

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
HEYKEL PROGRAMI**

**KONSTRÜKTİVİZM
VE TÜRK HEYKEL SANATINA
YANSIMALARI**

(Yüksek Lisans Tezi)

Hazırlayan
20026026 Deniz KEYVANKLI

Danışman
Doç.Fatma AKYÜREK

İSTANBUL 2006

GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Amacı: Konstrüktivist sanat anlayışının modern sanatın gelişimi içindeki yerini, özellikle heykel sanatına getirdiği yenilikleri ve bu alandaki öncü sanatçıların konuya ilişkin yorum ve düşüncelerini araştırmaktır.

1.2. Çalışmanın Kapsamı: Konstrüktivizm 20. yüzyılın başında Rusya'da ortaya çıkan, sonrasında Avrupa ve ülkemizde de etkileri görülen sanat tarihindeki en önemli akımlardan biridir. Konstrüktivist sanat anlayışını ve bu anlayış içinde yapıt gerçekleştiren sanatçıları ele alan yayınlar ve araştırmalar aracılığı ile bu sanat akımının ortaya çıkışı ve gelişimi incelenerek, akım içerisinde yer alan önemli sanatçılar ve yapıtlarından örnekler belirlenecektir.

1.3. Çalışmanın Yöntemi: Konstrüktivizm ile ilgili yayınlar incelenerek, konstrüktivizmin plastik sanatlar açısından ortaya koyduğu eleştiri ve öneriler araştırılacaktır. Bu sanat akımının temsilcisi olan sanatçıların ve yapıtlarının belirlenmesinden sonra çalışma içerisinde yer alacak örnekler seçilerek görsel malzemeler temin edilecek ve Türk heykel sanatı içindeki konstrüktivist çalışmalar belirlenerek elde edilen veriler değerlendirilecektir.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no</u>
ÖNSÖZ.....	III
ÖZET.....	IV
ABSTRACT.....	V
RESİMLER LİSTESİ.....	VI
GİRİŞ.....	1
1.1. Çalışmanın Amacı.....	1
1.2. Çalışmanın Kapsamı.....	1
1.3. Çalışmanın Yöntemi.....	1
1. KONSTRÜKTİVİZM.....	2
1.1. Tanım.....	2
1.2. Konstrüktivist Sanatın Gelişimi.....	3
2. RUSYA'DA KONSTRÜKTİVİZMİN GELİŞİMİ.....	7
2.1. 20. Yüzyılın Başında Rusya'da Sanat Ortamı.....	7
2.2. Ekim Devrimi ve Sanat İlişkisi.....	11

2.3. 1920 Sonrası Rusya'da Sanatçıların Konumu.....	14
3. AVRUPA SANATINDA KONSTRÜKTİVİST EĞİLİMLER.....	20
3.1. 20. Yüzyılın İlk Yarısında Avrupa Sanat Ortamı.....	20
3.2. Konstrüktivizmin Diğer Sanat Akımları İle İlişkisi.....	23
3.2.1. Konstrüktivizm ve De Stijl	25
3.2.2. Konstrüktivizm ve Bauhaus.....	30
4. KONSTRÜKTİVİZMİN A.B.D'DEKİ ETKİLERİ.....	32
5. II. DÜNYA SAVAŞI SONRASINDA KONSTRÜKTİVİZM.....	34
6. KONSTRÜKTİVİST HEYKEL SANATI İÇİNDE ÖNEMLİ SANATÇILAR ve YAPITLARI.....	40
7. KONSTRÜKTİVİZM ve TÜRK HEYKEL SANATI.....	57
8. SONUÇ.....	85
9. RESİMLER.....	88
10. KAYNAKLAR.....	131
11. ÖZGEÇMİŞ.....	134

ABSTRACT

Constructivism which has a great importance among the modern art movements of Europe in early 20th Century; was developed in Russia, originally and spread out in Europe by the Russian artists migrating to Paris. There are different features in the development of Constructivist art in Europe and in America.

The artists who sustain the intensive relations with science and technology and used the opportunities of these fields in their works; particularly brought new expressions to sculpture besides developing new principles in themes.

Constructivism in Russia set forth in two different tendencies. First one is the productivist approach lead by Tatlin, sustaining that the art has to be functional by serving public in the fields aimed at industrial design; and the other approach extended in Europe particularly grown up in the line of Gabo, asserting that the art is a specific activity aside its functionality. Constructivist sense of art has also similarities with De Stijl movement and Bauhaus School.

The influences of Constructivism continued after the war and became effective among the other abstract art movements in Paris. The influences of Constructivist sculpture has seen on our national art of sculpture by means of our artists who has gone to Paris for education. We can see these influences in works of our artists who had exhibited the first models of abstract art of sculpture beginning from 1950's, such as Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, İlhan Koman, Şadi Çalık, Ali Teoman Germaner and Kuzgun Acar.

KEY WORDS: Twentieth Century, Constructivism, Russia, Europe, Turkish Art of Sculpture.

ÖZET

20. Yüzyılın başında Avrupa'da gelişen modern sanat akımları içinde çok önemli bir yeri olan Konstrüktivizm esas olarak Rusya'da gelişmiş ve Paris'e göç eden Rus sanatçılar aracılığıyla Avrupa'da yayılan bir sanat akımı olmuştur. Konstrüktivist sanatın Avrupa ve Amerika'daki gelişiminde farklı özellikler görülmektedir.

Bilim ve teknoloji ile yoğun ilişkileri savunan, bu alanların verilerini ve olanaklarını yapıtlarında kullanan sanatçılar, özellikle heykel sanatına yeni anlatım olanakları kazandırdıkları gibi konu açısından da yeni ilkeler geliştirmişlerdir.

Konstrüktivizm Rusya'da iki farklı yönelim sergilemiştir. Bunlardan ilki Tatlin'in önderliğinde, sanatın endüstriyel tasarıma yönelik alanlarda topluma hizmet ederek, işlevsel olması gerektiğini savunan prodüktivist yaklaşım; diğeri ise özellikle Gabo'nun çizgisinde gelişerek Avrupa'da yayılan ve sanatın işlevselliğın dışında ayrı bir etkinlik alanı olduğunu savunan bir yaklaşımdır. Konstrüktivist sanat anlayışı, De Stijl hareketi ve Bauhaus Okulu'nun sanat anlayışı ile de yakınlıklar taşır.

Konstrüktivizmin etkileri savaş sonrasında da devam etmiş; Paris'teki soyut sanat anlayışları içerisinde etkin bir konuma gelmiştir. Konstrüktivist heykel anlayışının etkileri, eğitim amacıyla Paris'e gönderilen sanatçılarımız aracılığı ile ülkemiz heykel sanatına yansımıştır. Özellikle ülkemizde 1950'li yıllardan itibaren soyut heykel sanatının ilk örneklerini veren Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, İlhan Koman, Şadi Çalık, Ali Teoman Germaner ve Kuzgun Acar gibi sanatçılarımızın yapıtlarında konstrüktivist çözümlerler karşımıza çıkmaktadır.

ANAHTAR KELİMELELER: Yirminci yüzyıl, Konstrüktivizm, Rusya, Avrupa, Türk Heykel Sanatı.

10. KAYNAKLAR

Kitaplar

Modernizmin Serüveni, (1997), Hazırlayan: Enis Batur, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BERGER, John, (1974), **Sanat ve Devrim**, Çev. Bige Berker, Yankı Yayınları, İstanbul.

TUNALI, İsmail, (2003), **Felsefenin Işığında Modern Resim**, rh+ Sanat Yayınları, İstanbul.

LYNTON, Norbert, (1991), **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Prof. Dr. C. Çapan - Prof. Dr. S. Öziş, Remzi Kitabevi, Ankara.

İPŞİROĞLU, N. - İPŞİROĞLU, M. (1993), **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TURANİ, Adnan, (1995), **Sanat Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (1997), 1. Cilt, 2. Cilt, 3. Cilt, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

RICKEY, George, (1968), **Constructivism Origins and Evolution**, Revised Edition,

KANDINSKI, Vassili, (1993), **Sanatta Zihinsellik Üstüne**, Çev. Tefik Turan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

TANSUĞ, Sezer, (1986), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

BANN, Stephen, (1974), **The Tradition of Constructivism**, Viking Press, New York.

TUNALI, İsmail, (2002), **Tasarım Felsefesine Giriş**, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

Tezler

ÜSTÜNİPEK, Mehmet, (1994), **Hadi Bara'nın Sanatsal Kişiliği ve Yapıtları**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, MSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

GENÇ, Adem, (1993), **Antropi (Entropy) ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması**, Doktora tezi, DEÜ. GSF. Resim Bölümü, İzmir.

AKYÜREK, Fatma, (1998), **Çağdaş Türk Heykel Sanatında Eş Ya da Geçmiş Zamanlı Kültürel Verilerden Yaralanma**, yayınlanmamış doktora tezi, MSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

GÜLTEKİN, Gönül, (1986), **1950'den Günümüze Türk Resim ve Yontu Sanatlarında Düşünsel Gelişim**, yayınlanmamış doktora tezi, MSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

GÜÇHAN, Ayşegül, (1998), **Aloş Germaner Heykelinde Form-Anlam İlişkinin Göstergibilimsel Çözümlemesi**, Doktora Tezi, MSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

GENÇ, Adem, (1980), **Köktenci Sanat Eğilimlerinde Devinim Duygusu (Kinestetik)**, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi GSF, İzmir.

