resimler 1901 yılında incelenmiş, resimlerin Eski Taş Çağı insanına ait olduğu belirtilmiştir. Bu mağaraların en önemlileri ve semiyotik yönden zengin olanları, İspanya’da ki Altamira ve Fransa’da bulunan Lascaux’dur.



Resim 3. Altamira Mağarasında bulunan bir bizon figürü

“Bu resimler ilkel insanın etrafını çeviren dünyayı, düşüncelerini, rüyalarını anlatmaktadır. Bunlar yanında gene bu çalışmalardan, onların artistik kudretlerini anlamamız mümkün olmuştur. Resimlerin genel karakteri, bunların çizgiden ibaret oluşudur. Solutréen Çağı, sadece çizgiden oluşan desenden, renk lekeleriyle artistik olarak yapılmış ve büyük bir serbestliği bulunan resimlere geçiş devresidir. Stil gittikçe plastikleşmiş ve anlatım canlanmıştır. Formlarda hareket özelliği önem kazanmıştır.”¹⁴

Bu süreçte açıkça görüldüğü üzere; sanatın çizgi ile başladığı ve formların çizgi ile ifade edildiği son derece bariz bir gerçeklik sunmaktadır.

¹³ Eroğlu Özkan, Derin Hislenme Kavramına Giriş, İstanbul 2006, s.66.

¹⁴ Turanî Adnan, Dünya Sanat Tarihi, İstanbul 2005, s.27-28.

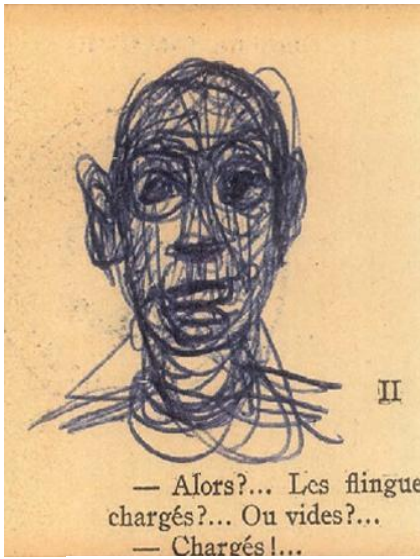
2. BÖLÜM

DESEN VE ÇİZGİNİN FİĞÜRDE DİŞAVURUM SÜRECİ

2.1. Dışavurumsal Desen ve Çizgi

Dışavurum teriminin desen ve çizgiyle buluşması 1900-1935 yılları arasını bulmaktadır. Dışavurumla beraber formda ve çizgide ifade gücü artmış hayal gücü de özgürleşmiştir. “Desen ve çizginin dışavurumu, sanatçının dünyaya ilişkin öznel ve ruhsal yorumlarının, resimsel gerçekliğin alışlagelmiş ve kalıplaşmış yaklaşımlarından daha gerçek ve daha sağlam olduğu yolunda yeni bir anlayışı içermektedir.”¹⁵

Dışavurumsal desen ve çizgi, klasik desen ve çizgi anlayışının diktasını reddeder. Dışavurumsal desen sanatçıların iç dünyalarını, bastırılmış duygularını, içselleştirdikleri çelişkilerini ifade etmelerini sağlarken; klasik anlayış tam tersine spontan ve alışlagelmiş desen ve çizgi mantığından fazlasıyla uzaklaşmıştır.



Resim 4. Alberto Giacometti, 1959



Resim 5. Edgar Degas Çıplak Kadın, 1865

¹⁵ İşman Akmelek Sibel, 20. Yüzyıl Batı Resim Sanatında Aşk Olgusu, Arion Yayınları, İstanbul 2008, s. 39.

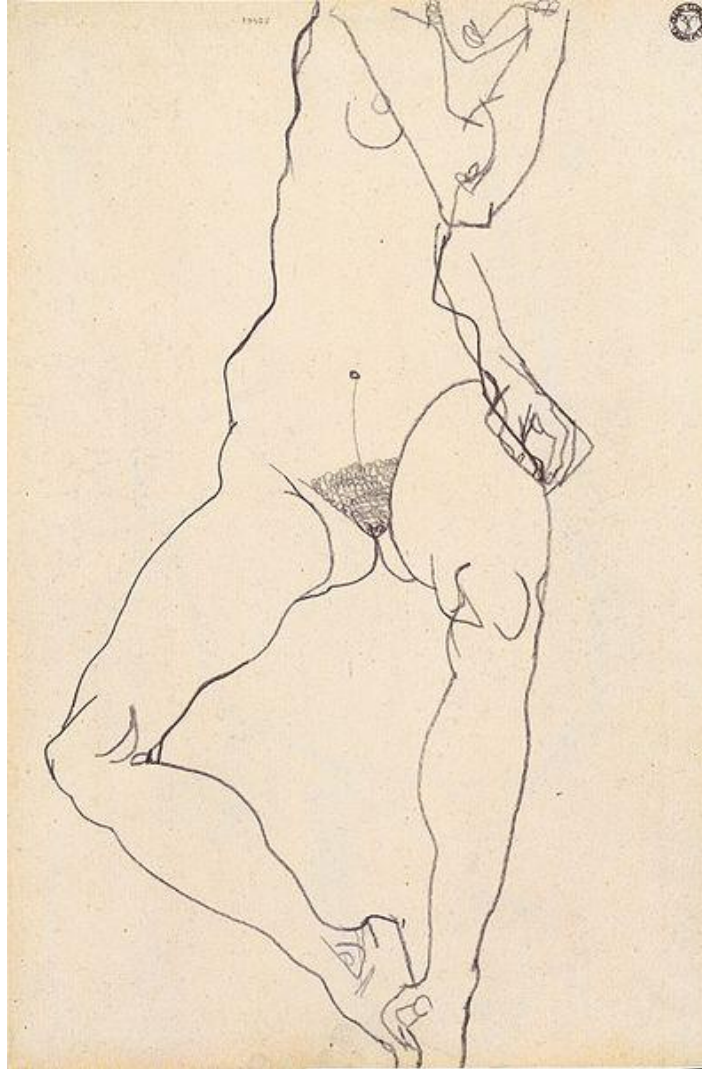
Yukarı da klasik ve dışavurumsal desen anlayışına uygun iki örnek görülmektedir ve iki desen arasındaki fark açıktır. Degas'ın desenine bakıldığında geleneğe aykırı olan hiçbir çizgi görülmemektedir. Oysaki Giacometti'nin deseninde fark oldukça belirgindir, savurgan çizgiler sanki daha desenin ilk aşamasında olduğunu devamının geleceğini düşündürse de, asıl desen karşımızda durmaktadır. Giacometti'nin desenleri çizgisel anlamda yoğun olmakla birlikte, bu çizgiselliği portrelerin psikolojik yanlarıyla da genişletip doldurmuştur. Figürlerini boş bir mekânda ve tam ortada oluşturmaktadır. Boşluk içerisinde yüzen bu figürler ve onlarda ki rahatsız edici çizgisel tavır ile kendi yalnızlığını vurgulamaktadır. Çizginin valörünü renkten daha yoğun kullanmış olması yalnızlığın vurgusunu bir çita daha yükseltmiştir.

“Bir şeyi yapma dürtüsü, kendini engelleyen bir dirençle karşılaşınca, kendine döner, içtepinin bu geri dönüşü her deneyimi anlamlı kılar. Desen süreci, sürekli bu dönüşle ortaya çıkarılır. Desen açısından hareket etmek kişinin eyleminin desen yoluyla şekil almasıdır. Duyumsal deneyime şekil verilir, yeniden hatırlanması mümkün olur ve böylece biz kendi duyularımızı bilir hale geliriz.”¹⁶

Bir iç dünya görüşü anlatımı olarak dışavuruma bakıldığında sanatçıların figürlerin biçimlerini çarpıtmaları ya da ruhsal durumlarını aktarmaları ve yaşadıkları dönemdeki insanın zıtlıklar içinde ki durumunda sanatçıların tümüyle trajik varlığından kaynaklanan duygu çarpıklıklarına da uygun düşmektedir. “Dışavurumcu bir sanat yapıtı, sanatçının bilinciyle ilintili olmakla kalmaz, sanatçının bilinciyle tıpatıp aynıdır. Sanatçı, dünyasını kendi görüntüsünde yaratır. Sanatçının benliği, göksel bir güç gibi ustalığa erişmiştir.”¹⁷

¹⁶ Juliet MacDonald, “Drawing Around the Body”, Leeds Metropolitan University, 2009, s.15; http://www.julietmacdonald.co.uk/phd_files/I_Overview.pdf, (03.5.2011).

¹⁷ Steiner Reinhard, Egon Schiele 1890-1918 Ressamin Karanlık Ruhü, Taschen, Almanya 1993, s. 18.



Resim 6. Egon Schiele, Oturan Çıplak Kadın, 1913, Kağıt Üzerine Karakalem

“Her sanatçının yapıtlarında da kişiliğinin ve yaratma dürtüsünün derinliklerine ilişkin ipuçları veren anahtar imgeler bulunabilir. Bir sanatçının bilerek ya da bilinçaltından kaynaklanan dürtülerle, düş gücünü oyalayan belli motiflere sık sık dönmesinin birçok nedeni olabilir kuşkusuz. Dışavurum için tasvir edilen sanat ve sanatçının, korkularını, ruhsal sıkıntılarını ve yoksunluklarını ele alırsak, Schiele'nin kişiliğinin duygusal bölünmüşlüğüne, adım adım gelişerek görsel bir kavram oluşturan ve dünya ile imgesel birleşmesini sağlayan birçok-benlilikle karşılık vermiştir.”¹⁸

¹⁸ Steiner, s. 29.

2.2 Cinselliğin Bir İzdüşüm Olarak Desensel Oluşumu ve Egon Schiele ile Gustav Klimt Örneği

Cinsellik; insanlık tarihinden günümüze insan duygularının, dürtülerinin, psikolojisinin içselleştirdiği her dönemde farklı anlam aradığı ve anlamlar yüklediği muğlak ve ucu açık bir olgudur. Erotizm ise insan yaşamında, cinselliğin aksine tinsel ve tensel bir tutkudur. Aynı zaman da şehvetin tasviri ve cinselliğin özel bir biçimidir. İnsanlık tarihinin periyodik takvimine bakılacak olursa ilk insan olan Âdem ile Havva'nın tasvirleştirildiği görsellerde de mahremiyet bölgelerinin kapatıldığı görülmektedir.

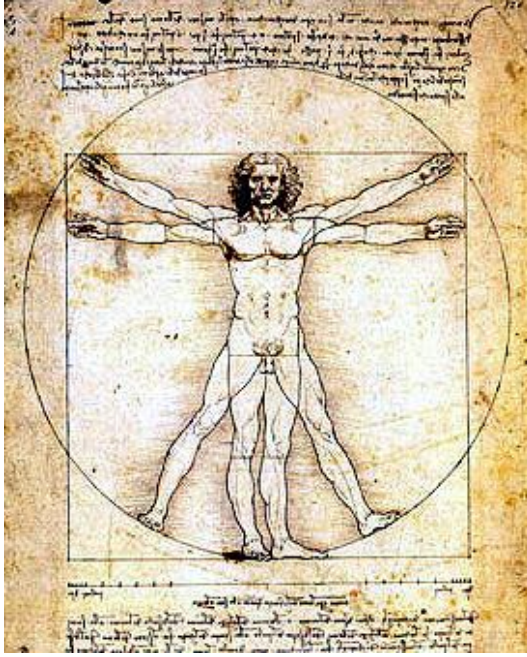
“VI. yüzyıldan başlayıp IX. yüzyıla değin süren resim yasağından sonra ortaçağ sanatında, ancak bazı el yazmaları süslemelerinde ve mozaiklerde Âdem ve Havva işlenmiştir. Demek ki, Hristiyanlık öncesi birkaç geç Helenistik örneği unutulacak olursa, resim sanatında “Çıplak’ın serüveni, Rönesans’la başlamıştır”.¹⁹

Daha önceki dönemlerde kadın ve kadın cinselliği kutsanırken, din olgusunun dönemlere yansmasıyla kadın bedeni lanetlenmiş ve artık kapatılmaya çalışılmıştır. Fakat sanatçıların içlerinde durduramadıkları, topluma karşı gelme duygusuyla sanat, sanatçılar tarafından kadın ve cinselliği en üst seviyeye taşımıştır.

Rönesans'tan bu yana cinsellik ve erotizm, sanatçılar ve düşünürler için spontan ve tekdüze olmamış farklı boyutlar ve farklı izdüşümler kazanmıştır. Resmi, toplum için bir iletişim aracı olarak düşündüğümüzde onu, sanatçıların yaşama karşı gelme biçimi olarak ele alabiliriz. Bununla beraber erotik ve cinsel imgeler bu başkaldırının birinci elemanlarıdır. Erotizm sanatta geniş bir alanı kapsar. Her sanatçıda bu, farklı bir derinlik kazanmaktadır ve ayrıca psikanaliz boyutuyla da sanatçının içsel dünyasının bir yansıması olarak vücut bulmaktadır. Örneğin; “Leonardo da Vinci ve Michelangelo gibi dönemin usta sanatçıları, bir sanatçı için etüt edilmesi gereken ilk konu olarak çıplak insan bedenini göstermişlerdir.”²⁰

¹⁹ Ferit Edgü, “19. Yüzyıl Çıplaklığı”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 266, Şubat 1978, s. 10.

²⁰ Cem Gürbüz, “Erotik Eserleri ve Kadın Figürü’nü Ele Alışı Bağlamında Gustav Klimt Üzerine Bir İnceleme Denemesi”, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir 2008 (Yüksek Lisans Tezi), s.13.



Resim 7. Leonardo da Vinci İnsan Figürünün Oranları, 1485-1490



Resim 8. Michelangelo Libyan Sibyl için Çalışmalar, 1508-12

Resim sanatında insan formu, tuval ya da kâğıt üzerinde bedeni temsilen yer alır. Bedenin yerini tutan imge olan kâğıt, çizgi ve desenle görselleşir. Sanat tarihine baktığımızda beden, burjuvaların isteğiyle cinsel haz veren bir imgeye dönüşerek güzelliği temsil etmiştir. Modern döneme gelindiğinde, beden olgusunun değişmekte ve bilinen desen yapısının manipüle edilip biçimlerde çeşitli bozulmalara gidildiği görülmüştür.

İnsanlık tarihi boyunca toplumun kendi cinsel ya da cinsel eylemlerine yine toplum tarafından farklı anlamlar yüklenmiştir. Bu anlamlar kadın üzerinde şekillenirken, ataerkil hegemonyada, cinselliğin sanat ve sanatçı arasında oluşumu erkek gözüyle olmuştur.

XX. yüzyılda psikanalizle birlikte sanatın ve sanatçının içsel dünyasının boyut ve farklılık kazanması, resimde erotik imgelerle bütünleşip sanatçının eserlerine yansımıştır. Sanatçılar geçmişte gizlenerek ve örtük bir biçimde yapılan cinsel içerikli yapıtlarını, çağın gelişip değişmesiyle beraber artık gizleme kaygısı gütmemişlerdir.

Sanatta insan bir bedene indirgenmiş bu beden cinsellikle bağdaştırıldığında ortaya kadın bedeni çıkmıştır. Erkek hegemonyasıyla beraber bu oluşum XX. Yüzyılda hem

bedensel hem de toplumsal yapısıyla ilişkilendirilmiş, oluşan başkaldırı ve çeşitli toplumsal hareketlerin yarattığı etkilerle sonsuzluğa ulaşmıştır.

XX. yüzyılda çıplaklık farklı anlatım biçimlerinde ortaya çıkmış ve çıplak bedenin kusursuzluğunu yakalama çabası yaşanırken, erotizmde katı bir tutum sergilendiği de görülmüştür. Bunu bir nebze olsun yumuşatan da Gustav Klimt'in eserleridir. Bu dönemde erotizmdeki katılığın Gustav Klimt'in eserleri ile kırılmasıyla beraber, çıplak imge sanatçının duygusal ve ruhsal dünyasını da yansıtan önemli bir sanatsal ifade aracına dönüşmüştür. XIX. Yüzyılda atölye etkinliklerinin en özgün ürünlerinden olan çıplak modelden yapılan çalışmalar yine de bu dönemde sanatsal ifade arayışları arasında ilk sırada gelmekteydi. Modeller sanatçılar tarafından önemsenmeye ve birkaç modelin bir arada poz vererek çoklu figür kullandığı çalışmalara rastlanmaktaydı. Öyle ki; Rodin, Klimt, Degas, Gauguin ve Cezanne alışılmış klasik ve romantik duruşların aksine tahrik amacı gütmeyen içtenlikli bir erotizm sergilemekteydiler.²¹

Bu yolda erotik imgelerle şekil bulan resimler alıcısına ulaştığında, alıcı bu imgelerde kendine ait bir şey bulduğu zaman resimle birleşmekte veya kabul etmeme olgusu yaşamaktadır.

Cinsellik sanat alanının dışında da kullanılmış farklı tepkiler toplamış bu süreçte yine başrolde olan kadın olmuştur. Kadının bu şekilde metalaştırılması kadınlar arasında rekabet boyutuna kadar varmıştır. Cinsellik hem bedensel hem toplumsal hayatla ilişkilendirilmiş, toplum tarafından kabul edilmesi kolaylaştırılmıştır. XX. yüzyıl boyunca da gece hayatları, fahişeler, çıplaklık adına işlenen konular boy göstermiştir.

“Sanat, XX. Yüzyılda art arda ya da eş zamanlı ilerleyen -izmlerin gösterdiği yolda sürekli biçim ve anlam değiştirirken ve cinselliğin olmazsa olmazı beden bir görünür bir görünmezken, erotizm; bedensel dilinin çizgi renk ve formlarında üreme içgüdüsünden tamamen uzaklaşıp resim alanına uzanmakta ve erosun attığı ok ile şekillenmeye devam etmektedir. Bazen pornografiyle olan sınırların aşılmasına rağmen en mahrem alanın bile resimsel bir dille estetize edilmesi onun kabullenebilir olmasına ve alıcısında sonsuz boyuta ulaşmasına yetebilmektedir.”²²

²¹ Gürbüz, 2008, s.36-38.

²² Neslihan Özgenç, ” 20. Yüzyıl Batı Sanatında Cinsellik ve Erotizm İmgesi”, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, 2008 (Sanatta Yeterlilik Eser Metni), s. 3.

20.yüzyılda toplumsal yapının değişmesi ve yenilenmesiyle bazı sanatçılar da resimlerinde farklı üsluplara gitmişlerdir. Bu sanatçılar arasında James Ensor, Gustav Klimt, Edvard Munch, Egon Schiele gibi isimler önem taşır. Bu sanatçılar farklı tarzda resimler ortaya çıkarmışlar ve daha sonralarında dışavurumculuk ve simgecilik gibi akımlar boy göstermiştir.

Bu sanatçılardan Edvard Munch'ın kadınlara bakışı onları ötekileştirmek olmasa da kadınların gizemli ve çözülemeyen bir varlık olduğu kanısında oluşu, sanatçıya 'Vampir' adlı yapıtını oluşturmaya götürmüştür. Bu yapıt kadınların gizemli diğer yanlarıyla erkekleri büyüleyip, onların kanlarını emip enerjilerini yok etmelerini temel almıştır.



Resim 9. Edvard Munch Vampir II, 1895



Resim 10. Edvard Munch Vampir, 1895

Gustav Klimt, kadının insan psikolojisi üzerindeki etkisini ele alan ve erotizmi simgeleyen bir sanatçı olarak dönemine damga vurmuştur. O, yeni sanat kavramının ressamı ve grafik sanatçısıdır.

“Klimt, erkek egemen resmini ve tarihselliğini büyük oranda yıkar. Erotizmi cesur-çıplak, kırılğan ve ustaca yorumlar. Kendi zamanını ve modası geçmiş kültür ahlakını eleştiren bir sanatçı olarak öne çıkar.”²³ “1905’ te Sezession’dan ayrılan sanatçı 1905-08 arasında ki dönemde yer yer Bizans mozaiklerinin etkisini gösteren altın ve gümüş renkleriyle yılankavi ve ritmik çizgilerin sınırladığı zengin yüzeysel desenlerin birleşiminden oluşan dekoratif bir üslup geliştirilmiştir.”²⁴

²³ Oğuz Makal, “Gustav Kalıntın Resimlerinde Kadın İmgesi”, Sntsanat Dergisi, sayı 11, Mart-Nisan-Mayıs 2012, s.28-31.

²⁴ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt 2, İstanbul: Yapı-Endüstrisi Merkez Yem Yayınevi, 1997. s. 1027.



Resim 11. Gustav Klimt, Su Yılanları II, 1904, Kağıt Üzerine Karakalem



Resim 12. Gustav Klimt, Su Yılanları II, 1904, Kağıt Üzerine Karakalem



Resim 13. Gustav Klimt, Su Yılanları II, 1904, Yağlıboya

Klimt'in sanatında; kadın figürü eserinin başkahramanıdır. Kadın figürünü özellikle seçmesinin nedeni, erkek figüründen uzaklaşıp dişileştirilmiş bir dünyayı betimlemektir. Kadının baskınlığını her fırsatta vurgularken, erkeklere çalışmalarında neredeyse hiç yer vermemiştir. Bunun nedeni XIX. Yüzyıl boyunca kadınlar erkeklerden her alanda üstün olmuş ve erkeklerin hayatlarını tehdit etmeye başlamışlardır. Klimt bu sebeple yukarıda yer alan 'Su Yılanları' çalışmasını yaparak erkeklerin ezilmiş duygularına yorum getirmiş, erkeklerin yenik kadınlarınsa baskın oldukları bu dünyayı yaratmıştır. Fakat Klimt her ne kadar bu ezilmişliği yaşasa da yine de kadınlardan vazgeçmemiştir.

“Kadınlar ya da sevgilileri (aslında ikisi arasında pek fark yoktur, çünkü tüm kadınları seviyordu, hepsine aşık) Gustav Klimt için en büyük esin kaynağı olmuşlardır. Sürekli âşıktır. Eserlerinde, kadın ve aşk aracılığıyla güzeli, şiirsel olanı yakalamaya çalışmıştır. Kimi resim eleştirmenleri ve kuramcıları Freud'la Klimt arasında (ikisinin de Avusturyalı olmaları dışında) bir koşutluk kurmaya, Klimt'in de Freud gibi her olaya, her insana cinsiyet açısından yaklaştığını belirtmeye çalışmışlardır. Ancak bakıldığında da, Klimt'te Freud'daki gibi kadını “eksik yaratılmış yaratık” olarak görme eğilimi yoktur.²⁵

“Geçmiş sanatın seyirci kitlesi genelde erkektir ve baktıkları imgeler bariz homo erotik çekiciliklerine rağmen homoseksüel değildir. İşte iki cinsellik arasında kaymayı yeğlediğimiz tüm net sınırlara, insanın ya kadın ya da erkek olduğunu bildiren katı yaklaşıma meydan okuyor bu görünüşte ki paradoks. Kimliğin tehşisi kişinin kendi cinsiyetine ve öbür hem cinslerine bakmasına bağlıdır.”²⁶

Gustav Klimt, dönemin içinde bulunduğu zayıf, pasif, çaresiz, imgesel, kadın hegemonyasını yıkıp kadını içsel dünyasında var edip can vermiştir. Gustav Klimt resimde bulunduğu akım içerisinde o akımı tekrardan tetiklemiştir. Resmi hayatında ilk sıraya koymuş bir sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Klimt çıplak kadın figürünün paradoksunu kırıp bilinmezliğini ve ulaşılmazlık büyüsunü ortadan kaldırmıştır. Çünkü onun kadını aynı zamanda gündelik yaşama ait bir varlıktı. Kadın her zaman resimlerinde cinselliği çağrıştıran bir meta olmamıştır günlük hayatta ki kadını da, hamile olan kadını da kendi aurası içinde çizmiştir..

²⁵ Zeynep Oral, “Özgün Resimlerini Etki Altında Kalarak Yaratan Ressam: Klimt”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 251, Kasım 1977, s.21.

²⁶ Leppert Richard, Sanatta Anlamanın Görüntüsü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2009, s.35.



Resim 14. Gustav Klimt Genç Kadın Portresi,
1896



Resim 15. Gustav Klimt Hamile Kadın,
1903-4

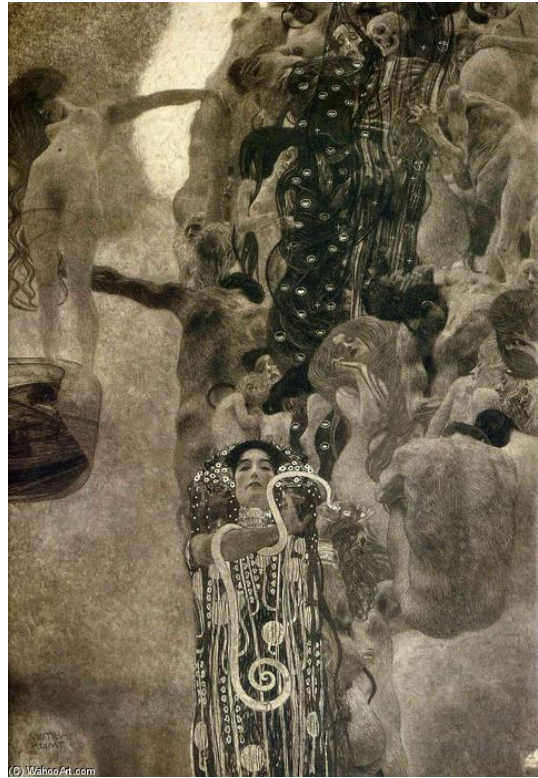
Klimt'in modern duyarlılığı, var olan sıkıcı, kısıtlama ve tabuları yok etmesinin yanında, resimlerinde veya desenlerinde kullandığı vücut dili, onun çıplak figürlerinde dış görünüm yerine tinselliği ve iç dünyasını direkt aktarmasa da, figürde belittiği ufak detayların izleyicide yarattığı çağrışımlarla dikkat çekmektedir.²⁷

Klimt yalnız dönemin sanat akımını değil sanatçı ve sanatçı yapısını da eleştirmiştir. Sanatçı ve zanaatkâr arasındaki yaratılan derin uçurumu reddetmiştir.

²⁷ Cumming Robert, Görsel Rehberler Sanatı, İnkilap Yayınları, İstanbul 2008, s. 339.



Resim 16. Gustav Klimt *Tıp*, 1901 Siyah Mum Boya ve Kurşun Kalem Albertina Müzesi Koleksiyonu Viyana, Avusturya, 1901



Resim 17. Gustav Klimt *Tıp* 1907, Yağlıboya 430 x 300 cm

Klimt'in *Tıp* adlı eserinde, resmin sağ üst köşesinde çıplak hamile bir kadını resmetmiştir. Daha sonraları çıplak hamile kadın figürünü birçok deseninde kullanmıştır. *Umut* adlı çalışmasındaki hamile kadın gibi *Tıp* adlı deseninde de kadın figürünü yan resmetmiş, eller yine doğmamış bebek üzerinde onu korumuşcasında kenetlenmiştir. Hamile kadınların yaşadığı ruhsal ve fiziksel durumu korumuşcasına içgüdüsünü Klimt sadeve eserleirnde yorumlamakla kalmamış, kendi çocuklarını taşıyan eşlerinde de aynı algıyı ve anlayışı gözetmiştir.²⁸

²⁸ Nihat Bozkır, "Klimt'in Kadınları", Adam Sanat Dergisi, Sayı 50, Ocak 1990. s. 55-63.



Resim 18. Gustav Klimt, Umut I, 1903, Eskiz, Yağlıboya

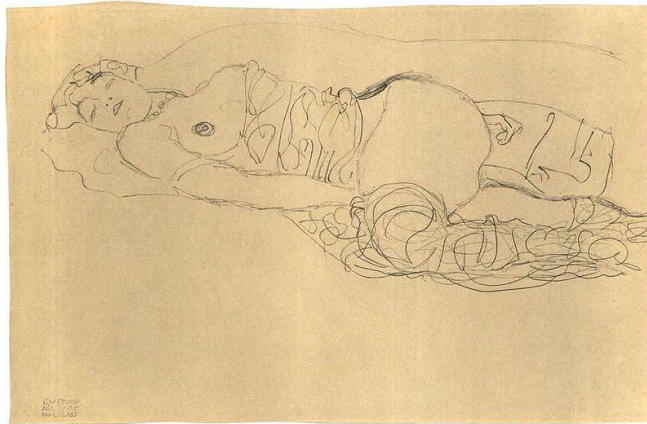
Umut tablosunda Klimt yüzü ön plana çıkararak hamile kadının şiş karnını, ince bacakları ve kollarıyla bir ahenk içerisinde vererek, güzelliği ve hamileliğin karşıtlığını uyum içerisinde göstermektedir. Burada daha doğmamış bebeğin hayatın karanlık dünyasından birden aydınlığa geçerken ki umudun insanda oluşturduğu o güven duygusu ve annenin kendini bu umuda bağlaması öne çıkmaktadır. Klimt bu çizimde hem güzel, çekici bir kadın profili çizerken aynı zamanda da bir anneyi şaşırtıcı bir çıplaklıkta ortaya çıkarmış, bu çıplaklık içerisinde hem baştan çıkarıcılığı hem de anne profilini imgelemiştir.

Klimt'in ustalaşmasını tetikleyen en büyük nedenlerden biri yağlı boya çalışmalarıken bunların dışında ölümünden sonra ortaya çıkan binlerce eskiz/desen çalışmalarıdır. Bu

çalışmalar Klimt'in sanatını erotizm ve kadın kavramları üzerinde ki halini en yoğun şekilde tasvir eder. Bu eskizleri sanatsal kaygısı için mi yoksa kendi tatmini için mi yaptığı hala bilinmemektedir.



Resim 19. Gustav Klimt, Karnın Üzerine Uzanmış Çıplak, 1910, 37 x 56 cm



Resim 20. Gustav Klimt, Bacaklarını Kendine Doğru Çekmiş Yarı Çıplak Kadın

Klimt'in desenlerinde kadın figürleri, onların bedenleri kendi içerisinde bağımsız bir şekilde göze çarpmaktadır. Figürler mekânda oluşmamış boşlukta kendilerini var etmiş ve böylece bir erotizm ögesi konumuna gelmişlerdir. Desenlerinde ve yapıtlarında öne çıkan kadın figürünü sanatçı hiçbir etki altında kalmadan tamamı ile özgür bir biçimde oluşturmuştur. Hiçbir kısıtlamayı düşünmediğinden dolayı desenleri erotik bağlamından müstehcenliğe doğru kaymamıştır, doğal ve samimidir. Heinrich Wölfflin'in de belirttiği gibi; "İnsanın aradığı şeyi gördüğü doğrudur. Gelgelelim, ne görürse onu

aradığı da bir gerçektir. Klimt aramış bulmuş ve bulduğu şeyse onun gerçeği olmuştur.”²⁹



Resim 21. Gustav Klimt, Koltukta Oturan Kadın, 1913

Klimt kompozisyonlarını gizli perspektif kullanmışçasına tasvir ve şekil çerçevesinde var etmiş, figürlerinin ise kendi mekânlarını oluşturmayıp boşlukta kendilerini ortaya koymalarını kesik ve kırık çizgilerle betimlemiştir. Yukarıda gördüğümüz çalışması için de bu geçerlidir. Figürünün hacimsel yönünü ortaya çıkaran çizgilerin paylaştıkları ortak yönleri, figürde ait oldukları formun duygusal ve fiziksel yanını ifade eder. Klimt’in çizgileri kendi ruhsal durumuyla da alakalı olarak devingenlik gösterip kimi zaman dingin kimi zaman şiddetli çizgilerle oluşturulmuşlardır. Çizgiler aynı zamanda yatay, dikey, oval şekilde çizgi ritmini oluşturup figürün fiziksel yanını ortaya koymuşlardır. Klimt ortaya çıkarıp, izleyiciye göstermek istediği alanı yoğun çizgi kıvrımları, farklı ton ve kalınlıkla sağlamaktadır. “Klimt’in eserlerinin en çarpıcı yönü

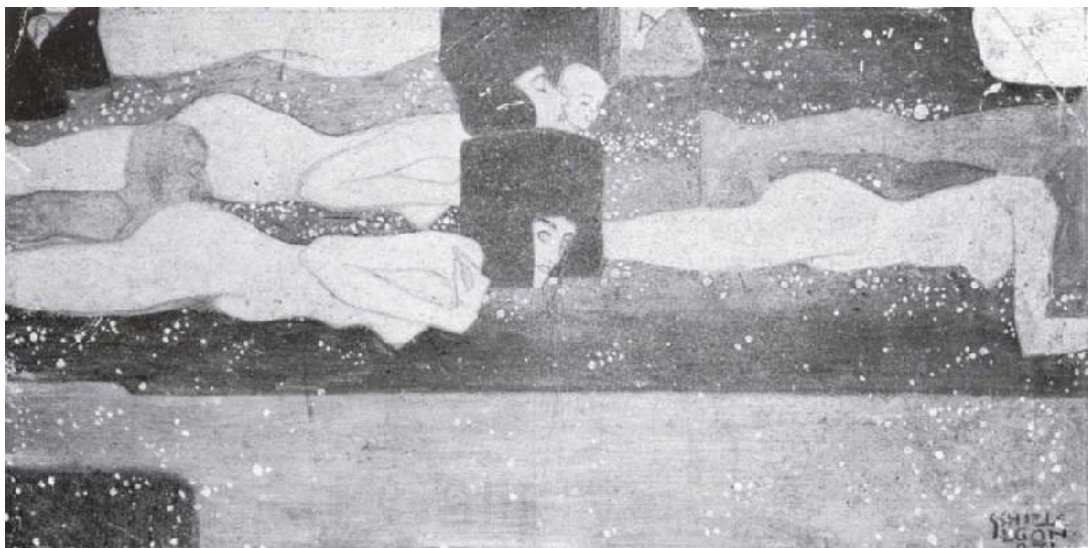
²⁹ Wölfflin Heinrich, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Remzi Kitabevi, İstanbul 2000, s.55

dekorasyona (dolayısıyla, içeriğe değil üslupçu bir dile) yaptığı vurgu ve bir tür soyutlamaya yönelmesidir.”³⁰

Çağdaşlarının aksine klasik dili reddetmiş, bilinen dilin dışın da yeni bir dil oluşturup içsel bir soyutlamaya gitmiştir. Kadının var olan çıplaklığı bir nevi sanatçının kendi içerisinde aradığı çıplaklığıdır, gerçekliğin ilk ışığının, çıplaklığın var olmasıyla ulaştığına inanır.

“Klimt’in yaşamı boyunca etkilenmekten hiç çekinmeyen, hatta yalnız belli akımların değil, çeşitli ressamlarında etkilerine açık olan Gustav Klimt, başka ressamların, grafikçilerin, tüm sanatçıların malzemelerini alıp kendi kültür anlayışı ve sonsuz sanat tarihi bilgisiyle yoğurarak kendine özgü eserler olarak ortaya çıkarmıştır.”³¹

Birçok yazar ve eleştirmen Klimt’in, kadının sosyolojik, kültürel ve özgürlüğü adına birçok adım attığına dikkat çekmişlerdir. Bir kez daha değinmek gerekirse; Klimt kadının toplum içinde her alanda özgürleşmesinden yana olduğunu söyleyebiliriz. Erotizm Klimt için sadece bir tutku değil toplumun içinde bulunduğu çarpıklaşmayı, yozlaşmayı ifade ettiği bir başka yoludur ve bununla birlikte toplumsal birçok kavramı da dile getirmiştir.



Resim 22. Egon Schiele, Su Perileri, 1907

³⁰ Smith Edward Lucie, 20. Yüzyılda Görsel Sanatlar, Akbank Yayınları, İstanbul 2004, s. 58.

³¹ Oral, s.21.

“Schiele, Klimt’in çizgisel anlatımına, daha agresif ve sınırlı bir ifade katmıştır.”³² Buna örnek olarak; Klimt’in *su yılanları* resmiyle Schiele’nin ondan esinlenerek yaptığı *su perileri* eseri her ne kadar farklılıklar gösterse de bir o kadar benzerlikleri de vardır. “Schiele’nin sanki metalden oyulmuş gibi görünen bir deri, bir kemik figürleri Klimt’in figürlerinin biçimli kıvrımlarından yoksundur.”³³

“Her iki resimde aynı motiften yola çıkmış olmalarına karşın Schiele’nin resmi, Klimt’in ki gibi erotik bir etki uyandırmıyor; giderek koyu erkek profillerinin varlığıyla, oldukça tinsel bir eğilim kazanıyor. Klimt’in resminde figürler, ezgisel bir devinim içeren özerk biçimler olarak stilize edilmiş olsalar, konuyu açıklamaktan geri kalmıyorlar. Oysa Schiele’nin çizgileri, kendi başlarına bir yorumlama aracı olarak bir işlev yükleniyor: bir anlamda fiziksel olamayan bir içerik yükleniyor, köşeli yapılarıyla dışavurumcu değerler taşıyorlar.”³⁴

Egon Schiele’in yapıtlarına bakıldığında tarihsel bir durum ve modern insanın içinde bulunduğu durumun yansıtılması ile birlikte sanatsal yaratma olgusuna da odaklanılan bir düşüncenin hâkim olduğu söylenebilir.³⁵

“Her sanatçının yapıtlarında da kişiliğinin ve yaratma dürtüsünün derinliklerine ilişkin ipuçları veren anahtar imgeler bulunabilir. Bir sanatçının bilerek ya da bilinçaltından kaynaklanan dürtülerle, düş gücünü oyalayan belli motifleri sık sık dönmek için birçok nedeni olabilir kuşkusuz. Bunlar sanatçının yapıtlarına ilişkin bir odak noktası olarak görülebilir. Schiele otoportrelerin de, olağandışı durumlarda, alışılmadık el kol devinimleriyle karşımıza çıkar ve insan benliğinin bölünmez bütünlüğünü, parçalanamaz tekliğini düşüncelerini neredeyse bütün bütüne yadsır.”³⁶

³² İşman Almelek, s.46

³³ Steiner, s.26

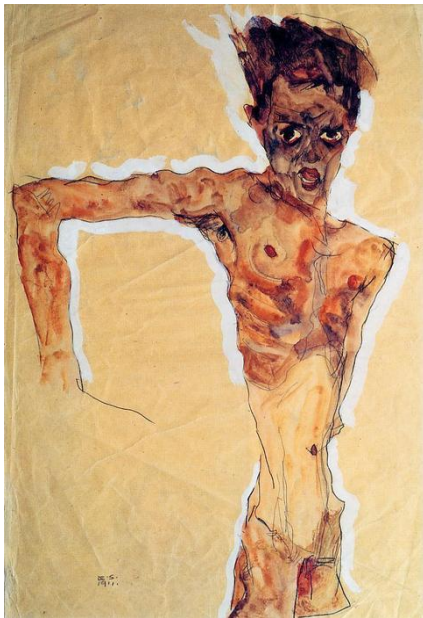
³⁴ Age, s.26

³⁵ <http://www.maviustun.com/schiele-egon-12-haziran-1890-%E2%80%9331-ekim-1918>

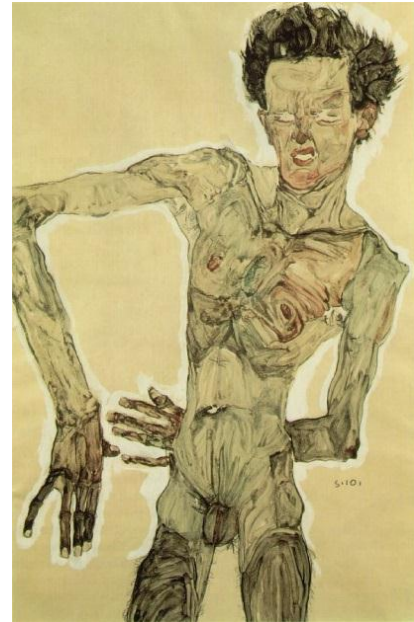
³⁶ Age, s.7



Resim 23. Egon Schiele, St Sebastian olarak Kendi Portresi, 1914



Resim 24. Egon Schiele Kendi Portresi Suluboya, 1911



Resim 25. Egon Schiele Oturan Kendi Portresi Tuval Üzerine Yağlıboya, 1910

Egon Schiele'nin kendini tanımlamasının en iyi yolu otoportreleridir. Otoportrelerine baktığımızda kendi bedenini çok fazla irdeleyerek çizmiştir. Bu çizimlerin çıplak olduğunu da göz önüne aldığımızda Schiele'nin kendine yönelik psikolojik söylemin varlığıyla karşılaşabiliriz. Desenlerini veya resimlerini belirli bir mekâna yerleştirmemiş ve bunlar bedeninin ön plana çıkmasını sağlamıştır. Yalnızca bedeni ortaya koyuşu çoğu deseninde ve resminde bir anlatım aracı sayılmıyor değil, bunu yapışında ki gaye sadece beden, el, kol ve yüzdeki ifadeyle bir şeyler söylemek ve göstermek istemesidir, bu desenlerindeki ekspresif üslupta da kendini göstermektedir. Schiele diğer çağdaşları gibi

değil de farklı olmak, tek olmak için uğraşan kendi kimliğini tanıması için görevlendirilmiş bir beden olmuştur.