Makaleler

BEYKAL, Canan, (1985), "Vladimir Tatlin ve Konstrüktivizm", **Boyut Dergisi**, 4/31,:18-22

GENÇ, Adem, (1987), "Yeni-Plastikçi ve İnşacı Sanat", **Temmuz Sanat**, Mayıs,: 40-42.

AYDOĞAN, Bilge, "Konstrüktivizm".

AKYÜREK, Fatma, (2004), "Hadi Bara ve Bir Heykel Sanatında Dönüşüm Süreci", **Dipnot**,

ÇOKER, Canan, "Uluslararası Konstrüktivizm ve Szczuka'nın Bir Kolajı Üzerine", :38,39

BATUR, Enis, (2000), "Ab Ovo: Geometri, Sanat", **Sanat Dünyamız**, 76, :144-145.

NAKOV, Andrei, (2000), "Siyah Kare Düzlemin Araçsal Kavram Düzeyinde Olumlanması", **Sanat Dünyamız**, 76, :173-193.

KANDİNSKİ, Vassili, (2000), "Başlangıç Düzlemi", Çev. Şule Demirkol, **Sanat Dünyamız**, 76, :159-172.

BARA, Hadi, (1955), "plastik sanatların Sentezi", **Arkitekt**, 279, :21-24

BARA, Hadi, (1955), "Mimari Polikromi Hakkında Notlar", **Arkitekt**, 284, :66

ÇOKER, Adnan, (1982), "Soyut Heykel", **Boyut**, 1 / 8, :4-6.

AKÇIL, Ç. Nesrin, (2000), "Heykelde Kendini İnşa Etmek", **Cumhuriyet ve Sanat**, :2-16.

Kataloglar

ÇALIKOĞLU, Levent, (2000), **Hadi Bara** (Sergi Kataloğu), İstanbul.

ÖZSEZGİN, Kaya, (2005), **İlhan Koman Retrospektif** (Sergi Kataloğu), İstanbul.

GERMANER, S. - ÖZSEZGİN, K. "vd." (2006), **Zühtü Müridoğlu Resim, Heykel: Bütün Bir Yaşam** (Sergi Kataloğu), İstanbul.

EDGÜ, F. - ÇALIKOĞLU, L. "vd." (2004), **Kuzgun Acar** (Sergi Kataloğu), İstanbul.

GERMANER, Ali, Teoman, (Aloş), (1994), **Ali Teoman Germaner: Heykel Desen Sergisi** (Sergi Kataloğu), İstanbul.

Bellek ve Ölçek: Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı (Sergi Kataloğu), (2006), İstanbul.

Şadi Çalık (Sergi Kataloğu), (2004), İstanbul.


Deniz KEYVANKLI tarafından hazırlanan Konstrüktivizm ve Türk Heykel Sanatına Yansımaları adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 30 / 06 / 2006


(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

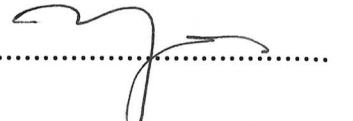
Jüri Üyesi : Doç.Fatma AKYÜREK (Danışman)

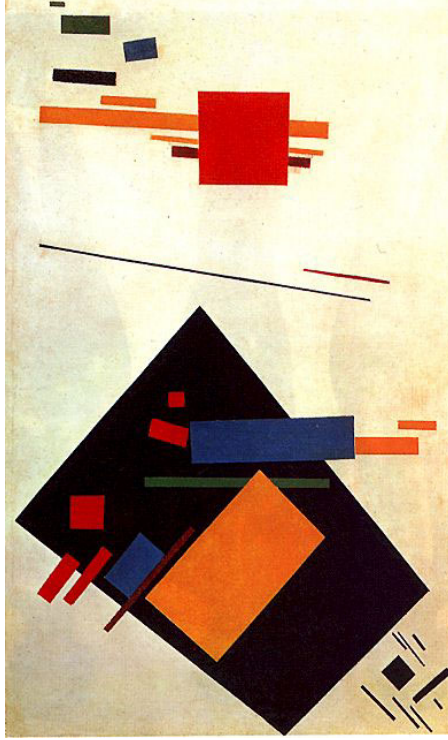

.....

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Sinan GÜLER
(MSGSÜ.Sanat Tar.Öğr.Üy.)


.....

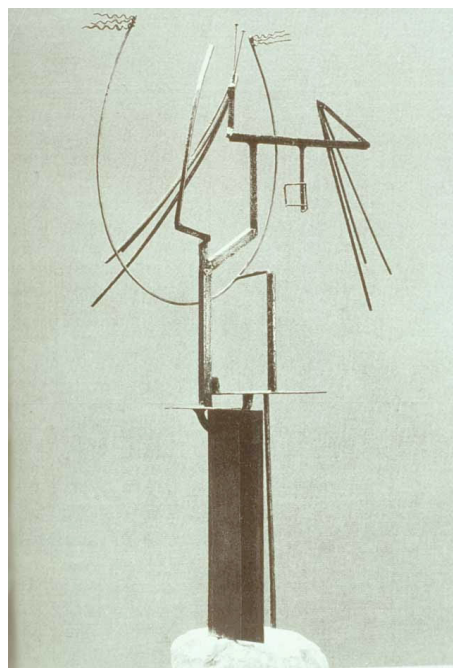
Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Neslihan PALA


.....