“Schiele için çıplak gövde kendini dile getirmenin en köktenci biçimidir; amacı gövdeyi bütün çıplaklığıyla gözler önüne sermek değil, benliği bütünüyle kavranabilir kılmaktır. Schiele, resimde ki yabancılaşma öğelerini ve “çıplak” benliğini, belki de daha güçlü bir biçimde vurgulamak amacıyla, resim yüzeyinde boşluklar bırakır. Fona tek renkli bir tek boyutluluk veren Schiele'nin figürleri böylece boşlukta salınıyor etkisi uyandırarak, daha güvensiz, daha kırılğan, daha kaygılı ve ilginç el kol hareketleriyle daha tuhaf bir görünüm kazanırlar. Figürlerin düzensiz, keskin dış hatları resimde ki bu boş alanlarla öyle bir karşıtlık içindedir ki yabancılaşma etkisi iyice artar.”³⁷



Resim 26. Egon Schiele Bacaklarını İki Yana Ayıran Çıplak Kadın, 1914



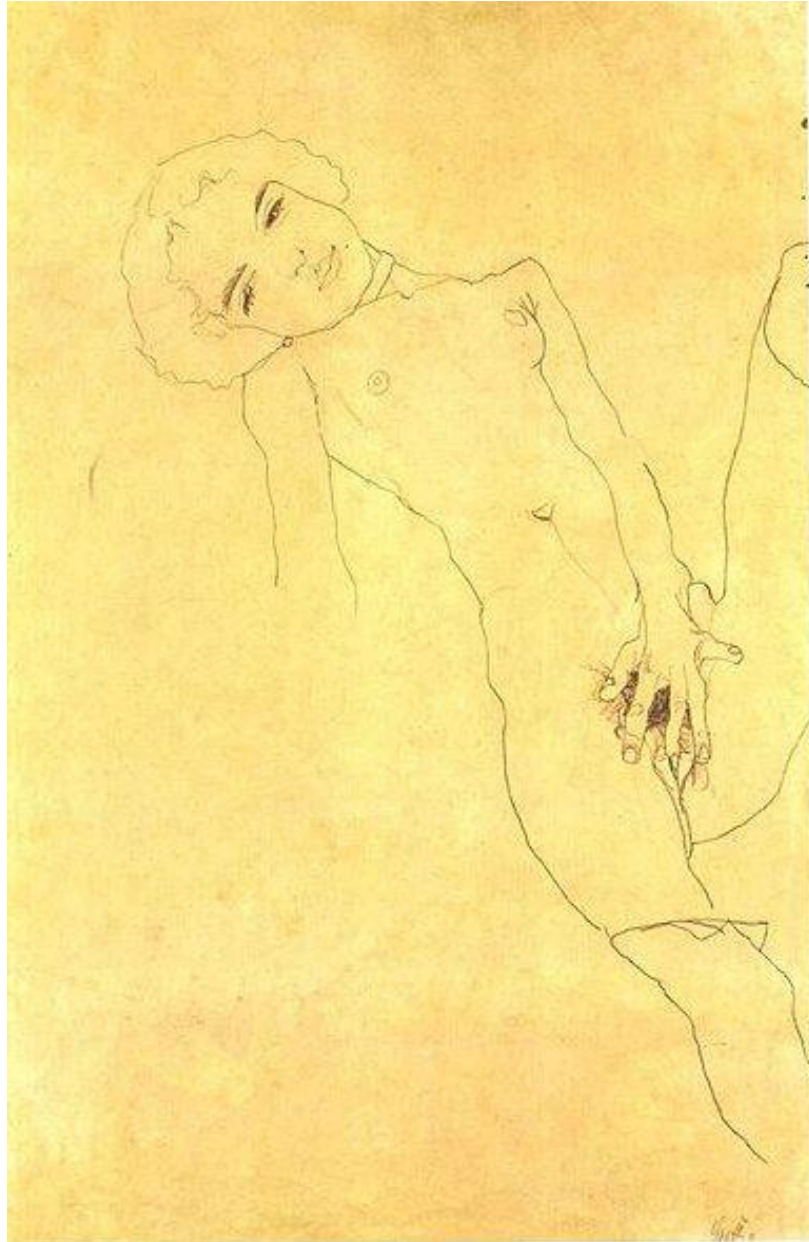
Resim 27. Egon Schiele Terlikli Kadın, 1917

Desenin özneliği; sanatçının anatominin kurallarını kendine evirebilmesiyle ve kendine özgü çizgisiyle desenine öznel bir dil kazandırmasına bağlanmaktadır. Kısaca; figürde sanatçının izleri de var olmalıdır. Figürün beden dili, karakteristik özellikleri sanatçı tarafından analiz edilmiş ve sanatçının öznel algılamasıyla yeniden yorumlanmıştır. Egon Schiele'nin desenlerinde bu öznel algılama figürün özellikleri dışında daha çok anatomik farklılıkların vurgulanmasıdır. Kullandığı bu anatomik deformasyonlar figürün vurgulamak istediği bölümüne yani vücuduna aittir. Genellikle figürlerinde alışılmış pozlar kullanmaz asıl yakalamak istediği anlık ve habersiz pozlardır. Figürlerine oldukça hüzünlü ve gergin bir yaklaşımı vardır, cinsel dürtüler hatta cinsel hazzı izleyiciye her fırsatta göstermektedir.

³⁷Age, s.12

Desenlerini özellikle dağınık çizgi ve konturlarla oluşturmaktadır. Duygusal ruh halini, cinselliği hayrete düşürecek biçimde samimi çizgisiyle oluşturmaktadır. Schiele desenlerinde; çizgisini tekdüzelikten kurtarmak için farklı varyasyonlar sunmaktadır. Fakat bunu çizgisinde bir bütünlük sağlayacak biçimde ortaya koymuştur. Çizgileri genellikle bir formu ortaya koymak belirtmek için bazı kısımlarda serttir.

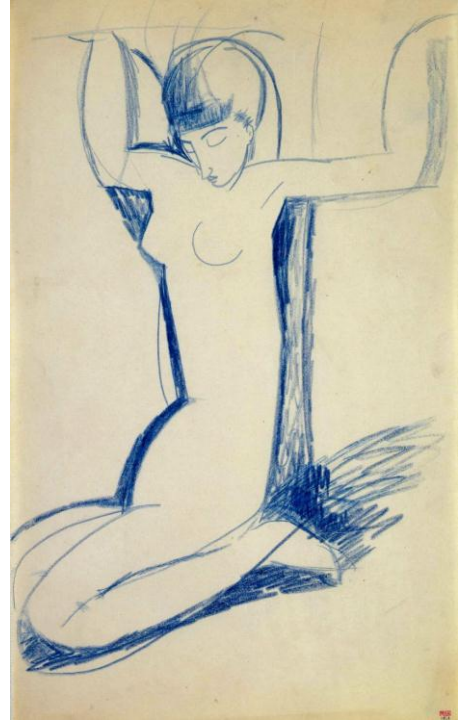
Desen ve resimlerinde sanki bir anda ortaya çıkmış rastgele çizilmiş gibi görünseler de eller, dudaklar, özelliklede cinsel organın üzerinde çok durulmuş özenle çizilmiştir.



Resim 28. Egon Schiele, Yarı Uzanan Çıplak Kız, 1914



Resim 29. Egon Schiele Siyah Çoraplı Çıplak,
1913 Kağıt Üzerine Guaj Suluboya ve Karakalem,
48 x 32 cm



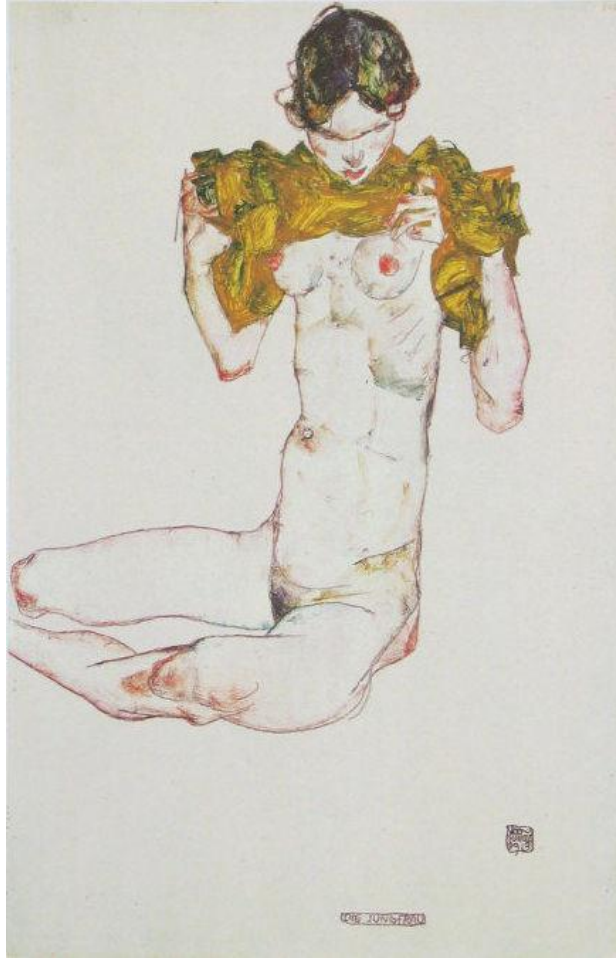
Resim 30. Amedeo Modigliani Diz Çöken
Çıplak, 17 x 10 ins

“Ergüven’in deyişyle; Schiele, “arzunun hortlakları” üzerine pervasızca yürüyüp, birçok defa kendimize bile itiraf etmekten çekindiğimiz gerçekleri işlerken, aslında davranışları ile iç gereksinimleri arasındaki çatışmayı dile getirmeye çalışmaktadır: (...) davranışlarım iç gereksinimlerimle uyumuyor. Bu bağlamda soyunmak, *homo socialis*’in (sosyal insan) zorla taktığı maskeye karşı savaş açıp, *kendi beni*’yle kıyasıya hesaplaşma özlemidir –çıplak ten, tabuları yıkan bireyin kendisiyle baş başa kalabilmesi için en büyük fırsattır. Böyle bir durumda, soyunan kişinin karşı taraf için seyir objesi olmaktan çıkıp, eğer böyle bir imkân varsa, önce onun bu hakka el koyduğunu görürüz; zira kendi vücudunu tanıma yolundaki safiyane dürtü, karşı tarafın (seyirci) beklentilerini çoktan geçersiz kılmıştır.”³⁸

Ergüven’in yukarıda bahsettiği üzere, Schiele’nin *Bakire* adlı eserinde boyun ve omuz kısımları bir şalla örtülü kadın figürü görülmektedir. Eserde Schiele’nin Modigliani gibi çizgiye dayalı bir ifade biçimi görülmekle birlikte karşıtıllıklarda göze çarpmaktadır. Birinde dairesel çizgiler hâkimken diğerinde düz ve dik açılı çizgiler görülmektedir.

³⁸ Ergüven, s. 64,65.

Egon Schiele'nin resimlerinde gizli bir anıtsallık görülmesinin sessizlik hâkimdir, aşırı form azalması vardır, psikolojik yoğunluk ve yalınlık onun sanatının ana unsurlarıdır.³⁹



Resim 31. Egon Schiele, Bakire, 1913

“Çıplak tende kendi varoluşunu sergileyen Schiele, sonuçta tüm tutku ve açmazları ile *insan*'ı görmeye çalışır sadece; her beden, görmesini bildiğimiz sürece, sessiz bir çılgıktır burada. Çizginin yalın ve kararlı akışı, bu ıstırapı evcilleştirmeye karşı soylu bir direniştir; çünkü hiçbir şey, tanıklığı sezgiyle sorgulayan o büyük ve sarsıcı ürperti kadar bu resimlere yakın değildir. Schiele için kendi bedeniyle diyaloga giren her insan, sonunu kestiremediği bir serüvene atılmayı göze almış demektir. *Bakire*'ye dikkatle baktığımız zaman, Schiele'nin de çıplak kızın vücudunu normalin ötesinde uzattığını görürüz; ama birinde dokunma duygusunun yönlendirdiği çizgi akışıyla şehevi bir nitelik kazanan uzama, burada saf ve el değmemişliğin simgesine bırakmıştır yerini; kalça ile omuz arasındaki dal gibi uzun bölüm, olsa olsa kırılğanlığın ifadesidir. *Bakire*'de -ince kemik yapısıyla narın ve

³⁹ Age, s. 64,65

tertemiz. Küçük bir karartıyla, kırmızı dizkapaklarını verev, meme uçlarını ise dikey hatla ortlayan vulva, bu tüy gibi hafif bedende, hem gizli bir merkez, hem de imgelem gücümüzü kıskırtan bir bölgedir.⁴⁰

Shiele çizimlerini resim kurallarına bağlı kalmadan onları umursamadan çiziyordu. Başkahramanı her zaman erkek veya kadın (kadın da güzellik aramıyor, erkekte de kahramanlık belirtmiyordu) aynı zamanda Shiele erkek veya kadın bedeninde Batı resminde kullanılmaktan kaçınılan vücut tüylerine özellikle ayrıntı katıyordu. Bu tüyleri sık değil yalnızca tek tek işleyerek daha da belirginleştirmiştir.



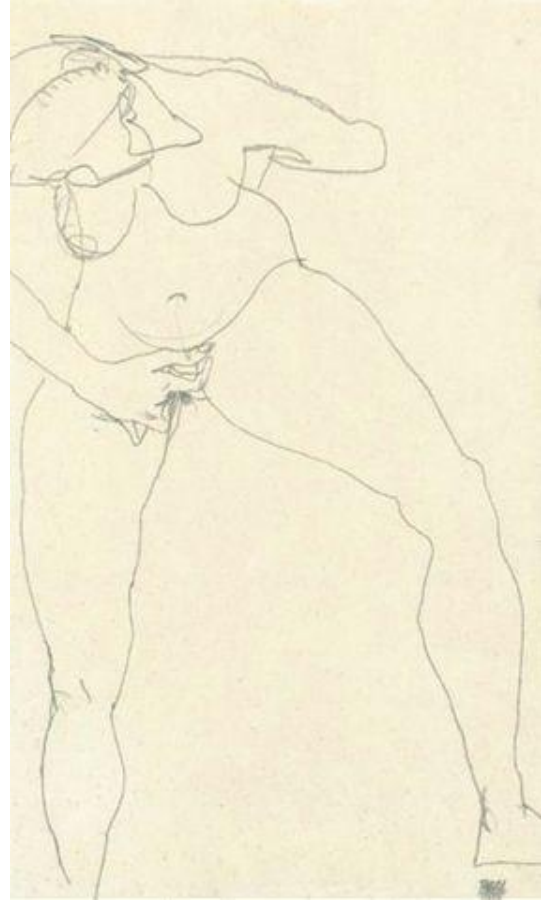
Resim 32. Egon Schiele, Turuncu Örtülü Oturan Çıplak, 1914

⁴⁰ Age, s.66

Shiele'nin kendini, mastürbasyon yaparken resmetmesi, Shiele'nin kendini teşhir etmek için değil kendine haz vermek için kendi bedenini kullanmasıdır. Yaptığı bazı çizimlerde ki mastürbasyon yapan figürleri cinsel organlarını kapamış bir şekilde belirtmiştir ve bu izleyicide görünmeyi görme arzusunu ortaya çıkarmıştır. Bu şekilde izleyiciyi röntgenci durumuna düşürmüştür.



Resim 33. Egon Schiele Mastürbasyon, 1911
Karakalem, Suluboya ve Guvaj



Resim 34. Egon Schiele Oturan Çıplak,
Mastürbasyon, 1913

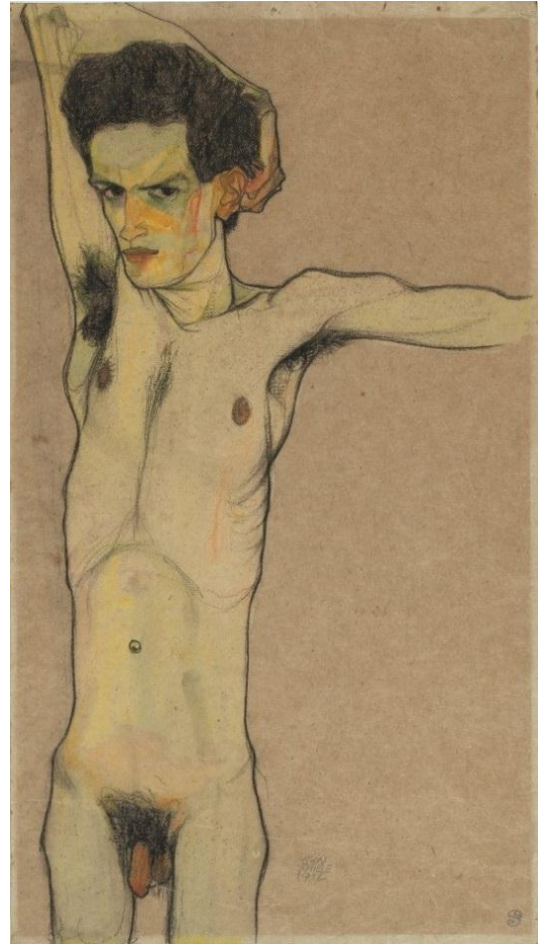
“Shiele'nin 1911 yılının Eylül ayında Oskar Reichel'in mektubunda dağınık ve belirsiz biçimine ilişkin yazdıklarının dışında değerlendirilebilir: “Kendimi bütünüyle tanıyabilmem için kendime dışarıdan bakmak ve ne istediğimi bilmek durumundayım, bunun ötesinde ne denli uzağı görebildiğimi bilmem, yeteneklerimin farkına varmam, benliğimi oluşturan tüm öğeleri kavramam ve gerçekten de bildiğim gibi biri olup olmadığımı çözümlemem gerek. (...) Her gün buharlaşıyor daha hızlı soluk alıyor gibiyim, yıldızım titreşiyor, parlıyor, dünyada ki varlığını ortaya koyuyor. Böylece her gün daha çok şey başarıyorum, benliğim her gün daha parlak şeyler üretiyor. Her şeyi kavrayan müthiş bir içgüdüsel sevgi beni

yönlendiriyor, beni kendime götürüyor, kendimden alıyor, kendime karşı üretmeme, yeniden daha yenisini yaratmama yol açıyor.”⁴¹

Çizimleri o dönemde hoş karşılanmayacakta olsa onun amacı buna karşı çıkmak değildi o bedenin ihtiyacı olan tatmin duygusunu imgelemek istiyordu. Bu imgelem bir yandan kendi bedenini ortaya koyan sanatçının aslında bu durumla beraber kendi yalnızlığına dikkat çekmesini ortaya çıkarmış oluyordu. Kendi görüntüsüyle çok uğraşmış onu her yönde deşifre etmiş, cinsel organını, yüzünü soktuğu binlerce şekil çirkinleşmiş yüzü ve bedenin doyuramadığı cinsel dürtüleriyle beraber işlemiştir.



Resim 35. Egon Schiele Çıplak Kendi Portresi,
1911



Resim 36. Egon Schiele Kendi Portresi

Schiele'nin desenlerine bakıldığında; aklın ve cinsel kimliğin, toplumsal ve kültürel normlar içerisinde alışılmışın dışında cesur bir şekilde tekrarlandığı görülür. Bu

⁴¹ Steiner, s.13

desenlerdeki figürler kimliğin beden vasıtasıyla izleyiciye yansıtılmasının en belirgin dış vurumudur.⁴²

Desenlerinde acıyı, huzursuzluğu ve tehlikeyi figürleri ile açığa çıkarmıştır. Çizimlerinin başlıca konusu figürdür. Özellikle kadın figürleridir. Çağdaşlarına nazaran Schiele kadını daha farklı bir boyuttan betimleyen bir sanatçı olmuştur. Onun çıplak kadınları dönemin toplumuna, tabularına ve toplumsal cinsiyetine başka bir açıdan kafa tutma biçimidir. Pornografik çalışmalarından dolayı döneminde çok suçlanmasına rağmen kaygısı daha fazla üretebilmek ve sorunların üzerine gitmek olmuştur. Çalışmaları dönemi içerisinde devrimci bir nitelik taşımış ve bu kadınlar üzerinde ki çalışmalarıyla yeni bir yol ortaya koymuştur. Bu yolla günümüz sanatçılara esin kaynağı olmuştur.

Uç noktaların kalıtımı olan beden, en ilkel dönemden günümüze kadar duvardaki resimlerden şekillerden ve içerik yönünden hep aynı içgüdüyle yer tutmuştur. Bu dönemler, sosyolojik, kültürel açıdan toplum günümüzde her ne kadar cinselliğin üstesinden geldiğini daha özgür bir alanda yaşadığını öne sürse de bunu içselleştirmemiştir.

“Kahraman bu konuda şöyle diyor; cinselliğin kendi içindeki bütün kapalılığına ve her zaman saklamaya dönük yanına karşın sanatın içerdiği cinsellik her zaman göstermeye dayalıdır. Böylece, hem izleyeni röntgenci, dikizci konumuna sokuyor hem de onun kendisiyle yüzleşmesine yol açmaktadır. Böylece sanatın içerdiği cinsellik bir yandan merak dürtüsünü harekete geçirirken, bir yandan da sanatın aşkınsallığını son derece de yercil bir noktaya taşımaktadır. Veya tersi, cinselliğin son derece sıradan yercil yapısını çok yüksek, aşkın bir noktaya erdirmektir.”⁴³

20. yüzyılın ilk döneminden başlayıp ikinci döneminden itibaren cinsellik bir tabu haline getirilmiş belli sınırları oluşturulmuş bir pazar haline getirilmiş ve rastlantısal, sınıfsal kazançlar elde edilmeye çalışılmıştır. Sanatçılar bireysel olarak kendi yaşam öykülerini var edip yaşamışlardır. Cinsel dürtüler yüklenen bedenler, var oldukları duruşlarıyla psikolojik estetik ve ruhsal biçimleriyle izleyici de farklı olgu ve olaylar yaratır. Cinsel dürtülerin yüklendiği bu mekânlar tehlikeli bir sapkınlığa yol alarak izleyicinin önüne atılmıştır.

⁴² Leppert, s.363.

⁴³ Kahraman Hasan Bülent, Cinsellik, Görsellik, Pornografi, Agora Kitaplığı, İstanbul 2010, s. 27.

2.3. İçselleştirilmiş Politik Desen Kimlikleriyle Käthe Kollwitz ve Edvard Munch

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başıyla birlikte dünyaya hakim olan sosyalizm, anarşizm ve zıt görüşü faşizm akımı bir çok bilimsel ve toplumsal değişikliğe yol açmıştır. Bilim de ileriye dönük araştırmalar, toplumsal yaşam da sınıfsal meseleler, savaşlar ve var olan yıkımla birlikte sanatta içten içe politik bir kimlik, duruş kazanmasında rol oynamıştır. Bu dönemin sanatçıları, sınıfsal sorunlar belirli politik meseleler ve adaletsizlikler karşısında tepkilerini kendi sanatları yoluyla içselleştirip dışavurmuşlardır. Belli başlı sanatçılar, örneğin; Käthe Kollwitz, Edvard Munch, sosyal olayların ve toplumsal meselelerin etkisiyle sanatlarını bir silah olarak kullanmışlardır. Bu üç sanatçı dışavurum akımı içerisinde yer almaktadırlar. Bu bağlamda;

“Dışavurumcular, insanların çektiği acıyı, sefaleti, vahşeti ve tutkuları öyle derinden hissediyorlardı ki sanatta uyum ve güzellik üzerine direktmeyi reddetmekten başka bir şey olmadığına inanıyorlardı. Klasik ustaların, örneğin bir Raffaello’nun bir Correggio’nun sanatı, onlara sahte ve ikiyüzlü görünüyordu. Var olmanın çıplak gerçeğiyle yüzleşmek, zavallılara ve çirkinlere duydukları acıyı ifade etmek istiyorlardı. Dışavurumcular için, güzellik ve incelikten, uzaktan ve yakından ilişkisi olan her şeyden sakınmak ve kendini beğenmiş ‘kent soyluları’nı şaşkına çevirmek, neredeyse bir namus meselesi olmuştur”.⁴⁴

Dönemin bahsettiğimiz sanatçıları toplumsal bir ayaklanmanın taraftarıydılar, var olan bozuk düzene, sistemin dönen çarkına ve dünya üzerindeki tüm otoritelere karşıydı. Ezilen, ötekileştirilen, yoksulluğa ve mutsuzluğa terk edilen ezilen sınıfın yanındaydılar. Sanatta apolitik olmayı toplumsal meselelerden uzak olmayı reddetmişlerdir.

Sanatçılar dikte edilen duygu, kronik meseleler, spekülative düşüncelerin aksine daha çok insan kavramı üzerinde durmuş aşk, sevgi, acı, ağrı, ayrılık, korku ve ölüm gibi insani duyguların üzerinde durmuş ve bu duyguları işlerinde yansıtmışlardır.

⁴⁴ Gombrich E. H. , Sanatın Öyküsü, Remzi Kitapevi, İstanbul 2002, s.565



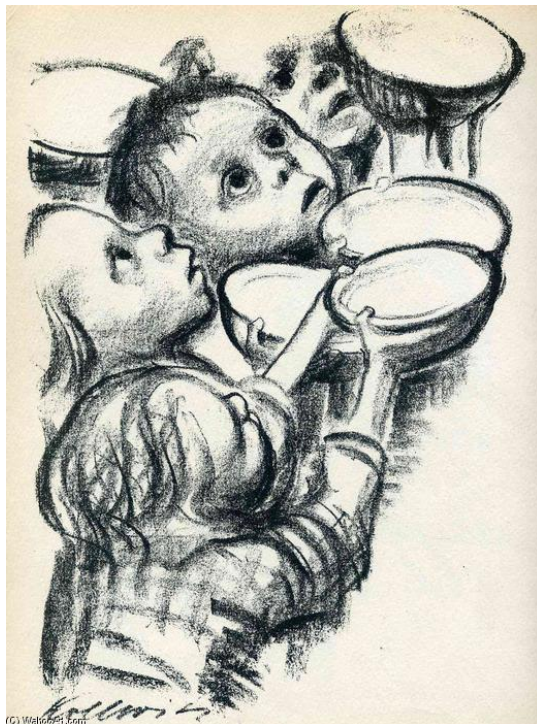
Resim 37. Käthe Kollwitz, Ölüm ve Kadın, Kendi Portresi, 1910



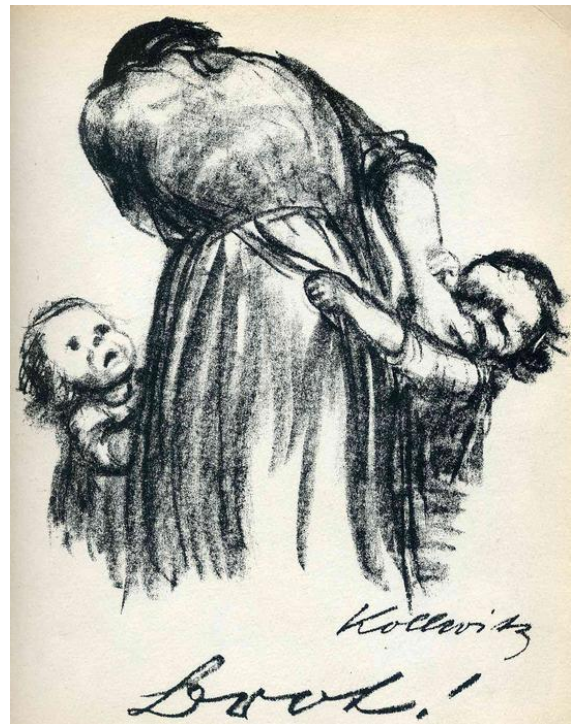
Resim 38. Edvard Munch, Tutku (Kıskançlık), 1913-1914

“Hogarth, Goya ve Damier tarafından geliştirilen toplumsal eleştirel gerçekçi sanat geleneğinin 20.yüzyılda ki sürdürücüsü olan Käthe Kollwitz, sanat kariyerinin başlangıcından itibaren " hümanist gerçekçilik "diye tanımlanan bir yolda ilerlemiş kendi kişisel stilini oluşturmuştur.”⁴⁵

Kollwitz; kocasıyla beraber Berlin’e taşındıktan ve orada kocasının hastalarını gördükten sonra kendi üslubunu buldu ve bunu kendisine de kabul ettirdi. O fakirlerin, ezilenlerin tasvirlerine odaklandı, ama çizimlerinde sempati ve arzuyla onların sözlerine dikkat çekti. Sosyal konularla neredeyse tamamen ilgileniyordu, onun içten hareketli sanatı o zamanlar sosyalist felsefe için mükemmel görsel argümanlar, adaletsizlik ve yoksulluk karşıtlığını canlı protestolarla dile getiriyordu.⁴⁶



Resim 39. Käthe Kollwitz Açlıktan Ölen Alman Çocuklar, 1924, 35 x 50 cm



Resim 40. Käthe Kollwitz Ekmek, 1924 Litografi

Käthe Kollwitz gerek ailesinin içinde bulunduğu durum gerek birinci ve ikinci dünya savaşlarına birebir tanıklık etmesiyle döneminin toplumsal konularını işleyen kuvvetli

⁴⁵ Funda Berksoy, “Käthe Kollwitz ve Grafik Sanatı”, Türkiye Sanat Dergisi, Ocak-Şubat 1995, s.17.

⁴⁶ Lehmann, Meria Perry, Modern Masterworks On Paper From The Israel Museum Jerusalem, 1999, Israel, s.33

bir sanatçı olmuştur. Bir kadın ve anne olarak Käthe Kollwitz eserlerinde savaş olgusunu bu gözden ele almıştır.



Resim 41. Käthe Kollwitz, Salgın, 1908, Bakır Levha Üzeri İşleme

Sanat eserinin mantığı, gerçeklikten uzak, sığ görsel beğeniye hitap eden bir oluşum içerisindeyken Kollwitz bu oluşum içerisinde stereotip olmaktan uzak tamamıyla bunun karşıtı eserler üretmiştir ve izleyiciyle sanatçı arasında bir bağ oluşmasını sağlamaya yönelik çalışmalarda bulunmuştur.



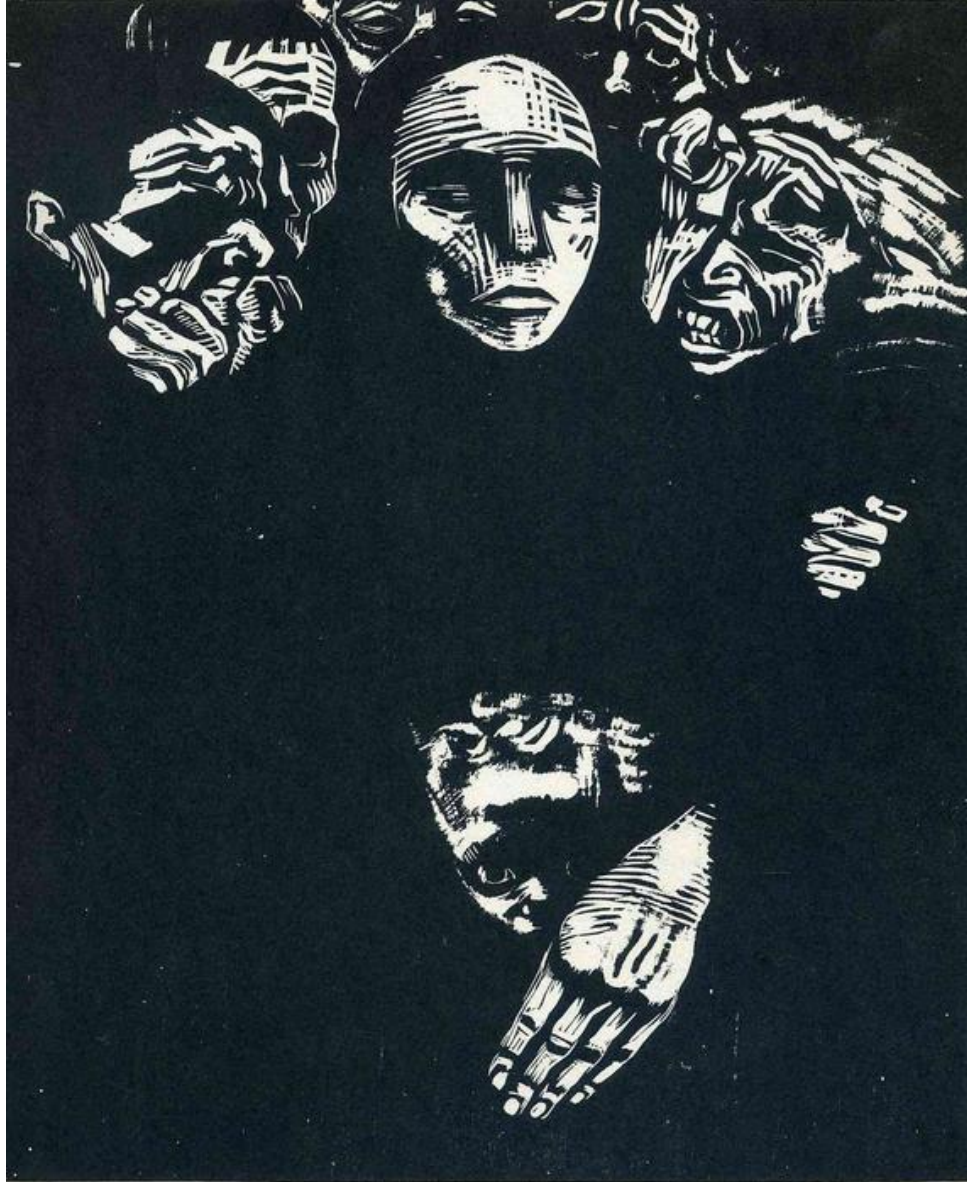
Resim 42. Käthe Kollwitz , Ölü Çocukla Kadın, 1903



Resim 43. Käthe Kollwitz, Bileme, 1905

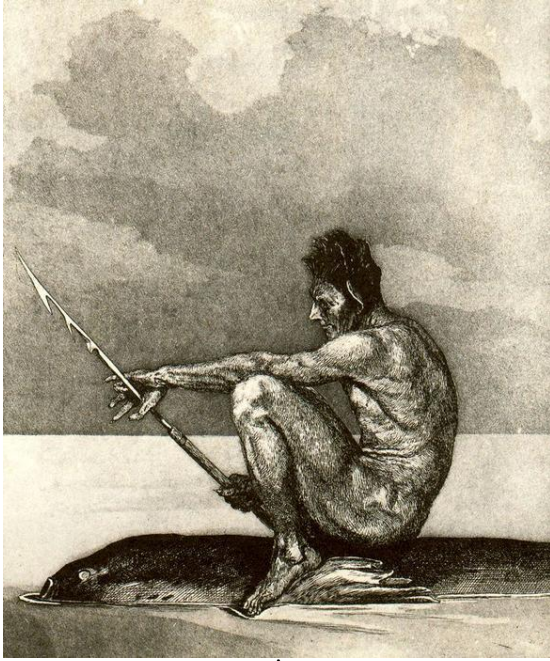
Sanatçı eserlerinde figürlerinin tavır ve duruşlarına önem vermiş, detaylandırmış ve böylece izleyicinin resmin içinde var olabilmesini sağlamak istemiştir. Figürlerinin görüntüsünü tam olarak verebilmek için formlarıyla fazla oynamamış gerçekliğe yakın kalmıştır. Yukarıda görmüş olduğumuz *The People* adlı gravüründe de form üzerinde çok değişikliğe gitmemiş, çizgisel değerlerle duyguları vurgulamıştır. Figürlerin yalnızca yüzlerini yüzeyde bırakarak odak noktası oluşturmuş, elleri de yüz gibi ifade gücünün anlatısı olarak, insan vücudunun güçlü bulduğu tüm uzuvları gibi ortaya

çıkarmış ve farklı yöndeki çizgi hareketleriyle de hacimselliği ön planda tutmuştur. Figürlerin yüzlerindeki çizgi hareketleri bazıları için acı bazıları içinse hüznü ifade etmiştir. Kollwitz genellikle gravürü ya da çizgisel desenleri tercih etmiştir.

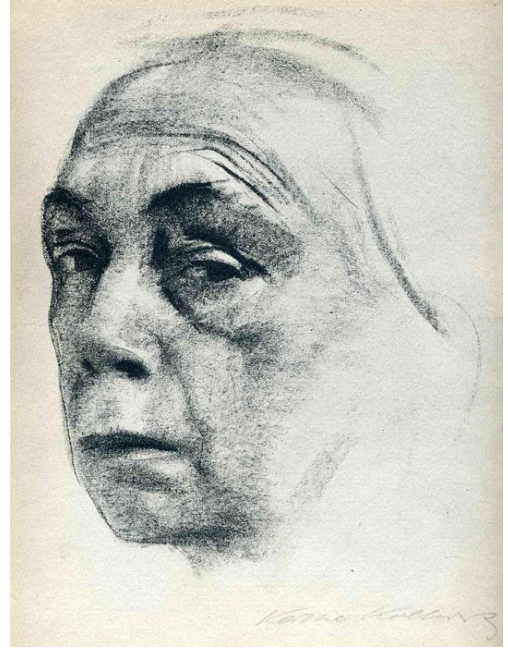


Resim 44. Käthe Kollwitz, İnsanlar 1922

Bu nedenle yağlı boyadan ve renkli çalışmalardan kendini soyutlamış, baskı resim ile kendini ifade etmeyi seçmiştir. Kollwitz desenlerinde genellikle oto-portre ve portreler çalışmıştır. Max Klinger'in desenin son nokta olduğunu ve boyaya çevrilmesine gerek olmadığı düşüncesini benimseyen Kollwitz desenlerinde ve baskılarında bu nedenle renk kullanmamış ve siyah-beyaz etkinin sağlamlığını vurgulamak istemiştir.



Resim 45. Max Klinger İkinci Gelecek, 1880



Resim 46. Käthe Kollwitz Kendi Portresi, 1924



Resim 47. Käthe Kollwitz, Berlin'de Dokumacılar, 1897, Gravür

Kısacası Käthe Kollwitz'in çizimleri işçi sınıfının yaşadığı zorlukları, her haktan mahrum bırakılmaları, devletleri ve burjuva sınıfı tarafından sömürülmesini ele almaktadır ve bu işçi sınıfına karşı duyduğu yoğun sevgi ve sempatiyi yansıtmaktadır. Çizimleriyle birlikte toplumun ve işçi sınıfının içinde bulunduğu zorluğu göstererek bu durumun düzelebileceğine inanmış çizimlerinde ki asıl bu amaç olmuştur.



Resim 48. Käthe Kollwitz, Beraberlik, 1932

Bu dönem içerisindeki Edvard Munch Käthe Kollwitz ile aynı dönemde sanatta aktif olmuş Munch daha çok litografilerden, gravürlerden ve ahşap oymalardan oluşan eserler vermiştir.

Nietzsche ve Freud onun sanatsal konumu için önemli bir isim olmuşlardır. Kollwitz gibi eserlerinin birçoğu portre ve oto-portrelerden oluşmaktadır. Munch yaptığı portrelerde karşısındaki kişinin dış varlığıyla ilgilenmemiş, gördüklerini değil görmüş olduklarını resimlemeye çalışmıştır.



Resim 49. Edvard Munch Inger munch, girl, 1926



Resim 50. Käthe Kollwitz Kendi Portresi, 1934

Edvard Munch'ın yaşamı acıların uçlarında ruhsal buhranlarla ve kaosla geçmiştir. Munch çeşitli ruh durumlarını aktaran resimler yapmaya karar vermiş ve günlüğüne şunları yazmıştır; “Okuyan erkeklerle yün ören kadınların bulunduğu iç mekânlar yapmaktan vazgeçmeliyiz. Biz, yaşayan insanların soluk alan, hissedilen, acı çeken ve seven insanların resmini yapmalıyız.”⁴⁷ Yalnız kendi içindeki sıkıntılara sarkıp kalmamış diğer insanların içindeki sıkıntılara yeni bir dil oluşturup onlar üzerinden kendi acısını da işlemiştir. İşlerinde başrolde hep insan ve insanın yaşamsal, duygusal kaygıları vardır.

Munch, ilk işlerinde, gravürlerinde kuru uç tekniğini, litografi taşlarını mürekkepleyip kazıma yöntemini fazlasıyla kullanmıştır. İlk dönem çalışmalarında farklı baskı şekilleri kullanmış ve sonuçtan memnun olana kadar tekrarlamıştır. Yediyüz elliye yakın baskı resim üreten sanatçının grafik çalışmaları, resimleri, eskizleri ve desenleri onu besleyen kaynakları olmuştur. Munch kendi hakkında bir keresinde şöyle söylemiştir; “Rembrandt ve Michelangelo'nun çizgisinden, yükseliş ve düşüşüne ilgi duydum, kolayca söyleyebilirim ki Sistine Chapel'de ki resimler tüm heykeltıraşların üzerinde bir yaratıdır.”⁴⁸

⁴⁷ Hodin, J. P., World of Art You, Edvard Munch, Thames and Hudson, Singapore, 1993, s. 32

⁴⁸ Hodin, s. 40.