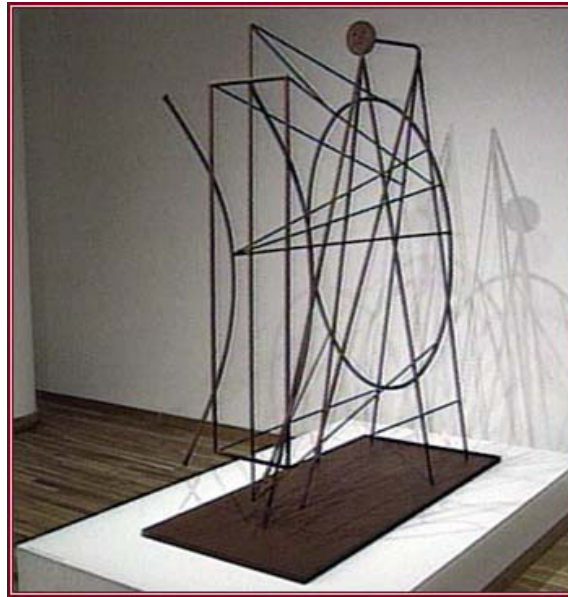
9. RESİMLER**Resim 1****Resim 2**



Resim 3



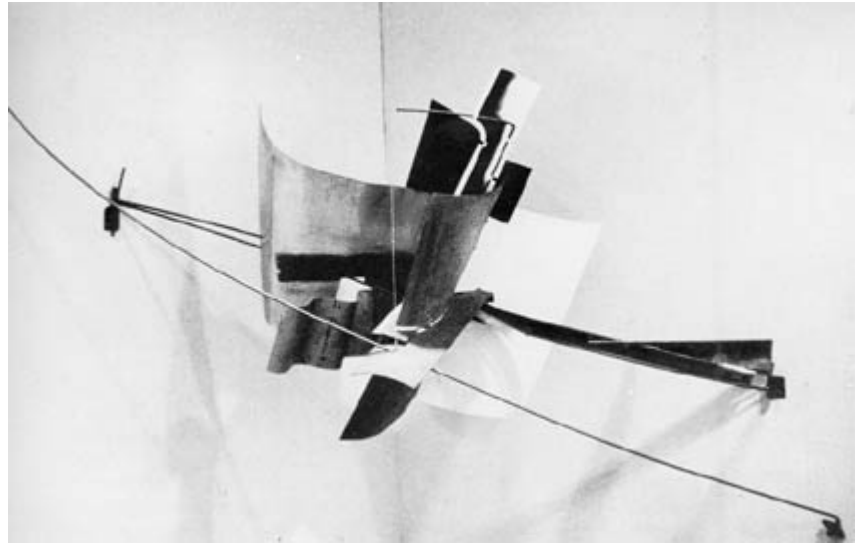
Resim 4



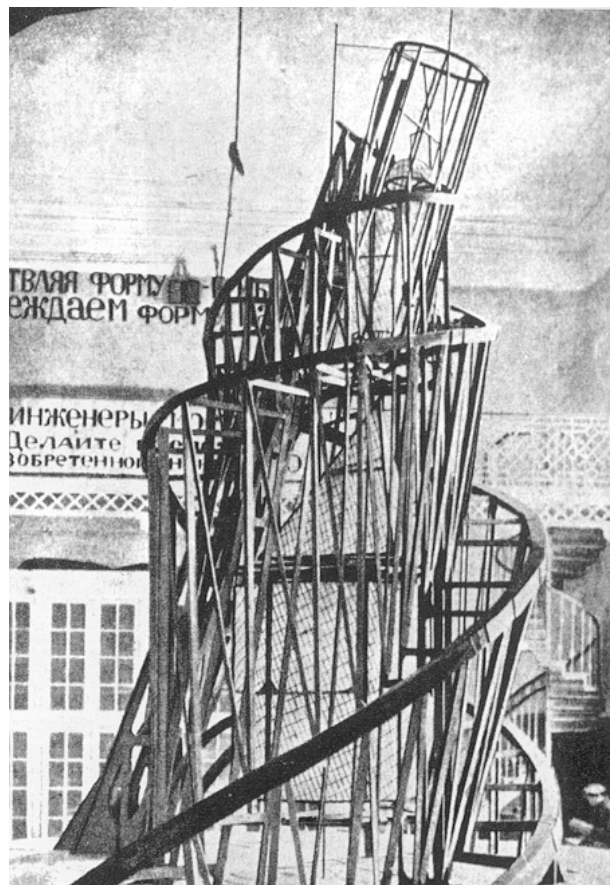
Resim 5



Resim 6



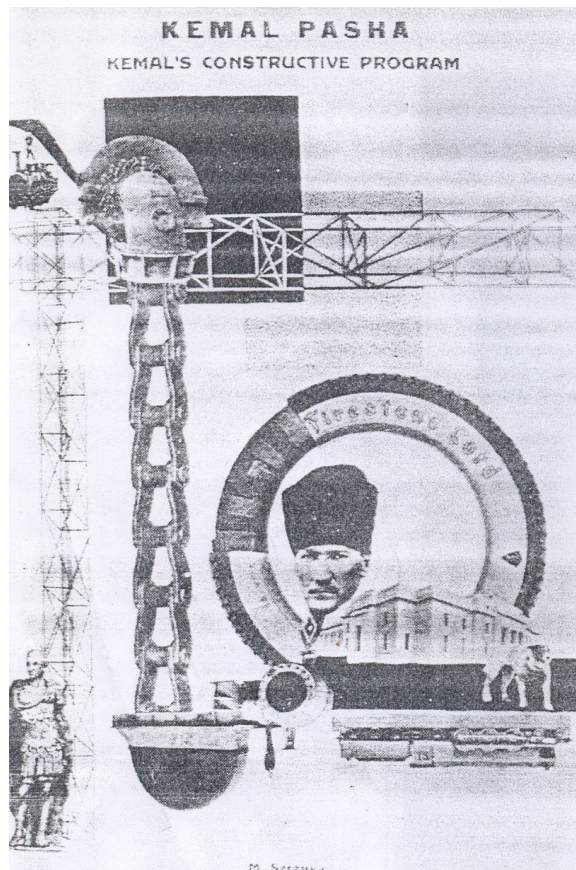
Resim 7



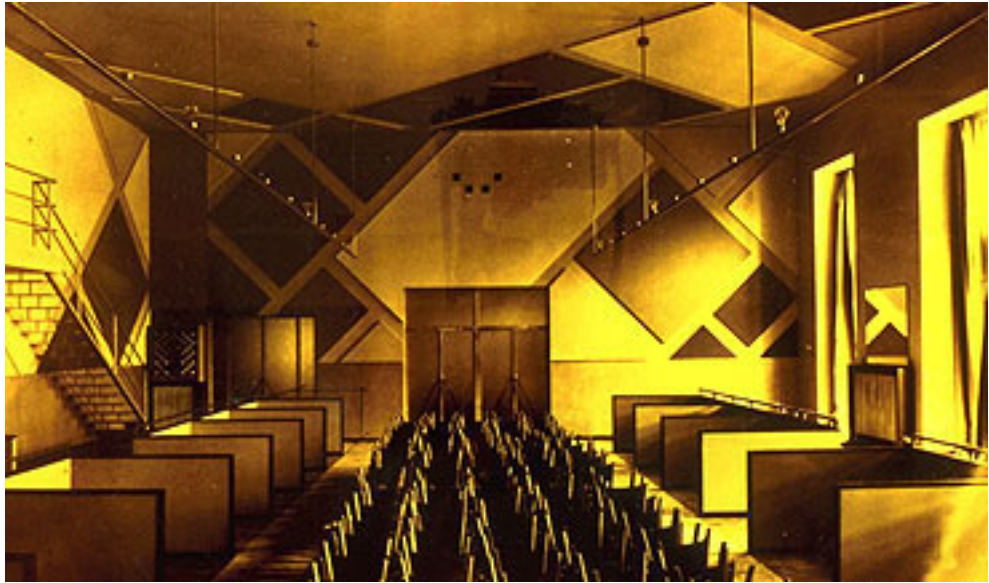
Resim 8



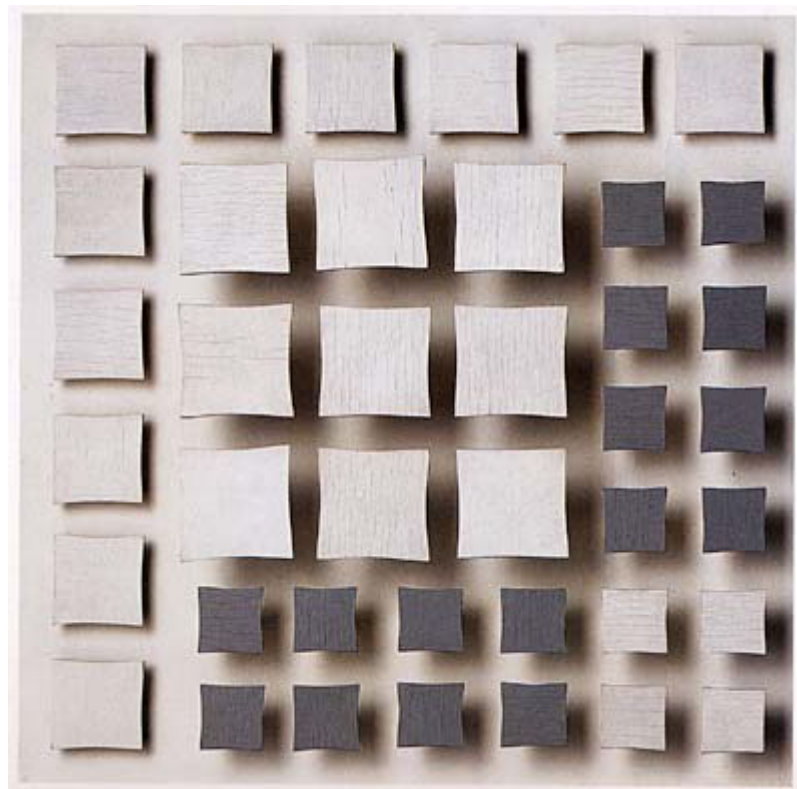
Resim 9



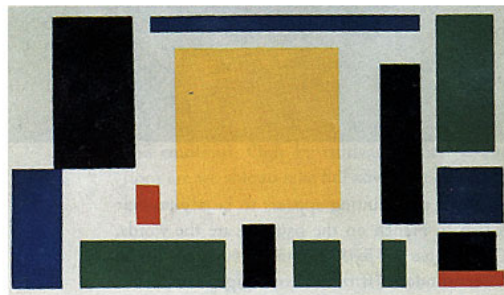
Resim 10



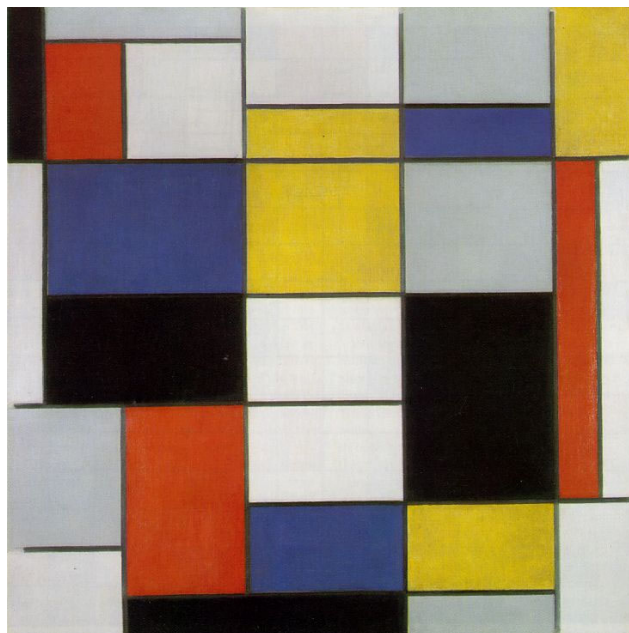