Resim 51. Edvard Munch Öpücük IV, 1902,
Ahşap 47 x 47 cm



Resim 52. Edvard Munch Uzanan Çıplak Ahşap,
1920

Munch yaşamsal gerçekleri en basit şekilde resmetmiş insanın başından geçen somut olayları gerçekçi tekniğe bağlı kalarak dile getirmiştir. Munch'ın hayatı trajedi ve psikolojik bunalımlarda başlamıştır. Küçük yaşında annesini ve kız kardeşini veremden kaybedip babasının aşırı muhafazakâr baskısından ötürü insanın iç olgusuna yönelmiştir.

“Özer’in de belirttiği gibi; hayat mücadelesinin ortaya çıkardığı bir sürü aykırılıkları resimlerinde yansıtmaya çalışmıştır. Tabiatı gerçekçiliğe son verip birtakım yeni gerçekler aramak eğilimini göstermiştir.⁴⁹ Munch anılarında yaşadıklarını şöyle ifade etmiştir; "Hastalık, ölüm ve delilik, beşğimizi bekleyen kara melekler gibiydiler."⁵⁰



Resim 53. Edvard Munch Yaz Gecesi, Ses, 1896



Resim 54. Edvard Munch İki İnsan. Yalnız Birileri, 1894 Kurukazıma

⁴⁹ Özer Bülent, Günümüzde Resim, Heykel, Mimarlık Bakışlar, Yapı Endüstrisi Merkezi Yayınları: A1, İstanbul 1969, s. 30.

⁵⁰ İşman, s. 48

“Munch’ın içe dönük, erken dönem çizimlerinde belirli bir fark olmasına rağmen daha sonraki tarihlerde dış gerçekliğin onun zihnini daha çok meşgul ettiği görülmektedir.”⁵¹ Sanatçının erken dönemiyle daha sonraki dönemlerini karşılaştırıldığında duygusal nitelikler ile yüklü resimler ve eskizler için, şaşırtıcı doğruluk ve sadelik göstermektedir. Bu erken dönemle karşılaştırıldığında ise, ifade yeteneğinin ne kadar olgunlaştığı görülmektedir. Robert Cumming’in de üzerinde durduğu şekliyle;

“Edvard Munch’ın nevrozlarını resimlerinde nasıl ifade ettiğine bakın. En iyi, en yoğun resimlerini 1908 de ki sinir krizinden önce yapmıştır. Bu resimler tecrit, reddedilme, cinsellik ve ölümün hemen ayırt edilebilen (neredeyse klişeye varan) imgelerini taşır ama bu mahrem duyguları evrensel bir yolla anlatabilecek, ender bulunan bir yeteneği vardı. Öyle ki onun korkularına dokunabildiğimiz gibi derinlerde yatan kendi korkularımızın da farkına varıp, onlarla yüzleşebiliriz. Munch kaygıyı güzel kılmıştır. Basit dengeli kompozisyonlarıyla beraber, iç kararsızlığını, huzur ve istikrar arayışını ortaya çıkarır. Yoğun renk kombinasyonlarını, tuhaf ten renklerini göz ve göz boşlukları takıntısını ve fallik sembollerine bakın.”⁵²



Resim 55. Edvard Munch, Köprüdeki Kızlar, 1918, Renkli Çizim

⁵¹ Hodin, s.42.

⁵² Cumming, s. 360.



Resim 56. Edvard Munch Öpücük, 1895
Gravür



Resim 57. Edvard Munch Omega'nın Gözleri,
1908-09

Munch, döneminde anarşist, provokatör olarak nitelendirilir. Munch'ın bu dönemde İsveçli drama ustası August Strindberg'le yakınlaşması sanatçı için bir milat olmuştur. Nietzsche'nin düşünceleri psikolojik çözümlerini cinselliğin aşağılık yanlarını çözümlenip tartışmışlardır.

“Bu nedenle, Munch için aşk, son tahlilde küldür sadece –ateşten geriye kalan bir enkaz yığını. Aşk ve onunla birlikte kadın imgesi, başlangıcı olmayan trajik bir sonu imler, böyle bir durumda, tensel hazzın objesi olan her kadını önce *femme fatale* (büyüleyici ve meşum kadın) olarak tasarlar Munch; ona göre bir kadını meşum kılan şey, cazibesini sergiliyor olmasıdır –en azından, imgeleminde ikiye böldüğü dışının öbür yarısı tekin değildir. Yaşamı boyunca ilk kadın olarak tasarladığı annesi, gitgide cinsel ilişkiye kuşkuyla bakan Munch için ciddi bir sorundur esasen; ölüm dışının vücudunda pusuya yatmıştır sanki: “Kadının gülmesi, tıpkı ölümün tebessümü gibidir”. Hiç kuşkusuz, küçük yaşta kaybettiği annesini ilk kadın ile ölümün bütünleştiği bir sembol olması, bu saplantıda önemli bir rol oynamaktadır; dolayısıyla, karşı cinsle annesini bulmak üzere girdiği yataktan hep hüsrarla kalkar; yatmak, olsa olsa doyumsuzluğa çıkarılan bir davetiyedir burada –her defasında biraz daha umutsuz ve moral bozucu.”⁵³

⁵³ Ergüven, s. 68-69.

Munch'ın ekspresyonist akımının simgesi olarak algılanan ' Çılgılık'ı ve 'Bulanlı'sı karşısında onun hep bizlerden bir şeyler gizleniyor izlenimini veren tarzına yeniden tanık oluyoruz. Yaşamda öyle bir anı yakalıyor ve öyle bir yerinde bırakıyor ki; nedenini, bulmak dürtüsüyle kalınıyor tabloların önünde. Sanki çerçeveleri azıcık genişletilse, giz çözümlenecek. Munch bu tarza, salt ekspresyonist dönemde değil, sanat yaşamının hemen her döneminde kullanmıştır. Bunun nedeni belki de onun şu tümcesin de gizli :

"... İç sıkıntısı, bunaltıcı doğduğumdan beri peşimi bırakmadı. Benim sanatım, batmak da olan bir geminin radyosundan gönderilen umutsuz çağrılara benzer..."⁵⁴

Sanatçının nüleri kendi zamanında yadırganmış olsa da o, günümüzde Norveç'in hatta Avrupa'nın en önemli ressamlarından biri olarak kabul edilir. Tinsel hayatın, insanın mahremiyetini, hayatın şekillendirilmesi yönündeki etkilerini büyük bir titizlikle yansıtmıştır.⁵⁵

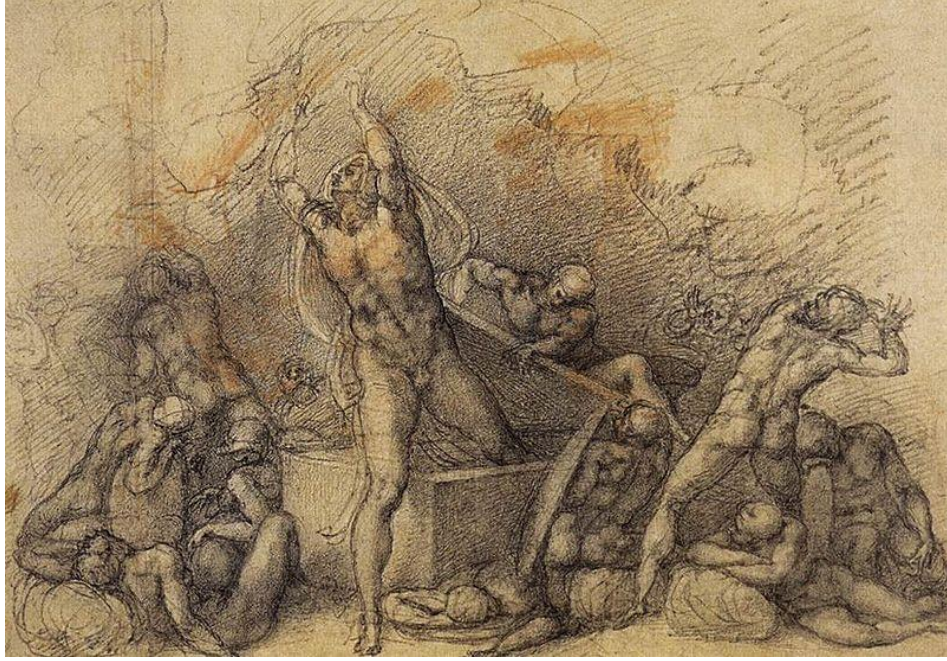
2.4. Figüratif Desende Çıplak Kadın İmgesi

Tarih öncesi insanların mağaradaki duvar resimlerinde, cinsiyetleştirmenin resmedildiği görülmektedir. Kadın toplumda sosyal ekonomik ve özellikle de cinsel anlamda tarihsel süreç içerisinde toplumlarda ataerkil bir yük sayılan meta haline getirilmiştir. Bu sürecin tetikleyicisi olarak kültürel ve sanatsal gelişmelerden uzak tutulmuşlardır. Sanat tarihine bakıldığında dinsel ve cinsel eylemler her zaman erkek hegemonyasıyla şekillenmiştir. İşin temelinde kadında var olan cinsel gücün korkusu sanatta etkin rol oynamıştır. Çok tanrılı dinlerden tek tanrılı dinlere kadar kadın bakireliği, örtünüklüğü gizemin özünü temsil eden bir kavram olarak görülmüştür. Rönesans ve öncesi dönemlerde Azize ve Meryem ana resimlerinde örtünüklük simgeleştirilmiştir. Kutsal yaşamda örtünüklüğün yanı sıra sosyal yaşamda da çıplaklık sindirilebilir bir durum olmamıştır. Batı sanatının ilerleyen zamanlarında nü sanatının gelişmesiyle nesne çoğunlukla kadın olmuş izleyen ise her zaman erkek olmuştur.

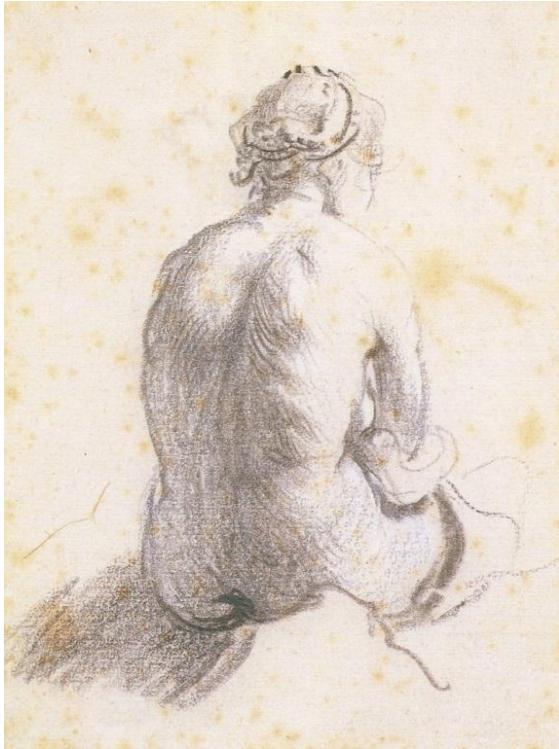
⁵⁴ Ayfer Coşkun, "Munch: Kuzeyli Hüznü ya da Tedirginliğin Estetiği", Milliyet Sanat Dergisi, sayı 278, Aralık 1991, s. 28-31.

⁵⁵ Macit Benice, "Bir Milletın Bağrına Bastığı Ressam Munch", Ankara Sanat Dergisi, Mart 1967, s. 7,8.

Sanat tarihinde beden, sanatın her zaman birincil nesnesi olmuş, bireysel ve toplumsal süreçte etkin ve etkili olmuştur. Var olan gelen bu süreçte bedenin sanatta yer edilişi, kâğıt ya da tuval üzerinde oluşan desen; insanın düşüncesinin yansımasıdır.



Resim 58. Michelangelo



Resim 59. Rembrandt van Rijn Arkadan Görünen Çıplak Kadın, 1630-4 Kağıt Üzerine Siyah ve Beyaz Tebeşir



Resim 60. Leon Golub Suikastçi, 1972

Görsel sanatlarda beden imgesi kadar çekici, dayanıklı, inatçı ve meydan okuyucu bir imge yoktur. Yüzyıllardan beri, beden bir yandan ülküselleştirilmiş bir yandan dünyevileştirilmiş; sonra bir bahaneye indirgenerek biçimi bozulmuş, parçalanmış; dahası, hoş görülmüş, sürgün edilmiş, yok olmaya zorlanmış; ama ne yapıp edip başköşedeki yerini her zaman korumuştur.

“Beden, geçmişten bugüne sadece sanatsal değil, dinsel, felsefi, bilimsel ve siyasal alanlarda sürdürülen mücadele ve araştırmalarında başkahramanıdır. Din ve felsefenin ezeli tartışması olan beden ve zihin ikiliğinden tutun, gerçeklik, yanılısma, temsil, kurgu, toplumsallık, bireysellik, cinsellik ve iktidar ilişkisine kadar, neredeyse bütün tartışmalar öncelikle beden üzerinde yapılmıştır.⁵⁶

Örneğin; Gustav Klimt desenlerinde ve resimlerinde çoğunlukla kadının cinsel organının üzerine daha çok yönelmiş ama bunu daha çok özenli ve tedbirli bir şekilde yapmıştır, fakat yine de izleyicinin bakışı istemese de o bölgeye yönelir. Kadının vücudunun izleyicide bıraktığı etki çoğunlukla onun tamamen çıplak olması değil daha çok üzerinde bir şey yokmuş gibi resmedilmesinden kaynaklanır. Çıplak kadın bedeni böylece desen veya resimlerde tutkunun, cinselliğın bir nesnesi haline gelmiştir. Çıplaklığın yalnızca kadın figürü ya da imgesi üzerinden gösterilmesi bir bakıma genel izleyicinin erkek olması ya da erkek olarak görülmesinden ve onların tatmininden doğar.

⁵⁶ Uysal Mehmet Ali, Cinsel Şey Beden, Rh+ sanart, sayı 38, Mart 2007, s. 15.



Resim 61. Gustav Klimt, Sağ Dizi Üzerinde Dinlenen Yarı Çıplak, 1909-10

“Resimde hiçbir figür, çıplak vücut kadar malzeme estetiğini ikiye bölemez. Buna göre, görme ve kısmen dokunma duygusuna ilişkin olanı çizgi üstlenirken, renk de yaşantı içeriğinin temsiline yönelmiştir. Özünde her figürü kapsamına alan bu ayırım, resimle ilgili genel bir doğruyu dile getirmesine karşın, sıra çıplaklık ile erotizm arasındaki ilişkiye geldiğinde hayati bir önem kazanır. Erotik fantezinin ilk aşamasında çıplaklığı hep ölçülebilire tasarlarız –vücut, sayıların diline bölünmüştür ilk önce ve ölçülebilirin içerdiği soyut ilişkilere en uygun araç çizgide karşımıza çıkar –çizgi, başlangıç noktasına dönüp, belli bir şekli alıncaya kadar soyut, ondan sonra algının somut payandasıdır. Bu yüzden, profilde modelin kimliğine yönelen çizgi, çıplak bedende arzunun nesnesine aracılık etmektedir.

Modigliani, ten rengini alabildiğine sadeleştirdiği çıplaklarında, erotizmi böyle bir başlangıç noktasına götürerek bizi etkisine alır; ancak, sonuçta her şey mutlak bir dinginliğe bırakmıştır yerini –açıklamakta zorlandığımız bir sıfır noktası. Matematik, sıfıra bölünen bir nesnenin tüm evreni kapladığını gösterir bize; çıplağı bu sıfır noktasına gelene kadar soyan Modigliani’nin resmi de, giderek buradan yayılan erotizmle dolmaya başlar –öyle ki, tüm tuval yüzeyi, duysal olanın

kaidesine dönüşmüştür artık bu nedenle, Modigliani, modelini seyrederken, önce seyredilmenin rahatlığını verir ona –çıplak, erkeğin karşısında edilgin bir haz objesi değildir burada. Kadın vücudunda tuval yüzeyine dalgalar halinde yayılan erotik gerilim daha sonra aynı yere dönüp, bu çalışmalarda, çıplak model ile ressam arasındaki ilişkiyi yönlendiren resim kaygısı hep ön plandadır.⁵⁷



Resim 62. Amedeo Modigliani, Uzanan Çıplak, 1919

Bu süreçlerden evrilerek çıplak kadın imgesi figüratif desende ağır rol oynamaya başlamıştır. Figür desenlerinde beden yalnızca bedeni temsilen yer almaktadır. Bedenin yerini tutan bu imge çizgiyle beraber görselleşir. Sanat tarihi boyunca baktığımızda beden, burjuva kısmı dediğimiz soylu insanları, kutsal kişileri, soylu/bu insanların isteği üzerine cinsel arzuları kışkırtan şekilde ideal olan güzelliği temsil etmiştir. Modern döneme geldiğimizde ideal güzel olan beden düşüncesi değişir ve yapısı bozulur. Örneğin; Egon Schiele "ben insanları resmederim; nasıl göründüklerini değil, nasıl göründüklerinden çok nasıl o hale geldiklerini resmederim." demiştir.

⁵⁷ Ergüven, s.56,57,59



Resim 63. Egon Schiele, Başı Üzerine Diz Çökmüş Karısı, 1915

“Cinselliğin, kendi içindeki mahremiyetine karşın, sanattaki cinsellikle de izleyicilerin paylaşımını gerekli kılmaktadır. Bu arada izleyici dikizci konumuna düşerken, kendi içinde de bir hesaplaşmaya sürüklenmektedir. İnsanın merak duygusunu dürtükleyen erotik sanat aşkınsallığı son derece yercil bir sona götürmektedir. Ya da tam tersi bir durumla cinselliğin son derece sıradan tavrını çok yüksek bir aşkınsallığa gebe bıraktığı da söylenebilir.”⁵⁸

Cinselliğin dayatmış olduğu çıplaklık olgusu, üstü örtülü olmanın tam karşıtı ve aynı anda kendine yönelik bir bağlam kurma yolundadır. Beden çıplaklıkla doğurganlığın altında tatmin olmayı isterken cinsel arzuları aynı yörüngede kendine çekmektedir. Erotik beden cinsel dürtüleri eyleme geçirmesiyle saklı duyguları ifşa eder.

Sosyolojik alanda gizlilik yaratacak, çıplak sahaya odaklanmak ya da odaklanmamak insani bir eylemi gerektirirken, sanatta ise amaç edinilen şey çıplaklığı çıplak olarak görmek edimidir ya da görülmesi gerekeni ortaya koymaktır. Çıplaklık içeren bir resmin etkileyici sayılabilmesi için izleyicinin de resimde çekilmek istenilen yörüngede bakması gerekmektedir. Böylelikle izleyicinin resimden uyandırılması gereken hazı hareketi geçirir. Figürün çıplaklığı bir anlamda da cinsel uzuvların gösterilmesi kısmen cinsel eylemin gösterilmesi demektir. İmgedeki cinsellik kişiyi özüne geri döndürmektedir. Resimdeki empoze edilen cinsel dürtüler, toplumun dayatmış olduğu fizyolojik, sosyolojik ve psikolojik yasaklamalara başkaldırı niteliğindedir.

⁵⁸ Kahraman, s. 27.

3. BÖLÜM

DESENDE AVANGARD TAVIR

3.1. Beuys'un Desenleri

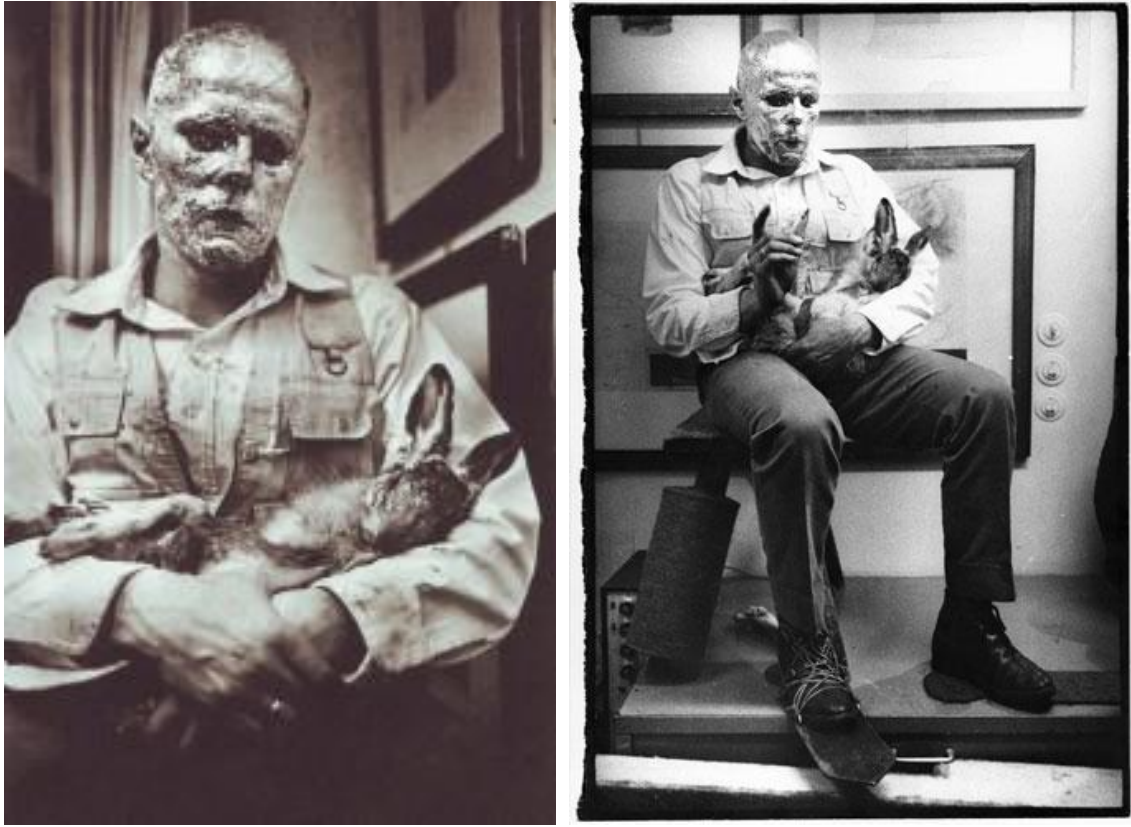
“Büger’in kuramında avangard, sanatın kurumsallaşmaya karşı bir saldırısıdır. Beuys’un duruşu sanattaki tavrı, yenilikçi bir yol izlemesi onun yaşadığı yüzyılda avangard bir tutumla dönemine ve sanat akımlarına meydan okumuştur.”⁵⁹

Sanat ve hayatı birbirinden ayırmadan yaşayan Beuys’un çalışmaları da bu şekilde ilerlemiştir. Joseph Beuys, modern sanatta çok önemsenen ama plastik değerlerin dışına çıktığı için bağlantı kuramadığımız ve hiç kuşkusuz geçen yüzyılın en dikkat çeken sanatçılarından. Alman ve Batı sanatına damgasını vurmuş olan Beuys, savaş sonrasında uyguladığı, yarattığı işleriyle çok konuşulan, aynı zamanda her insanın sanatçı olduğunu savunarak hiçbir akademide barınmamış bir sanatçıdır. İşlerini (desen, heykel, performans) mantığını zorlayarak geliştirir. Kendisini sanat yapıtı olarak adlandırır ve hayatını bir sanat yapıtıymış gibi yaşar. Kendisi bu yaşantısına “sosyal plastik” der. Happeningler düzenler, yapıtla bir bütün olur, yapıtla insan arasındaki boşluğu yok eder.

Beuys 1950 yıllarında Almanya cephesinde 2. Dünya savaşının üzerinde taşıdığı izleri desenlerinde; bir günah çıkartma, aklanma, toplumsal düşünceyi yeniden var etme, kişisel olarak iyileşme ve yüzleşmeye çalışmıştır. Beuys sosyal plastik kavramı üzerinde yoğunlaşmıştır. Öyle ki malzeme olarak sesi bir performans aracı ve onunla birlikte düşünceyi bir sanat değeri olarak tanımlamıştır. Yapıtlarını sanat piyasası için üretmemiştir. Her daim yapıtlarını tek bir bütün olarak tanımlamış ve bunu sosyal

⁵⁹ Bürger Peter, Avangard Kuramı, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s.21.

plastik çatısı altında toplamıştır. Bu kavram tüm yaşamı boyunca oluşmaya devam etmiş, öldüğünde de aynı şekilde bitmemiştir.



Resim 64. Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır? , 1965

“Joseph Beuys, 26 Kasım 1965 yılında Gallery Schmela’da “Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır?” isimli bir performans yapar. Performans süresince elinde ölü bir tavşan (Hare) vardır. Yüzü bütünüyle bala bulanmıştır ve açılışa gelen izleyicileri performans süresince kapının dışında tutarak kucağındaki ölü tavşanla birlikte galerideki resimleri tartışır.

Beuys geleneksel anlamdaki sanatın tüm kalıplarını kırdığı bu performansı yapmakla ki öldüğü güne kadar otoriteler tarafından ya deha ya da soytarı olarak tanımlanmıştır -ne’yi amaçlamıştır? ‘Ne’ sorusunun cevabı için performans boyunca kullanılan nesnelerin simgesel anlamları üzerinden düşünerek, Beuys gibi ‘işaretler’ ile çalışan bir sanatçının amacını çözümlenmeye çalışmakta fayda var. Performansta kullanılan tavşan ya da ‘hare’, Yunan Mitolojisi’nde hem Afrodit’in hem de doğurganlığın sembolüdür. Beuys’un yüzüne sürdüğü bal ise üretken insanı ya da düşünebilen insanı sembolize etmektedir. Bu performansta anlam iki şekildedir: ilki; Beuys’un işaretlerini kullanarak ve bu işaretler üzerinde düşünerek kendi anlamlarımızı yaratabileceğimiz kadar özgür olduğumuzun ifadesi, ikincisi

ise; Beuys'un gerçek amacı. Beuys bu performansı yapmakla; düşünebilen her insana mahsus olan düşünme yetisinin, sanatın asıl nesnesi haline geldiğini ve düşüncenin kendisinin -tıpkı bir heykeltıraşın çamuru şekillendirmesi gibi bir plastiğe sahip olduğunu anlatmaya çalışmaktadır. İkinci amacı ise şudur; düşünebilen herkesin sanat yapabileceğini anlatmak. Düşünebilen herkesin sanat yapabileceği düşüncesi sanatın kendi hakikati içinde bir devrim gibidir. O zamana kadar gelen sanatçı ve yetenek hiyerarşisini, sanatçının ayrıcalığını, malzemenin önceliğini kısacası geleneği siler atar.”⁶⁰

Çizmek Joseph Beuys'un bütün yaşamı boyunca sanatsal ifade aracı olmuştur. Duygu ve düşüncelerini hümanist bir dünya görüşüyle ilgili hayallerini desenleri ile yansıtmıştır. Toplumsal plastik düşüncesini oluşturan önemli kavramları desenleri ile ortaya koymuştur.”⁶¹

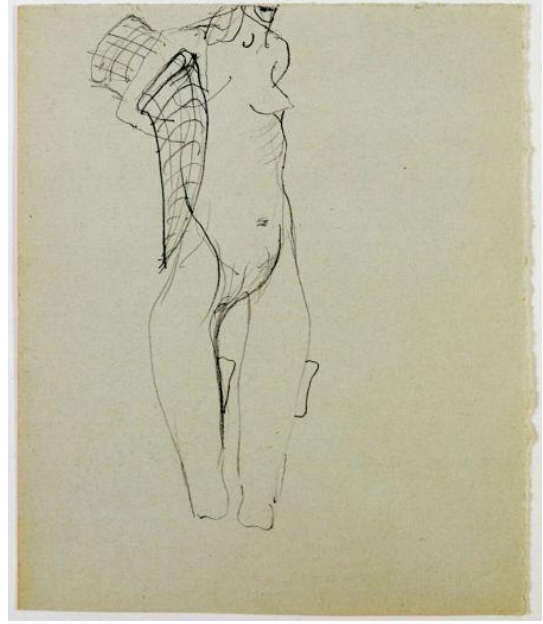
Toplumsal plastik Beuys için, düşüncelerini, duygularını ve uyarılarını doğrudan doğruya yansıtmadığı, kendine özgü bir dille, özgün bir anlatım biçimi içinde, simgelerin gücünü kullanmasıdır. Ayrıca yapıtlarında kullandığı nesnelere simgelerle birlikte bir bilmeceye dönüştürmüş ve izleyicilerin bu yapıt karşısında zihinlerini çalıştırmalarını ve bu muamma bilmeceye katılmalarını beklemektedir. Buna da Beuys'un sosyal plastiğinin bir parçası diyebiliriz.

⁶⁰ Ilgaz, Deniz, (27.01.2014 Pzt, 21:58), Ölü Bir Tavşan, Erişim Tarihi: 12.02.2014, <http://felsefegazetesi.com/olu-bir-tavsan/>

⁶¹ Paust Bettina, Beuys'un Desenlerinde Çizimin Önemi, Joseph Beuys - Aslolan Çizgidir, Yapı Kredi Yayınları, 2005, İstanbul, s.9,14



Resim 65. Joseph Beuys Şaman Evinde Trans, 1961



Resim 66. Joseph Beuys Plastik Aktrist, 1958

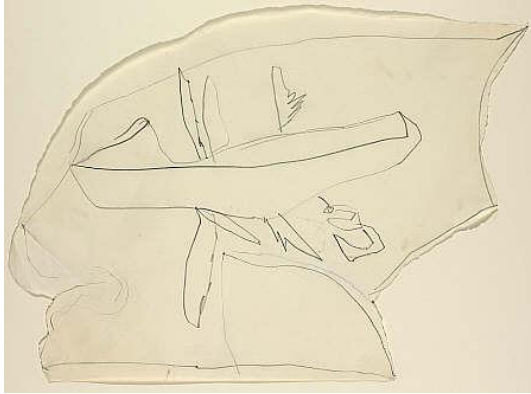
Beuys'un sanatının temel düşüncesi bireyin ve toplum sağlığının birbirinden ayrı düşünülmemeyeceği üzerine odaklanmıştır. Joseph Beuys'a göre sanat, bireysel ve toplumsal ayrımın aynı anda gerçekleşmesi sürecidir. Beuys'un çalışmalarının en can alıcı tarafı, sürekli hareket halinde sınırsız bir sanattan üretilmiş oldukları hissinden kaynaklanmaktadır. Beuys sanatını dolu dolu yaşamasına rağmen kendi iç dünyasındaki arayıştan kendini kurtaramamıştır.⁶²

“Nietzsche, bir bolluk duygusunu yaratan ve belli bir takım sınırların bulunduğu duygusunu yaratan sanatçılar arasında, yani, maksimalistler ile minimalistler arasında bir ayrım yapmıştır; bu bağlamda Beuys, içsel yönden bir minimalist, dışsal yönden ise maksimalisttir. Boş olarak gördüğü bir beden ve bir ruhu yeniden doldurabilmek üzere sürekli sanat üretmek zorundaydı. Nietzsche'nin ayrımı, beden ile ilgili farklı duyguları yansıtır – kendi kendini maksimalize edebilen sıcak beden ve kendi kendini minimize eden soğuk beden –Beuys içsel yönden minimalistti –yani soğuktu – ancak, tıpkı bir arı gibi, sıcak olabilmek için kaynaklarını maksimalize edebiliyordu.”⁶³

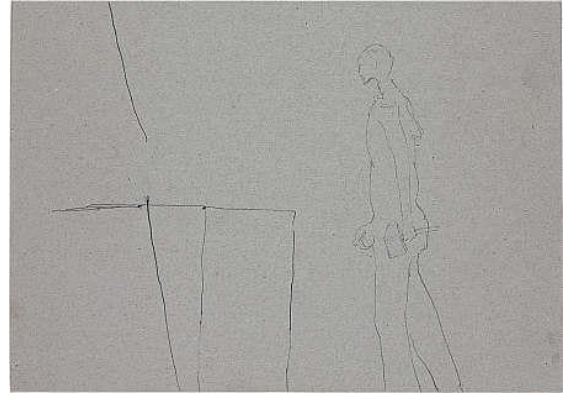
⁶² Donald Kuspit, “Joseph Beuys- Sanatçının Gövdesi”, Sanat Dünyamız, Sayı 52, 1993, s.54-64

⁶³ Kuspit, s.54-64

Beuys'un yapıtlarında doğum ve ölüm arasındaki yaşamsal hareketler içerisinde toplumun yaşadığı tüm acıların içselleştirildiğini görmekle birlikte acı duygusundan kurtularak başlangıca dönüşünde onun sanatının ayrılmaz bir unsurudur.⁶⁴



Resim 67. Joseph Beuys Melek Balina, 1953



Resim 68. Joseph Beuys Demirci II, 1958

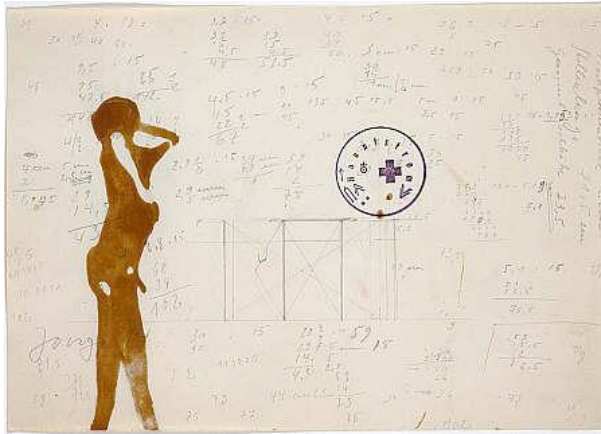
Beuys'un kendi içerisinde yaşadığı babasının sevgi eksikliğinden kaynaklanan, içsel eksiklik duygusu, çocukluk izlerinin bulunduğu eserlerinde, yer alır ve duyguları kırılmış, hissi görülür. Bu nedenle amacı insan ilişkilerinde eksik bulduğu sevgiyi, içlerindeki sıcaklığı, ortaya çıkarıp, yaygınlaştırmaktır.

“Desen kavramsal olarak bir yaratı ve buluş alanı olarak durmaktaysa, dilin yaratısına yönelik bir alıştırmaysa onun son ve nihai sıkıştırılması ve sembol olarak sabitlenip katılaştırılmasından önce desen ve yazı işlevinden geçmektedir. İşte semboller bu yüzden ‘güzel değildiler; düşüncüyü katılaştırıp sabitleştirip akışkanlığı yok ettikleri için. Oysa, desen bu belirtiyi ikon haline getirdiğinde akışkanlık daha bitmemiş ve yaratı ve buluş süreci tamamlanmamıştır.”⁶⁵

Günümüzde desen, anlamı bir kelimeye ya da cümleye indirgenemeyecek kadar yayılmış ve malzemeleri değişse bile sanattaki en eski değişmeyen değerini kaybetmemeyi başarmıştır. Beuys desenin, tam da anlatım olanaklarını değiştirmiş ve farklı malzemeler kullanarak farklı bir yerinde yer almıştır.

⁶⁴ Age, s.54-64

⁶⁵ Akay Ali, Beuys'un Desenlerinin Güncelliği ve Sembol Önceliği, Joseph Beuys - Aslolan Çizgidir, Yapı Kredi Yayınları,2005, İstanbul, s.50



Resim 69. Joseph Beuys Masa, 1952



Resim 70. Joseph Beuys Porselen Tavşan Kalem Damgası İle Çizim, 1989

Beden; modern sanatta insan bedeni üzerinde okunmuş modern kavramlar ve tekniklerle modernist bir yapı oluşturmuştur. Beuys'un sanatında ise desen yarı büyü eylemi olarak gerçekleşirken yeni bir dönemle beraber desen beden merkezli bir olgu olmuştur. Joseph Beuys sanat yaşamı boyunca performansları ve desenleri arasındaki gizli ilişkiyi yeniden inşa etmiş ve çalışmalarının kavramsal yönü için desene önemli bir görev yüklemiştir. Desenleri diğer performatik çalışmaları gibi kavramsalıdır. Aynı zamanda temsile dayanan bir ifade biçimidir. Beuys'un sanatına sınıflandırırken ilk desenlerinde kültür efsaneleri, tarih öncesi mitleri, kendi geçmişiyle birbirine bağlar. Kuzey yarım küredeki taş devrinin göçebelerinin tasvirlerini çizimlerinde oluşturur. 1960'dan sonra ise desenlerinde değişiklikler yapmıştır. Bu değişiklikler onun kavramsal yanıyla oluşturduğu toplumsal sanat teorisi. Desenleri, kağıt üzerinde bir tasarım olmanın dışında performanslarıyla birleştirdiği bütüncül bir oluşum haline gelmiştir.⁶⁶ Beuys desenleri hakkında şöyle bir açıklamada bulunmuştur.

“Desen benim çalışmalarım, görünmeyen güçlerden görünür şeylere doğru değişen, düşüncenin ilk görünür formudur. Bu gerçekte alttakini yüzeye çıkaran düşüncenin özel bir türüdür...”⁶⁷

⁶⁶ Dilek Türkmenoğlu, “Modern Sanatta Desen Dili ve Joseph Beuys”, RH+ Sanart, Sayı 45, Kasım 2007, s. 84-85.

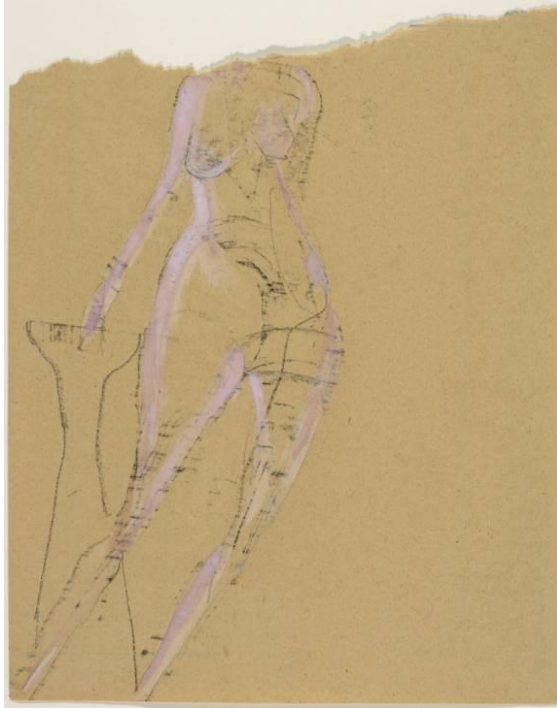
⁶⁷ Türkmenoğlu, s. 84-85.



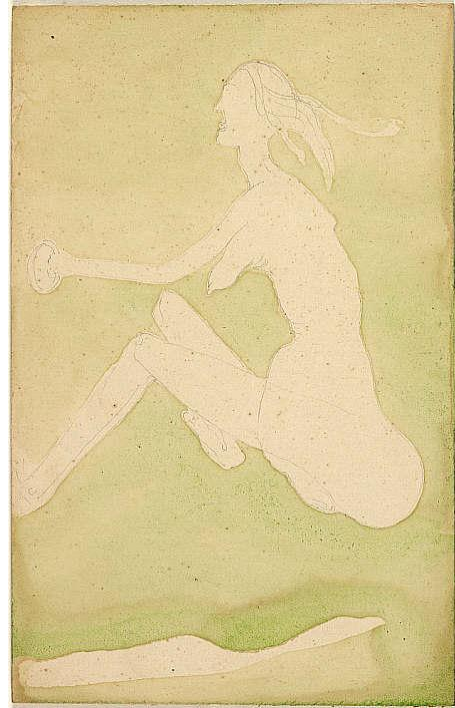
Resim 71. Joseph Beuys, Aktrisler, 1958



Resim 72. Joseph Beuys, Ateş Üfleyen Cadılar, 1959



Resim 73. Joseph Beuys Aktrisler, 1956



Resim 74. Joseph Beuys Çimende ki Beyaz Kadın (Peri), 1954

Yukarıdaki örneklerde gördüğümüz Beuys'un çizimleri; aktivist, peri ve cadılardan oluşmaktadır. Çizimlerinde genellikle insanlar, çevre ve ritüellerden yararlanmıştır. Örneğin Alman halk gelenekleri hakkında birçok bilgiye sahip olan Beuys, diğer ilkel kabile mitleriyle, kültürleriyle özellikle şamanizmden de çok etkilenmiştir. Burada peri olarak çizimlediği figürü, ilkel toplumların folkloründen esinlenerek oluşturmuş, cadı ve aktivistleri de aynı şekilde ortaya koymuştur. Kadınların yarım, kafaları olmaksızın çizilmesi kasten yapılmamış, kâğıdın yarısının yırtık olması da, onları aşağılamak için değildir, daha doğrusu Beuys eline ne gelirse çizmek istemiş ve bunu bir ayırım olarak değil desenleriyle arasında samimi bir bağ kurmuş olmasına bağlamıştır.

Beuys 1400'lerde grafik veya edebi desenlerin öznel desen araştırmaları ile ilgili belgeler olarak bir tarafa bırakıldıktan sonra, desenin değer kaybına uğradığından bahsetmektedir. Desenin belge olarak kullanılması, plastik sanat olarak öne çıkmasıyla birlikte başladığından söz eder ve ona desenin bilimsel yanını görmezden gelinmiştir. Beuys Picasso ve Duchamp'ı çizgisel anlamda aynı kefeye koymuştur. Beuys'un deseni ise tüm desenlerdeki çizgilerin bir form olarak ortaya çıkmasıdır. Desenlerinde elin hareketlerini bize sunar, bu nedenle bunlara hareket desenleri diyebiliriz. Yalnızca bir duyguyu işaret etmez sanatçının hareketini de bununla birleştirir. Böylece bize her

insanın çizgiyle yola çıkarak düşüncesini ifade edebileceğini bildirir. Yani Beuys her insanın elleri, elleri yoksa ayaklarıyla desen yapabileceğini ve bu çizgilerin onların bir ifade aracı olabileceğini kastetmiştir. Güncel sanatçıların desenlerine baktığımızda, Beuys'un desenlerinden izlerin görülmesi, onun desenlerinin hala canlı kaldığını göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında Beuys'un desenleri sanatçıların kendi sınırları dışında, daha doğrusu klasik sanatın katı kurallarını parçalamaya ve özgürleşmeye davet etmektedir. XX. Yüzyıl sanatının öncüleri Picasso ve Duchamp'tır. Picasso'nun açtığı çizgiyi takip ederken daha radikal bir Duchamp çizgisinde ilerlemiştir. Modern sanatçıları da bu iki çizgi türü üzerine yoğunlaşmış olsalar da sanat tarihi okumaları ile birlikte diğer çizgileri de değerlendirmeye başlamışlardır.⁶⁸



Resim 75. Joseph Beuys Astrak Kimyasal Tanrıça, 1974



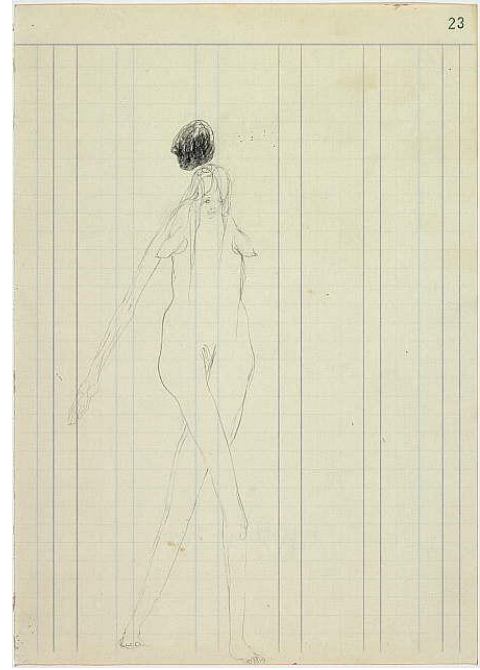
Resim 76. Joseph Beuys İsimlessiz, 1952

Beuys'un desenleri onun sanat anlayışının, kendi geliştirdiği sanat kavramının çekirdeğini oluşturmaktadır. Desenlerini ele alarak tüm sanat çalışmalarını bu şekilde ortaya koymuştur. Yaşamında çizgi ve desen değerine yoğunlaşmış ve bunlar yaşamında büyük bir paydada yer almıştır. Yalnızca beyaz bir kâğıt üzerine değil farklı şekildedeki kağıt yüzeylere, gazete ve takvim yapraklarına çizim ve uygulamalar yapmıştır.

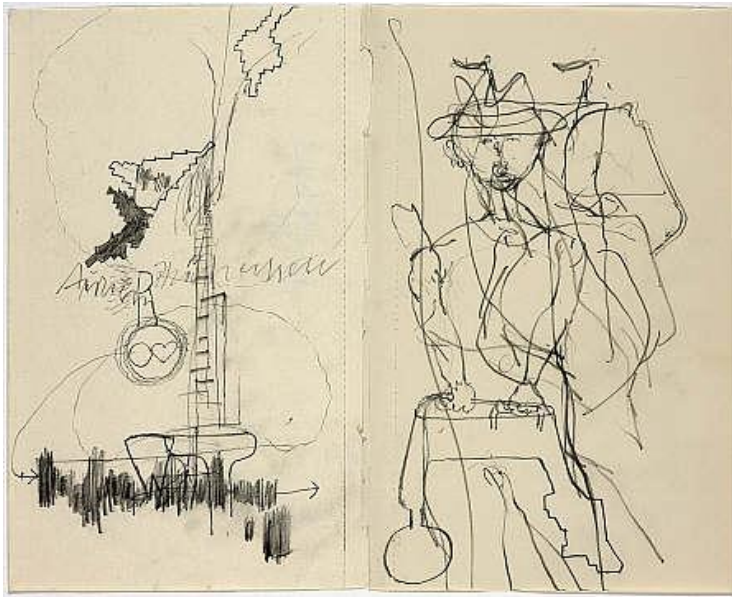
⁶⁸ Akay Ali, s.39,40,47,48,49



Resim 77. Joseph Beuys İsimsiz, 1966



Resim 78. Joseph Beuys Düşen Taş ile Kadın, 1959



Resim 79. Joseph Beuys İşi ile Genç Demirci,
1971



Resim 80. Joseph Beuys Aktris, 1964

Desenlerini dil alanını genişletmek için kullanmıştır. Desenlerine başlarken ilk önce çizeceği nesneyi ya da figürün kendisini belli etmiştir. Kendisini anlatmak istediğiyle birlikte çizime başlamıştır. Çizimleri oluşturmaya başladığında belli bir olgunlaşma aşamasından geçmiştir, hatta bazen eski çalışmalarını üzerine yeni çalışmalar eklemekte ve

bunları bir kutuya koyup uzun süre bakmamaktadır, tekrar baktığında ise üzerine eklenebilecek yeni şeyler bulunduğunu belirtmektedir.

Beuys çizimleriyle beraber yeni bir dil geliştirmek ve dil yoluyla istem, düşünce duyum gibi dil biçimlerini canlandırmak istediğini ve bu dille bir tartışma başlattığını belirtmiştir. Aynı zamanda diğer çalışmalarında olduğu gibi dili bir uyarı aracı olarak çizimlerinde kullanmıştır. Çizimlerin Beuys'a katkısı, yeni bir dil oluşturma ve dilini değiştirme şeklinde yöneltimi olmakla beraber, eğer bu çizimleri oluşturmamış olması ihtimalinde, kendisini yakın ikinci bir dil olan, yazıyla ifade edebileceğini söylemiştir. Belkide çizimleri bu oluşturduğu dille beraber tüm çalışmalarının başkahramanıdır. Çizimleri onun için beyninde yanan ampulden yakaladığı bir birikim aracı ve daha sonra üzerlerinde işlenebilecek bir ön çalışma, eskiz özelliği taşımaktadır.

Düşüncelerin pratiğe yansısıyla somut bir anlam kazandırmak için çizgiyle klasik anlayışın ötesine geçmiştir. İçinde bulunduğu düşünce karmaşasını hayal dünyasını çizim ile yansıtmıştır.



Resim 81. Joseph Beuys Akıllı, 1965



Resim 82. Joseph Beuys Yumurta Üretiminin Zorluğu, 1968

Çizimlerindeki biçim, somut ve soyut anlamda kendi içerisinde kendini aramaktadır. Bu anlayışı onun algılanmasını zorlaştıran nedendir. Beuys'un çizimlerinde çizgi obje üzerinde görünürün dışında belirsiz kalmıştır. Bu da görülemeyen fazlasıyla görünür çizgilerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Biçimi ve malzemesi bakımından çizimlerindeki bu yoğunluk ve seyreklik yapısı kişiye plastik sanat teorisi kavramında düşünce

özgürlüğü ve insanın bir parçası olan bazı fiziksel ve duygusal özelliklerini renkle ifade etmesini sağlamıştır.



Resim 83. Joseph Beuys Çıplak, 1952



Resim 84. Joseph Beuys İki Çift Çıplak, 1959

Beuys malzeme ve renk seçiminde kendine özgü bir anlayış yaratmıştır. Çizim araçlarında ki tercihini soyut ve somut bir akılla kavranması bulunduğu çağa kadar Beuys'un plastik sanat ve heykel kavramlarını değiştirmeye çalıştığının göstergesidir. Beuys doğa bilimleri ile ilgili araştırmalar yapıp bunu sanata dayayıp bütüncül bir dünya anlayışına ulaşmaya çalışmıştır.



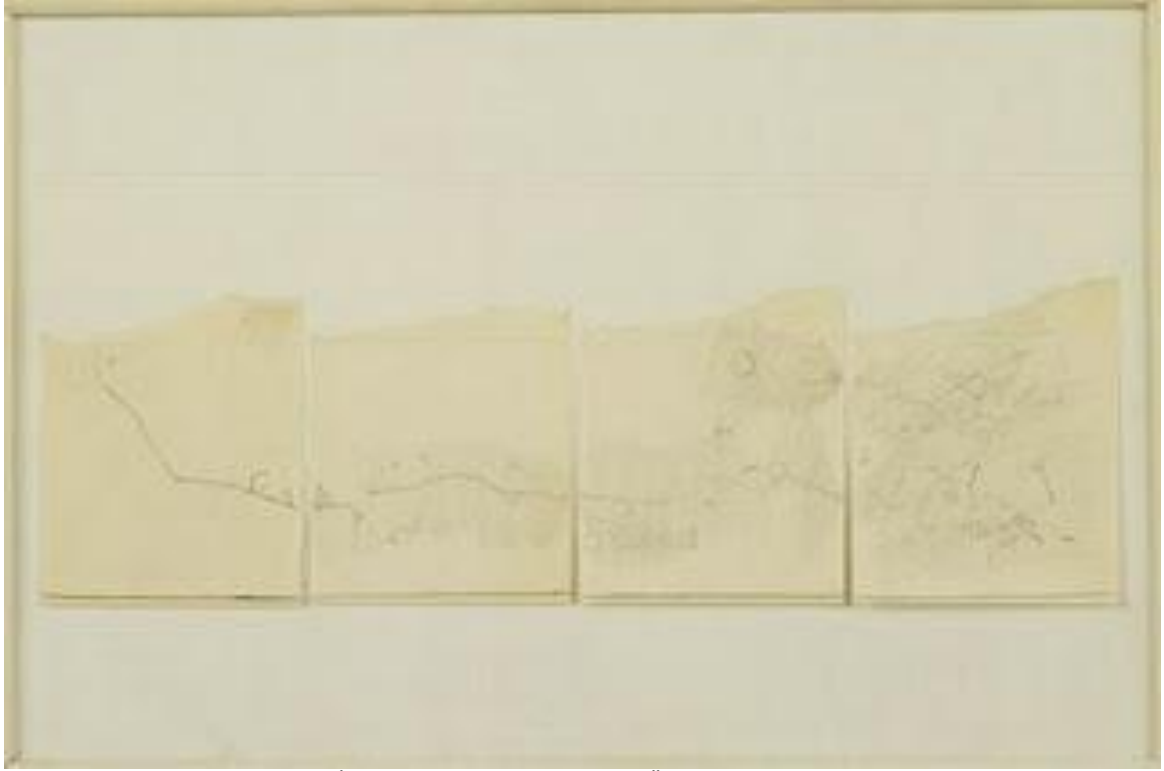
Resim 85. Joseph Beuys Çilli Kurbağalar, 1958



Resim 86. Joseph Beuys Hayvan ve Güneş, 1940

Varolan üç boyutlu plastik anlayışı aşip plastik sanat kavramını bütüncül ele alıp sosyal plastik sanat anlayışını geliştirmeye çaba göstermiş ve insanı merkezine almıştır. 1970 ve 1977 arası Beuys'un çizim üslubu teoriye enjekte edilmesine yönelik bir eyleme

geçmiştir. Bunun akabinde enstelasyonları olarak ürettiği tahta üzerine çizimleri bulunmaktadır.



Resim 87. Joseph Beuys, İsimli, Boyalı Ahşap Panel Üzerine Dört Yaprak Kağıtla Karakalem

Beuys çizimlerinde; işitsel algılama yoluyla çevreden işitilen yönün, varolan duygusal yönü tetiklemeyle değil, duyguların çevreden varolmasıyla ve varolan çevreyi şekillendirdiği ve gerçekleştirdiği düşünce yapısını çizimlerinde ortaya koymuştur. Çalışmalarında insanlığı, toplumsal, sosyal, sanatsal ve kültürel biçimde ele alıp derinleştirip işlemiştir. Bununla birlikte Beuys'un ruhsal bunalımları figür çizimlerinde yoğun biçimde görülür. Bazı desenlerinde dış çizgiler, kısa çizgiler ve taramalarla oluşturulan bir biçimde ifade edilmiştir.



Resim 88. Joseph Beuys Kendi Portresi



Resim 89. Joseph Beuys Kendi Portresi, 1965

Joseph Beuys çalışmalarında çizginin ifadeci özelliğini kullanmıştır. Çizgileri çoğu zaman dağınık, bazı zamanlarda durgun ve tekdüze şekilde oluşmuştur. Düşündüğü her şeyi çizgiyle ifade edebileceğini öne sürmüştür. Yukarıdaki desen örnekleri incelendiğinde; sol tarafta bulunan deseninde çizgilerin olabildiğince dağınık ve savruk olduğu görülmektedir. Kağıt yüzeyini olabildiğince çizgiyle doldurmuş ve vurgulamak istediği bölgeyi üst üste çizgi yumaklarıyla daha da belirginleştirmiştir bir yandan bu çizgilerin oluşumundaki devamlılık bir hız etkisine de neden olmuştur. Çizgileri ne kadar üst üste kullanmış olsada aslında yaptığı tek çizgi kullanımıdır. Burada tamamiyle elinin hareketini duygularına bırakmış, temkinli davranmamış, çizgileri kolunun hareketiyle yön bulmuş ve kendi içerilerinde bir ritim oluşturmuşlardır.

Sağ yandaki desende ise; kağıt yüzeyinin çoğunluğu açıkta bırakılmış ve yalnızca sağ üst yana bir figür konurulmuştur. Figür tamamiyle bilinçli çizgilerle oluşturulmuş, durgun dik ve yalın bir biçimdedir. Bu desende yalnızlık bir başkahraman gibidir, çizgiler yukarı doğru akmış ve yatay bir diğer çizgiyle figüre ve dik çizgiler arasında bir denge sağlanmıştır. Bir anlamda bu yatay ve dikey çizgiler, hayattaki başlangıç ve sonu anlatır gibidir. Çizgilerin yukarıdan aşağı ya da aşağıdan yukarı oluşumu insanda

varolan ve çoğunlukla karmaşık olan duyguları bu duygunun içsel olarak gizlenmesi bir anlamda duyguların dışavurumunu simgelemiştir.

“Kendi deyişiyile Beuys, çizimlerinin görünür olmamasıyla, şakayla karışık açıkladığı üzere, bir şeyleri görünüre taşıdıktan sonra kendilerini yeniden ortadan kaldırarak görülemeyen “ultra görünür çizimler” olmasıyla yakından ilgileniyordu.”⁶⁹

Beuys’un çizimlerinin ayırt edici özelliği tasvir edilen çizimin yırtık zemin üzerinde zımba ile delinmiş, çoğu kez kullanılmış olduğunu belirten izlerin varlığı değersiz kâğıtlara sanatsal bir değer yüklenmesi olarak görülmektedir. Kurşun kalem ile çizdiği konturlar bir biçimi tasvir ederek bir objeye işaret etse bile, sonra belirsizleşerek kâğıt yüzeyine yayılır. Ayrıca bu tekniği tabakalar halinde kullandığı renkler ve bu renklerin şeffaflığı ile figürün soyutluluğunu ilan eden kâğıtlar için de geçerlidir. Beuys çizimlerinde geleneksel çizim malzemelerinin dışında bitkiler, kan, çay, tahta boyası, iyot, sarı bakır, demir klorür veya yağlıboya eklemesi desenlerinde içerik ve biçim bakımından da kendini göstermektedir. Seçtiği çizim malzemelerini salt fiziksel değil, enerji ve düşünce ile ilişkilendiren malzemelere ağırlık vermesi 1950’li yılların başında Beuys’un alışlagelmiş çizim anlayışını genişleterek sanat kavramını temelden değiştirme yönelik bir çaba içerisinde olduğunu göstermektedir. Farklı teknik ve malzeme arayışları içerisinde erken dönem çizimlerinde kullandığı hayvan, bitki, manzara ve insan betimlemeleri gençlik yıllarından beri doğa bilimlerine duyduğu ilgide yatmaktadır.⁷⁰



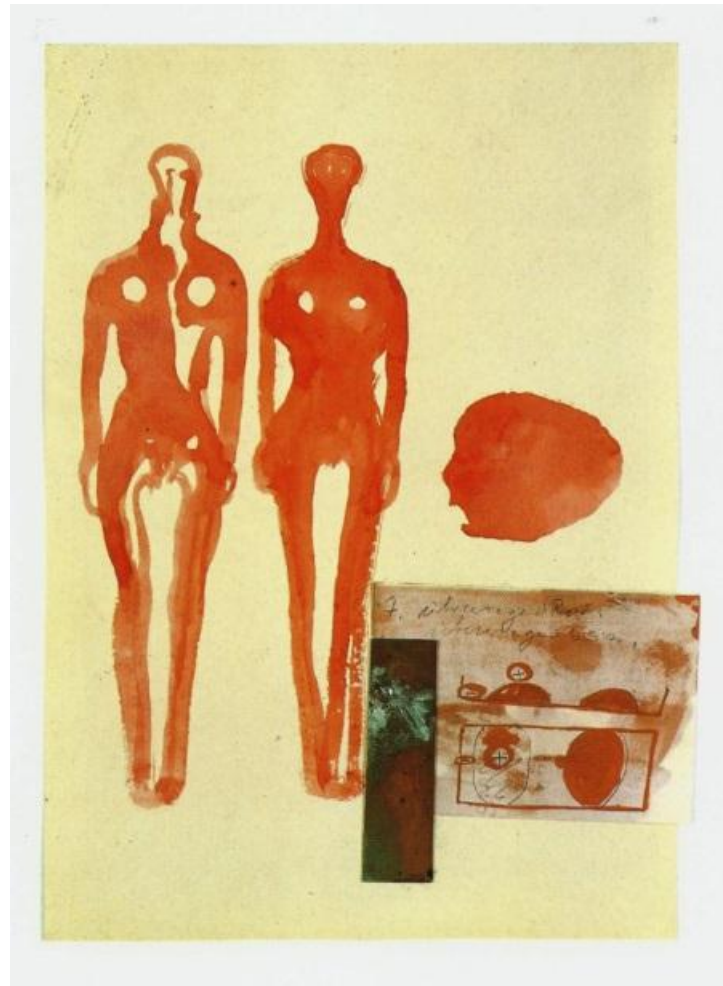
Resim 90. Joseph Beuys Erkek Geyik, 1954



Resim 91. Joseph Beuys Güller, 1952

⁶⁹ Paust, s.13,15.

⁷⁰ Age, s.13,15.



Resim 92. Joseph Beuys, İsimsiz, 1958

Joseph Beuys kendi sanatı dâhil sanatı, insanın kendini var etmesiyle başlayıp ve yine kendini yok etmesiyle son bulacağını belirten birkaç sanatçıdan biriydi.

3.2. Tinsel Desenleri ve Oskar Kokoschka

1900'lü yılların başında Kokoschka kendi kendini yetiştirmiş en yenilikçi dışavurumculardandır. Kokoschka hayata ve insanlara karşı duyduğu büyük aşkı resimlerinde konu olarak ele almıştır. Oyun yazarı ve bir şair değil aynı zamanda resimleri karşısında sadece bir ressamdır. Resimleriyle heyecan, tutku ve ölüm gibi insanı derinden etkileyen duyguları dışavurmuştur. Çizimlerinde çizgiler gergin ama buna nazaran formlar güçlüdür. İşlediği konular temelde insan ve hayattır, nedenini bu kavramlara duyduğu yoğun sevgiyle ifade etmiştir. Figürlerde bakışlar donuk, ifade neredeyse yoktur. Renkli çizimlerinde tek renk vurgusuna inanmaz, eserleri geniş renk

paletine sahip heyecan doludur. Renkler yumuşak geçişli ve softtur. Tüm duygu ve tutkularını kullandığı bu canlı renklerle dışavuracağına inanmıştır.



Resim 93. Oskar Kokoschka Kätke Richter (Levha, Gevşek Yaprak), 1917



Resim 94. Oskar Kokoschka Richard Dehmel Portresi Karakalem ve Mürekkep

“Oskar Kokoschka yaşadığı sanat ortamında, Viyana’da esen “Art Nouveau” havasında rahat hissetmez kendini, tedirgindir. Bu akıma karşı tavrı olarak girer sanat dünyasına tedirginlik doğrudan bu akıma karşı bir duygu mudur onda, yoksa onun kişiliğine özgü müdür? Tedirginliğin, yaşamı boyunca fırça vuruşlarında sezildiğine göre ikincisinin daha doğru olduğu düşünülebilir. Dış görünüme değil içe, öze yöneliktir onun ilgisi. Art Nouveau sanatçıları gibi güzelleştirme diye bir kaygısı yoktur. Tam tersine aşırı duygulu, tutkulu kişiliği onu güzel – çirkin diye bir ayrım yapmaktan alıkoyar. “Öz” neyse olduğu gibi resme aktarılmalıdır. Sanatçının bu eğilimi özellikle portrelerinde daha belirgin ortaya çıkar. Resmin modeline benzeyip benzememesi onu ilgilendirmez, onun aradığı resmi yapılan kimsenin varoluşsal özellikleridir. Ne var ki onun özü algılayışı çok öznedir. Öyle ki, bu ister bir manzara, ister bir portre olsun, modeline adeta kendi duygularını yükler.”⁷¹

⁷¹ İpşiroğlu Nazan, Sanattan Güncel Yaşama, Pan Yayınları, İstanbul 1998, s.201-202.



Resim 95. Oskar Kokoschka, Kendi Portresi, 1920, Siyah Tebeşir, 70 x 50 cm



Resim 96. Oskar Kokoschka Max Reinhardt, 1919

Kokoschka, Klimt'in zarif desenlerinden ne kadar etkilemiş olsa da, kendine özgü olan dışavurumcu üslubunu geliştirmiş, psikolojik, gergin, huzursuz aynı zamanda enerjik çalışmalara imza atmıştır. Yaşamında bir dönüm noktası olan aşk acısı, sırdaşı bir çağ açmasına neden olmuştur. Bu fırtınalı aşka ve çalışmalarında yer alan isim, yaşadığı ve ömrünün sonuna değin sevdiği Alma Mahler'dir. Ona eserlerinde sıkça yer vermiş ve Kokoschka'nın ilham kaynağı olmuştur.



Resim 97. Oskar Kokoschka, Alma Mahler ve Oskar Kokoschka, 1913

Tutkunun, acının, cinselliğin ve saplantıların yarattığı etki çizgilerine, şiirlerine ve yazılarına sırdaşı bir kimlik kazandırmıştır. Yaşadığı bu aşk acısı ve sürüklendiği ruhsal durum kesinlikle üzerinde durulması gereken bir konudur. Çünkü geçen süreç içerisinde yaşadığı bu acıyı resimlerine çok ciddi bir şekilde yansımıştır. İlerleyen süreçte, bu süreci ve duygusal olguları fetiş objesine dönüşmüştür.

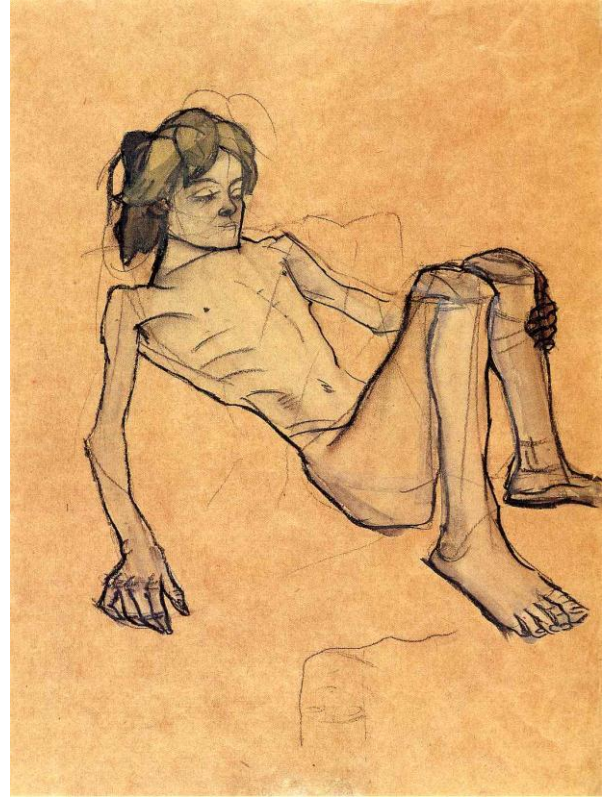
Kokoschka, ilk çizimlerine nü modeller üzerinde başlamış; modellerini incelikle işlemiş, ruhlarına varabilmek için uğraşmıştır. Figürlerin içgüdülerini, iç dünyalarını, ruhlarını derinlemesine araştırmıştır. Figür çalışmaları, portreler, dramatik çizimler, onun sanatının zirvesinde olduğu yıllarda eserlerinin büyük bir bölümünü bu konular kapsamıştır.

I. Dünya Savaşı sırasında asker olarak çalışmalarını sürdürmüş ve bu konuda önemli bir dizi oluşturmuştur. I. Dünya Savaşı içerisinde yer alması o dönemde daha siyasi ve antifaşist çalışmalar yapmasına neden olmuştur.

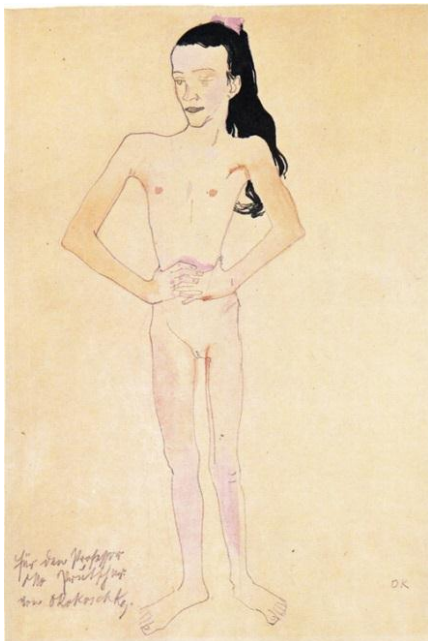
Resimlerinde coşkulu ve bazen huzursuz eden renkler yoğun bir enerji bombası olmuştur. Çizimleri genelde resimlerine oranla şiddetli değil daha hafif tondadır. Kokoschka'nın arkadaşı Klimt, kendi erotik dürtülerini kendi çizimlerinde açığa vururken, aksine Kokoschka bu duruma daha duygusal yaklaşmış ve modelin derinine inme çabası göstermiştir. Figürlerdeki hassasiyet, tutku, fiziksel ve psikolojik özellikleri ortaya çıkarmıştır. Ayrıca figürlerde görünürdeki halleri maskelerinin arkalarındaki yüzlerini ortaya koymaya çalışmıştır. Çizimlerinde her seferinde ifadeyi verebilmek uğruna farklı yollar denemiştir. Kalem, kömür, tebeşir, pastel boya, fırça, suluboya ve mürekkep çizimlerinde kullandığı başlıca elemanlardır. Erken dönem çizimleri narin, ince hatlara ve doğal soft renklere sahipken, geç dönem çalışmalarında daha ağır ve sert hatlar, yoğun ve çoklu renklere yerini bırakmıştır.



Resim 98. Oskar Kokoschka, Arkası Dönük Çıplak, 1907, Mürekkep, Guaj ve Tebeşir



Resim 99. Oskar Kokoschka, 1913



Resim 100. Oskar Kokoschka Ayakta Çıplak, 1907-08, Karakalem, Mürekkep ve Suluboya

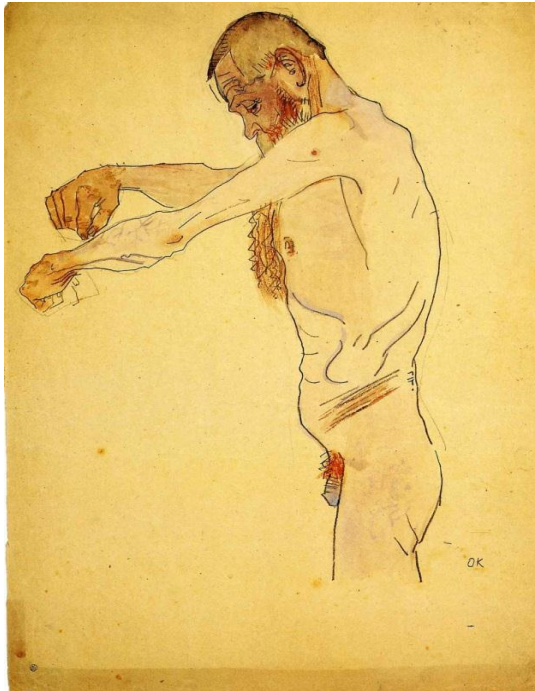


Resim 101. Oskar Kokoschka İki Çıplak Kız Çalışması, 1907, Karakalem

Bulduğumuz yüzyıldan yaşadığı yüzyıla kadar gerek avangard tavrı gerek sırtlandığı dışavurumculuk ve sanata kattığı farklı boyutlar Oskar Kokoschka'nın sanat yaşamının tavrıdır. Var olduğu sanat olgusu içerisinde hiçbir zaman biçimi ön plana almamıştır. Bunun tam karşıtı olan işlevsel sanatın daha önemli olduğunu gerek yazıları gerek desenleriyle dile getirmiştir. İnsanlar arası iletişimin en büyük faktör olduğunu ve estetiğin yalnız başına yeterli olmadığını savunmuştur.

“Kokoschka üzerine bugüne değin belki de en yetkin biyografik yapıtı kaleme almış olan Hans Maria Wingler'in sözleriyle Kokoschka, “biçimi, sanatın tek ve son hedefi ilan etmiş bir dönemde” resimle bir şeyler dile getirme çabasının, resmi insandan insana bir iletişim aracı saymanın nasıl bir riziko olduğunun bilincindeydi. Ama bu sanatçı, bir misyoner gibi, tek başına çalışmanın gerektirdiği yürekliliğe de sahipti.”⁷²

İnsan evriminin tinsel yönünün, tamamlanmamış kusurlu olduğunu kabul edersek bir evrim sürecinde sanat bu evrimi tamamlayacak en etkin faktör olacaktır. Yaşamının geçmişte kalan diliminde zihinsel yıkımların gerçekliğini göz ardı etmeden en minimal duruma getirmek ve sanatın tinsel gücünden ve bütüncül yanından beslenmek istemiştir.



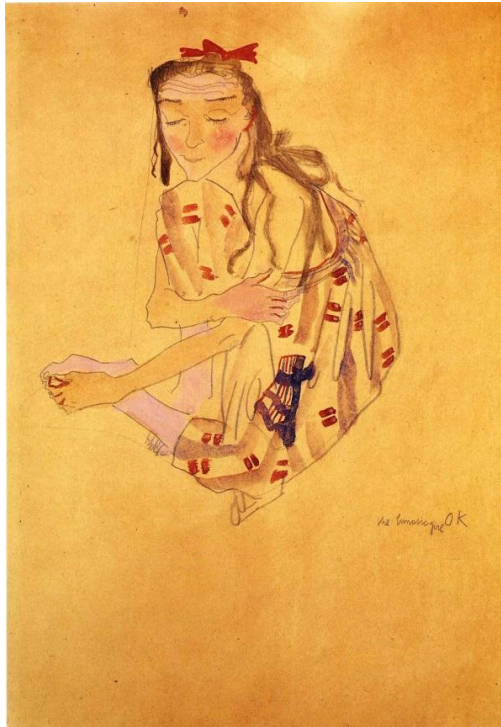
Resim 102: Oskar Kokoschka, Ayakta Yaşlı Adam, 1907



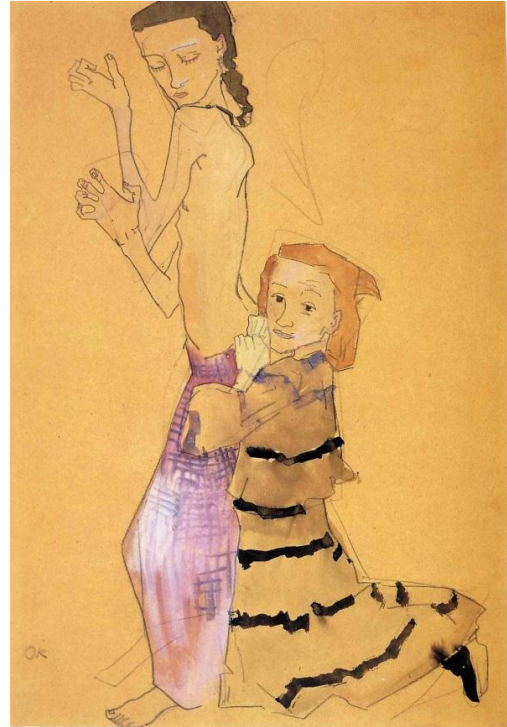
Resim 103: Oskar Kokoschka Sarı Tokalı Kız, 1909

⁷² Ahmet Cemal, “Doğumunun 100. Yıl Dönümünde Oskar Kokoschka ya da Doğrunun Bölünmezliği”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi, Sayı 139, Mart 1986, s.34.

Yukarıda gördüğümüz örnekler bize Egon Schile'nin çizimlerini hatırlatsa da bu çizimler Oskar Kokoschka'ya aittir. Farklı dönemlerde üretmiş olsalar da birbirlerine etkileri, gördüğümüz şekilde yansımıştır. Bu desenleri incelediğimizde karşımıza, bazen düz bazense yılkavi ve kırık çizgiler çıkmaktadır. Kullanılan bu çizgiler birbiriyle sağladıkları uyumla aralarında bir ritm oluşturmaktadırlar. Kokoschka'nın çizgileri figürlerin fiziksel hatlarını biçimler şekilde ve vücut formlarını çizgi içine hapseder biçimde varolmuştur. Desende çizgiler herhangi bir kuralla sınırlandırılmadığından çizgileri özgürce gezinmiştir. Bir etek yapısını birkaç kırık çizgiyle oluşturmuş ve bu da bir nesneyi birkaç çizgiyle desenlemenin ne kadar öz ve net olduğunu göstermiştir. Desende rengi belirli alanlarda kullanmış bu da yalnızca belirginleştirmek istediği ya da figür üzerine düşen gölgeyi göstermek amaçlı olmuştur. Kısaca söylemek gerekirse, Kokoschka'nın desenlerinde çizgi oluşumu genellikle varolan kütleyi biçimsel olarak ortaya koymaktır.



Resim 104. Oskar Kokoschka Deli Kız, 1909, Karakalem, Suluboya



Resim 105. Oskar Kokoschka İki Kız, 1907-08, Karakalem, Suluboya

Kokoschka aydınlar, yazarlar ve sanatçılar arasından seçtiği modellerini Sigmund Freud'un hastalarına uyguladığı gibi ruh çözümlemesine tabi tutmuş yani onların dış görünüşlerinden çok iç dünyalarını yansıtmıştır. Figürlerinde yüzlerine verdiği önemi ellere de vermiş, modellerinin belirgin özelliklerini ortaya çıkaracak şekilde aktarmıştır.

Kokoshka'nın desenlerinde çizgi başlıca anlatım aracı olmuş, biçimler ince, keskin ve yılankavi çizgilerle ortaya konmuştur. 1910-14 arası dönemde resimlerinde daha anlatımcı bir yol izlemiş fırça vuruşları genişlemiş, boya kalınlığı artarak renk önem kazanmıştır. Son dönem resimlerinde ise üslubunda değişiklik görülmemekle birlikte renklerde aydınlanma ve canlanma görülmektedir. Sanatçı bu resimlerinde ilk dönem resimlerindeki güce ve yoğunluğa hiçbir zaman erişememiş fakat portre ve manzara yapmayı sürdürmüştür.⁷³

⁷³ Ezacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 2, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yem Yayınevi, 1997, s. 1033.

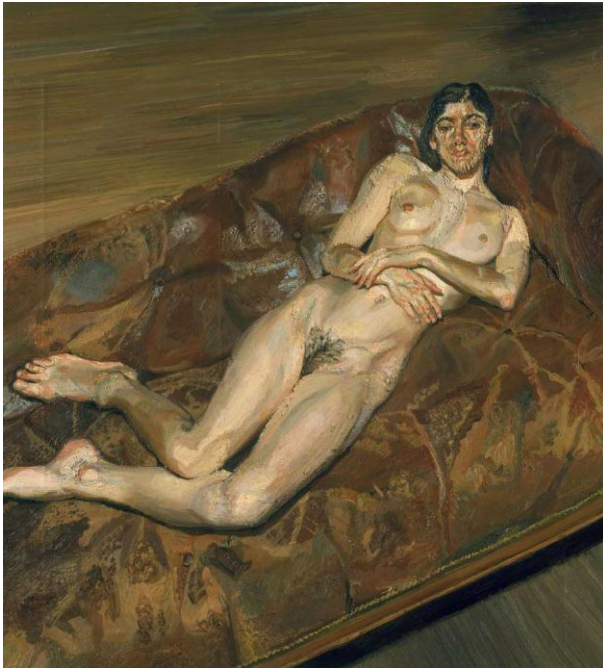
4. BÖLÜM

FIGÜR DESENİNİN YAPITLAŞMASI

4.1. Yalnızlık ve Yabancılaşmanın Deseni Yapıtlaştırması

4.1.1. Lucien Freud

Lucian Freud sanat hayatı boyunca insan bedenlerini konu almış ve çıplak beden teslimiyetini vurgulamıştır. İlk çalışmaları soyut, non-figüratif olsa da son dönem çalışmaları insan bedeni ve portreler olmuştur. Fakat sanatçı kendinde oluşan bu sanatsal değişimi umursamamış, her ne olursa olsun kendi yolundan gitmeyi tercih etmiştir. Freud, nü çalışmalarında Schiele'nin aksine modellerinin iç dünyalarını ve yaşantılarını dışavurmuştur.

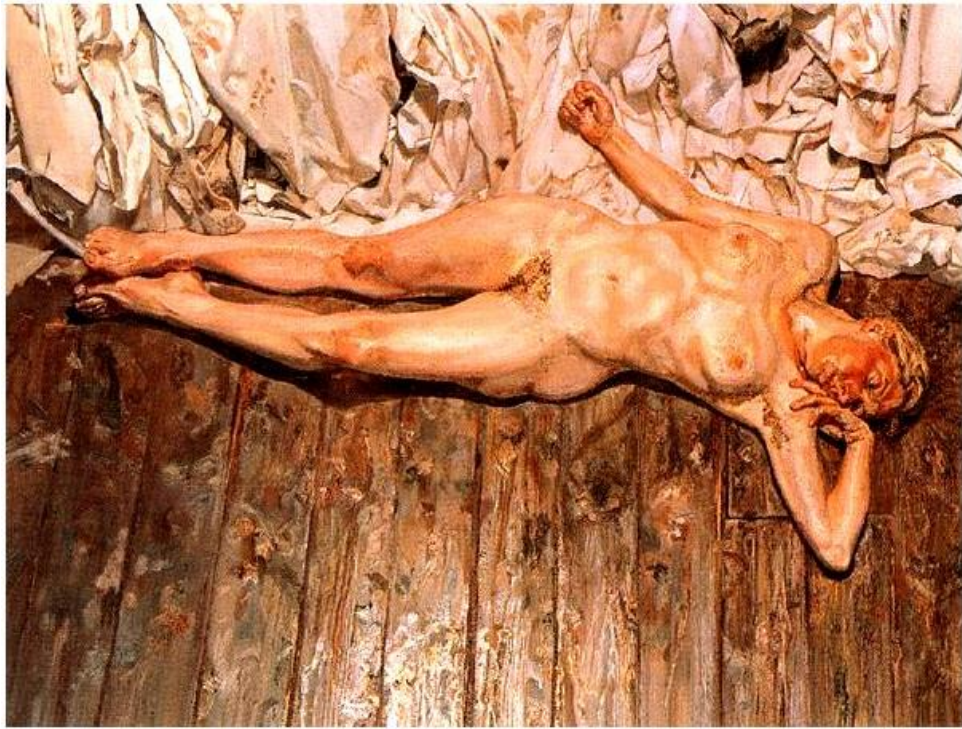


Resim 106. Lucian Freud Kırmızı Koltukta Çıplak Portre 1989-91, Tuval Üzerine Yağlıboya



Resim 107. Egon Schiele Birbirini Kucaklayan İki Kadın, 1913-15

Tarafsız bir nesnellik ve kendine has boya kullanımıyla portre ve figürleri ile tanınmakla birlikte 1950'lerden beri usta bir çizim tekniği ve foto-gerçekçi anlatımı işlemektedir. 1960'larda ise portre ve figür çalışmalarıyla oluşturduğu figürlerinde modern insanın içinde bulunduğu durumu yansıtmıştır. Erken dönem resimleri bir mekan içerisindeki figürün mekanda nesnelere oluşturduğu ruhsal gerilimi yansıtır. Farklı bakış açıları kullanarak figürlerin mekan içindeki konumlarını gerilimli bir şekilde hissettirmiştir. Sonrasında kalın boya vuruşları ve dışavurumcu bir üslupla tamamen nü portrelere yönelmiştir. Çalışmalarındaki nü portreler hayatında var olan insanlara aittir.⁷⁴



Resim 108. Lucian Freud, Uzanan Figür, 1989-1990

Sanat hayatı boyunca paletinin renkleri belli bir sessizlik içindedir, renkler çok fazla değişmemiştir. İnsan figürleri onun çalışmalarına hâkim olmuş olsa da kendi stüdyosunun penceresinden izlediği manzarayı da peyzaj çalışmaları olarak resimlemiştir. İlk çalışmalarında genellikle kasvetli ve karamsar şehir manzaraları yaparken kariyerinin 1940'lı yıllarında özellikle portreyle ilgilenmeye başlamıştır.