Resim 11



Resim 12



Resim 13



Resim 14



Resim 15



Resim 16



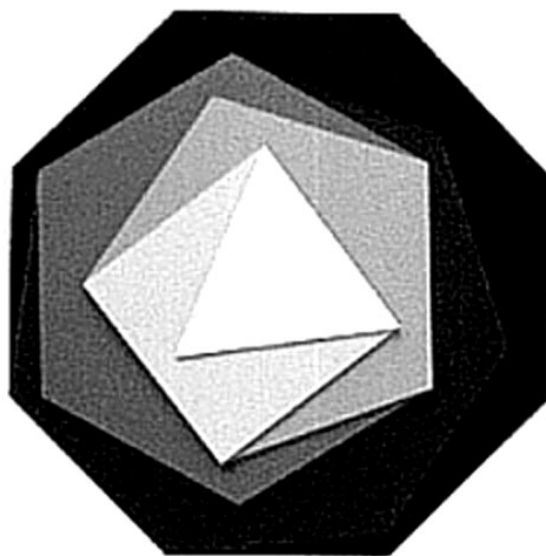
Resim 17



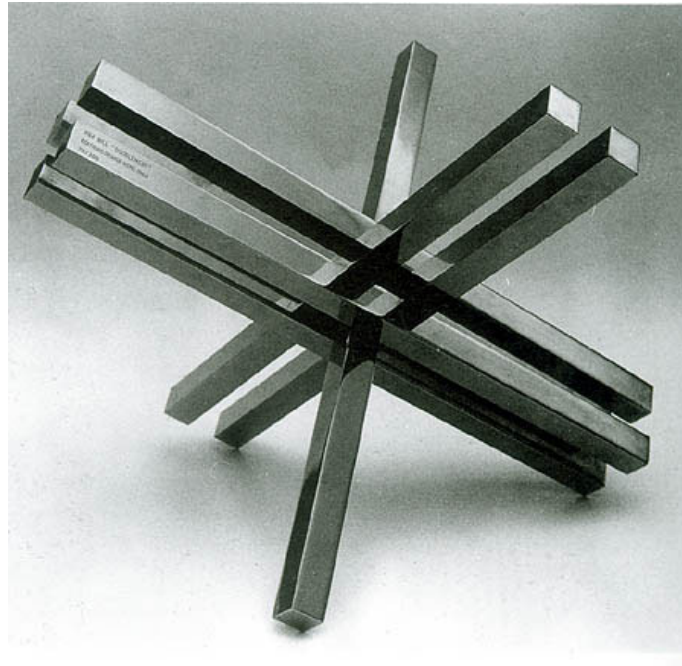
Resim 18



Resim 19



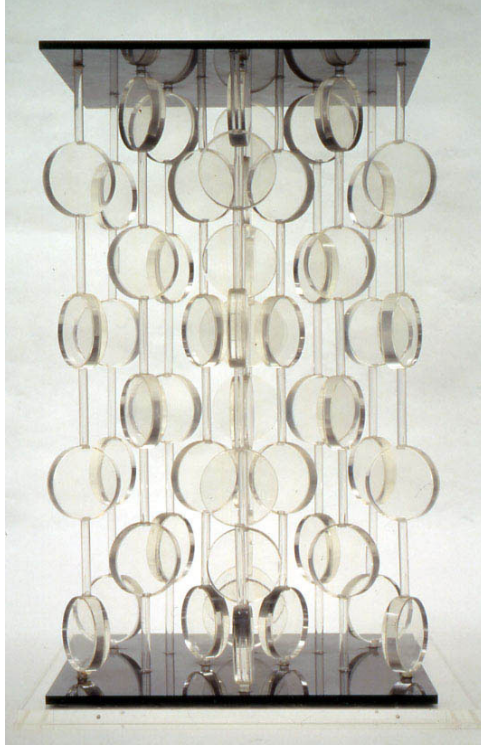
Resim 20



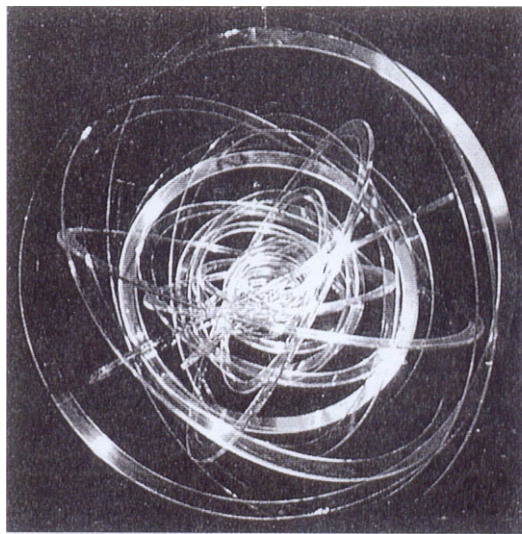
Resim 21



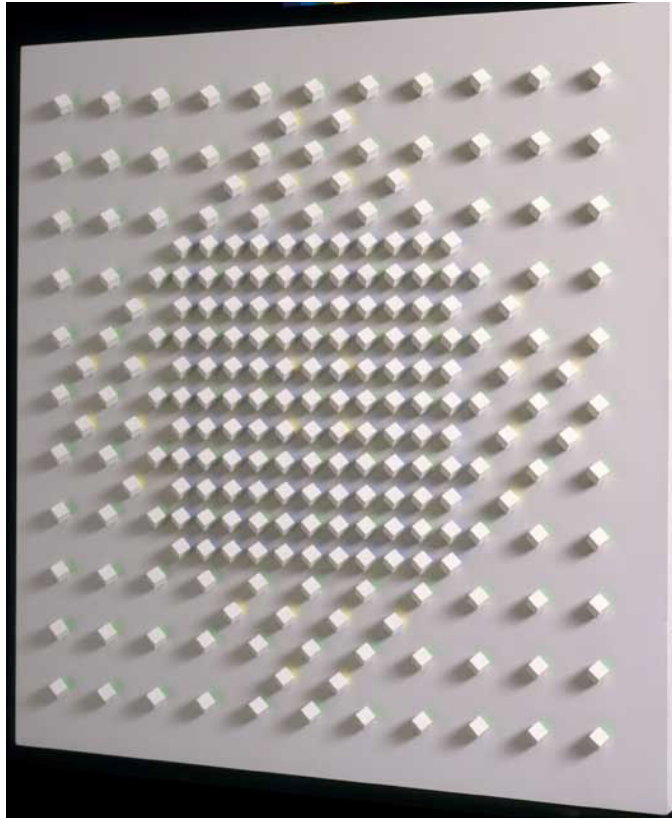
Resim 22



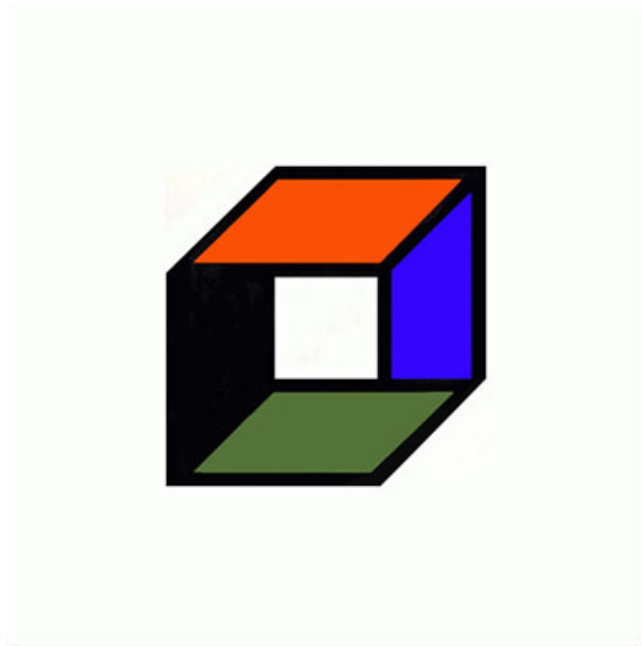
Resim 23



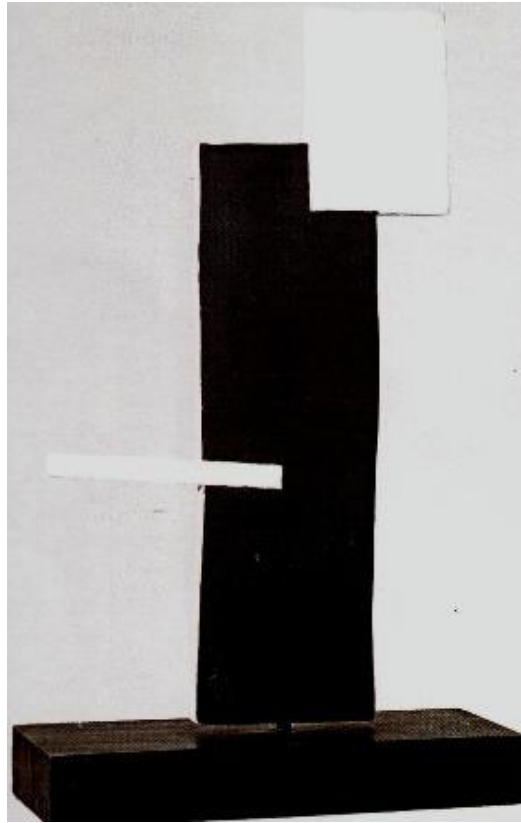
Resim 24



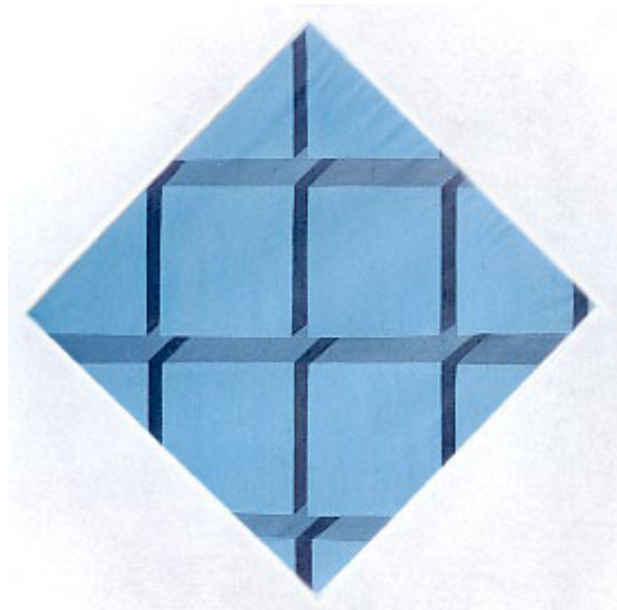
Resim 25



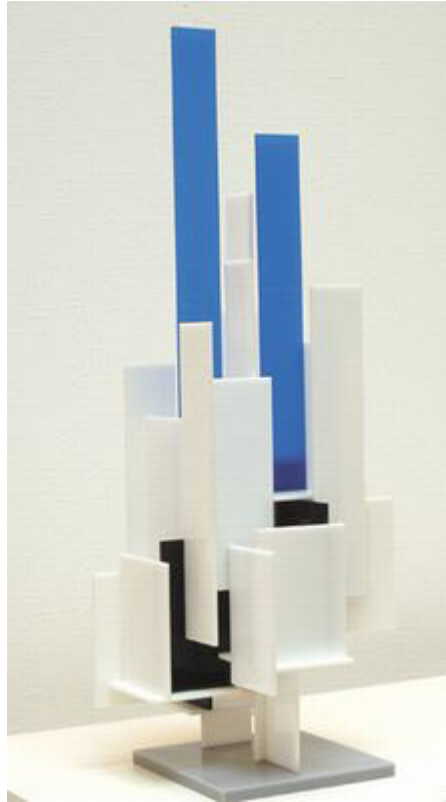
Resim 26



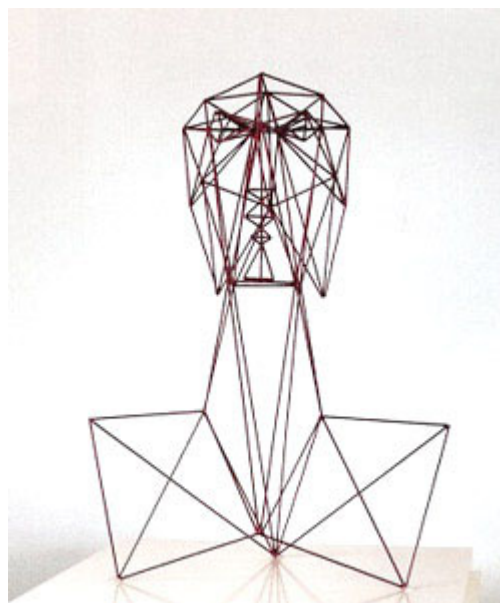
Resim 27



Resim 28



Resim 29



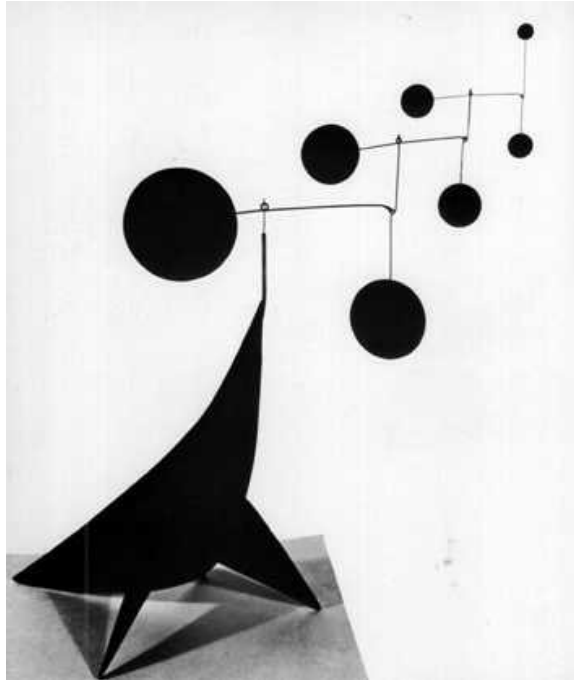
Resim 30



Resim 31



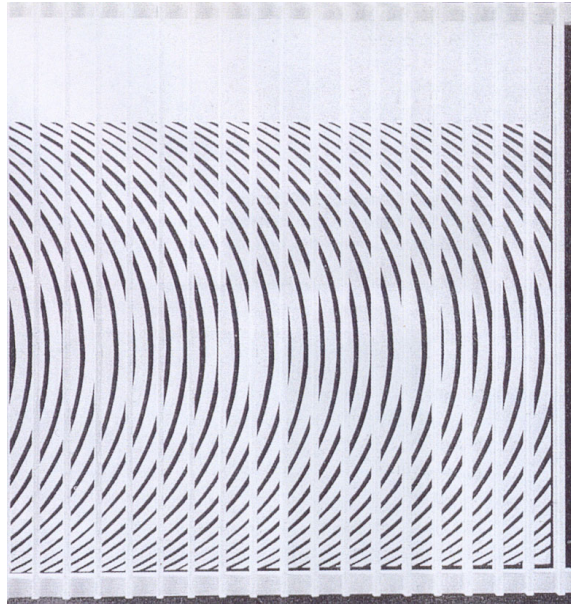
Resim 32



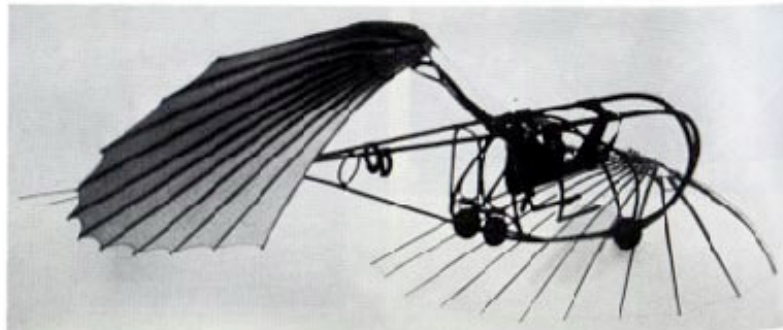
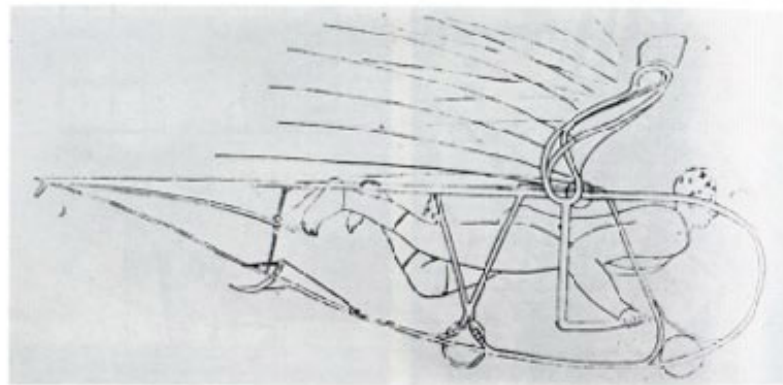
Resim 33