⁷⁴Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 1, İstanbul:Yapı-Endüstrisi Yayınevi, 2008, S. 550-551.

Freud yabancılaşmış bir ruh haliyle aşlanmış, titizlikle yürütülen realist eserler içinde kendi sanatsal kimliğini oluşturmuştur. 1950'lilerle beraber Freud şekil ve yapı açısından yüz ve vücudu kullanmaya başlamıştır, sık sık nü kadın figürleri çalışmıştır. Freud'un nü figürleri bazen yerde bazense yatakta betimlenmiştir, ayrıca bu figürlerin başkahramanı çoğu zaman sanatçının yardımcısı (bakıcısı) olmuştur. Çalıştığı obez/şişman modeller izleyicisi tarafından iticilikle karşılanmış olsa bile nü ve portre çalışmaları daha az yadırganmıştır.

Lucian Freud'un çalışmalarının merkezi genel anlamıyla portrelerdir. Freud yaşadığı dönem olan 20.yy'da dünyanın bilinen en iyi portre sanatçısı olarak anılmıştır, portrelerinde genel izlenimleri arkadaşları, diğer sanatçılar, sevenleri, ailesi, suçlular olmuştur, ilk dönem portrelerinin tipik özellikleri ise; geniş gözlü olmalarıdır. Portreler; Freud'un en güçlü eserleridir bazen rahatsız edici olsalar bile, portrelerinde Freud modellerinin sıradışı özelliklerini, ifade ve oranlarını yansıtmak istemiştir.



Resim 109. Lucian Freud Kadın Başı, 1982, Gravür



Resim 110. Lucian Freud Bruce Bernard'ın Portresi, 1985 Gravür

Freud'un portrelerinde görülen genel bir belirginleştirme ortaya çıkarma çabasıdır kimi zaman bunu çizgileri birbiri üzerinden geçirerek yapmıştır, bir yandan portrelerde görülen realist vuruşlar bazı kısımlarda kendini belirsizliğe ulaştırıp, figürün realitesinden uzaklaşıp, figürün o anki tinselliğini içeren çizgilerin varlığıyla ortaya koymaya çalışmıştır. Bu anlamda sanatçının figürlerinde sanki kendinden uzaklaşmış kendine yabancı olmuş gibi bir ifade yakalayabilmekteyiz. Bir anlamda figürler oluşan

yeni yüzlerine dışardan bakmaktadırlar. Freud çizgisel çalışmalarında çizgilerini bilinçli bir şekilde oluşturmuş, ışık ve gölgeyi oldukça sıklıkla kullandığı çizgi öbekleriyle vurgulamış, beyaz zemin üzerinde dahi olsa ışığa çok önem vermiş her çalışmada beyaz alanları korumuştur.



Resim 111. Lucian Freud, Dövmeli Kadın, 1996, Gravür

1950'lilerden sonra Freud, portreyle değil ama nü çalışmalarıyla öne çıkmaya başlamıştır. Freud'un 1960'dan sonra nü resimlere yöneldiği görülmektedir. Genellikle figürlerinin yanına nesnelere yerleştirir. Modelleri genellikle tanıdığı ya da günlük hayattan kişilerdir ayrıca kompozisyonlarını da figürlerin oturuşuna göre düzenlemiştir. 1980'ler ve 1990'ların başlarında ise daha karmaşık ve ölçülendirilmiş iddialı kompozisyonlar yapmıştır.



Resim 112. Lucian Freud, III, Paris, 1948



Resim 113. Lucian Freud, Sarışın Kız, 1985, Gravür

“Bazen pencereden görülen görüntüleri resmeder ama insan dışında ki şeyleri “hafif” bulur. Bütün modelleri kişisel olarak tanıdıkları olduklarından, kopukluk değil, samimi bir derin bilgi (hatta sevgi) hissi baskındır. Sanatı, sıra dışı konsantrasyon

(yoğunluktan farklı olarak) kabiliyetini ortaya koyar. Portreleri çok güçlüdür. Gözleri nasıl dikkatlice resmedildiklerini ve kapalıyken bile, içeride ki kişiliği nasıl ortaya çıkardıklarına dikkat edin. Kendi vücudumuzda araştırıp gözlemlediğimiz, ama nadiren başkalarında gördüğümüz veya bakmaya tenezzül ettiğimiz, kusurlar, şişkinlikler, biçimsizlikler ve bedenün özel bölümlerini nasıl da iyi tanır. Atölyesinin her köşesini ve modellerinin durdukları mekânı iyi bilir.”⁷⁵

Freud’un işlerinde biyografik izlere rastlanır ve kendi özümsemiği mekânlarda resmeder. Resimlerinde figürlerinden yola çıkarak mekânı biçimlendirir. Bununla birlikte figürlerinin hayatlarındaki yaşadıkları olayları, onların vücutları üzerinden resmetmiş, çıplaklıklarından çok varoluşlarıyla ilgilenmiştir.



Resim 114. Lucian Freud, Koltukta ki Çıplak Adam, 1989

Freud’un yukarıdaki örneğinde de görüldüğü üzere; çalışmalarında desenlerinde tüm yüzeyi içine almışçasına kullandığı, kâğıdın beyazına sıklıkla yer vermesi, çizgilerinin kontur oluşturacak düzenli ve yilankavi bir şekilde kıvrılması, figürün yüzeyde yüzüyormuş gibi durmasını engellemek amacıyla figürü mekâna oturtmuş ve bunu

⁷⁵ Cumming, s.434

birbiri üzerine binen çizgi öbekleriyle sağlamıştır. Figürdeki çizgiler dingin kâğıt yüzeyiyle uyum içerisinde kullanılmıştır. Çizgiler figürün fiziksel formunun oluşumunda, kontur olarak bedeni ortaya koymuş, bu da figürün yüzey üzerinde çizgiyle var olduğu, imgeleştigi anlamını oluşturmuştur.



Resim 115. Lucian Freud, Kızın Baş ve Omuzları, 1990, Gravür



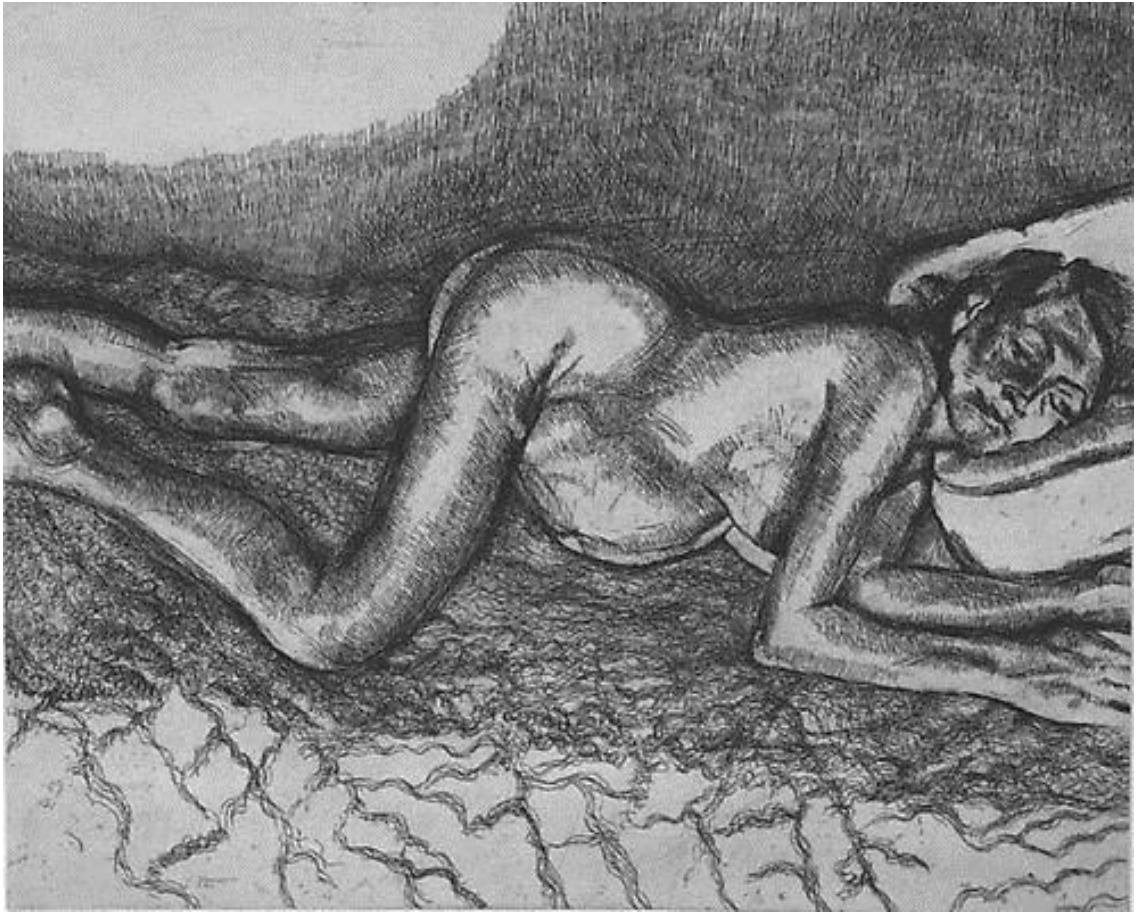
Resim 116. Lucian Freud, Uyuyan Kadın, 1995, Gravür

1950'lilerin sonralarından itibaren sanatçı canlı renk tonlarıyla beraber insan figürleri resmetmeye başlamıştır. Çalışmalarındaki eğimli zeminler, oluşan birkaç plan, kendine özgü perspektifi (eğimli perspektif) kullanışı diğer çalışmalarında görülür.



Resim 117. Lucian Freud, Gece Portresi, Yüz Aşağı, 1999-2000

Lucian Freud gravürlerinde genellikle, oluşan çizgi ritmini dağıtmak için vücudun kemik yapısını kullanmıştır. Alt deriye odaklanmış ve böylece insan vücudunun hatlarını belirginleştirmiştir. Vücudun eklem yerlerini tekrarlanan kontürler üzerine inşa etmiştir. Gölgele ve kırışıklıkları da bu tekrarlanan çizgilerle vurgulamıştır. Baş, gövde ve kollarda oluşturduğu boş alanları kompozisyonun arka planıyla tamamlamıştır. Kullandığı malzeme siyah dahi olsa, birçok yeri boş bırakarak, büyük bir alanı ışığa, beyaza bırakmıştır.



Resim 118. Lucian Freud, Dördüncüden Önce, 2004, Gravür

Freud genellikle titiz bir şekilde kendine görünür olayları tanımlamaya çalışmıştır. Bu titizlik Freud'un dağlama yöntemini kısıtlar. Çapraz, kalın, ince, uzun, kısa çizgileri yan yana kullanarak çalıştığı alan üzerinde karmaşık ayrıntıları oluşturacağı bir meydan aramıştır. Çizgiler çalışmalarında; şekiller, dokular, ton değerleri, ışık kaynakları, gölgeler, açıklıklar, hacmi açıklamak için kullanılır. Tüm bu çizgileri birleştirerek figürün uzun, sert görünümünü veya naif ve kısa görünümünü açığa vurmuştur. Freud her daim gerçeği görerek çalışmalar yapmaktan yana olmuştur.



Resim 119. Lucian Freud, Uyumanın Faydaları, 1995

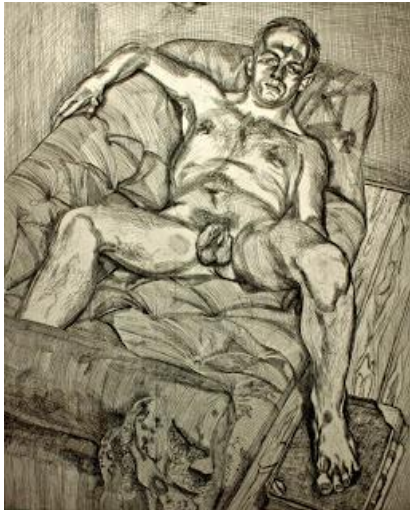
Sanat tarihine bakıldığında; ilk dönemlerde beden, yapısının dışında tenin ve etin yansıtılmasıyla, gelişen ve değişen zamanla beraber toplumdaki beden olarak ele alınmış ve kendinden öte bir olgu olarak gösterilmiştir.

4.1.2. Alice Neel

Alice Neel XX. Yüzyıl Amerikan sanatında sosyalist gerçekçiliğin öncülerinden biri olmasının yanında kendi dönemindeki kadın sanatçıları arasında öncü konumundadır. Realist değildir fakat tamamen dışavurumcu olduğu da söylenemez. Resimlerinde Edward Hooper'dan izlere rastlanabilmektedir. Lucian Freud gibi Neel'de modellerini kendi çevresinden seçmiştir. Freud'un duygusal çalışmalarına kıyasla sanatçının çalışmaları ekspresyonisttir. Fakat iki sanatçının birincil ifadesi insanın önemini oluşturmaktadır. Alice Neel gelenekselliği reddetmiş fakat çalışmalarındaki gerçeklik insan ilişkilerini doğrucu bir şekilde aktarmıştır.



Resim 120. Alice Neel



Resim 121. Lucian Freud Poz Veren Adam



Resim 122. Alice Neel Ethel Ashton, 1930

Neel 1924 yılında Kübalı ressam Carlos Enriquez ile evlenmiştir. 1927 yılında ilk çocuğu olan kızının bir yaşında difteriden ölmesi Neel'de büyük bir travmaya yol açmıştır. Bu olayla beraber çalışmalarında annelik, kayıp gibi anksiyete temalar bir emsal olarak çalışmalarının içeriğine aşılanmıştır. Doğumhane, anne ve bebeklerin kasvetli birer portresini yapmış, ikinci çocuğu da bu portrelerin yaratılmasına ilham kaynağı olmuştur.⁷⁶

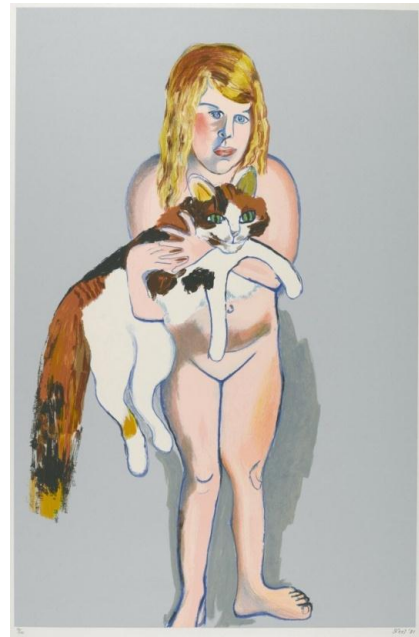
⁷⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Alice_Neel

Alice Neel kendi sorunlu ve ilginç hayatı nedeniyle bir kahraman olmuştur. Difteri olan küçük kızının ölümünün ardından birkaç intihar girişiminde bulunmuş ve bu olay resimlerine rahatsız edici bir biçimde yansımıştır.⁷⁷

Portre sanatçılarından korkulduğu dönemde Alice Neel kendinden ruh koleksiyoncusu olarak söz etmiştir. Ayrıca cesur fırça darbeleri, ışık ve gölge arasındaki keskin kontrastları özellikle tüm renkleri kullanmadaki etkili gözleri insanın ruhundaki şiddeti ve cesareti deşmesi için sanatçının kabiliyetini kanıtlamıştır. Dönemindeki aktif olarak yer aldığı çeşitli sosyal sorunları özgür ruhlarına anlatmıştır. Bu sessiz görüşmeler onun tüm zamanlarındaki yalnızlığını ve genç yaşamındaki trajedilerini açığa çıkarmıştır. Alice yeteneğini fark ettiğinde yetmiş yaşındaydı ve eserleri saygı değer galerilerde gösterilmeye başlanmıştır.⁷⁸



Resim 123. Alice Neel Andrew, 1978



Resim 124. Alice Neel Victoria ve Kedi

1950'lilerin sonunda Alice Neel, arkadaşlar, aile, sevgili, şairler, sanatçılar ve yabancılardan oluşan portreleriyle bilinen bir sanatçı olmuştur.⁷⁹ Onun en ünlü portrelerinden biri Andy Warhol'dur. Bu portre kendi kendine yeten ve kendini oluşturan, gözleri kapalı ve kendi sessizliği içinde emilir. Warhol'un vurulmasından iki

⁷⁷ <http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jul/07/alice-neel>

⁷⁸ Matrix/Berkeley: A Changing Exhibition of Contemporary Art, Elizabeth Thomas with Project Projects University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, Matrix 229, s,164

⁷⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Alice_Neel

yıl sonra onu resmetmiş ve bel üstü dikişli kısmını özellikle göstermiş ve böylece onun yaralı ve nazlı halini vurgulamak istemiştir.⁸⁰

Neel'in çizgileri *Andy Warhol* adlı çalışmasında da görüldüğü üzere; yalın ve tekdüzedir, yalnızca figürü ortaya çıkarmak istercesine oluşturulmuş çizgilerdir. Çizgileri formu yuvarlak, çok sert olmayan bir biçimde ortaya koymuştur. Neel biçimleri ortaya koyarken, kontur çizgilerini daha çok belirginleştirmiştir.



Resim 125. Alice Neel, Andy Warhol, 1970

Neel'in portreleri çoğunlukla vücut ve baş içermektedir, genellikle kontur çizgisiyle belirginleştirilmiş, Neel'in karikatüristik gözüyle biçimlenmiştir. Çizimlerinde, Neel fiziksel kusurları yakınlaştırmaktadır; alın, çene, büyük kulak, özellikle eller gibi uzuvları. Uzun, dağınık fırça darbeleri, pembe, kırmızı tonlar, büyük alanlar çalışmalarında kullandığı belirgin özellikler olarak görülmektedir.⁸¹

⁸⁰ <http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jul/07/alice-neel>

⁸¹ <http://www.artchive.com/artchive/N/neel.html>



Resim 126. Alice Neel İki Kız, İspanyol Haremi, 1954



Resim 127. Alice Neel Peggy, 1943

“Sanatçı, iyi bilinen figüratif çalışmalarının yanı sıra, edebiyat, müzik ve siyasetle de ilgilenmiştir. Figüratif çalışmalarında genellikle ailesi ve arkadaşlarını kullanmış, onları bazen çıplak bazense giyinik bir şekilde çizimlemiştir. Yolundan hiç sapmamış, oluşturduğu hedefler boyunca ilerlemiştir. Figürlerinde, gebelik, annelik, ölüm ve yas gibi konuları onlara giydirmiştir.”⁸²



Resim 128. Alice Neel, Hamile Kadın, 1971

⁸² <http://www.amazon.com/Alice-Neel-Patricia-Hills/dp/0810913585>

1970'li yıllarda, Neel aile portreleri yanı sıra nü ve genişletilmiş önemli bir dizi resim yapmaya başlamıştır. Neel erotizmin kadın bakış açısını korurken en nü sözleşmeler ile oynamıştır.⁸³



Resim 129. Alice Neel, Kitty Pearson, 1973

Alice Neel, arkadaşları, ailesi ya da komşularını çizmekten, bu sıradanlıktan sıkılmış ve bu çizimler artık yetersiz gelmeye başlamıştır. Yalnızca fiziksel bir nesne değil aynı zamanda estetik varlığı olan bir resim yapma isteği duymuştur ve bir süre sonra evi; figüratif aynı zamanda estetik çizim ve resimlerle dolup taşmış, tekrar tekrar yaparak kendisini sürekli geliştirmiş ve yenilemiştir.⁸⁴

Çalışmalarının çoğunluğunda kibirli, sinirli, şehvetli, çıplak, ölü gibi konuları işlemiştir. Kullandığı çizgi ve renk, psikolojik ve duygusal yoğunluk çalışmalarında öne çıkan unsurlardır. En baskın unsur ise duygusal değerlerdir. Dışvurumcu bir yaklaşım

⁸³ <http://www.aliceneel.com/home/more.shtml>

⁸⁴ <http://www.artchive.com/artchive/N/neel.html>

sergileyen Neel kontur çizgilerini vurgulayarak bireysel pozlar yakalamıştır. Aynı zamanda duygusal yoğunluğun varlığı ile sanatsal bir samimiyet de yakalamıştır.



Resim 130. Alice Neel Bette Fischer, 1965



Resim 131. Alice Neel Nancy, 1977



Resim 132. Alice Neel, John Perreault, 1972



Resim 133. Alice Neel, Hamile Betty Homitzky, 1968

Neel'in "Hamile Betty Homitzky" çalışmasında bayan karakter, seyircilerin karşısına temkinli ve mutsuz olarak çıkmaktadır. Uzun bacakları ve ince kollarıyla her ne kadar zarif bir figür olsa da şişmiş beli ve genişlemiş göğüsleriyle vücudunda biçim bozukluğu olduğu anlaşılıyor. Yamulmuş dirsekleri koltukta rahat olmadığına işaret ediyor. Hastalıklı yeşil bir minder üstüne oturmuş ve ayaklarında kirli bir su birikintisi var (sanki bağırsaklarına engel olamıyormuş gibi). Bu figür seyirciye ters giden şeyleri kontrol altına alma çabasını anlatmaktadır.⁸⁵

4.2. Kendisine Yabancılaşmış Silik Figürlerle Desen Üretimi

4.2.1. Francis Bacon

Sanatçı iç dünyasını derinlemesine yaşayan ve insanları iç dünyasının derinliklerinde dolaştıran bu nedenle insanların fazlasıyla etkilendiği biridir. Francis Bacon (1909-1992) Dublin'de doğan homoseksüel olmasının yanı sıra alkolik ve esrarkeş bir sanatçıdır. Bu sebeple anlaşılması zor olan tüm sanatçılar gibi Bacon'da tam bir kaostur.

⁸⁵ Published on the Occasion of the Exhibition, All The More Real: Portrayals of Intimacy and Empathy, August 12 – October 14 2007, The Parrish Art Museum, New York, 2007

Onun içerisindeki karmaşayı anlamak için onun çalışmalarını ve atölyesindeki fotoğrafları yorumlamak yeterli olacaktır. Dışarıdan bakıldığında sade görünen atölyesinin girişi Bacon'ın karmaşık olan dünyasıyla ve atölyesiyle tamamen ters düşmektedir. Atölyesinin dışında var olan sessizlik içeri girildiğinde bir çılgına dönüşür. Karşıtlıkların adamı olan Bacon, yaptığı çalışmalarda anı resmetmiş ve bulunduğu an içinde yaptığı o resimlerle yine o anı yaşamıştır. Bu an içerisinde kendi portreleri yanında, sevgilisi erkeklerin portreleri de yer almaktadır. Bacon anlık ruh durumlarının özellikle iç gerilimini rastlantısal bir biçimde sergilemiştir. Bacon'ın atölyesi ve içinde bulunan her şey bir yapıt niteliği taşımaktadır sanki. O karmaşanın içerisinde bulunan yapıtlar büyük bir enerjiye sahiptir.⁸⁶



Resim 134. Francis Bacon stüdyosunda

“Onun yaşamı, ister öle ister böle, tam bir kaostur, çekincesiz, cüretkar bir kaostur. Bacon için kaos demek, iç içeliklerdeki yaralamalar demektir. Resimde böyledir. Hep yaralardan oluşur, fakat yaraların yan yanlıklarının da farklı bir kozmosa dönüşmesini bilir. ‘Sanat, farklı olan her şeyden oluşmuştur.’ Tezini, belki de algılama biçiminin genelliği ve genişliği açısından ortaya koyan, önder

⁸⁶ Eroğlu Özkan, Pariste Sanat, Tolbiac 81 Notları, Nelli Sanat Evi Yayınları, s. 28.

kimliklerden biridir o. ‘Ölüm, aslında yaşamın içindedir.’ Felsefesi Bacon’ın hemen her resminin anlatımında vardır aslında.”⁸⁷

Bacon hayata hep bir adım geriden başlamış kendini bulması yirmi yedi yirmisekiz yaşlarını bulmuş bu da resim aracılığı ile olmuştur. Bundan sonra da bulduğu her nesneyi sanat nesnesi olarak kullanmıştır. Francis Bacon’ın çalışmalarında sevgisizlik, şüphe, korku, şiddet, ölüm ve yalnızlık ön plana çıkar. Çağdaş sanatta bu kavramları en iyi yansıtan sanatçılar arasında yer almıştır ve otuzlu yaşlarının sonundan itibaren tanınmaya başlamıştır.



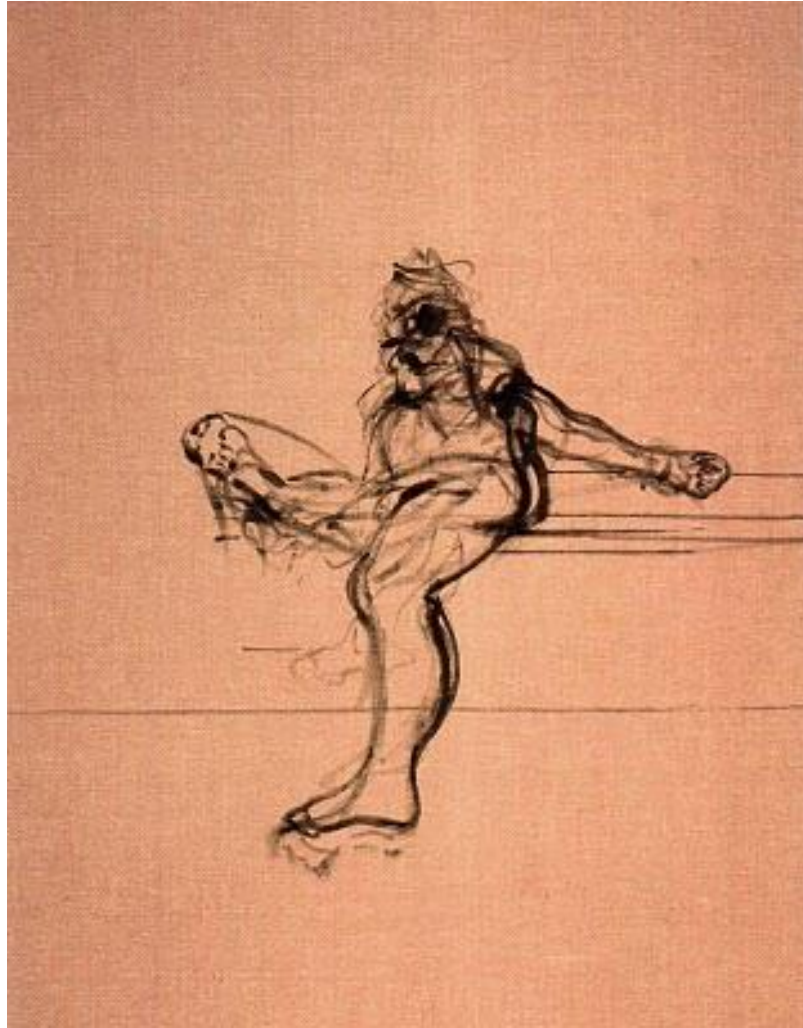
Resim 135. Francis Bacon, Otoportre için Üç Çalışma, 1976

“Francis Bacon’ı sürrealist, ekspresyonist, fütürist ya da kübist olarak sınıflandıramayız. Bacon’da hareket vardır fakat bu dış görünüşe değin bir hareket değildir. İç dünyanın dışa vurumu olan bir harekettir. Bacon’ da insana kübistler gibi aynı anda çeşitli açılardan bakar, ama bu bakış kuru bir matematikçi bakışı değildir. İşkence içinde ki insanı boğum boğum büren, boğan, boğulan, haykıran insanın bakışıdır bu bakış. Bertalucci, Bacon’ın kübizm anlayışını benimseyerek, değişik zamanlarda geçen olayları iç içe sıralamış, asıl zaman sırasının saptanmasını seyirciye bırakmıştır.”⁸⁸

⁸⁷ Eroğlu, s. 32.

⁸⁸ Nüvit Özdoğru, “Kaygı Çağının Ressamı: Francis Bacon”, Milliyet Sanat Dergisi, sayı 49, Ekim 1973, s. 8-9.

Bacon, yeni figürasyon akımının öncülerindedir. Özellikle kullandığı zararlı maddeler sonucu vücudunda oluşan aksaklıklar, deformasyonlar, onun figürlerinde bizi içine çeken karanlık, dibi olmayan bir karanlığın içine çekermişçesine gibi hissettirmektedir. Bunun nedenini de kendi vücudunun metaformozuna inanışına bağlayabiliriz.



Resim 136. Francis Bacon, İsimsiz, 1979

Gilles Deleuze'e göre; Bacon'ın resimlerinde figürün olduğu zemin bir yuvarlakla sınırlandırılmıştır. Bu yuvarlak alan küçük ya da büyük olabileceği gibi resmin kenarlarından da taşabilmektedir. Figürleri ve nesnelere bu yuvarlak alan içine oturmuş, uzanmış ve kıvrılmış şekilde bulabiliriz. Bacon figürlerini hareketsizliğe mahkûm etmez aksine onları buldukları alan içerisinde hareket etmelerine olanak sağlamaktadır.⁸⁹

⁸⁹ Gilles Deleuze, Francis Bacon Duyumsamanın Mantiği, Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2009, s. 23.



Resim 137. Diego Velazquez, Masum Papa X, 1650



Resim 138. Francis Bacon, Velazquez Sonrası Çalışma, 1950

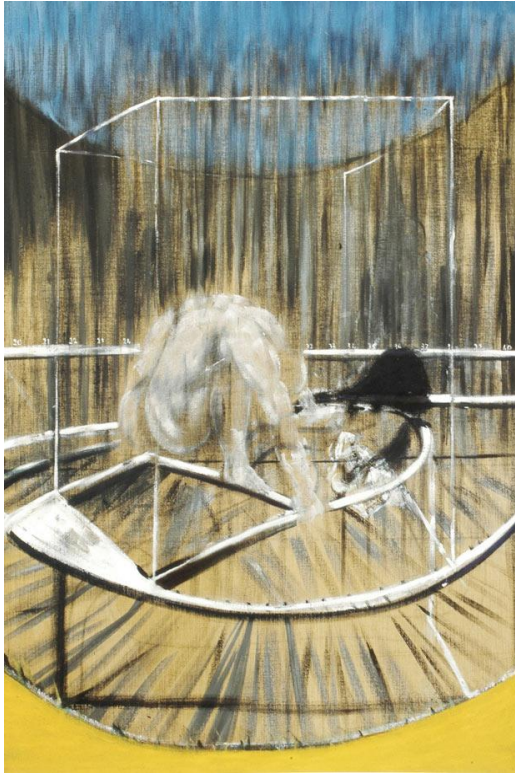


Resim 139. Francis Bacon Masum Papa X portresi Velazquez Sonrası Çalışma, 1953

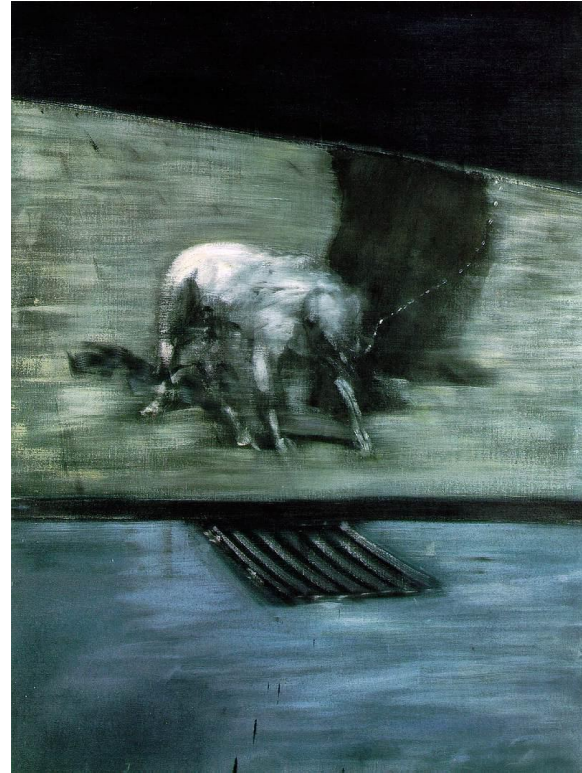
“Velazquez’in yapıtı; “Papa İnnocent X” onu büyüler. Bu resmi, dünyanın gelmiş geçmiş en güzel yapıtı olarak nitelendirir. Renklerine hayran olur ve artık o resmin bir fanatığıdır. Büyülenmiş bir halde, bu tablonun 20 versiyonunu çizer. Sanat tarihçisi, eleştirmen, David Sylvester’a göre Papa İnnocent X’ da yarattığı

baba imgesi, onun babasıyla olan ilişkisini açığa vurur. “Onu sevmiyordum, fakat ona karşı olan zaafımın seksüel bir çekicilik olduğunu biliyordum ve bunu çok küçük yaşlarımda öğrenmişim.”⁹⁰

Francis Bacon’un *Papa Innocent X* çalışması, kalın bir perdenin şeritsel kesilmesi ile ortaya çıkar, bu perde görünen kısmın bulanıklaşmasını sağlar, perdenin arkasındaki gövde ise bir ikonmuşçasına durmaktadır. Bedenin genişleyen alt kısmı resmin alt tarafını kaplamış gibidir. İkon gibi duran bu figür çılgınlığı ile resimde bir deprem yaratmaktadır.



Resim 140. Francis Bacon Çömelmüş Nü, 1952



Resim 141. Francis Bacon Köpekli Adam, 1953

Resimlerindeki karanlık dokular yakınlaşma uzaklaşma etkisi; David Sylvester’in değişiyile; Malerisch bir çizim tarzıdır.

“ Buradan hareketle David Sylvester, Bacon’ın eserlerini üç döneme ayırır: İlki, belirgin Figürle canlı ve katı düz alanı karşı karşıya getiren dönem; ikincisi, “malerisch” biçimi perdeli, tonal bir zeminde çizen dönem; ve üçüncüsüyse bu “üzerinde uzlaşmış iki zıt çizimi” kendinde toplayan, çizgileme ve fırçalama yoluyla fluluk etkilerini lokal olarak yeniden icat ederek canlı ve düz zemine geri

⁹⁰ Martin Hermann Horst, “ Francis Bacon- David Sylvester, Bacon’daki Deformasyon”, Sanat Sanat, Üç Aylık Sanat Kültür Dergisi, Sayı 2, s. 5-25.

dönen dönemdir. Yine de, diğer ikisinin sentezini oluşturan sadece üçüncü dönem değildir. İkinci dönem zaten ilkinin zıt bir şey ifade etmekten ziyade, bir üslup ve yaratım birliğinde kendini onun üzerine eklemektedir. Böylece Figürün yeni, ama diğerleriyle bir arada varolan bir konumu daha ortaya çıkar. Basitçe perdenin arkasında ki konum, pistteki konumla, çubukta ki ya da paralelyüz üzerindeki bir konumla, tecrit edilmiş, yapıştırılmış, büzülmüş fakat bir o kadar da terk edilmiş, kaçıp kurtulmuş, gittikçe gözden yiten, bozulmuş bir Figürün konumuyla mükemmel bir biçimde birleşir: “Çömelmiş Nü Çalışması” (1952) böyledir. “Köpekli Adam”daysa (1953) resmin temel öğeleri yeniden ele alınır, ama Figürün bir gölgeden, birikintiden, belirsiz bir konturdan, kaldırım ya da kararmış bir yüzeyden farksız olduğu karman çorman bir bütün olarak. İşin özünde bu vardır.⁹¹

XX. yüzyıl figüratif resim sanatında, resimlerde deforme edilmiş figüratif imgeleri Francis Bacon yalnızlık ve korku duyguları ile birleştirerek biçimsel değerini yok etmiştir. Çalışmalarının çoğunu izlediği filmelerden, fotoğraflardan ya da diğer sanatçılardan esinlenerek oluşturmuştur.

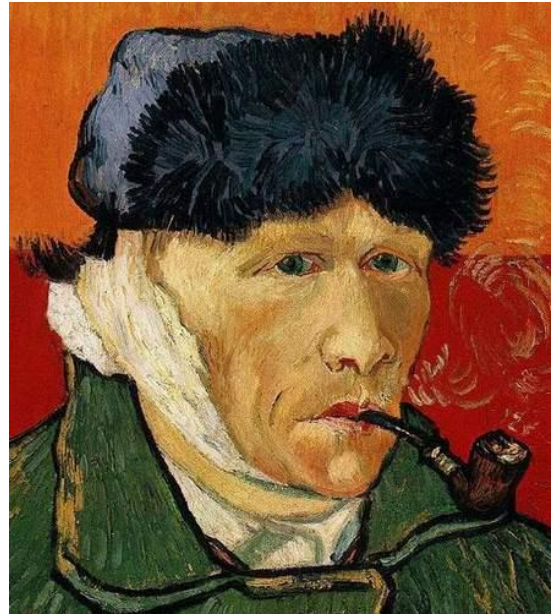
“Resim, figürü figüratiften kurtarmalıdır. Ama Bacon, modern resimle figürasyon ya da illüstrasyon arasında bulunan ilişkinin, bunlarla eskinin resminin bulunmadığını gösteren iki veri ileri sürer. Bir yandan, fotoğraf, illüstratif ve belgeleyici işlevi kendi üzerine almış, böylece modern resmin, eskide kalan bu işlevi yerine getirme yükümlülüğünü ortadan kaldırmıştır. Öte yandan, eskinin resmi hala, figürasyona piktüral bir anlam kazandıran bazı “dinsel imkânlarla” koşullanmakta, oysaki modern resim ateist bir oyun oynamaktadır. Bacon kendi adına fotoğraftan, fotoğraf ve resim arasındaki ilişkilerden söz ettiğinde bunlardan çok daha derine iner.”⁹²

⁹¹ Deleuze, 25-33.

⁹² Age, 38.



Resim 142. Francis Bacon Van Gogh'a Saygı,
1960



Resim 143. Vincent Van Gogh Sargı Kulaklı
Otoportre, 1889

Yaşamında var olan eşcinsellik ve ateizm olgularını çalışmalarına yansıtarak kendine özgü bir tarz oluşturmuştur. İnsanlığın içinde kalan bastırılmış duyguları da kendi imgeleri ile sunmuş bunu duygularını açığa vurma aracı olarak benimsemiştir. Bacon'ın ateist olması, tanrıyı ölü olarak kabul etmesi çalışmalarına tam tersi şekilde yansımıştır. Genellikle triptiklerinde oluşturduğu ibadethaneler ateistliğini reddeder şekildedir.

“Bacon'ın, tablolarında, özellikle de triptiklerinde Figürün bir parçasını oluşturan ve bir seyirciyle hiçbir alakası olmayan bir tanıklık işlevine ihtiyaç duyduğunu görülmektedir. Aynı şekilde, duvara asılmış, ya da raylara tutturulmuş fotoğraf simülakrları da bu tanık rolünü oynayabilir. Başından beri Figürü bedendir, bedense yuvarlağın rahminde yer alır. Ancak beden sadece yapıdan bir şey beklemekte değildir, o kendinde bir şey bekler, Figür olmak için kendi üzerinde çalışır. Şimdiyse bedenin içinde bir şeyler olup bitmektedir: Beden hareketin kaynağıdır. Problem artık yer değil daha ziyade olaydır.”⁹³

“Ardı ardına imgeler görüyorum ve triptikten öteye devam edebileceğimi ve beş ya da altı tanesini bir arada yapabileceğimi hayal ediyorum. Fakat triptiğin daha dengeli bir birim olduğunu düşünüyorum. Öte yandan triptikleri daha çok polis kayıtları gibi algıladım, profilden, cepheden ve sonra diğer profilden bakış.”⁹⁴

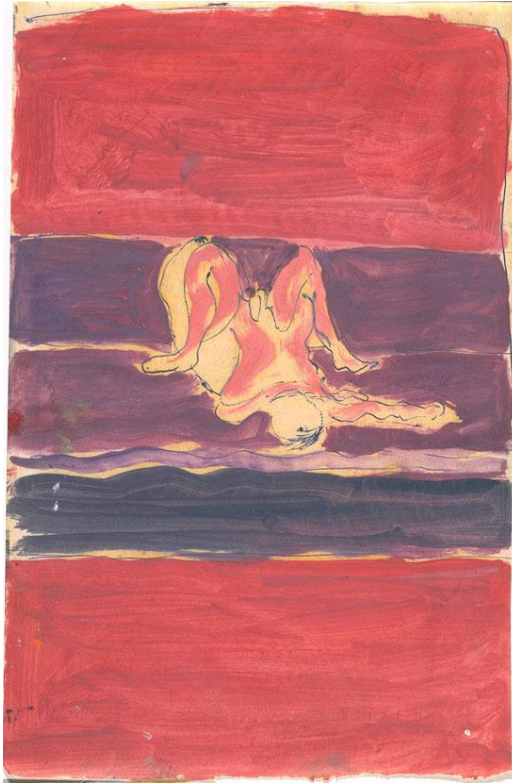
⁹³ Age, s. 41.