Resim 34



Resim 35



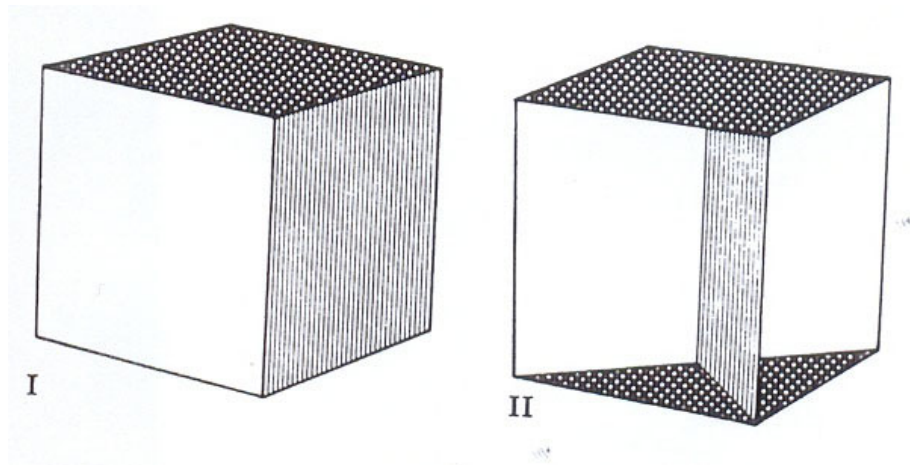
Resim 36



Resim 37



Resim 38



Resim 39



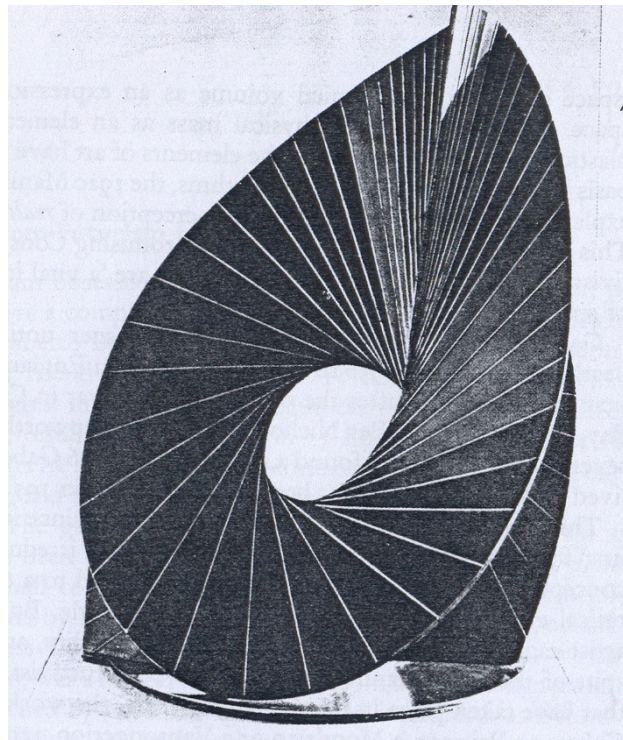
Resim 40



Resim 41



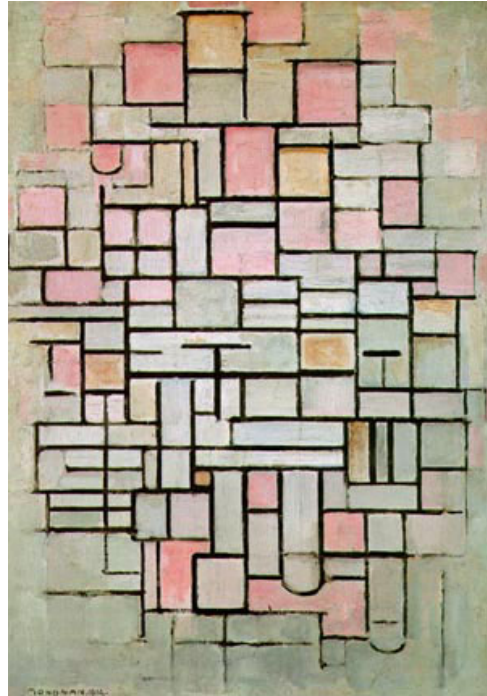
Resim 42



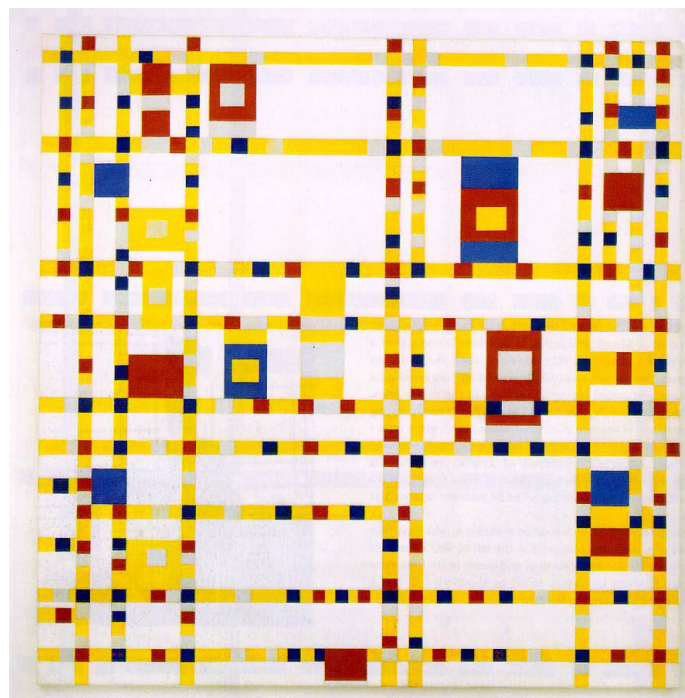
Resim 43



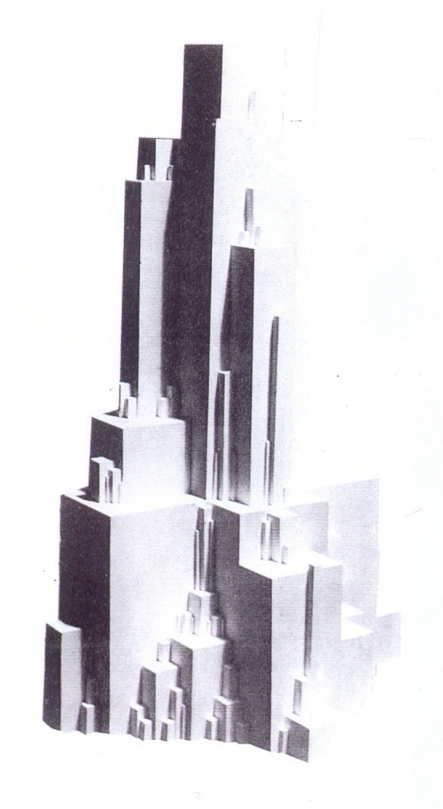
Resim 44



Resim 45



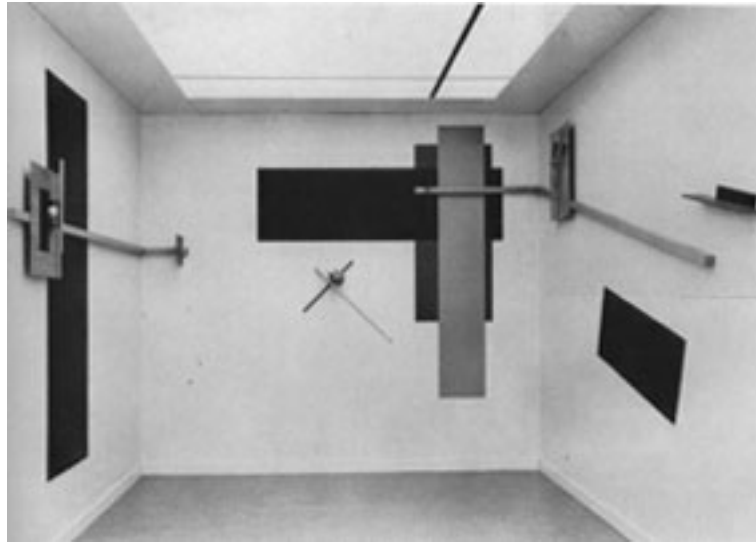
Resim 46



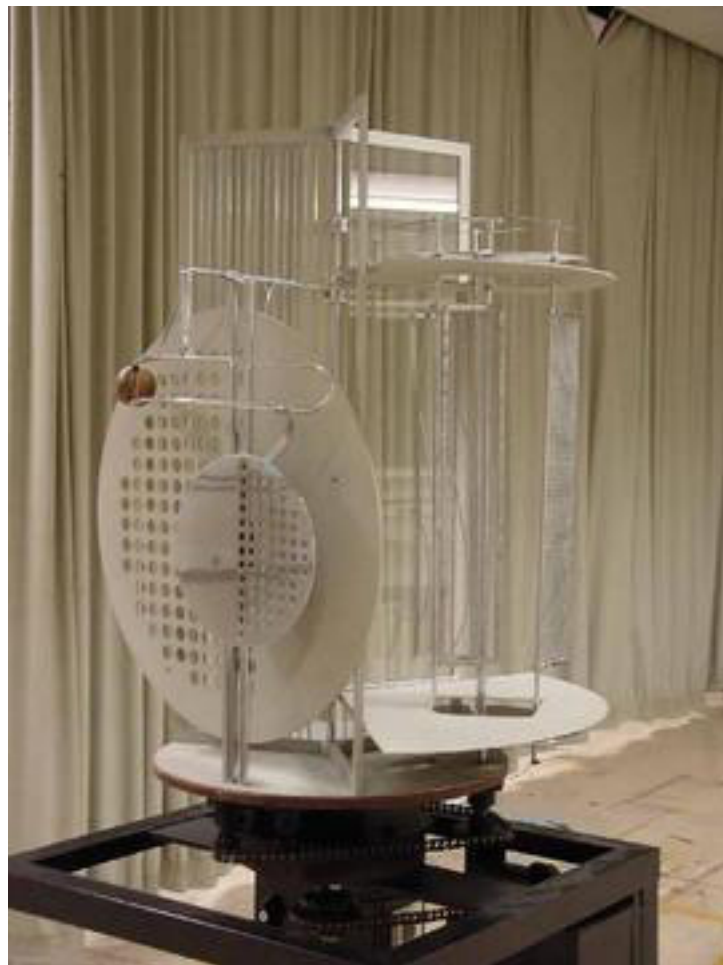