⁹⁴ Mehmet Üstünipek, “Francis Bacon Triptik, Figür Francis Bacon”, Genç Sanat, Sayı 137, Mart 2006, s. 38-41.



Resim 144. Francis Bacon, John Edwards'ın Portresi için Üç Çalışma, 1984

Şöyle der Bacon: “Sanat, bir nesneyi resimlemek değil, duygu alanlarını açma yöntemini aramak demektir. Resimlerimin arasından bir insan geçmiş gibi olsun isterim; buralarda anılardan bir iz kalsın isterim; sümüklüböceğin geçerken bıraktığı iz gibi...”⁹⁵



Resim 145. Francis Bacon, Üç Figür ve Portre, 1975

Bacon imajın resmin önüne geçtiğini vurgulamış ve kendisini bir imaj yaratıcısı olarak görmüştür. Kendi tarzında tek olduğunu ve alımlamacılığının önde olduğundan

⁹⁵ Özdoğru, s. 8-9.

bahsetmiştir. Bacon'ın amacı imaj ve resmi birbiri üzerine eklemleyerek, fırça darbelerini öne çıkararak yapıta farklı bir yorum katmaktır. Resmin konusunun etkileycilikten uzak olması o yapıtın değerini yitirmesine sebep olduğunu düşünür.⁹⁶



Resim 146. Francis Bacon, John Edwards'ın Portresi, 1988

Sanatını II. Dünya Savaşı sonrası toplumsal ve siyasal düzensizliklerin olduğu bir ortamda gerçekleştirmiştir. Kendi yaşamı içerisinde yaşadığı yalnızlık, karamsarlık, kaos ve tedirginlik gibi olgular çalışmalarında ön plana çıkmıştır. Resimlerinde varolan acı, şiddet, yalnızlık ve korku kavramları; yara, kan bazen de deformasyona uğramış bedenler olarak tuvallerinde can bulmuştur. Genel olarak kendi yaşamından çok etkilenmiş ve bunu toplumsal olgularla birleştirmiş, halkın günlük yaşamını ve bu yaşam içerisinde çektiği acılar, bunlar sonucunda oluşun içe kapanıklık ve korkuların dışavurumu onun sanat anlayışı olmuştur.

⁹⁶ Horst, s. 5-25.

Bacon; anlatımcı bir ressam değildir bu nedenle figürleri arasında bir bağlantı kurulamamış, kendi isteği yönünde çalışmalar yapmıştır.



Resim 147. Francis Bacon, İki Figür, 1953



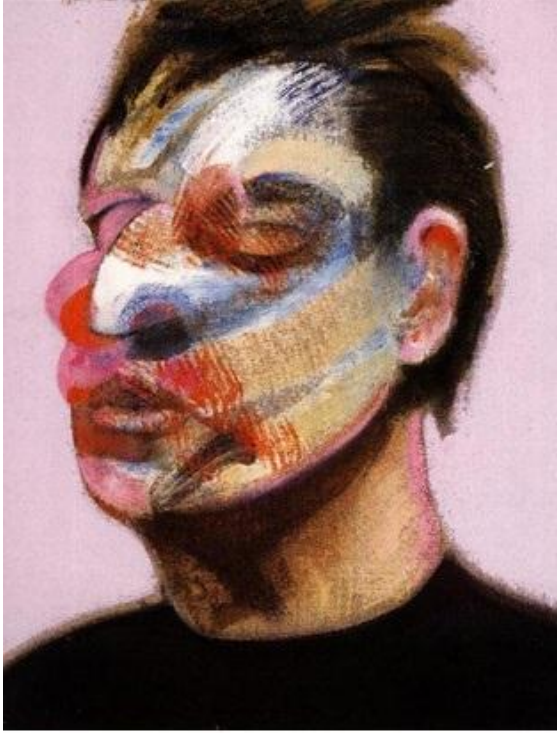
Resim 148. Francis Bacon, Soho'nun Bir Caddesinde Oturan Isabel Rawsthorne'nin Portresi, 1967

“Tuvallerinin üzerine resimsel figürleri oturtmak yerine, onların, üç boyutlu olmuştusuna tuvallerden kendisine doğru gelmelerini bekler. David Sylvester’a itiraf ettiği gibi, “ gerçekten bir ressam olarak çok yetenekli biri değilim, ancak elde ettiklerimi alımlayabiliyorum. İmajların bana gelmelerini bekliyor ve onları kullanıyorum.” “Her zaman ve devamlı şekilde yaşantımızı bir ekranın arkasında sürdürüyoruz.” Yapıtlarımda dehşeti ve acıyı bulanlar için, bu ekranın küçük bir kısmını zaman zaman araladım.” demiştir.⁹⁷

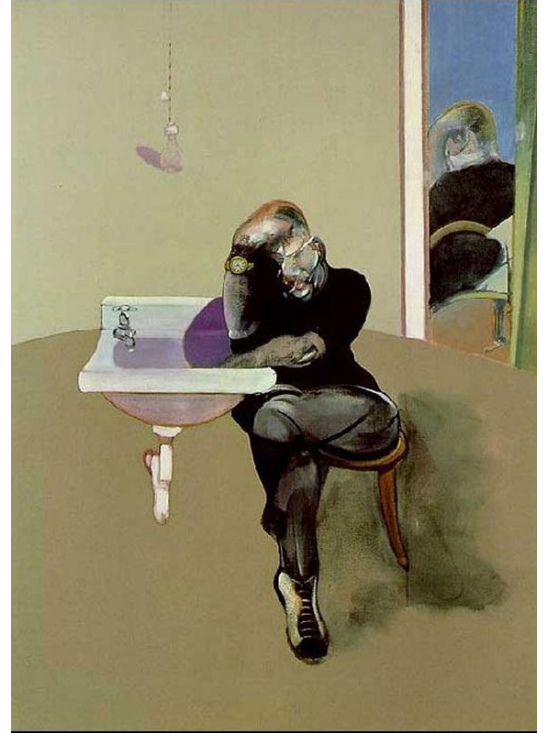
Bacon birçok otoportre yapmıştır. Nedenini ise çevresindeki insanların ölecek onu yalnız bırakmaları ve kimsenin kalmamasıyla beraber kendi yüzü ile baş başa kalmasından kaynaklandığını belirtmiştir.⁹⁸

⁹⁷ Horst, s, 5-25.

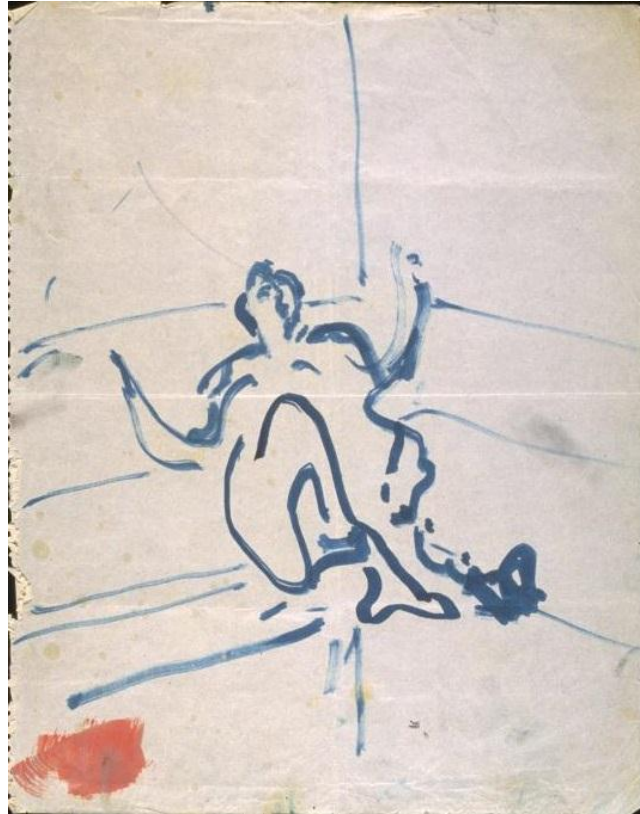
⁹⁸ Philippe Sollers, “Konunun Can Alıcı Noktasında”, Argos Yeryüzü Kültürü Dergisi, Sayı 24, Ağustos 1990,s.93-98.



Resim 149. Francis Bacon Otoportre, 1970



Resim 150150: Francis Bacon Otoportre, 1973

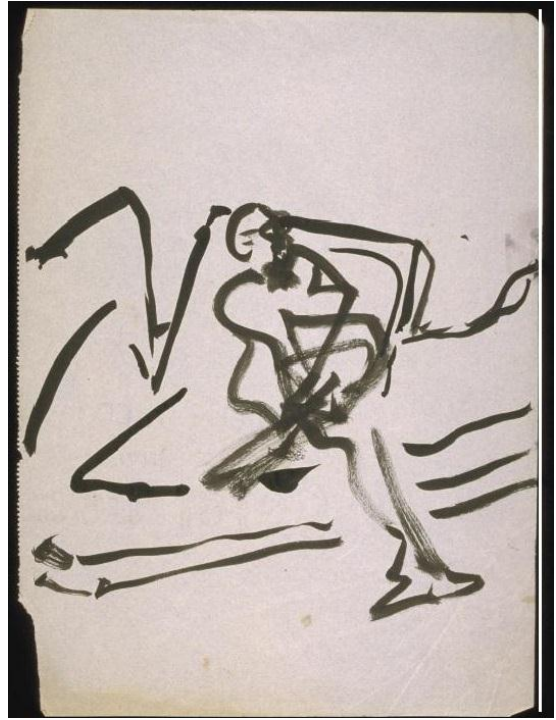


Resim 151. Francis Bacon, Düşen Figür, 1957-61

“Resimlerde eşcinselliğin, alkolün, uyuşturucuların birleştirici ya da ayırıcı özelliğini, o çırpınan, o parçalanın, o bunalan, o kendinden başka tutunacak dal bulamayan, o çıplak ampülün, altında yalnızlığını yaşayan, o geceleri ya da sabahları lavabolara kusan, o kendini kapatılmış, ya da korkuncu, boşlukta duyan o yüzünü (kişiliğini) keşfetmek için el yordamıyla uğraşın, o merdivenlerden güçsüz bacaklarıyla inen ve o, hep kan ağlayan insanı, sanatçının kendisini ya da benzerlerini görüyoruz.”⁹⁹



Resim 152. Francis Bacon Uzanan Figür,
1957-61



Resim 153. Francis Bacon Koltukta Adam,
1957-61

Bacon’ın resimlerinin özellikleri, bir camın arkasından görünüyör gibi olmalarıdır. Tuvall formları genellikle uzundur ve figürlerin oranları her resimde aynıdır. Tuvaller küçük olsa dahi bu oran değişmez, insan boyutunun 4/3’ü kadardır. Resimlerinin içinde bir anlam ifade etmese de, derinlik kazandırmak amacıyla çizgiler ve noktalar ekler ve fonla figürler genellikle bağdaşmaz. Fonu tek renk ve sade kullanırken figürlerine yoğun çizgiler, boyalar ekler.

⁹⁹ Ferit Edgü, “Acıdan ve Yalnızlıktan Gelen Ressam: Francis Bacon” Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 222, Mart 1977, s. 18-21.



Resim 154. Francis Bacon, İsimsiz, 1981



Resim 155. Francis Bacon, Peyzaj İçinde Figür, 1952

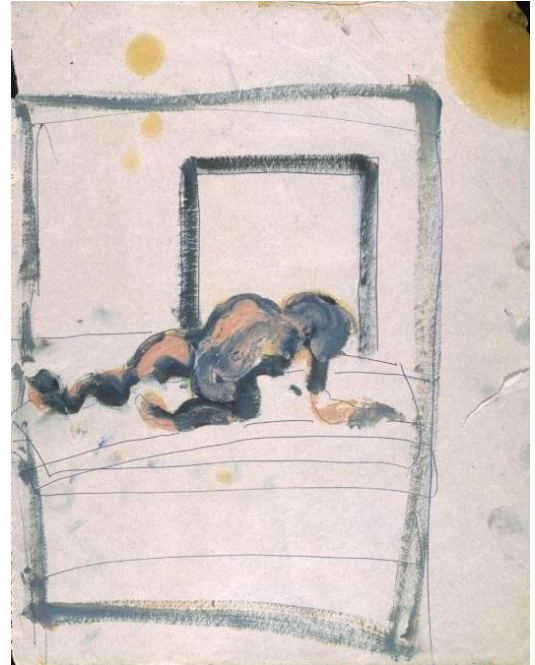
Resimlerinde öne çıkan parlak renklerin aydınlığı figürlerin acılı vücutlarından daha ön plandadır. Çalışmalarında sürekli bir tedirginlik baş gösterir ve bu tedirginliği belirli imgelerle dışavurmuştur. Örneğin; bir şey söylemek isteyen, haykıran, haykırmak için çabalayan ifadeleri seçmiştir. Figürlerinde çoğunlukla deformasyona gitmiş ve figürlerini bu şekilde kısıtlamıştır.



Resim 156. Francis Bacon, El Ayaklı Figür, 1957-61

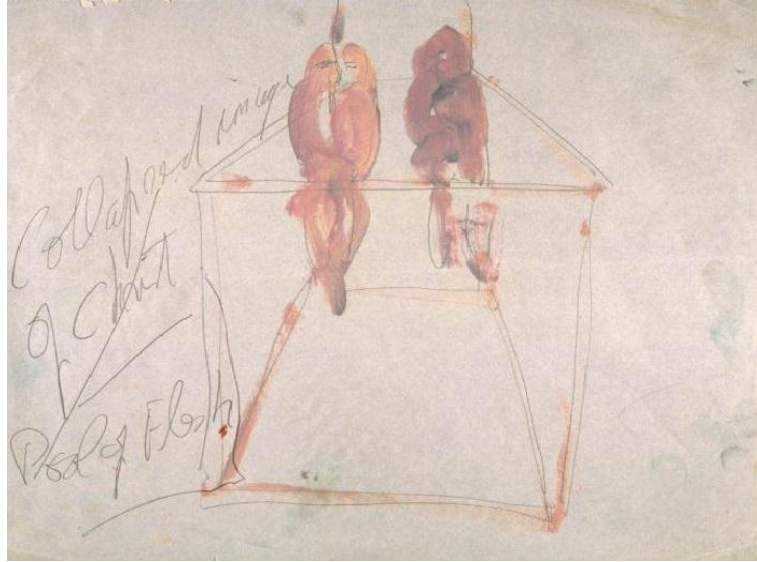


Resim 157. Francis Bacon Oturan Figür, 1961



Resim 158. Francis Bacon Emekleyen Pembe Figür, 1957-61

Genellikle resimlerinde ki açılar aşağıdan yukarıya doğrudur ve mekan olgusunu çok başarılı bir şekilde kullanmıştır. Mekânlarını kullandığı figürlere göre şekillendirmiştir. Figürlerini kapalı mekânlarda oluşturması, yalnız bir hayatı tercih etmesinden doğmuştur.



Resim 159. Francis Bacon, İki Baykuş, 1957-61



Resim 160. Francis Bacon , Oturmuş Kadın, 1957-61



Resim 161. Francis Bacon, Dönen Figür, 1959-62

Çalışmalarında insanın varoluşuyla ilgilenmiş, bir süreç içerisinde bunu irdelemiş ve figürlerinin çoğu metamorfoza uğramıştır.

Bacon'ın fotoğrafı sadece bir kayıt olarak görmesi kendi resminin de bir devinim içinde olmasını kabul etmesi gibidir. Yapmış olduğu Papa portreleri örneğin ardı sıra yapıldığı için buna iyi bir örnek teşkil etmektedir. Bacon fotoğraftan yararlanmış fakat asla onu çalışmalarına alet etmemiş, fotoğraf gibi resimler yapmamıştır. Genellikle aksiyon ve hareket içeren, bilimsel içerikli hastalıkla ilgili olan fotoğraflar ilgisini çekmiştir. Sessizliği sevmesi ve sessizlik içinde kalması çalışmalarına bir haykırış olarak yansımıştır. Bacon'ın portrelerinde sessizlik hâkimdir.

“Bacon David Sylvester'a itiraf ettiği gibi çalışmalarında modellerinin varlığından rahatsız oluyordu. Yarattığı imajların modellerini üzmesinden ve onların kınımlarından da rahatsız oluyordu. Buna bağlı olarak, “ürkütücü olmamaya çalışıyorum. O figürler karanlıktan gelen figürlerin birer imajıdır.” demekten de kendini alamıyordu.

Bacon'ı etkileyen birkaç ressamdan biride Alberto Giacometti'dir. Çağdaş ressamlardan en çok onu beğenmiştir. Yapıtlarında ortak noktaların bulunması çok enteresandır. Her ikisi de figürlerini, tuvallerinin ortasına camdan kafesler içine oturtur. Her ikisi de espas kavramına önem verir. Figürler ne kadar küçük olurlarsa, espas da ona göre büyük görünür diye yorumlar yapmışlardır. Bacon resminin kendine özgü nitelikleri içinde, en karakteristik olanı kullandığı espastır.”¹⁰⁰

¹⁰⁰ Horst, s. 5-25.



Resim 162. Francis Bacon Nü Çalışması, 1952-53



Resim 163. Alberto Giacometti Tam Boy Oturan Caroline, 1964-65

Figürlerinin çevresinde yaratmak istediği espası küçük mekânlarda daha rahat uyguluyordu. Bunun nedeni resimlerini yaptığı mekânlara uyum sağlamasıydı. Kafasında oluşturduğu tasvir ile gerçekte işlediği konular arasındaki mesafe en aza indirgenmiştir. Çalışmalarındaki figür ve nesnelere herhangi bir derinlik hissi uyandırmadan izleyiciye sunulmuştur. Arada kullandığı ufuk çizgisini de resmin üst kısmına yerleştirir ve nesnelere bu sınırlar içerisine sığdırır. İl çalışmasından beri espasının türlü şekillerini araştıran Bacon, mekanı daraltarak, imajlarını merkeze toplamış ve sıkıştırılmıştır. Bununla izleyicinin sinir sistemini sarsmayı amaçlamış ve başarmıştır. Açıkbaşlılarındaki yapmasındaki amaç acı ve haykırış değil resmin nefes almasını sağlamak içindir.¹⁰¹

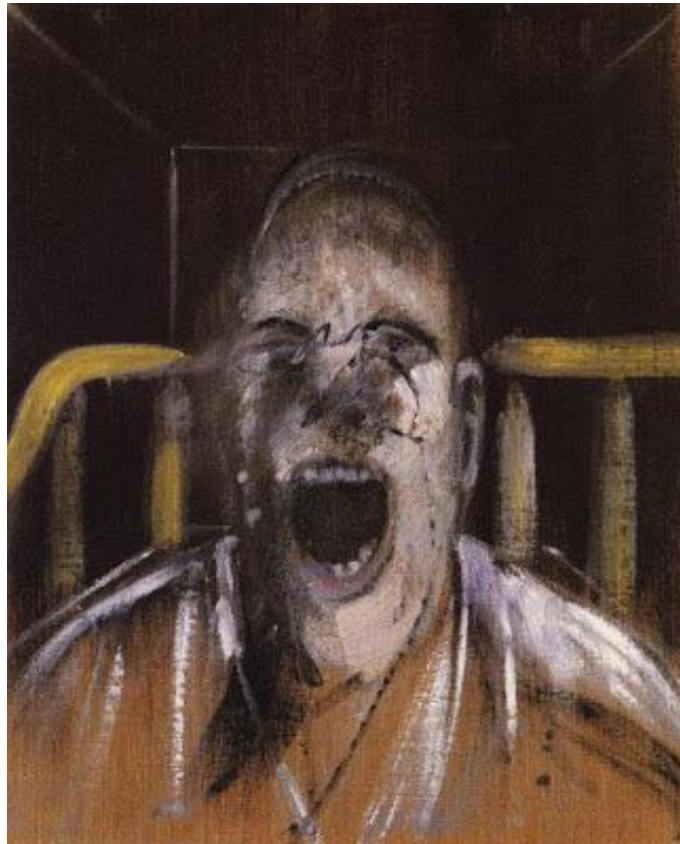
¹⁰¹ Age, s. 5-25.



Resim 164. Francis Bacon ığlık Atan Papa



Resim 165. Francis Bacon Gri İçteki Figür,
1957-61

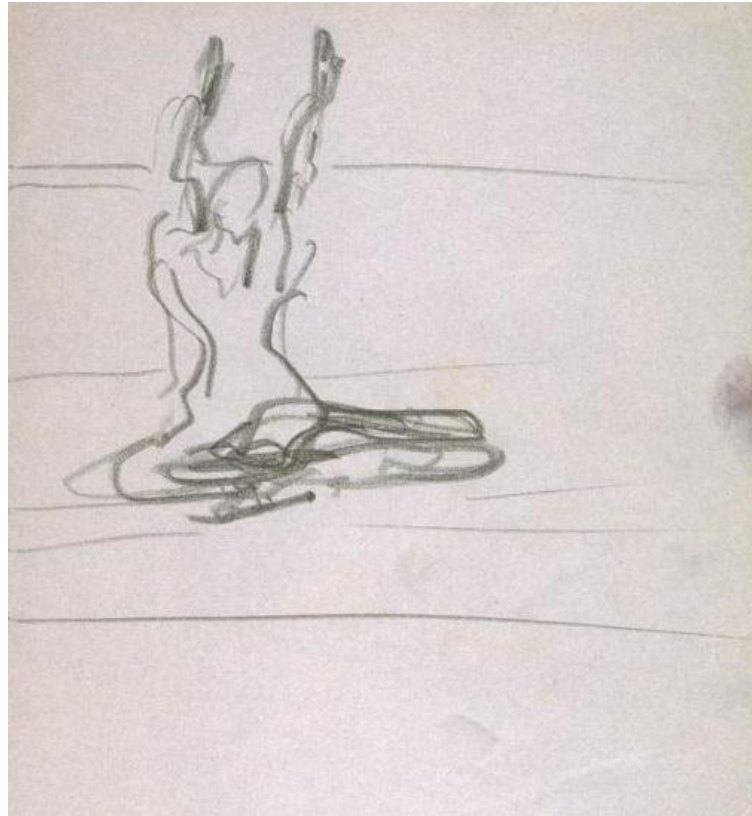


Resim 166. Francis Bacon, ığlık Atan Papa alışması, 1952

“Bacon ağız kısmına duyduğu hayranlığı şöyle dile getirir: “Ağızdan çıkan ışıltıyı ve rengiseviyorum Monet’in güneşin batışını resmettiği gibi, bende “ağız” öyle resmetmeyi arzu ettim.” ve sanatçı ete karşı duyduğu özel takıntıyı şöyle belirtir: “Şok etmeye asla yeltenmedim. Sadece biraz gözlerinizi açıp ve birazcık da bilinç dışında olanı öğrenmeniz, yapabildiğim şeylerin, hayatın bu şok edici asıl yanını abartmadığımı kavramanıza yardımcı olur.

Bacon’ın sanatsal yoğunlaşmasında, deformasyonu bir metot olarak kullanması, yaşadığı toplumca kabul edilmiştir. Çünkü toplum-sanatçının somut olan gerçekliği, kendisi için sübjektif olarak algılaması konusunda- gerekli hassasiyete sahiptir ve bunu kabul eder. 20. yüzyılın başından beri var olan “üslup çeşitliliğini tanıyan ve bununla şekillenmiş, hassas bir toplumdur bu. Bacon için, bu üslup, onun sübjektif olarak, “toplumsal gerçekliği, resimlerinde ifade etmesini ve bu gerçekliği problemleştirmesini/ sorgulamasını sağlar.

Bacon için deformasyon, “Görünenlerin duyumsal yanını betimlemektir. Şeylerin nasıl görüldüğü değil, sanatçının şeylerde ne hissettiği, ne duyduğu önemlidir”.¹⁰²



Resim 167. Francis Bacon, Kolları Yukarıda Çapraz Bacaklı Figür, 1957-61

¹⁰² Martin Hermann Horst, “Bacon’daki Deformasyon” Artist Modern, Mart 2000, s. 15.

Bacon hareket-devinim hissini, bedeni akışkanlaştırarak sağlar. Böylece bedensel form kayboluverir. Öyle ki, bedenın kasları ya da kemikleri yok gibidir.

Yukarıda gördüğümüz desen için de bu geçerlidir, bedensel form kaybolmuş formu oluşturan çizgiler çoğu yerde birbiri üstüne oluşturulurken birkaç yerde yalın bırakılmıştır. Desende anatomik yapı ön plana çıkarılmamış, çizgiler yılankavi bir biçimde dolaşmıştır.



Resim 168. Francis Bacon, Yatan Kadın, 1961



Resim 169. Francis Bacon, Okuyan Çıplak, 1957-61

“Bacon’ın sanatsal ifade biçimi olarak deformasyonu ele alması, onu, farklı üslup özelliklerini değerlendirebilen ve kullanan bir virtüöz yapmıştır. Modern sanatın ona sunduğu, bu üslup çokluğundan bu aşamada faydalanmıştır. Bacon sembolik/simgesi bir dil kullanmıştır. Gerçeklikten yola çıkan yaşam anlayışı ile ve modern sanatın ona sunduğu, bu üslup çokluğundan bu aşamada da faydalanmıştır.”¹⁰³

¹⁰³ Horst, 2000, s. 18.

4.2.2. Alberto Giacometti

Alberto Giacometti Joan Miro, Pablo Picasso gibi ünlü sanatçıları bulduğu Paris ekolüne dahil olan İsviçre asıllı heykeltıraş, ressam ve baskı sanatçısıdır. Kendisi gibi sanatçı olan babası Giovanni Giacometti onun ilk sanat öğretmenidir. Babasının gördüğünü çizmesinde ısrar etmesine karşın o kendi gerçeğini yakalamayı seçmiştir. 1940-1950 yılları arasında heykelde kendi üslubunu yaratmış ve ince uzun insan figürlerini biçimlendirmiştir.



Resim 170. Paul Cézanne, Madame Cézanne, 1885-87. Tuval Üzerine Yağlıboya

1936'daki Cézanne sergileri Giacometti için yeni bir başlangıç olmuştur. Cézanne'ın renk kullanımını benimsemiş ve Masa Üzerinde Dört Elma resmini yapmıştır. Etkilendiği bir diğer sanatçı olan Velasquez'in Papa X Innocent resminden çizginin ritmini ve karakteristikliğini yakalamıştır.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Cansen Ercan, "Rönesanstan Günümüze Resim Sanatında Beyazdan Siyaha Gri Rengin Kullanılışı, Giorgi Morandi, Alberto Giacometti ve Bernard Buffet'in Resimlerinin Üslup Özelliklerinde "Gri" nin Payı" Mimarsinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul 2010 (Yüksek Lisans Eser Metni), s.49.



Resim 171. Diego Velázquez Masum Papa X,
1650, 1650



Resim 172. Alberto Giacometti Sanatçının
Annesi, 1950



Resim 173. Alberto Giacometti, Masa Üzerinde 4 Elma, 1949

Cezanne'ın renkle yakaladığı titreşimi, Giacometti çizgi ile sağlamıştır. Sanatçının annesi resminde, formu açık-koyu çizgilerle oluşturmuş, üst üste kullandığı çizgilerle Giacometti dünyaya karşı duruşunun karmaşıklığını ve umutsuzluğunu yansıtmıştır. Yaşamının sonuna kadar tekrarladığı desenlerinin onun gelişim çizgisinde önemli bir yer etmektedir. Desenlerinin üzerine yaptığı boyama deneyimlerinden tatmin olmamıştır. Giacometti “bir şeyi nasıl yapabileceğimi bilseydim daha iyi olurdu” cümlesiyle sürekli tekrarladığı desenlerinden tatmin olmadığını altını çizmiştir.

Kendine duyduğu sürekli kuşku kendine olan güvenini sürekli taze tutmak istemesinden kaynaklanan bir duygudur.¹⁰⁵



Resim 174. Alberto Giacometti, Kitap Okuyan Adam, 1923

“David Sylvester’ın belirttiği gibi, ‘Doğaya bakarak çalışmak, ezberden çalışmak gibidir: sanatçı ancak baktıktan sonra aklında kalana 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’ demektedir.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Cansen Ercan, “Rönesanstan Günümüze Resim Sanatında Beyazdan Siyaha Gri Rengin Kullanılışı, Giorgi Morandi, Alberto Giacometti ve Bernard Buffet’in Resimlerinin Üslup Özelliklerinde “Gri” nin Payı” Mimarsinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul 2010 (Yüksek Lisans Eser Metni), s.49-50.

¹⁰⁶ Cansen Ercan, 2010, s.51.



Resim 175. Alberto Giacometti, Orman, 1950

“Ayrıca, Giacometti ise heykellerini gerçek saydığımız dünyanın bir yansıması olarak görmez. ‘Orman’ gibi bir yapıtı, onun heykellerinin doğaya bakılarak yapılsa da, yapılmasa da, gerçeğe benze de, benzemese de, Giacometti’nin kendi şiirsel dünyasının bir parçası olduğunu gösterir.”¹⁰⁷



Resim 176. Alberto Giacometti Diego, 1952



Resim 177. Alberto Giacometti Diego, 1953

¹⁰⁷ Age, s51.

1947-48 yılları arasında yaptığı yukarıdaki Diego portrelerinde ya da desenlerinde derinlik sağlamak amacıyla figürün arkasına çizdiği kafes şeklindeki üçgenler, yatay-dikey çizgilerle arka planı oluşturur.

Giacometti ve Cezanne aynı biçimler üzerinden gitmişler, amaçları figür üzerinden gördükleri doğayı algılamak ve resim üzerinde gördükleri yaşayan doğanın canlılığını korumaya çabalamaktır. Bunu gerçekleştirmek için Giacometti kalem ya da fırçayı kullanmış, figüre ve forma tekinsiz bir biçimde odaklanarak silikleştirdiği biçimlerle merkez alanı nefes alan yaşayan bir alana dönüştürmüştür.



Resim 178. Alberto Giacometti, Sanatçının Karısı (Annette), 1949

1954 yılından sonraki yıllarda heykellerinde oluşturduğu bedensel biçimlerin, daha sonra desenlerinde de oluşturmuştur. Bu biçime örnek olarak Giacometti'nin 1949 yılında yaptığı Sanatçının Karısı (Annette) örnek verilebilir. Bu örnekte dört köşeden oluşan yüzü grinin tonlarıyla bir ahenk oluşturmuştur.

Mükemmeliyetçi biri olan Giacometti, çalışmalarında bunu her bir detayı dikkate alarak gerçekleştirmiştir ve gerçekçi olmaya çalışmıştır. Tümüyle tamamlanmış bir çalışması hemen hemen hiç yoktur denilebilir. Yaptığı bir resmin üzerinde çok durmuş olsa da onu bir anda yok edebilir. Bu onun kişisel kararlılığını ve tutku dolu yanını bize gösterir. Resimlerinde renk tonları ve gölgeler ile ilgilenmeyen sanatçının en fazla vuru yaptığı yer modelin baş kısmıdır.¹⁰⁸



Resim 179. Alberto Giacometti, James Lord'un Portresi, 1964

Figürlerinde genellikle figürün bacak kısmından başlar ve başa gelene kadar bu kısım küçülerek bizi derinliğe çeker bir yandan yaklaştırırken bir yandan uzaklaştırırizleyiciyi. Çizdiği her modelin ruhsal durumunu önemsemeksizin bütün dikkatini modelin özüne çevirmektedir.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Age, s.53.

¹⁰⁹ Age, s.55.



Resim 180. Alberto Giacometti, Diego, 1954

Giacometti'nin resim boyutları büyüdükçe arka plan ile figür arasında basit bir denge kurmaya özen gösterir. Bacon'ın resimlerinde gördüğümüz titreşimli yüzey Giacometti'nin arka planında da görülmektedir. Arka plan figürü bir sarmaşık gibi sarar, bunu da Bacon'daki gibi titreşimle yapar. Bu örneği 1954 yılında yaptığı Diego

resminde görebiliriz. Burada da yine figürün devasa gövdesinin üzerinde başının uzatılarak küçültüldüğünü görürüz.

Giacometti'nin çizdiği ya da boyadığı her figür ya da nesne sanki bizim en iyi dostumuzmuş hissi uyandırır. Yapıp yok ettiği çalışmalarının yanında birçok çalışması vardır. Yaptığı bir çalışmanın üzerinde çok fazla uğraştığı için çalışmada birçok katman oluşur ve hepsi birbirini örter. Çalışmalarının asıl amacı, bir izlenim yakalamaktan ziyade insanı kavramaya çalışmasıdır. Kendi gözlemi ve gözlediği şeyin aslı, karşısındaki modelin değil, onun kendi gözünden modeli nasıl gördüğüdür. Amaç bir karede bütünlüğü yaratabilmektir. Onun için asıl olan yaratım sürecidir. Modeli ile yakınlık kuran birçok sanatçının aksine Giacometti, resimlediği modellerin iç dünyasının değil dış görüşünün içinde kaybolmuştur. Ölümle karşılaşma korkusundan dolayı her resim onun için yaşama yeni bir başlangıç olmuştur. Figürlerinin arkasındaki hale görünümü de bu kaygısından kaynaklanır. Giacometti özünde gerçekliği sorgulayan bir sanatçıydı. 1950'lerde figürün görünümünden ardında yatan gerçekle ilgilenmiş, 1960'lar da ise gerçekliğin yalnızca varolduğu inancıyla şekillenmiş bir dönemidir.¹¹⁰

“Boşluk nasıl resmedilir? Giacometti'den önce bunu kimse denememiş gibidir. Beşyüz yıldır, tablolar tıklım tıklım doludur. Giacometti işe, tuvalerinden insanları atarak başlar. Tabiki birde ana kişiyi kendisini çevreleyen şeuilerden ayırmak gerekir. Genellikle bu, ana kişinin kenarları çizilerek yapılır. Ama çizgi denen şey iki yüzeyin çakışmasıyla ortaya çıkar: Boşluk ise bir yüzey değildir. Hele de hacim hiç değildir. Bir çizgi aracılığıyla kapsayan kapsamdan ayrılır. Gövdeler ve yüzlerde ki beyaz çizgilerin çokluğuna dikkat ettiniz mi? Yoksa Giacometti, siyah fon üzerine ışıkla mı yazmak istiyor? Neredeyse, öyle. Sözkonusu olan doluluğu boşluktan ayırmak değil, bizzat doluluğu resmetmek. Siyah çizgiler tehlikeli: varlığı karalama, çatlaklara boğma rizi konusu taşır. Resim ve heykelin onda aynı ağırlıkta olup olmadığını bilemiyoruz ama kendi beyanı, onu için ikisinin de farkı olmadığına dair. Hem yapıya hem renge aynı anda yoğunlaşamıyorum, ışıklı renkler hayal ediyorum ama onları tuvale süremiyorum.”¹¹¹

¹¹⁰ Age, s.56.

¹¹¹ Age, s63.



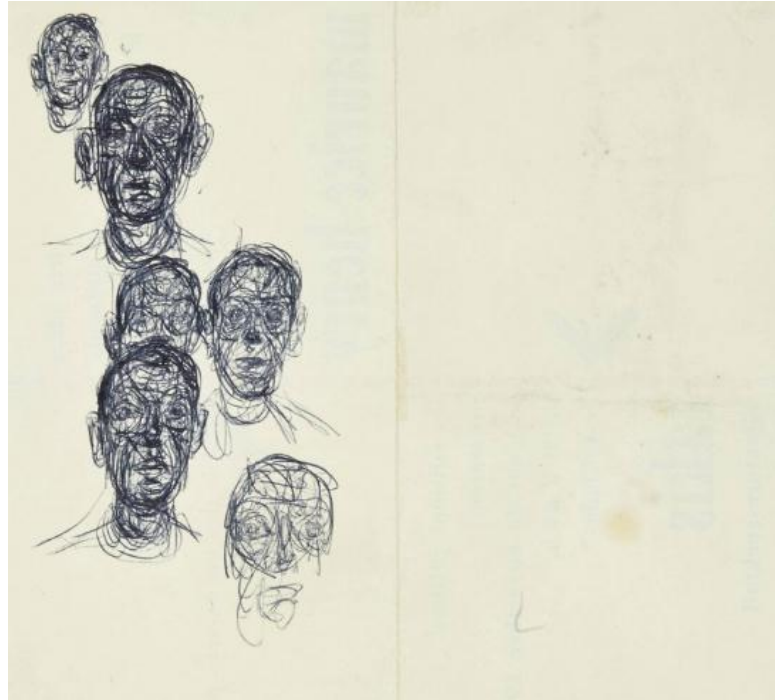
Resim 181. Alberto Giacometti, Caroline'nin Gözyaşları, 1962

Sanatçı manzara ve portre arasında ayırım yapmaz portre yaparken tekrar tekrar çabaladığı gibi manzarada da aynısını yapmaktadır. Çizimlerini yaparken yanında olan silgi genellikle gördüklerini küçültmeye yarayan, desenlerindeki ışığı da var etmesini sağlayan en önemli materyalidir. Giacometti sürekli becerememe korkusuyla yaşamıştır, her gün yeni baştan yaptığı desenleri çizgilerin ağı içinde dolanmış ve gerçekliği burada bulmayı ummuştur. Çevresindekilerin yüzlerce deforme portresini yapmıştır.¹¹²

¹¹² Age, s.67.



Resim 182. Alberto Giacometti, Çiçekli Çıplak, 1960



Resim 183. Alberto Giacometti, Kafa Çalışması, 1961

Giacometti'nin iki üç santimetreye indirgediği heykellerinden, bir metreden uzun olan, hem hepsi aynı hem de ayrıymış gibi var olan heykelleri, inanılmaz bir tutkuyla çizdiği karmaşık neredeyse yok olacak çizgilerle oluşan desenleri, portreleri ve büyük ustalarından öğrendiklerini büyük bir sadakatle kopya etmiş sonunda çizimlerine kendi damgasını vurmuştur.

Bütün ömrünü gerçeğe uygun bir kafa yapmak için harcamış ama bunu hiç başaramadığını her defasında dile getirmiştir.



Resim 184. Alberto Giacometti, Yürüyen Adam, 1947, Bronz, 170x23x53cm



Resim 185. Alberto Giacometti, El, Bronz, 57x72x3.5cm, 1947

Giacometti uzamın sonsuzluğuyuda ilgilenmiştir, yukarıda görülen *El* isimli çalışmasında, sonsuz bir boşluk içerisine yerleştirdiği el figürüyle bunu bariz bir şekilde göstermiştir. “Sanat, öncelikle de desen, Alberto’ya göre, anadili gibi bir şeydi.”¹¹³



Resim 186. Alberto Giacometti, İç Baskı, 1951



Resim 187. Alberto Giacometti Heykeller, 1950

¹¹³ Jean-Pierre Crigui, “Heykeltraş Alberto Giacometti”, Adam Sanat, Şubat 1992, Sayı 75, s.38-43.



Resim 188. Alberto Giacometti Bir Adam Başı/Diego, 1961



Resim 189. Alberto Giacometti Nü, 1961

“Yontu, resim ya da desen benim için her zaman, dış dünyayı, özellikle insan yüzünü ve insanın bütününe ya da daha yalın biçimiyle söylersek, kendi benzerlerimi, özellikle de şu ya da bu nedenle bana en yakın olanları nasıl gördüğümü anlamamı sağlayan araçlar oldu. Benden iki üç metre uzakta duran bir kişinin gözlerini, ellerini, ayaklarını aynı anda algılayamam; buna karşın, baktığım tek bir bölüm bende bütünü var olduğu duygusunu yaratır.

Şu resim değil de bu resim, ama yıllardan beri, kopya ediminin, bana göre, gördüğüm şeyleri değerlendirmenin, kendi kendime açıklamanın en iyi aracı olduğunu biliyorum; kişisel uğraşımda olduğu gibi, dış dünya da gördüğüm bir şeyin, bir başın, bir fincanın ya da bir peyzajın ne olduğunu bilebiliyorsam, bu bilgiyi ancak, bunları kopya ederek edinebiliyorum. Bu iki etkinlik, birbirini tamamlayan etkinlikler, ya da kısa süre öncesine kadar öyleydi, çünkü şimdi sanat yapıtlarını çok ender kopya ediyorum. Her sanat yapıtı ile herhangi bir şeyin dolaysız gerçekliği arasında ki mesafe öylesine büyüdü ki, aslında beni artık yalnızca gerçeklik ilgilendiriyor, dolayısıyla da yaşamımın geriye kalan bölümünü bir sandalyeyi kopya ederek geçirebilirim. Belki de yaptığım tüm kopyaların amacı buydu ve bu yüzden de bu konuda artık hiçbir şey söyleyemiyorum.”¹¹⁴

¹¹⁴ Leires, Michel ve Dupin, Jaques, Alberto Giacometti, Yazılar, Yky Yayınları, Ekim 2005, İstanbul s. 53.