Resim 47



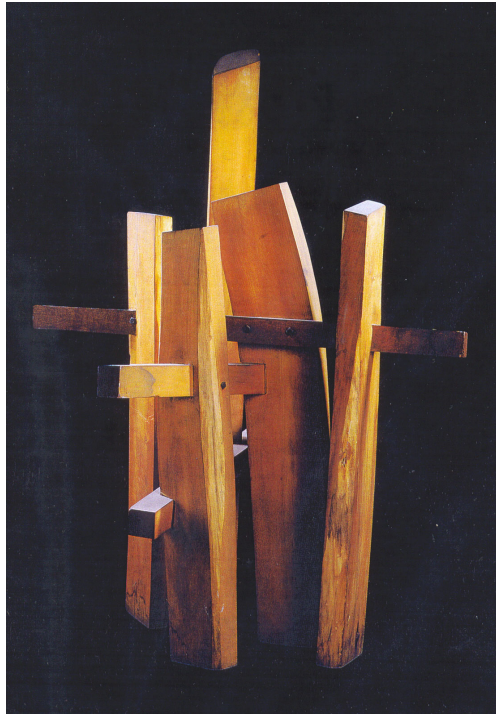
Resim 48



Resim 49



Resim 50



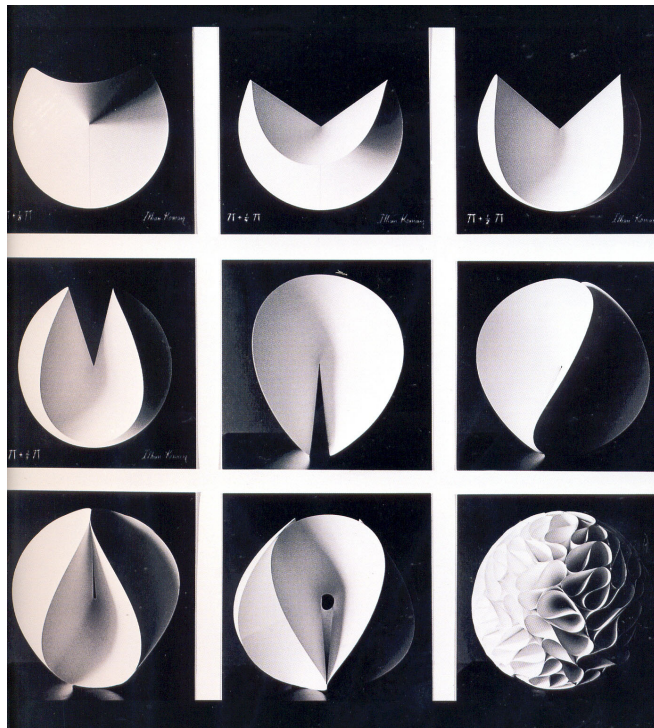
Resim 51



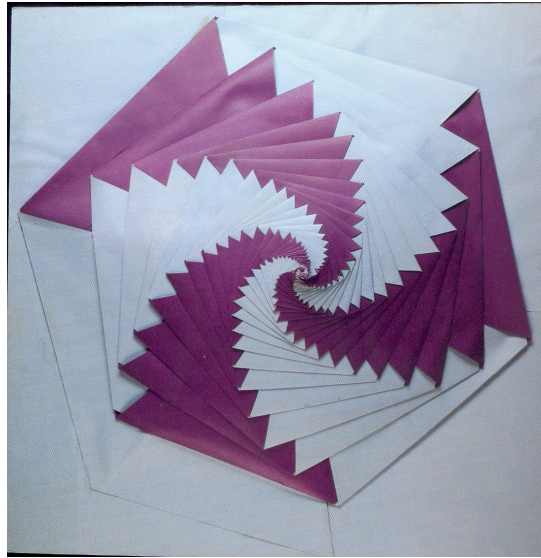
Resim 52



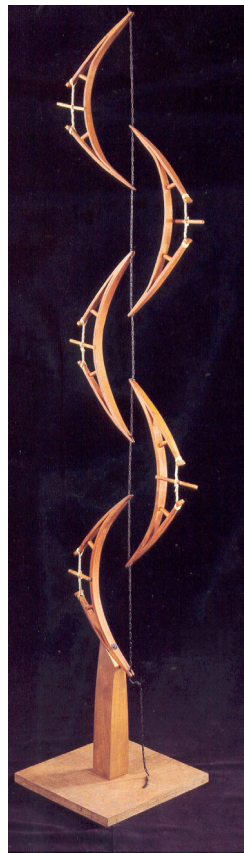
Resim 53



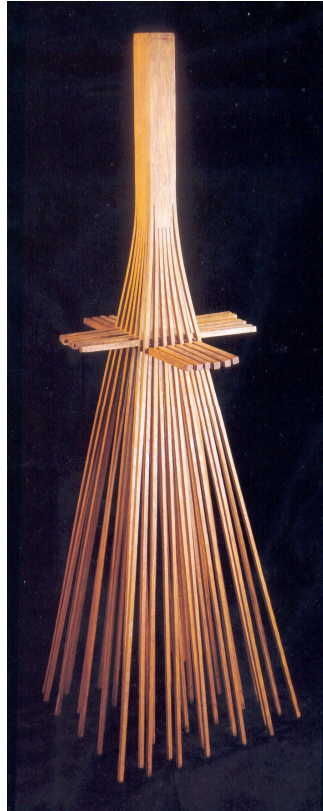
Resim 54



Resim 55



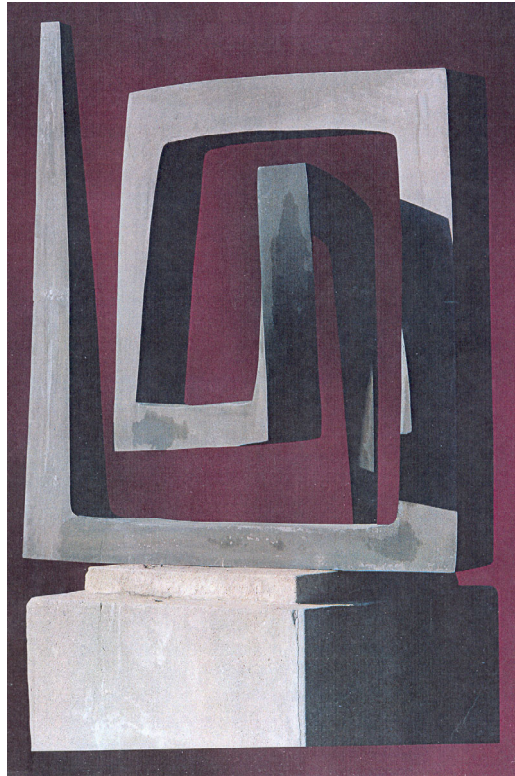
Resim 56



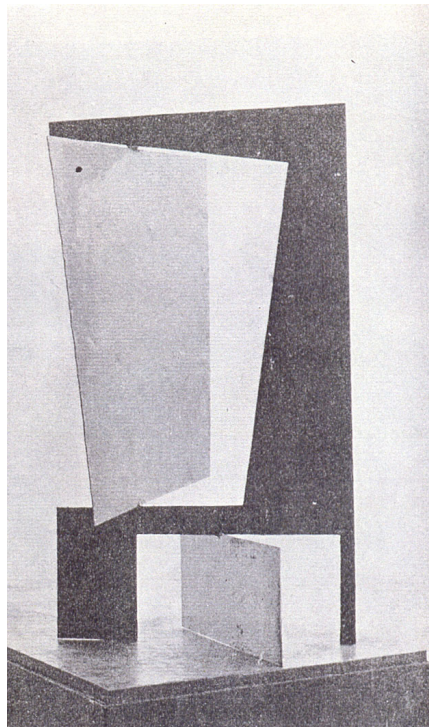
Resim 57