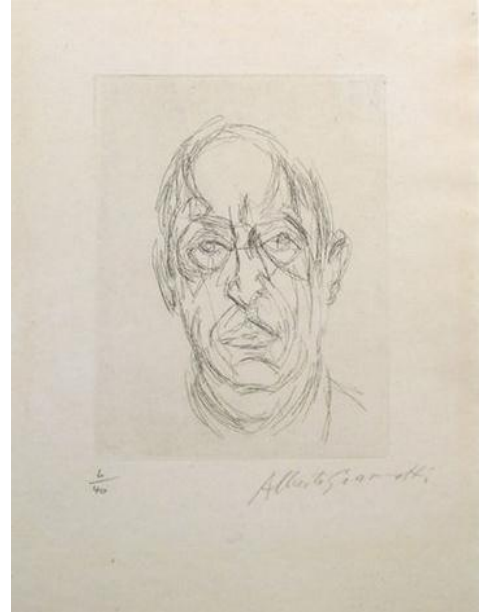
Resim 190. Alberto Giacometti Ayaktaki Adam,
1957



Resim 191. Alberto Giacometti Yürüyen Adam II,
1960



Resim 192. Alberto Giacometti Oturan Çıplak,
1965



Resim 193. Alberto Giacometti Poete
Orbandale'nin Portresi, 1962

Birbiri üzerinden geçirdiği birbirini kesen yüzlerce çizgi sanatçının dünyaya karşı açtığı savaşta netleşme çabasını, enerjisini, umudunu ve umutsuzluğunu yansıtır. Daha önce bahsedildiği üzere enkazı çağrıştıran figürlerinde özgürlük ve yaşam duygusu uyandırması onun ölüm korkusundan dolayı, ölüme karşı bir provasıdır.¹¹⁵

¹¹⁵ Lord James, Bir Giacometti Portresi, Nisan Yayınları, İstanbul 1995, s. 28.



Resim 194. Alberto Giacometti James Lordu'nun Portresi, 1954



Resim 195. Alberto Giacometti Ayakta Çıplak Atölyede Dans, 1950

“Desenleri için, “sonsuz değerli nesnelere...” diye yazdım. Bunu derken, aynı zamanda, beyazların, kâğıda bir pırıltı –ya da yıldız- değeri kattıklarını da söylemek istiyordum; çünkü çizgiler, anlamlı birer değerleri olsun diye değil, sadece beyazlara, gereken bütün anlamı vermek amacıyla kullanılıyor. İyi bakmak lazım: zarif olan çizgi değil, çizginin içerdiği beyaz mekân. İçi dolu olan, çizgi değil, beyaz.”¹¹⁶

Sanki bir kere daha, kendi çizgileri olmaksızın hiçbir zaman varolamayacak bir kağıt yaprağını yüceltmeyi, kendine görev edinmiş. Ne var ki, beyaz kâğıdı karşısına iğneyle tuttuğunda, bana öyle geliyor ki, kâğıdın esrarı karşısında ne kadar saygı, ağırbaşlılık gösteriyorsa, resmin yapacağı nesne karşısında da aynı gösteriyor.¹¹⁷

Heykeltraş ve desenci Giacometti'nin bütün yapıtına, “Görünmeyen Nesne” başlığı verilebilir. Giacometti'nin gözleri değil, elleri yapıyor nesnelere, figürlerini.

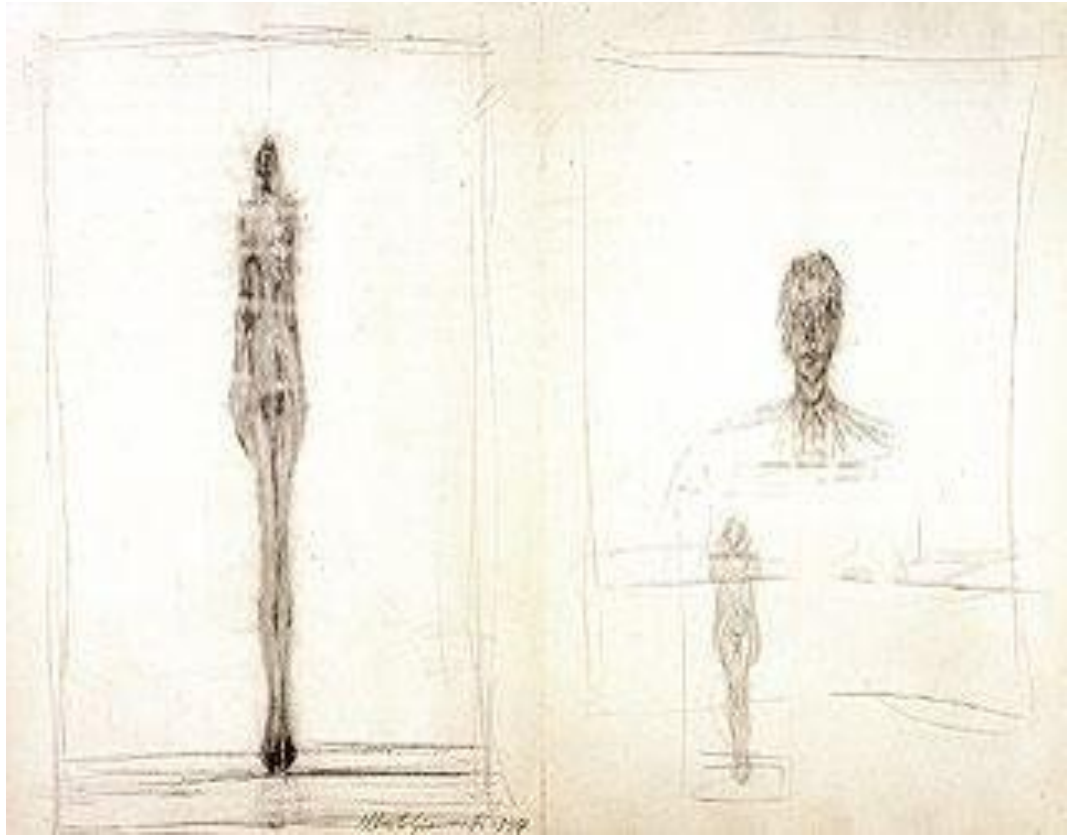
¹¹⁶ Genet Jean, Giacometti'nin Atölyesi, Metis Yayınları, İstanbul 2012, s. 52.

¹¹⁷ Genet, s. 53.

Bunları hayal etmiyor o, hissediyor. Bu ödün vermeyen, yalnız figürlerle, Giacometti'nin orospulara olan düşkünlüğü arasında bir bağ olmalı.

-Yosmalarda hoşuma giden, hiçbir işe yaramamaları. Öylece duruyorlar. O kadar; dedi.”¹¹⁸

Giacometti çalışmalarındaki yüzlerde bir plan oluşmasını reddeder. Her uzuv için farklı çizgi kullanmamaktadır. Yanak, göz, kaşı da aynı çizgilerle oluşturuyor, onun için gözün, yanağın, kaşın birebir aynı renk olmasıyla ilgilenmiyor fakat onları kesintisiz çizgi öbekleri ile oluşturuyor. Yüzü oluştururken düşen gölgeleri önemsemeden bunu da çizgilerle veriyor. Desenlerini çelik uçlu kalem ya da kara kalem ile çiziyor ve bu yüzden kâğıtları çoğu zaman delinmiş ve yırtılmış oluyor. Hatlarını sert oluşturuyor ve onun için oluşturduğu her çizgi bir değerinde oluyor. Çizgiyi tek başına düşünüyor ve sivri uçla kırık çizgiler oluşturuyor bu oluşan çizgiye kalemin sertliği ve granitliğini eklediğinde parlıtlı bir çizim meydana geliyor.¹¹⁹



Resim 196. Alberto Giacometti, Ayakta Figür, Kafa ve Yüz, Daimi Figür, 1947

¹¹⁸ Age, s. 67.

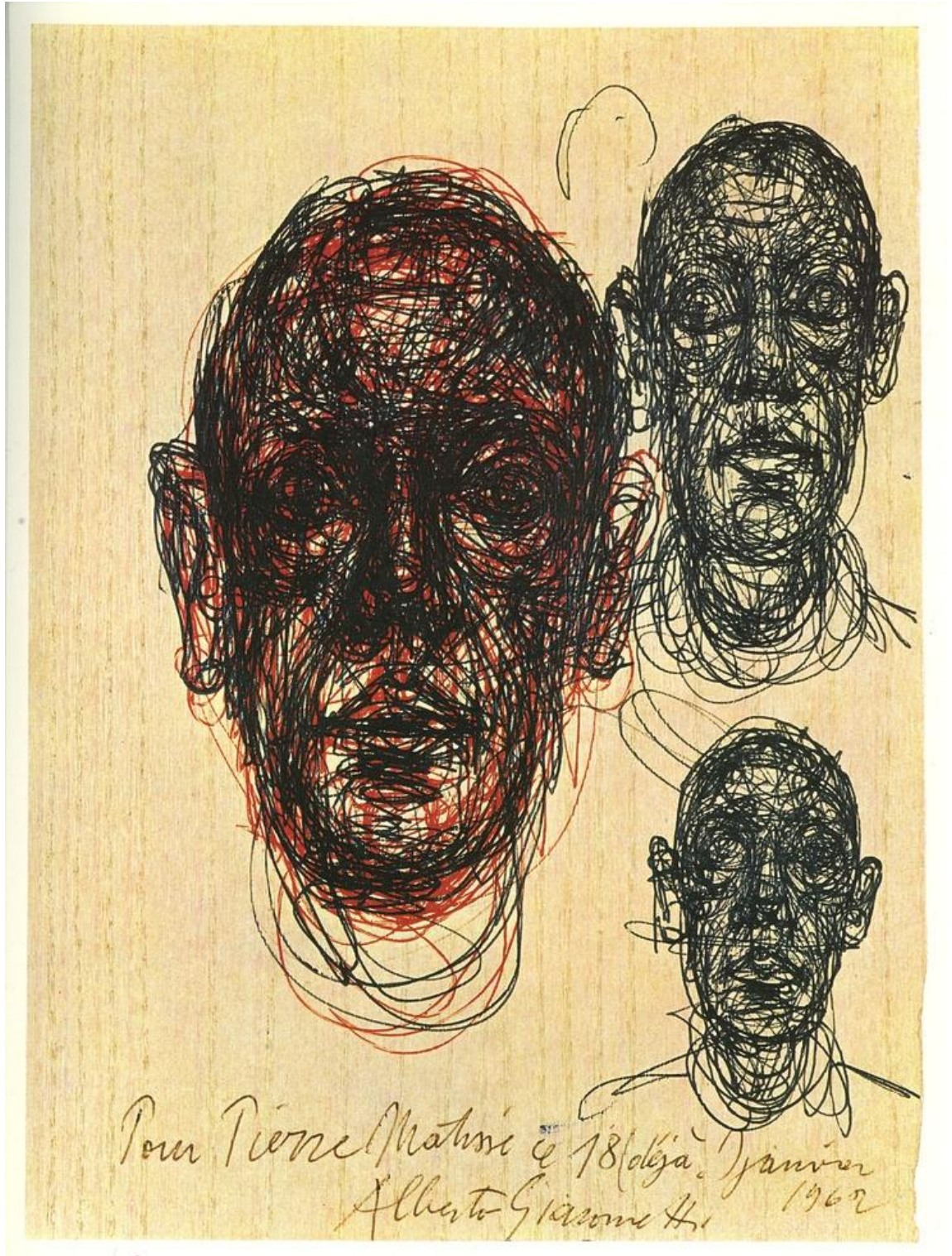
¹¹⁹ Age, s. 42-46-47.



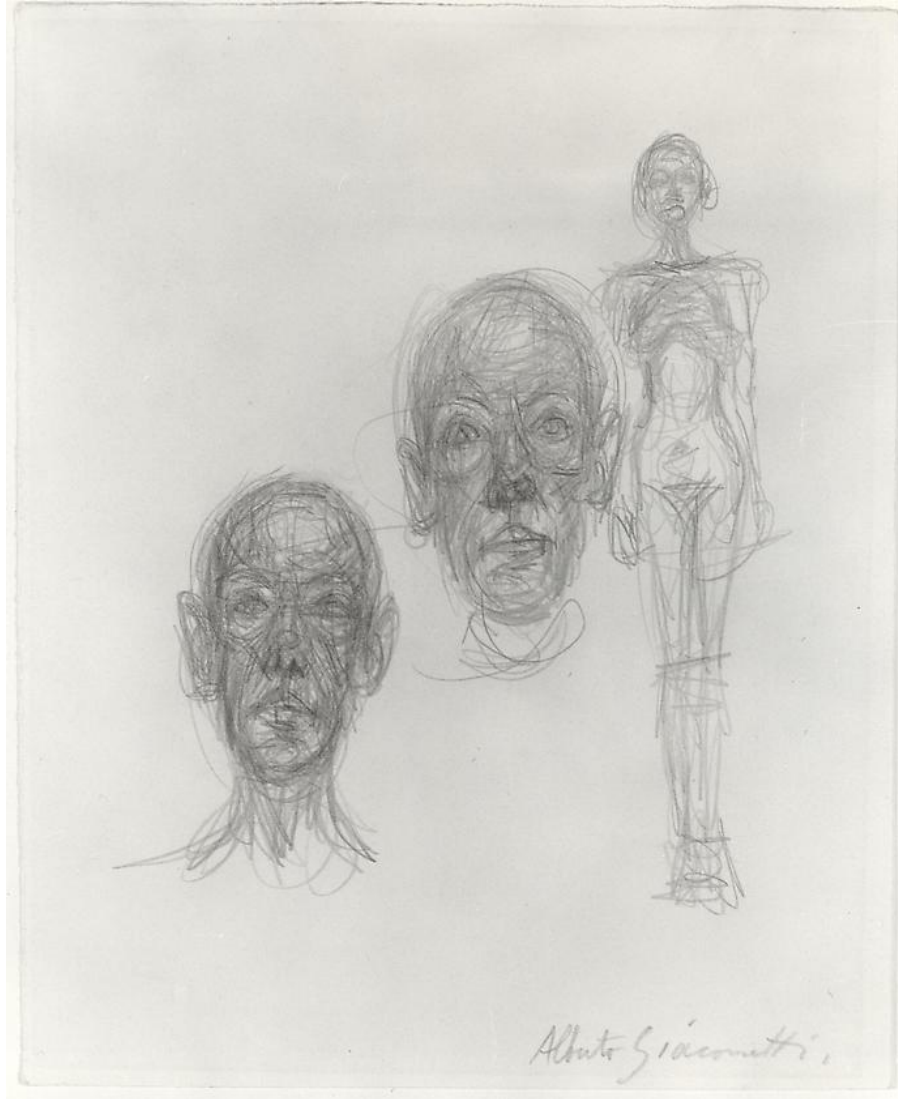
Resim 197. Alberto Giacometti, Adam Başı, 1954

“Giacometti’nin yapıtları boyunca kendini düzenli olarak tekrar eden belirli imgeler vardır. Bunların en belli başlısı neredeyse insanın öz görünümünü temsil eder hala gelmiş olan Diego’nun başıdır Alberto’ya bundan söz ettim. “Bu normal,” yanıtladı. “ Diego’nun başı tanıdığım en iyi başdır. Bana herkesten daha sık ve uzun zaman boyunca modellik etti. 1935’ten 1940’a kadar bana her gün poz verdi ve savaştan sonra da tekrar yıllarca. Böylece, ne zaman bellekten bir heykel veya resim yapacak olsam, daima aşağı yukarı Diego’nun başına benzer çünkü canlı modellerden en çok çalıştığım Diego’nun başıdır. Yaptığım kadın başları da aynı nedenle Annette’in başına benzemek eğilimindedir.”¹²⁰

¹²⁰ Lord, s. 41.



Resim 198. Alberto Giacometti, Üç Kafalar, 1964



Resim 199. Alberto Giacometti, Diego ve Annette, 1960

“Öyleyse Giacometti’nin sanatı, nesnelere arasında –insan ve salgıları türünden – toplumsal bir bağ kurma çabasında olabilecek bir sanat değil; Giacometti’nin sanatı, daha çok bir yüksek düzey serseriler sanatı; bunlar o derece arınmış serseriler ki, ancak, her insan ve her nesnenin yalnızlığını tanıma noktasında birleşebilirler. “Ben yalnızım” diyor sanki her nesne; “demek ki, karşısında hiçbir şey yapmayacağınız bir zorunluluğa kapılmışım. Eğer kendimden başka hiçbir şey olmazsam, yıkılmaz olurum. Ne isem o ve sakınımsız olduğuma göre, yalnızlığım, yalnızlığınızı tanıyor.

Ben kendimi yalnızca nesnelere, yontuyla, desenlerle (belki resimle) gerçekleştirebilirim ve bunu şiirle çok daha az yapabilirim. Başka şeylerle değil.”¹²¹

¹²¹ Crigui, 1992, s. 38-43.

5. BÖLÜM

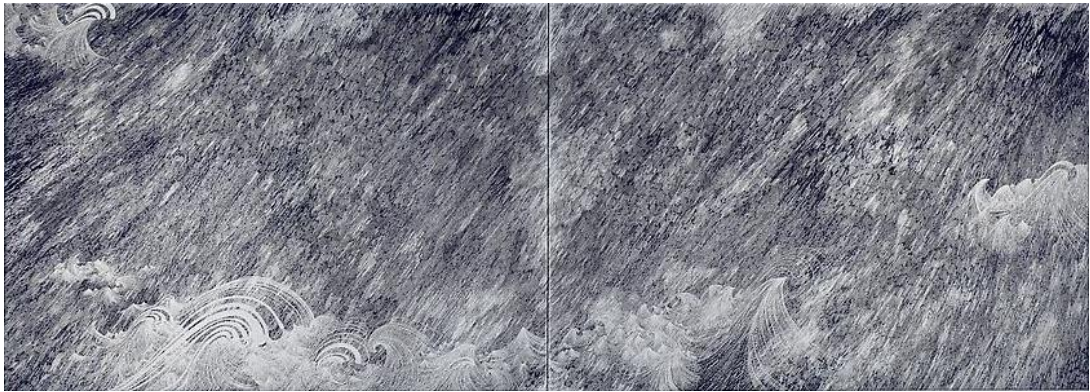
DESENDE ONTOLOJİK OLARAK MATERYAL

5.1. Desenin Mekânlaşması

5.1.1. Sandra Cinto

Brezilyalı sanatçı Sandra Cinto sanat hayatı boyunca; semboller, lirik manzaralar, fantezi ve gerçeklik arasındaki anlatılar üzerinde gezinerek, bunları oluşturmak için zengin bir kelime dağarcığı geliştirmiştir.

Sandra Cinto Odesa'nın efsanelerinden, gece, gündüz ve doğadan etkilenerek oluşturduğu metaforlarla çizimlerini yapar. Onun çizimlerinde ve çalışmalarında kullandığı hareket noktası olarak çizim; çalkantılı deniz manzaralarının büyüleyici ortamları, şiddetli yağmur fırtınaları ve bunların kafa karıştırıcı etkisini çevredeki mimariyle birleştğinde evreni sarmalayan düşük bir ilizyon yaratmak istemidir. Kurtuluş ve insan sıkıntısını çağrıştıran hikayeleri, bu fantastik manzaraları, belki de çalışmalarının çıkış noktalarından biri olan Odesa destanı için bir metafor gibi hizmet ederken aynı zamanda çizim olanaklarını ve sınırlarını bastırmaktadır.¹²²



Resim 200. Sandra Cinto, İsimsiz, 2011, 2 Parça Tuval Üzerine Kalıcı kalem ve Akrilik

¹²² <http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/sandra-cinto/series-works>

İnce ayrıntılı çizimleri, resimleri ve enstalasyonlarında, Sandra Cinto Odesa'nın hayatının görsel metaforlarını, doğal unsurlarını, denizin ve gökyüzünün içine çekercesine büyüleyiciliğini sunar. Yolculuklar Cinto'yu büyüler, o küçük çaplı çalışmalar üretir buna rağmen onun en iyi bilenen eserleri tüm odayı dolduran enstalasyonlardır. Tüm duvarı kaplayan grafik çizimleriyle, pırıltılı yıldızlar veya yağan yağmurlarıyla bilinir. Tüm çalışmalarının merkezi; yaşam döngüsü, kendi yaşam döngüsü ve onun görüntülerine dalmış izleyicilerin döngüsüdür.¹²³



Resim 201. Sandra Cinto, İsimli, 2011, Özel Enstalasyon, Kalıcı kalem ve Akrilik

Kariyerinin başlangıcından beri, Sandra Cinto enstalasyonlar ve büyük ölçekli işlerinin içine farklı nesnelere, heykel, fotoğraf gibi farklı medyalar dâhil ederek, mevcut mimarinin onun anlatılarının yayılmasına yardımcı bir alan olmasını ve çizimlerini resmi sınırlara itmesini sağlamıştır.

Sanatçı müzikle, erken dönem işlerini genişleterek, yeni enstalasyonlarına katkıda bulunmuştur. Bir parça sessizlik, her ne kadar boş ve büyükse de, beyaza boyadığı keman, çello ve bronz flüt gibi müzikal gereçlerin üzerlerine su, kaya, dalga çizimleri yaparak müzik aletlerini duvara çıkıntı yapacak şekilde yerleştirir ve duvardan uzay boşluğuna fırlamış gibi görünen bir görüntü elde etmeyi amaçlar.

¹²³ <https://www.artsy.net/artist/sandra-cinto>



Resim 202. Sandra Cinto, Çello I, 2013

Bu gösteri boyunca zamanın geçişinin kaydedilmesinin aksine, ses ve tempoyla bu enstrümanlar ve nota çizgileri artık sadece duraklatmak ve sessizlik belirtilerek tamamen askıya alınmış gibi görünmektedir.

Rüya ve gerçekliği birleştirerek, sanatçı, son olayların referansları aracılığıyla zamanın fiziksel belirtilerini görünür kılar. Bir yıl önce bu galeride, Sandy kasırgasından kalan su hattı, duvar çizimlerindeki ufuk çizgisini oluşturur. Bu sessiz ve eterik alan içinde, Cinto kısa bir an için kendi yüce dünyasında, yaşamın seyrini belirtmek, zamanda geleneksel arayışların ötesine bakmak ve kendilerini kaybetmek için izleyicileri davet eder.



Resim 203. Sandra Cinto, Çello II, 2013



Resim 204. Sandra Cinto, Flüt, 2013

Benzer anlatılar galerinin üst kattaki alanı içinde bir grup büyük ölçekli tuvalerde ortaya çıkıyor. Sanatçının “Yağmur Sonrası Bir Gün” adlı, bu serisinde fırtınalar ve dalgalara kapak kapatmasıyla büyüyen fırtınayı lambriili çizimler sayesinde yakalamıştır. Karmaşık ve hareketli desenler, mavi arka plan karşısında gümüş mürekkepli kalem ve akrilik boya ile görünür kılınır. Bu bize 20.yy ressamı Arthur Dove’un nazik renk tonlarını anımsatır.

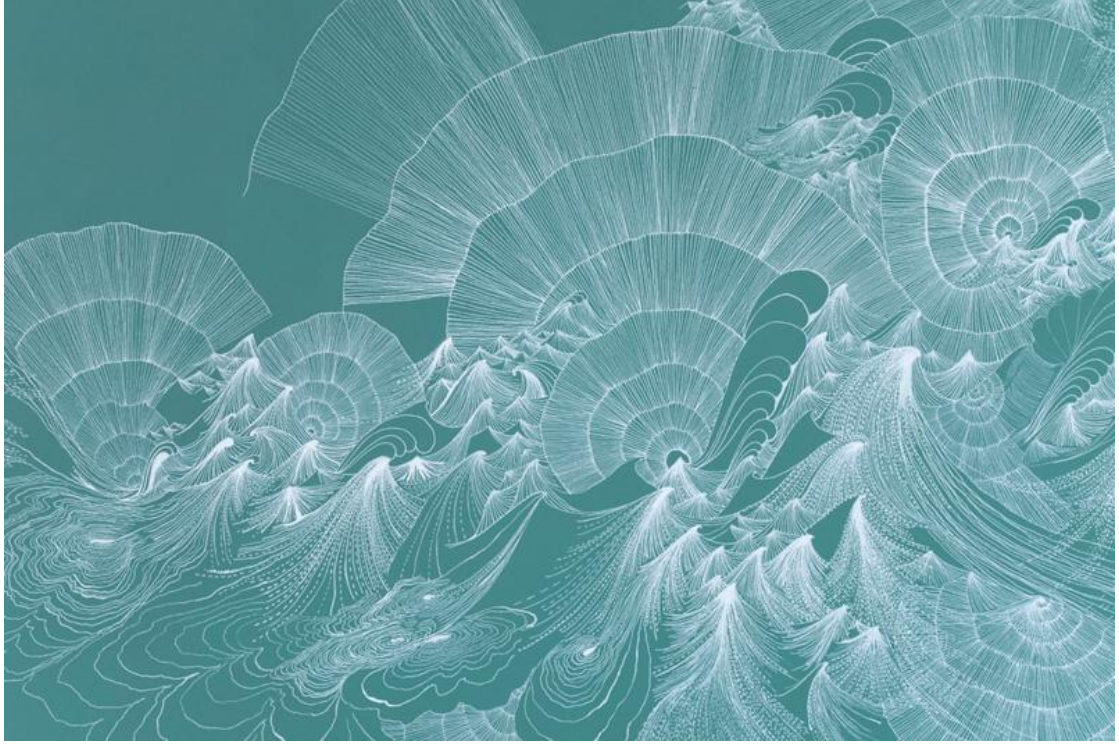


Resim 205. Arthur Dove, Bulutlar ve Su, 1930

Sergi sanatçının kâğıt ve tuval üzerine yeni çizimleri ile yan galeride devam etmektedir. Bir duvar boyunca çerçeveli çizimleri, siyah mürekkebin narin çizgileri, ışığın patlamaları ve helezonik seller gibi hayata ulaşır. Benzer imgeler Cinto'nun en son büyük ölçekli işi "Zümrüt III" de parlak yeşil arka planla beraber görülür ve beyaz mürekkepli desenlerde ortaya çıkar.



Resim 206. Sandra Cinto, Zümrüt III, 2013



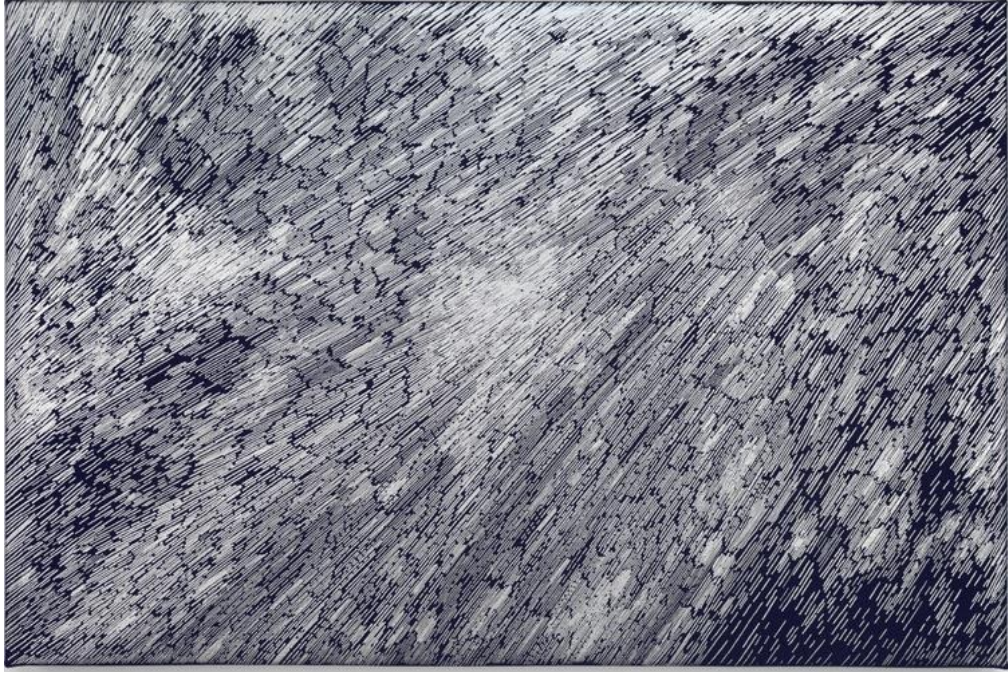
Resim 207. Sandra Cinto, Zümrüt III, 2013

Açık bir gökyüzünde bir bulutu hatırlatan ya da belki hayatın zorluklarının ortasında bir umut olarak, bu çalışma hem sanatçının titiz uyguladığı sürece dikkat çekici bir örnek olmuş, hem de onun giderek pervasız ve zeki dokunuşlarındaki, çizim olanaklarını ve sınırlarını giderek bir arada genişletme örneği olmuştur.¹²⁴

Metaforlar, suyun gece gökyüzünde, dalgalı denizlerde, romantizmin yüceliği ve nostalji için deniz aşırı yerleri de tamamen sergi alanlarına dönüştürmek ve paralel olarak, düşsel bir evrene portallar ve merdivenler açmak amacıyla sanatçı hareket halinde unsurlar koyar.¹²⁵

¹²⁴ <http://www.tanyabonakdargallery.com/exhibitions/sandra-cinto>

¹²⁵ <http://www.casatriangulo.com/pt/artista/27/trabalhos/1/>



Resim 208. Sandra Cinto, Yağmur Sonrası, 2011

Sandra Cinto'nun "After the rain / Yağmur Sonrası" adlı sergisi, yolculukta dönüşümsel bir dokunuş, doğal aşkınlık için direnen umut ve insan yaşamının döngülerini göstermek için deniz, gökyüzü, yağmur, dalgalar ve bulutları uyandırır ve tuval üzerine yaptığı eserlerle bunu bize sunar. Odesa için insanı bir metafor olarak kullanıp fantastik bir manzara içinde görselleştirir. Böylece Cinto anlayışımızı çizimin olanakları ve sınırlarına doğru iterken insanın durumunu yükseltir.



Resim 209. Sandra Cinto, Yağmur Sonrası, 2011

Cinto, mimari alanda şık bir duvar resmi yaratmak için halüsinasyonel gücünü kullanır. Dört duvarın üstüne son derece titiz bir biçimde gümüş işaretlerle ormanı ve soyut battaniye formunda yağmuru oluşturur. Çizimlerin sık olması bizi, hafif ilüzyona sahip havai bir evrene teşvik eder. Kümeleşen ince çizgileri uzaklaştırma ve kaynaştırma duvarlar tarafından bütün bütün yutulur ve havacılık vertigosu sanrılara neden olan parıltılı gümüş katmanlar ve çarpık bir açıyla küçük galerideki derin mavi arka planı kaplar. Skaladaki ince kaymalar ile sarmal sel hissine katkıda bulunmaya teşvik eder. İzleyiciler boyutun orantılı değişimi algılar. Cinto'nun stilize çizgi dünyası, usta ve kısa ömürlü fısıltıları, sanatçının marifetli ve zeki dokunuşu, gümüş mürekkeple çizilmiş desenler iki boyutlu formda hayat bulur.



Resim 210. Sandra Cinto, Yağmur Sonrası, 2011

Cinto çizimlerini zeki ve hareketli çizgilere gelişigüzel şekil vererek tekrarlar. *Yağmurdan Sonra* adlı bu sergisinde insana meydan okuma, kurtuluş hikayesi, şiddetli rüzgarlar ve batmaz denizler bir metafor olarak çalışmaların içinde parlar. Koyu mavi tuvaler yağmur görüntüleriyle ve minimalist tuvaler tarafından huzurlu bir yere demirlenmiş gibi sonuçlanacaktır. Bu tuvaler Cinto'nun hayale dalmaya teşvik eden, açık, hayret verici mesajını gösterir. Temiz ve yeni bir dünya için yeni bir başlangıç, tam bir yağmur döngüsüyle gelmiştir.¹²⁶

¹²⁶ <http://www.artnet.com/galleries/tanya-bonakdar-gallery/sandra-cinto-after-the-rain/>



Resim 211. Sandra Cinto, Kırmızı fırtına, 2009

Sandra Cinto, çizimin hareketle olan bağlantısını hissediyor bu nedenle tek veya iki boyutlu yüzeylerde kendini sınırlamıyor. Onun eserlerindeki anlatılar; mevcut mimariyi bir tür tuval gibi kullanması, efsane, rüya ve gerçeği birleştiren dünyalar yaratmasında yatar. Onun görüntülerinin bahçesi sürrealizmin evcimenliğiyle buluşarak dolanır. Genellikle bir mobilya üzerine, bulduğu nesnelere birleştirerek, sürükleyici ortamlar yaratır. Cinto çalışmalarında, tarihsel etkileri ve çağdaş toplum üzerine yorumları, günümüze entegre ederek ilham toplar.

Kırmızı Fırtına (2009) daki görüntüler, kızgın kırmızı dalgaların girdap içinde dönen desenlerini andırır. Onun bu hâkim tavrıyla, büyük ölçekli çizimleri ve enstalasyonları izleyiciyi içine çeker.¹²⁷

Sandra Cinto'nun *Géricault Sonrası - Zor Yolculuk* adlı enstalasyon fotoğraf, heykel, resim ve çizimlerden oluşan bu gösterisi üç bölümlü bir destan gibi kavranır. Doğum ve kökenin, yolculuk ve zorluğun bir görsel anlatısını, sonunda ise kurtulma ve tesellinin potansiyelini sunar.

¹²⁷ <http://www.albrightknox.org/collection/recent-acquisitions/piece:tempest-in-red/>



Resim 212. Sandra Cinto, Géricault Sonrası - Zor Yolculuk, 2008

Théodore Géricault'un *Medusa'nın Salı* nı çıkış noktası olarak, Cinto'nun hassas heykel enstalasyonu, karmaşık çizimleri ve büyük ölçekli duvar işleri, galeride rüya, gerçeklik ve mit arasında gezinen etkileyici bir ortama dönüşür.

Cinto önceki sergilerde yaptığı gibi, *Géricault Sonrası - Zor Yolculuk* ta sergiyi ardaşık alanlara böler, anlatısını açıklamasını sağlayacak olan mimariyi kullanır. Başlangıçlarına umut ve saygı duyar. Cinto'nun sergisi bir anneyi okyanusta çocuğuyla tasvirlediği 1970'lerden bir vintage fotoğrafla açılır. Küçük kız ve erkeğin rehberliği boyunca sığ dalgalar, onların ilk zorlu yolculuklarını hayat sularında dolaşmak için küçük ama biçimlendirici bir ders gerçekleştirmelerine yardımcı olur.



Resim 213. Sandra Cinto, Géricault Sonrası - Zor Yolculuk, 2008

Ana sergi alanında sembolik olarak gruplandırılmış, Géricault'un *Medusa'nın Salı* binlerce katlanmış minik kağıt tekneyle, fotoğrafta ise doğum ve köken yerini alır. *Medusa'nın Salı*, gemisinin batmasına sebep olan zavallı liderin yetersizliğine bir eleştiri niteliğindedir. Bu çalışma, Cinto'nun ilk politik işlerinden biri olarak değerlendirilir. Cinto çağdaş toplumun batmış gemiye eleştirisini klasik, romantik ve sürreal görüntü biçimleriyle ustalıkla birleştirir. Dünyanın yedi denizi, Géricault'un resmini yedi reproduksiyonla sembolize eder.

n

Resim 214. Sandra Cinto, Géricault Sonrası - Zor Yolculuk, 2008

Bir toplum için göçmenlik konuları galerinin arka duvarına yığılmış kağıt gemiler galeri zemininde savrulur; minyatür gemiler aşılmaz duvarın bir başından öbür başına mücadele eder, tümü aynı noktaya doğru dalgaları ve geçidin kapalı olduğunu fark ederler.

Büyük ölçekli çizimlerle, çalkantılı deniz manzaraları, yan duvarı destekler, galerinin kapı eşiğine kadar görsel bir sunum vardır. Liderin halüsinasyonlar görmesi deniz kazasının yaşanmasına sebep olur. Aynı anda güzel ve tehdit edici, çizimler bizi felaketin psikolojik sonuçlarını keşfetmeye çağırır ve herhangi bir yolculuğun ayrılmaz bir parçasını oluşturan iç mücadeleyi temsil eder. Cinto sıkıntının üstesinden gelebilmek için olası bir yorumu potansiyel avuntu olarak gözlemlemektedir.



Resim 215. Sandra Cinto, Géricault Sonrası - Zor Yolculuk, 2008

Sıralı katmanlarla derin ve yeşil kara yosunu galeri duvarlarını, tavanını kaplar, hem yeryüzüne ait takım yıldızlarıyla görsel bir cennet hem de yeşil arka planla ağaç

gövdelerine bakılan ormanlar yaratır. Bu alan yalnızca duvardaki kesilmiş parçalar halindeki görüntüleri, büyüdü bir ortam içinde veya gök cisimleri içinde bize gösterir.¹²⁸

Sandra Cinto'nun çalışmalarından biri de; Seattle Sanat Müzesi Olimpiyat Parkı Pavillion'da yaptığı *Suların Karşılığı*'dır. Mavi boyalı duvar zemin üzerine, gümüş renkli boya kalemleriyle büyük dalgalar oluşturmuştur. Cinto birkaç yardımcısı ve 20 gönüllü kişi ile bu enstalasyonu oluşturdu. Çalışma 2 hafta 9 saat boyunca sürmüş ve tamamlamıştır.¹²⁹



Resim 216. Sandra Cinto, Suların Karşılığı, 2012



Resim 217. Sandra Cinto, Suların Karşılığı, 2012

¹²⁸ http://www.tanyabonakdargallery.com/exhibitions/sandra-cinto_5

¹²⁹ <http://www.juxtapoz.com/current/massive-silver-pen-mural-by-sandra-cinto-seattle-art-museum>

5.2. Desenin Performanslaşması

5.2.1. Cai Guo-Qiang

Cai Guo-Qiang dünyanın en tanınmış Çinli sanatçısı olarak tarif edilebilir. O 1957 yılında Çin'in kıyı konumunda küçük bir parça olan, dini farklılıkların ve kültürel açıklığın olduğu bilinen Fujian bölgesinde, Quanzhou şehrinde doğar. 1995 yılında New York'a taşınır, burada sosyal ve kültürel içerikli işler üretmeye başlar. İki yakın kültürü bir araya getirmek onda büyük bir ilgi uyandırmış ve doğudan batıya taşınma kararını vermesini sağlamıştır.

Sanatçının doğduğu yer ve kültürel kökleri, doğanın dünyaya ebedi dönüşünü çağrıştıran, görünür ve görünmez dünya arasında bir iletkenidir, maneviyat her zaman onun çalışmalarında mevcuttur. Cai'nin sanatının yinelenen teması, aslında bu iki dünyayı birleştirme arzusunu destekler; sanat çalışmaları, zamanı ve uzayı, geleneksel ve çağdaş ustaca dengeler. Herhangi bir kültürün mevcut bulanık sosyal ve kültürel sınırlarını çizimlerinde görmek mümkündür.¹³⁰



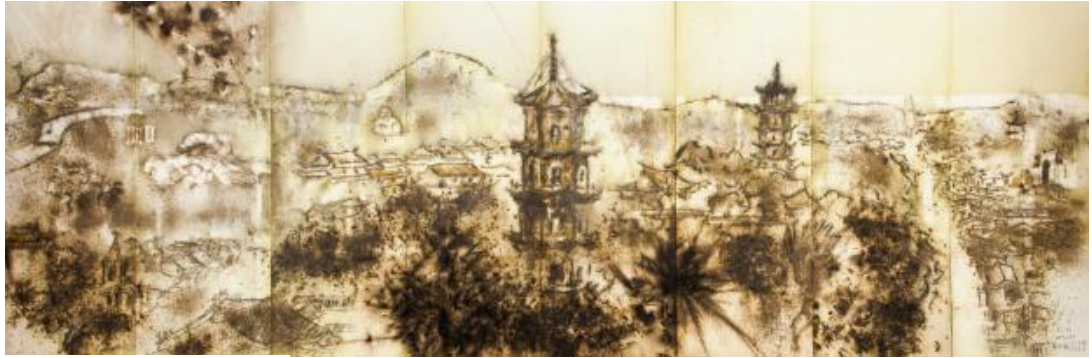
Resim 218. Cai Guo-Qiang, Işık Geçiti, 2000

¹³⁰ <http://www.alejandradeargos.com/index.php/en/all-articles/21-guests-with-art/329-interview-cai-guo-qiang>

Onun işleri hem siyasi hem de akademik açıdan dolgundur. Çin’deki sosyal ortamda ve kontrollü sanat geleneğiyle yüzleşirken, Cai işlerinde doğallıktan beslenip barutu kullanmaya başlamış ve bunu çeşitli medyalarla tamamlamıştır.



Resim 219. Cai Guo-Qiang, Ateşlemeyle Barut Çizimi, Çin Halk Cumhuriyeti Şangay , 2013, Cai Stüdyosuna Nezaketen Justin Jin’in Fotoğrafladığı Çalışma.



Resim 220. Cai Guo-Qiang, Anavatan, Kağıt Üzerine Barut Çizimi, Sekiz Panel Ekranı Olarak Ahşap Üzerine Monte,2013,Cai Stüdyosuna Nezaketen Justin Jin’in Fotoğrafladığı Çalışma.

1986-1995 yılları arasında Japonya’da yaşarken çizimlerindeki barutun özelliklerini keşfetmiştir, barut imzası patlama olaylarına liderlik etmiştir. Bu çalışmalar için, Cai çok çeşitli materyaller, semboller, anlatılar ve gelenekler üzerine odaklanır. Bunlara

örnek olarak; feng shui unsurları, Çin tıbbı ve felsefe, ejderha görüntüleri, kaplanlar, trenler, bilgisayar, satış makineleri ve barut verilebilir.¹³¹

Cai 'in kullandığı barut, olaylardaki ateşleme imzasının gelişimi ve patlayıcı ile onun deneylerinin temeli, uygulamalarının merkezini oluşturur. Sayısız dernekler için orta boy çizilmiş, barut işleri, büyük-ölçekli enstalasyonları ve sosyal projeleri, çağdaş sosyal konular ve Maocu duygularıyla, doğu felsefesi üzerine yoğunlaşarak üretmiştir. Havai fişekleri Çin kültürünün doğrudan göstergeleri olmasına rağmen, Cai'nin amacı dünyanın çevresindekilerle izleyiciler arasında diyalog kurmak, bu sınırları aşmaktır.



Resim 221. Cai Guo-Qiang ve Onun Serisi Merkezde Mantar Bulutlar: XX.yy için Bir Proje, 13 Şubat 1996.

¹³¹ <http://www.pbs.org/art21/artists/cai-guo-qiang>



Resim 222. Cai Guo-Qiang ve Onun Serisi Merkezde Mantar Bulutlar: XX.yy için Bir Proje, 13 Şubat 1996.



Resim 223. Cai Guo-Qiang ve Onun Serisi Merkezde Mantar Bulutlar: XX.yy için Bir Proje, Manhattan, New York City, 20 Nisan 1996.



Resim 224. Cai Guo-Qiang ve Onun Serisi Merkezde Mantar Bulutlar: XX.yy için Bir Proje, Manhattan, New York City, 20 Nisan 1996.



Resim 225. Cai Guo-Qiang ve Onun Serisi Merkezde Mantar Bulutlar: XX.yy için Bir Proje, Manhattan, New York City, 20 Nisan 1996

Cai Guo-Qiang'ın sahaya özgü işleri, sıklıkla onun işlerini sunduğu şehrin, tarihine veya kültürüne atfedilir, örneğin; onun ateşleme serisi gibi “Merkezde Mantar Bulutlar: XX. yüzyıl için proje” (1995-1996) adlı işi, Amerika Birleşik Devletleri için sembolik yerlerde yürütülen, Cai'nin dediği gibi, günümüz teknolojisini temsil eden nükleer bombanın “yüz”ünün tasviridir.¹³²

Çağımızda sanat yapmanın parametrelerini Cai Guo-Qiang tam anlamıyla patlatmıştır. Cai'nin sanatı bir tür sosyal enerji, içinde; antik mitoloji, askeri tarih, Taocu kozmoloji, dünya dışı gözlemler, Maocu devrimci taktikler, Budist felsefe, barut ile ilgili teknoloji, Çin tıbbi ve metotlarından oluşan çizimler vardır ve sürekli değişkendir. Sanatçının bu retrospektif sergisi, çok yönlü tam spektrum kavramsal karmaşıklığı içinde multimedya sanatını sunmuştur.

1986 yılında Japonya'ya taşındıktan sonra, Cai eleştirel düşünce ve uluslararası XX. yüzyıl sanatının zengin damarı içine girdi. Orada yaşarken, barut patlatmalarını açık alanda yapmış ve barut çizimleriyle imza oluşturmak için barut kullanımına hâkim olmuştur.



Resim 226. Cai Guo-Qiang, Gezi ,2007,Kağıt Üzerine Barut Çizimi, 100 x 228 cm

¹³² <https://artsy.net/artist/cai-guo-qiang>

Bu uygulamalar onun yaratıcılık ve yıkım sürecinde bilim ve sanatı entegre eder ve Cai'nin felsefesi dönüşüm ve çatışma, birbirine bağlı yaşam koşullarını ve sanatı yansıtır. Sezgisel ve analitik olarak onun barut çizimleri ve patlama olayları korkusuz, kavramsal, sahaya özgü, kısa ömürlü, zaman tabanlı ve etkileşimli kültürel anlamın yeni bir kalıbı biçimde ortaya konulur.¹³³

Çinli sanatçı sanatındaki büyük ölçekli projeler ve patlamalar şeklinde, şiddet ve terörle ilgili toplum sorunlarına dikkat çeker.



Resim 227. Cai Guo-Qiang, Ağıt, Bölüm Bir: Dokuzuncu Dalga, Sanatın Güç İstasyonu Nehir Üzerinde Saat 5'te Gerçekleştirilen yaklaşık 8 Dakika Süren Patlama Olayı, Cai Stüdyosuna Nezaketen Zhang Feiyu'nun Fotoğrafladığı Çalışma.

Cai Guo-Qiang'ın patlama olayı “Dokuzuncu Dalga” için açılış Huangpu Nehri üzerindeki müzede saat 5:00 gerçekleşti, yaklaşık 8 dakika süren sanatın güç istasyonu, nehir kenarında yerini alır. Fotoğraf Zhang Feiyu tarafından çekilmiştir.

¹³³ http://pastexhibitions.guggenheim.org/cai/cai_overview.html

Sanatçı bu çalışmayı ilk büyük ölçekli günlük “patlama olayı” olarak Çin’de gerçekleştirmiştir. Üç bölümde tasarlanmış olan bu patlama olayı “Ağıt, Anma ve Teselli” olarak ayrılır.



Resim 228. Cai Guo-Qiang, Ağıt, Bölüm Bir: Dokuzuncu Dalga, Sanatın Güç İstasyonu Nehir Üzerinde Saat 5’te Gerçekleştirilen yaklaşık 8 Dakika Süren Patlama Olayı, Cai Stüdyosuna Nezaketen Zhang Feiyu’nun Fotoğrafladığı Çalışma

Ağıt’ın ilk bölümü, dramatik siyah ve beyaz duman, mayınlar ve kademeli efektler ile açıldı. Yaşamın acılarını ve sevinçlerini temsil eden kanadını çırpıp kargalar ile siyah duman bir cenaze törenini anımsatır.

Sonra sahne bir iç çekiş veya bir nefese benzeyen, çim ve yabani otlar eşliğindeki yeşil dumanla devam eder.



Resim 229. Anma, Ağıt Bölüm İki : Dokuzuncu Dalga, Sanatın Güç İstasyonu Nehir Üzerinde Saat 5'te Gerçekleştirilen yaklaşık 8 Dakika Süren Patlama Olayı, Cai Stüdyosuna Nezaketen Zhang Feiyu'nun Fotoğrafladığı Çalışma.



Resim 230. Anma, Ağıt Bölüm İki : Dokuzuncu Dalga, Sanatın Güç İstasyonu Nehir Üzerinde Saat 5'te Gerçekleştirilen yaklaşık 8 Dakika Süren Patlama Olayı, Cai Stüdyosuna Nezaketen Zhang Feiyu'nun Fotoğrafladığı Çalışma.

Gökyüzünde sıçrayan renkli duman efektleri sanki geçmiş olayları ve yıllar boyunca süren dostlukları hatırlatarak nostaljik bir an oluşturur.



Resim 231. Teselli, Ağıt Bölüm Üç: Anma, Ağıt Bölüm İki: : Dokuzuncu Dalga, Sanatın Güç İstasyonu Nehir Üzerinde Saat 5'te Gerçekleştirilen yaklaşık 8 Dakika Süren Patlama Olayı, Cai Stüdyosuna Nezaketen Zhang Feiyu'nun Fotoğrafladığı Çalışma.

Teselli final için hız kazanıyor, havai fişek kabuklarının güçlü fırlayışı, gökyüzünde renkli ve beyaz kasımpatılardan oluşan bir sıcaklık verir. Patlama olayını kapatmak için çizim, ufukta yavaş yavaş son söğütleri doldurur. Serginin teması doğrultusunda, çalışması için renkli dumanlı havai fişek ürünleri kullanıldı. Çevreye olası bir zarar vermemek için gıda boyası, gıda tozları, kumaş boyası ve diğer zehirsiz malzemeleri ana malzemeleri olarak kullanılır.¹³⁴

Çoğu işinde Maocu füşünceleri görmek mümkündür. Özellikle barut çizimleri Mao Zedong'un "Destroy Nothing, Create Nothing - Yıkım Yok, Yaratı Yok" öğretisini şiddetle yansıtır. Cai şöyle demiştir: "Bir anlamda, onun ütöpik romantizmi ve duygusallığından, bizim kuşağın tüm sanatçıları etkilenmiştir".¹³⁵

Çinli sanatçı Cai Guo-Qiang kültürler arasında bilgi değişimi için tekne motifi kullanır. Sanatsal kariyeri boyunca teknelerle pek çok iş yaratır. 2012 yılında "A Clan Of Boats" adında bir seri yapar. Aşağıda bu serinin bir bölümünü ve yapılış aşaması incelenebilir.

¹³⁴ <https://caiguoqiang.wordpress.com/>

¹³⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Cai_Guo-Qiang



Resim 232. Cai Guo-Qiang, Teknelerin Kavmi, 2012



Resim 233. Cai Guo-Qiang, Teknelerin Kavmi, 2012



Resim 234. Cai Guo-Qiang, Teknelerin Kavmi, 2012



Resim 235. Cai Guo-Qiang, Teknelerin Kavmi, 2012



Resim 236. Cai Guo-Qiang, Teknelerin Kavmi, 2012



Resim 237. Cai Guo-Qiang, Teknelerin Kavmi, 2012

“Ben aslında kendim bir tekneyim, uzun zaman önce evi terk ettim, yüzlerce yıllık liman kenti olan Quanzhou’yu ilk olarak Şangay’a yola çıktım ve sonra Tokyo, New York ve dünyanın geri kalanında ki daha farklı limanları, farklı doğa manzaraları, kültürleri ve tarihleri arasında mekik dokudum.¹³⁶



Resim 238. Cai Guo-Qiang, Dünya'ya Geri Düşüş, Miras, 2013

Cai Guo-Qiang'a ait: “Dünya'ya Geri Düşüş”adlı çalışması gerçekten küresel bir sanatçı tarafından yapılmış izlenimiyle yeni işler sunar, onun büyük enstalasyonları ve patlama olayları, onu çağdaş sanatta en yenilikçi figürlerden biri yapar.

“Dünya'ya Geri Düşüş” sanatçının 2011 yılında ziyaret ettiği Queensland’ın güneydoğusundaki manzaradan esinlenerek, iki yeni çalışmayı içeren dört enstalasyon sergiler.



Resim 239. Cai Guo-Qiang, Dünya'ya Geri Düşüş, Miras, 2013

¹³⁶ <http://www.artbook.com/catalog--art--monographs--guo-qiang--cai.html>

Serginin merkezinde ilk olarak “Miras” (2013) adlı enstalasyon olan, dünyanın dört bir yanından gelen hayvanların 99 kopyası ve Moreton Bay’ın adalarını anımsatan bozulmamış beyaz kumla çevrili mavi gölden su içmek için birlikte toplanan hayvanlar görülmektedir.



Resim 240. Cai Guo-Qiang, Okalıptüs, 2013

İkinci enstalasyon, “Okalıptüs” (2013)’tür, şehirden uzak Lamington Milli park içerisinde Gold Coast’ın antik ağaçları görülür.



Resim 241. Cai Guo-Qiang, Direkt, 2006

Üçüncü olarak görülen çalışma ise “Kafa Kafaya/ Head on” (2006)’dur. İlk kez Avustralya’da sergilenmiş olan bir cam duvar içine doğru sıçrayan yapay 99 kurdun bulunduğu çarpıcı bir enstalasyon yer alır. Dörde gelindiğinde “Falling Back to Earth” birbirleriyle ve dünyayla ilişkimizin vizyonunu hem düşündürücü hem de muhteşem bir sunumla ortaya koymuştur.¹³⁷

Cai’nin işleri kitle ideolojilerine eleştirel bir bakış sunar. Bu çalışma çağdaş Almanya üzerindeki Nazizm mirasını, soğuk savaşı ve kendi hatalarını öğrenmenin imkânsızlığına değinir, (kurtlar döngüye başladığı yere, başladıktan sonra tekrar geri dönerler) “Head on” da olduğu gibi her çalışması, estetik ifadeyi ön plana çıkarır, onun formlarında güzellik ve tasarımlarında ise uyum vardır. Sanatçının kendi felsefesini her zaman estetik, şiirsel bir formla ifade eder.¹³⁸

¹³⁷ http://www.qagoma.qld.gov.au/exhibitions/past/2013/cai_guo-qiang

¹³⁸ <http://www.alejandradeargos.com/index.php/en/all-articles/21-guests-with-art/329-interview-cai-guo-qiang>

SONUÇ

Bu araştırma da desen ve çizginin ilk çağlardan günümüze kadar olan serüveni ve bu serüvenle beraber ne kadar gelişip değiştiğine açıklık getirilmiştir. Desen ve çizginin kavram olarak ele alınması ve sanatçıların bu kavramları desenlerinde çizgileri aracılığıyla ele alış biçimleri üzerinde durulmuştur. Sanatçılar üzerinden yapılan incelemede ilk çağdan günümüze desenin geçirdiği evreler yapıtlar üzerinden incelenmiştir.

Araştırmamızın birinci bölümünde; mağara duvarlarından beri çizginin ve desenin gelişimi ele alınmış, çizginin noktadan başlayarak sanatı vareden ilk olgu olduğu ve ilk örneklerinde bu döneme ait olduğu görülmüştür.

İkinci bölümde ise; desenin sanatta dışavurumu (özellikle figür deseninde ki oluşumu) ile klasik desen ve çizgi arasında ki farka değinilmiştir. Dışavurumsal figür deseni içinde ki sanatçılar, kendi iç dünyalarını figürleri üzerinden dışavurmuşlardır. Özellikle kadın figürlerinde Rönesanstan günümüze erotizm olgusunun ön plana çıktığı, başlarda örtük olan desenlerinin modern dönemden sonra daha cesur oluşumu söz konusu olmuştur. Bu da gerçekçi klasik desen anlayışının karşında durmakta ve farklı anlatım biçiminin ortaya çıktığını göstermektedir.

Üçüncü bölümde ise; ilk avangard desen anlayışı modernizmden sonra ortaya çıkmış, günümüzde de halen etkileri devam etmektedir. Desende ki bu öncü tavrın ilk savunucusun da Joseph Beuys olduğu görülmüştür. Akademik sanat onunla birlikte yıkılmaya çalışılmış ve araştırmanın sonuna kadar bu düşünce savunulmuştur.

Dördüncü bölümde ise; bu bölümde bulunan sanatçıların kendi üslupları doğrultusunda gerçekleştirdikleri desen anlayışları ele alınmıştır. Desende kullandıkları çizgiler herhangi bir kuralla sınırlandırılmadığı için çizgileri özgürce gezinmiştir. Bu anlayışın

kendilerine özgün oluşuyla içlerinde gizlenmiş olan ve atamadıkları duygularının dışavurumunu kolaylaştırmıştır. Desenlerde çizgilerin en güçlü ifadelerini aramışlar ve bunu çizginin en saf ve yalın haliyle sunmayı amaçlamışlardır.

Beşinci bölümde ise; desenin daha çok ontolojik boyutu ele alınmıştır ve sanatçıların bu ontolojik alan içinde farklı materyaller kullanması görülmüştür. Desen disiplinlerarası kullanılmış ve tamamiyle eskiz konumundan çıkıp yeni bir boyut olan sanat yapıtı biçimine dönüşmüştür. Bu da bu bölümde ki sanatçılar üzerinden tanımlanmıştır.

KAYNAKLAR

- Akay, Ali (2005). *Beuys'un Desenlerinin Güncelliği ve Sembol Önceliği, Joseph Beuys - Aslolan Çizgidir*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Albayrak, Ahmet (2012). *Günümüz sanatında Birincil İfade Aracı Olarak Çizgi ve Desen Pratikleri*, Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı, 32, Kayseri.
- Antmen, Ahu (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, (3. Basım), İstanbul, Sel Yayıncılık.
- Arapoğlu, Fırat (2009). Joseph Beuys ve Öğrencileri 20.yy Şamanı ya da Post-Modern Duchamp'ın İzinde, Genç Sanat, 176,s.26-29
- Aristoteles (2004). *Retorik*, (6. Basım), (Çev. Mehmet H. Doğan), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Artun, Ali (2011). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Asendorf, Christoph and Brugger, Ingrid and Lachnit, Edwin and Winkler, Johann (1991). *Oskar Kokoschka*, Germany: Published by Prestel
- Atakan, Nancy (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*, İstanbul, Karakalem Yayınları.
- Ayan, H. Müjde (2010). *Weimer Dönemi Kadın Devrimci Ruhu ile Kathe Kollwitz*, İstanbul: Sone Yayınları
- Baldassari, Anne (2005). *Bacon, Picasso*, Londra: Flammanion Yayınları
- Baransel, Zeynep (2009). *Kathe Kollwitz ve Edvard Munch Baskı Resimleri*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Programı. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul
- Batur, Enis (1998), *Modernizmin Serüveni* (2.Baskı), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Baudelaire, Charles (2007). *Modern Hayatın Ressamı*, (4. Basım), (Çev. Ali Berktaş), İstanbul, İletişim Yayınları.
- Benice Macit (1967). *Bir Milletın Bağrına Bastığı Ressam Munch*, Ankara Sanat Dergisi, s. 7,8
- Berger, John, *Görme Biçimleri*, Metis Yayınları, Altıncı Basım Ağustos 1995, İstanbul
- Berk, Nurullah ve Adnan Turani (1981) . *Baslangıçtan Bugüne Çağdaş Türk Resim Tarihi*, Tilgat Yayınlan 2, İstanbul.
- Berksoy, Funda (1995). *Kathe Kollwitz ve Grafik Sanatı*, Türkiye Sanat Dergisi, 17, s.68-71

- Beş Kız Kız Çocuğu Resimleri*, Genç Sanat Dergisi, 142, (2006), s.34-37
- Beuys, Joseph (2005). *Bir Katedral İnşa Etmek, Tartışma Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi*, İstanbul: Sel Yayınları
- Beykal, Canan (1992), *Beuys Etkinlikleri*, İstanbul: Plastik sanatlar Derneği Yayın Dizisi
- Bonnefoy, Yves (1991). *Giacometti*, Originally Published in French as *Giacometti*, Flammarion S.A
- Bourdieu, Pierre (2006). *Sanatın Kuralları*, (Çev. Necmettin Kâmil sevi), (2. Basım), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Bozkır, Nihat (1990). *Klimt'in Kadınları*, Adam Sanat Dergisi, 50, s. 55-63.
- Bumin, Tülin (2005), *Tartışılan Modernlik*, (3. Baskı), İstanbul, YKY
- Burger, Peter (2012). *Avangard Kuramı*, (7. Baskı), (Çev. Erol Özbek), İstanbul, İletişim Yayınları.
- Burnett, Ron (2007). *İmgeler Nasıl Düşünür*, (Çev. Güçsal Pusar), İstanbul, Metis Yayınları.
- Burnett, Ron, *İmgeler Nasıl Düşünür*, Türkçesi: Güçsal
- Bürger, Peter (2004), *Avangard Kuramı*, (3. Baskı), İstanbul, İletişim Yay.
- Büyükişleyen Kan, Nihal.(2004)*Joseph Beuys'un Sanata Bakışı*, Artist,19, s.50-51
- Cemal, Ahmet (1986). *Doğumunun 100. Yılında Oskar Kokoschka ya da Doğrunun Bölünmezliği*, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi:139, s.32-34, İstanbul.
- Clark, Kenneth, *Leonardo'nun Defterleri*, Gergedan Yeryüzü Kültürü Dergisi (Mart 1988), (Çev. Zafer ARACAGÖK)
- Coşkun, Ayfer (1991). *Munch: Kuzeyli Hüznü ya da Tedirginliğin Estetiği*, Milliyet Sanat Dergisi, 278, s. 28-31. İstanbul.
- Cömert, Bedrettin (1976). *Giacometti'de Uzay Sonsuza Dek Kaçar*, Milliyet Sanat Dergisi, 203,s.18-21
- Cumming, Robert (2008). *Görsel Rehberler*, (Çev. Ayşe Işın Önel-Aslı Çetinkaya), İstanbul, İnkılap Yayın.
- Çakır Aydın, Mukadder (2002). *Sanatta Eleştirelilik*, İstanbul, Beta Yayın.
- Çekil, Cengiz (2009). *Joseph Beuys'un Düşündükleri*, Art Unlimited Kültür Gazetesi, 1, s.24-26
- Dexter, Emma, *New Perspectives in Drawing*, Phaidon Yayınları, Çin 2005.

- Duben, İ ve Yıldız E (2008). *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- E.H.Gombrich, *Sanat ve Yanılsama*, Remzi Kitapevi,1992, İstanbul.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1-2-3, Yapı-Endüstrisi Merkez Yem Yayınevi, 2. Basım İstanbul, 2008.
- Edgü, Ferit (1978). *19. Yüzyıl Çıplaklığı*, Milliyet Sanat Dergisi, 266, İstanbul.
- Edgü, Ferit (1977). *Acıdan Yalnızlıktan Gelen Ressam Francis Bacon*, Milliyet Sanat Dergisi, 222, s.18-21
- Ercan, Cansen (2010). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatında, Beyazdan/ Siyaha/ Gri Rengin Kullanışı, Giorgio Morandi, Alberto Giacometti ve Bernard Buffet’in resimlerinin üslup özelliklerinde Gri’nin Payı*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Programı. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul
- Ergin, İpek (2012). *Edvard Munch/Modern Göz*, Artam Global Art & Design, 16, s.90-96
- Ergüven, Mehmet (2009). *Pusudaki Ten*, İstanbul, Agorakitaplığı Yayınları.
- Eroğlu, Özkan (2003). *Resim Sanatı Sözlüğü*, İstanbul, Öke Yayınevi.
- Eroğlu, Özkan (2005). *Sanat Kaostur! İspatı Bacon, Paris’te Sanat, Tolbiac 81 Notları*, Nelli Sanat Evi Yayınları.
- Eroğlu, Özkan (2006), *Derin Hislenme Kavramına Giriş*, İstanbul, Nelli Sanat Evi.
- Ersoy, Ayla (2002). *Sanat Kavramlarına Giriş*, (3. Basım), İstanbul, Yorum Sanat.
- Eyüboğlu, Bedri Rahmi (1986). *Resme Başlarken*, Ankara, İş Bankası Yayınları.
- Faure, Elie (1993). *Yeniden Doğan Sanat*, (Çev. Bertan Onaran), İstanbul, Kabalıcı Yayınevi.
- Fischer, Ernst (2005). *Sanatın Gerekliliği*, (10. Basım), (Çev. Cevat Çapan), İstanbul, Payel Yayınevi.
- Foster Hal, (1900) *Krauss Rosalind*, Bois Alain, Buchloh Benjamin: Art Since 1900
- Foster, Hal, *Gerçeğin Geri Dönüşü*, Türkçesi: Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2009.
- Francis Bacon*, Sanat Sanat: Sanat Kültür Dergisi, 2, (2004) , s.5-25
- Francis Bacon’un Portreleri*, Artist Modern Dergisi, 107, (2010), s.38-45
- Funck, Anne (2010). *Lucian Freud The Studio*, London: Centre Pompidou, Project Management: Büro Munich

- Gelişim Hachette Genel Kültür Ansiklopedisi*, 1993, İstanbul, Gelişim Yayınevi.
- Genet, Jean (2012), *Giacometti'nin Atölyesi*, (4. Basım), (Çev. Hür Yumer), İstanbul, Metis Yayın.
- Genty, Gilles (1992). *Hayaletlerin Sanatı/Edvard Munch*, Argos Dergisi, 41, s.68-71
- Giacometti Albert.*, Ankara Sanat Dergisi, 53, (1970), s.20
- Giacometti Alberto*, Adam Sanat, 75, (1992), s.38-44
- Giacometti Ne Gördü?*, Artist Modern Dergisi, 97, (2009), s.56-59
- Giacometti, Alberto (Ağustos 1998, Ekim 2005). *Yazılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Giray, Kıymet (2006). *Dışavurumun Öncüsü: Edvard Munch*, Antik Dekor, 95, s.88-98
- Godfrey, Tony (1986) ;*The New Image, Painting in the 1980's*.Oxford/England:Phaidon Press Ltd.
- Gombrich, E.H (2004). *Sanatın Öyküsü*, (4. Baskı), (Çev. Erol Erduran-Ömer Erduran), İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Gustav Klimt*, Milliyet Sanat Dergisi, 251, (1977), s.18-21
- Günel, Neşet, *Onuncu İstanbul Sanat Fuarı Onur Sanatçısı Neset Günel*, Katalog, İstanbul.
- Gürbüz, Cem (2008). *Erotik Eserleri ve Kadın Figürü'nü Ele Alışı Bağlamında Gustav Klimt Üzerine Bir İnceleme Denemesi*, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi.
- Habermas, Jürgen (1994), *Modernlik Tamamlanmamış Bir Proje*, Postmodernizm, Necmi ZEKA İstanbul, Kıyı Yay.
- Hauser, Arnold; *Rönesans Döneminde Sanatçının Toplumsal Konumu*, GergedanYeryüzü Kültürü Dergisi (Mart 1988), (Çev. Ahmet CEMAL).
- Hodin, J.P (1993). *Edvard Munch*, Singapore: World of Art, Published by Thames and Hudson
- Honnef, Klaus (1992); *Contemporary Art*. Köln, Benedikt Taschen.
- İpşiroğlu, N ve İpşiroğlu, M (2010). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, (3. Baskı), İstanbul, Hayalbaz Yayın.
- İpşiroğlu, Nazan (1993). *Sanatta Devrim*, (3. Basım), İstanbul, Remzi Kitabevi.
- İpşiroğlu, Nazan (1998). *Sanattan Güncel Yaşama*, İstanbul, Pan Yayınları.
- İrez, Feryal (1993). *Psikolojik Resmin Öncüsü Edvard Munch*, Antik Dekor Dergisi, 18, s.132-136

- İşman Akmelek, Sibel (2008). *20. Yüzyıl Batı Resim Sanatında Aşk Olgusu*, İstanbul, Arion Yayınları.
- Janett (2000), *Sanatın Toplumsal Üretimi*, İstanbul, Özne Yay.
- Kagan, M. (1993), *Estetik ve Sanat Dersleri*, Ankara, İmge Kitabevi
- Kahraman, Hasan Bülent (2002), *Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri*, (2. Basım), İstanbul, Everest Yay.
- Kahraman, Hasan Bülent (2010). *Cinsellik, Görsellik, Pornografi*, İstanbul, Agorakitaplığı Yayınları.
- Kandinsky, Wassily (2013). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, (Çev. Gülin Ekinci), İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları.
- Kara, Didem (2004). *Bir Biyofilik Olarak Joseph Beuys ve Sanatı*. Yüksek Lisans Tezi. . Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı. İstanbul
- Kaygı Çağının Ressamı Bacon*, Milliyet Sanat Dergisi, 49, (1973), s.8-9
- Keküllüoğlu, Koray H. (2010). *Resim Sanatında Dışavurum Anlayışına Tarihsel Bir Bakış ve Tek Renk Hakimiyetinin Bir Tavır Olarak Kullanımı*, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir
- Kuspit, Donald (1993). *Joseph Beuys- Sanatçının Gövdesi*, Sanat Dünyamız, 52, 1993, s.54-64, İstanbul.
- Kuspit, Donald (2006). *Sanatın Sonu*, (2. Basım), (Çev. Yasemin Tezgiden), İstanbul, Metis Yayınları.
- Küçük, Mehmet (Derleyen, 1994), *Modernite Versus Postmodernite* (2. Baskı), Ankara, Vadi Yay.
- Lehmann, Meria Perry (1999). *Modern Masterworks On Paper From The Israel Museum Jerusalem*, Israel, s.33.
- Lenoir, Béatrice, *Sanat Yapıtı*, Türkçesi: Aykut Derman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul,2005.
- Leppert, Richard (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, (2. Basım), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Lewin, Roger (1998), *Modern İnsanın Kökeni*, Ankara, Tübitak Yay.
- Lucian Freud:biyolog*, Artist Modern Dergisi, 110, (2010), s.16-21
- Lynton, Norbert (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*, (3. Basım), (Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş), İstanbul, Remzi Kitabevi.

- Madra, Beral (1986). *Joseph Beuys Derleme*, Kalın Sanat Seçkisi, 1, s.4-7
- Makal, Oğuz (2012). *Gustav Klimt Resimlerinde Kadın İmgesi*, Snt Sanat Dergisi, 11, s.28-31.
- Matrix/Berkeley: A Changing Exhibition of Contemporary Art, Elizabeth Thomas with Project Projects University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, Matrix 229, s,164
- May, Rollo, *Yaratma Cesareti*, Metis Yayınları, Yedinci Basım Ekim 2001, İstanbul
- Mert, Veli (2008).*Yeni Kökler ve yeni Uçlar*, RH+ Sanat Dergisi, 51, s.41-44
- Moran, Berna (2007). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, (16. Basım), İstanbul, İletişim Yayınları.
- Murray, Chris (2009). *20. Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, (Çev. Suğra Öncü), İstanbul, Sel Yayın.
- Oral, Zeynep (1977). *Özgün Resimlerini Etki Altında Kalarak Yaratan Ressam: Klimt*, Milliyet Sanat Dergisi, 251, s.21, İstanbul.
- Ömrü Boyunca Doğru Dürüst Bir Kafa Bile Yapamayan Adam*, Amedamento Dekorasyon, 37, (1992), s.136-141
- Özer, Bülent (1969). *Günümüzde Resim, Heykel, Mimarlık Bakışlar*, A1, İstanbul, Yapı Endüstrisi Merkezi Yayınları.
- Özgenç, Neslihan (2008). *Yirminci Yüzyıl Batı Sanatında Cinsellik ve Erotizm İmgesi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Programı. Sanatta Yeterlilik Eser Metni. İstanbul
- Özgenç, Neslihan (2011). *Dünden Bugüne Batı Resminde Kadın*, Sanat: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 19, s.89-96.
- Özgültek, N, Bünyamin (1989), *Joseph Beuys*, İstanbul, M.Ü. Kültür Yayınları
- Özgültekin, Bünyamin (1987). *Joseph Beuys'un Sosyal Plastiği*, Sanat Çevresi, 104, s.20-24
- Özsezgin, Kaya (1981), *Çagdas Türk Resim Sanatı Tarihi*, İstanbul.
- Paust, Bettina, *Joseph Beuys, Aslolan çizgidir*, Türkçesi: Şebnem Sunar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005.
- Published on the Occasion of the Exhibition, All The More Real: Portrayals of Intimacy and Empathy, August 12 – October 14 2007, The Parrish Art Museum, New York, 2007

- Read, Herbert (1960). *Sanatın Anlamı*, (Çev. Güner İnal-Nuşin Asgari), Ankara, İş Bankası Yayınları.
- Renice, Macit (1967). *Bir Milletın Bağrına Bastığı Ressam Edvard Munch*, Ankara Sanat Dergisi, 11, s.7-8
- Richter, Petra (2009). *Joseph Beuys ve Öğrencileri, Bir Öğretmen Olarak Joseph Beuys-Kendini Keşfetmeye Davet*, İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları
- Rona, Zeynep (2000). *Edvard Munch ve Yaşadığı Mekanlardan Resimlerine Yansıyanlar*, Türkiye Sanat Yıllığı, s.224-233
- Sanatta Çıplak: Anadolu Pompei İslâm Rönesans Çağdaş*, PSanat Kültür Antika, 18, (2000), s.6-135
- Shiner, Larry (2010), *Sanatın İcadı*, (Çev. İsmail Türkmen), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Slyvester, David (1990). *Francis Bacon*, ARGOS/ Yeryüzü Kültür Dergisi, 24, s.93-98
- Smith, Edward Lucie (2004). *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, (Çev. Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay), İstanbul, Akbank Yayınları.
- Sönmez, Necmi (2008). *Bir Kara Sevda:Oskar Kokoschka ve Alma Mahler*, Sanat Dünyamız, 109, s.146-159
- Steiner, Reinhard (1993). *Egon Schiele 1890-1918 Ressamın Karanlık Ruhı*, Almanya.
- Sylvester, David (2006). *Francis Bacon Triptik Figür*, [ç: Mehmet Üstünipek] Genç Sanat Dergisi, 137, s.38-41
- Şahiner, Rıfat (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Bozumu*, İstanbul, Yeni İnsan Yayınevi.
- Şen, Özay (2006). *Yirminci Yüzyılda Avangard Sanatın Etkisinde Dönüşüme Uğrayan Desen Anlayışının Joseph Beuys Örneğinde İncelenmesi*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. Adana
- Tan, Sevgi A.(1998). *Çağdaş Sanatta İşitsellik ve Görsellik Bütünlüğünde John Cage ve Joseph Beuys*. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı. . Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul
- Tansuğ, Sezer (1992). *Resim Sanatının Tarihi*, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Tayanç, Tunç (1996). *Fırtına Oskar Kokoschka*, Milliyet Sanat Dergisi, 389, s.30-31
- Terry, Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi*, Türkçesi: Hakkı Ünler, Özne Yayınları İstanbul 1998.

- Tunalı İsmail (2003), “Felsefenin Işığında Modern Resim” (6. Basım), İstanbul, rh+sanat Yayınları
- Tunalı, İsmail (2002). *Sanat Ontolojisi*, İstanbul, İnkılap Kitabevi.
- Turan, Ayşegül (1998). *Kathe Kollwitz’in Sanatçı Kişiliği, Dünya Sanatında ki Yeri ve “1890,1938” Yılları Arasında Yapmış Olduğu Baskı Çalışmalarının İncelenmesi*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul
- Turan, Güven (2004). *Çerçevenin Dışından*, (1. Basım), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Turani, Adnan (1998), *Sanat Terimleri Sözlüğü* (7. Basım), İstanbul, Remzi Kitabevi
- Turani, Adnan (1978), *Resimde Geometri İşleri ve Sorunları*, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Turani, Adnan (2004). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Türkmenoğlu, Dilek (2007). *Modern Sanatta Desen Dili ve Joseph Beuys*, RH+ Sanat Dergisi, 45, s.84-85
- Uysal, Mehmet Ali (2007). *Cinsel Şey Beden*, Rh+ sanat, 38, İstanbul.
- Wolff, Turani, Adnan (1999); *Çagdas Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yanılsamanın Ötesinde*, Sanat Sanat: Sanat Kültürü Dergisi, 3, (2004), s.44-46
- Yılmaz, Mehmet (2004). *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, (Çev. Nazım Özüaydın), İstanbul, Ütopya Yayınları.
- Yılmaz, Mehmet (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara, Ütopya Yayın.
- Yılmaz, Mehmet (2012). *Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı*, İstanbul, Ütopya Yayınevi.
- 21 Gram “Ölü Anne” Resminde Munch*, Artist Modern Dergisi, 100, (2009), s.46-47

İnternet Kaynakları

- Alice Neel, http://en.wikipedia.org/wiki/Alice_Neel (Erişim Tarihi: 12.09.2013)
- The weird world of Alice Neel, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jul/07/alice-neel> (Erişim Tarihi: 25.08.2013)
- Alice Neel, <http://www.artchive.com/artchive/N/neel.html> (Erişim Tarihi: 25.08.2013)
- Alice Neel Hardcover – 1983 by Patricia Hills ,<http://www.amazon.com/Alice-Neel-Patricia-Hills/dp/0810913585> (Erişim Tarihi: 25.08.2013)
- Alice Neel, <http://www.aliceneel.com/home/more.shtml> (Erişim Tarihi: 25.08.2013)

- Adriani, Götz (2000), *Joseph Beuys Üzerine*, Borusan Kültür ve Sanat Web Sayfası: <http://www.borusansanat.com/turkish/galeri/galeri2.asp> (Erişim Tarihi: 14.07.2014)
- Güncel Türkçe Sözlük, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=DESEN (Erişim Tarihi: 13.04.2014)
- Ilgaz, Deniz, (2014). *Ölü Bir Tavşan*, <http://felsefegazetesi.com/olu-bir-tavsan/> (Erişim Tarihi: 16.05.2014)
- Juliet MacDonald (2009). *Drawing Around the Body*, Leeds Metropolitan University, s.15; http://www.julietmacdonald.co.uk/phd_files/I_Overview.pdf, (Erişim Tarihi: 03.05.2013)
- <http://www.maviustun.com/schiele-egon-12-haziran-1890-%E2%80%9331-ekim-1918>
- Yeni Boyut, (1983), *Mehmet Güleriyüz İle Görüşme*, Mart Sayısı, İstanbul. [www.biglook.com/bigistanbul/kultur,Tesvikiye Sanat Galerisi](http://www.biglook.com/bigistanbul/kultur,Tesvikiye_Sanat_Galerisi), ,(Erişim Tarihi: 07.04.2014)
- Sandra Cinto,B.1968, <http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/sandracinto/series-works> ,(Erişim Tarihi: 20.02.2014)
- SandraCinto,PieceOfSlience,2013,<http://www.tanyabonakdargallery.com/exhibitions/sandra-cinto> ,(Erişim Tarihi: 25.02.2014)
- Sandra Cinto, <http://www.casatriangulo.com/pt/artista/27/trabalhos/1/> ,(Erişim Tarihi: 23.03.2014)
- Massive Silver Pen Mural By Sandra Cinto, eatle Art Museum, Monday, 28 Jan 2013<http://www.juxtapoz.com/current/massive-silver-pen-mural-by-sandra-cinto-seattle-art-museum> ,(Erişim Tarihi: 19.03.2014)
- Sandra Cinto, One Day After The Rain, <http://brightestyoungthings.com/.../sandra-cinto-one-day-after-the-rain-> ,(Erişim Tarihi: 12.04.2013)
- Sandra Cinto, <https://www.artsy.net/artist/sandra-cinto> ,(Erişim Tarihi:15.02.2013)
- Sandra Cinto, After the Rain, <http://www.artnet.com/galleries/tanya-bonakdar-gallery/sandra-cinto-after-the-rain/> ,(Erişim Tarihi: 18.03.2013)
- Sandra Cinto, Under the Sun and Stars, <http://www.artnet.com/galleries/tanya-bonakdar-gallery/sandra-cinto-under-the-sun-and/> ,(Erişim Tarihi: 11.05.2013)
- Sandra CINTO,*TEMPEST IN RED*, 2009<http://www.albrightknox.org/collection/recent-acquisitions/piece:tempest-in-red/> ,(Erişim Tarihi: 10.02.2014)
- Sandra Cinto, The Diffucult Journey- After Gericault http://www.tanyabonakdargallery.com/exhibitions/sandra-cinto_5 ,(Erişim Tarihi: 23.04.2014)

- Interview with Cai Guo-Qiang, <http://www.alejandradeargos.com/index.php/en/all-articles/21-guests-with-art/329-interview-cai-guo-qiang>, ,(Erişim Tarihi: 12.08.2013)
- Cai Guo-Qiang, <http://www.pbs.org/art21/artists/cai-guo-qiang>, (Erişim Tarihi: 08.06.2013)
- Cai Guo-Qiang, <https://artsy.net/artist/cai-guo-qiang>, ,(Erişim Tarihi: 05.05.2013)
- CaiGuo-Qiang, I Want to Believe, <http://pastexhibitions.guggenheim.org/cai/cai-overview.html>, ,(Erişim Tarihi: 08.05.2014)
- Happy New Year and Cai Guo-Qiang in Argentina, <https://caiguoqiang.wordpress.com/>, (Erişim Tarihi: 05.05.2014)
- Cai Guo-Qiang, http://en.wikipedia.org/wiki/Cai_Guo-Qiang, (Erişim Tarihi: 08.06.2013)
- Cai Guo-Qiang: A Clan of Boats, <http://www.artbook.com/catalog--art--monographs--guo-qiang--cai.html>, ,(Erişim Tarihi: 23.03.2014)
- Cai Guo-Qiang, http://www.qagoma.qld.gov.au/exhibitions/past/2013/cai_guo-qiang, (Erişim Tarihi: 04.02.2014)

ÖZ GEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı: Yasemin KAPLAN

Uyruğu: Türkiye (TC)

Doğum Tarihi ve Yeri: 20 Mart 1987, Bretten/ALMANYA

Medeni Durumu: Bekar

Tel: 0543-607-98-78

E-mail: yaseminnkaplan@gmail.com

EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet Tarihi
Y. Lisans	ERÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü	2015
Lisans	SDÜ Güzel Sanatlar Fakültesi	2010
Lise	Mehmet Akif Ersoy Süper Lisesi	2006

YABANCI DİL

İngilizce