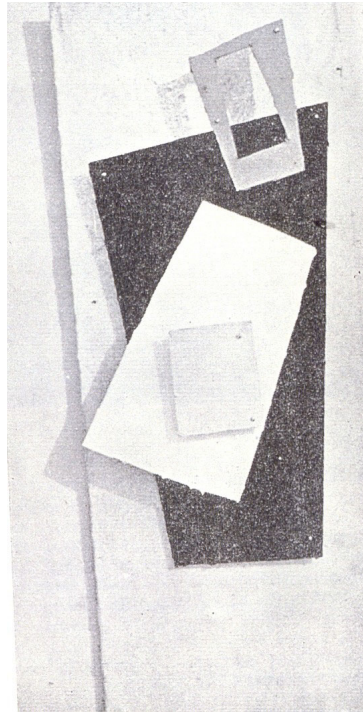
Resim 58



Resim 59



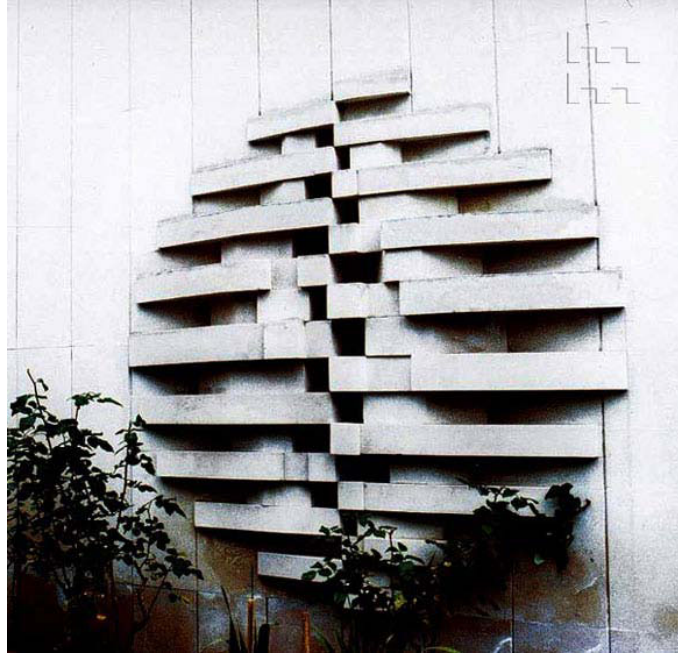
Resim 60



Resim 61



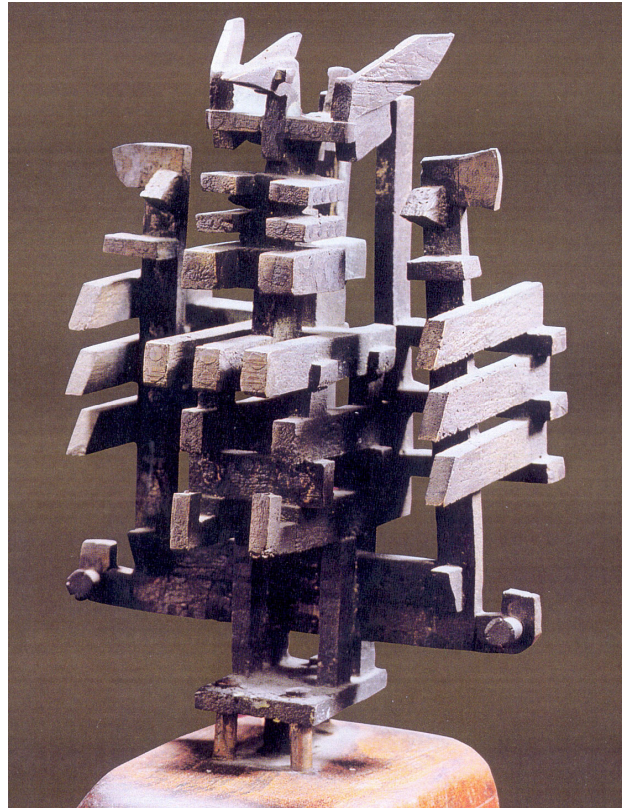
Resim 62



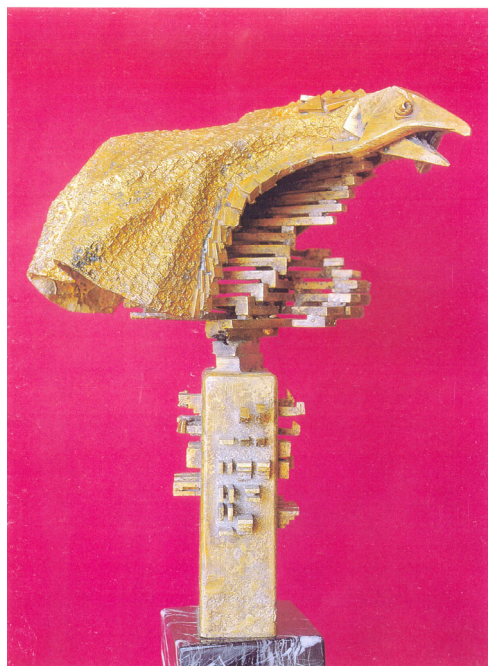
Resim 63



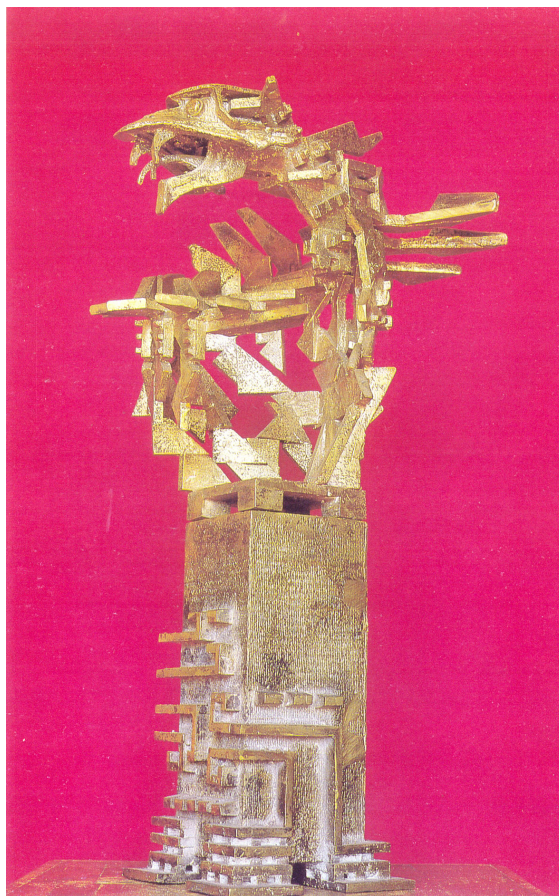
Resim 64



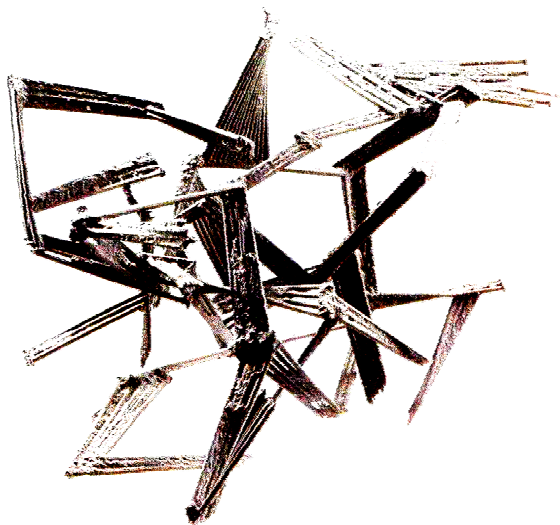
Resim 65



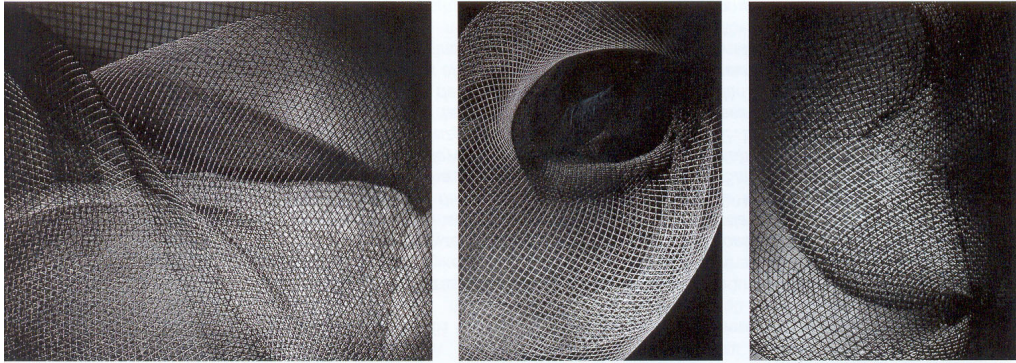
Resim 66



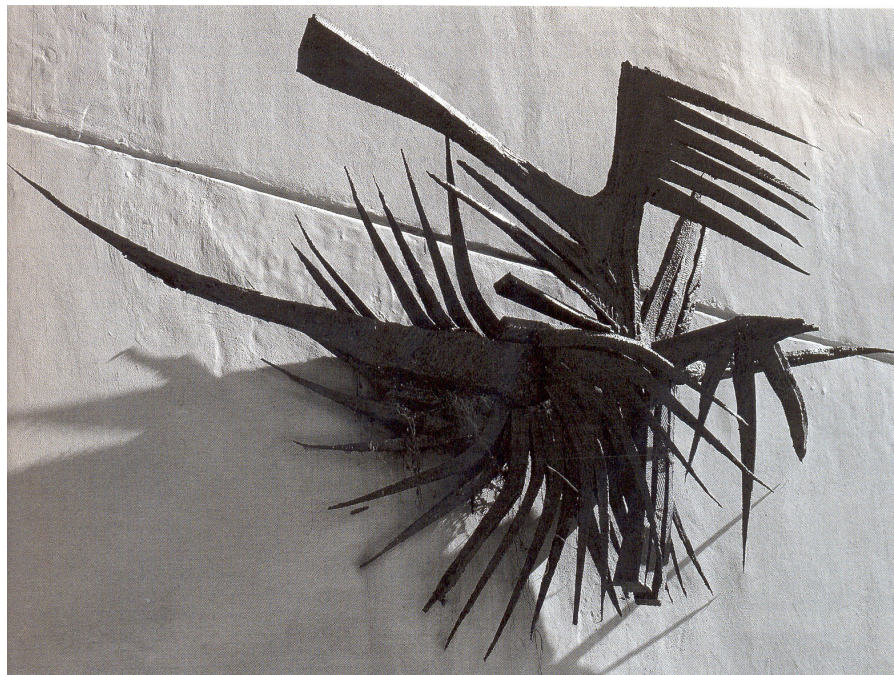
Resim 67



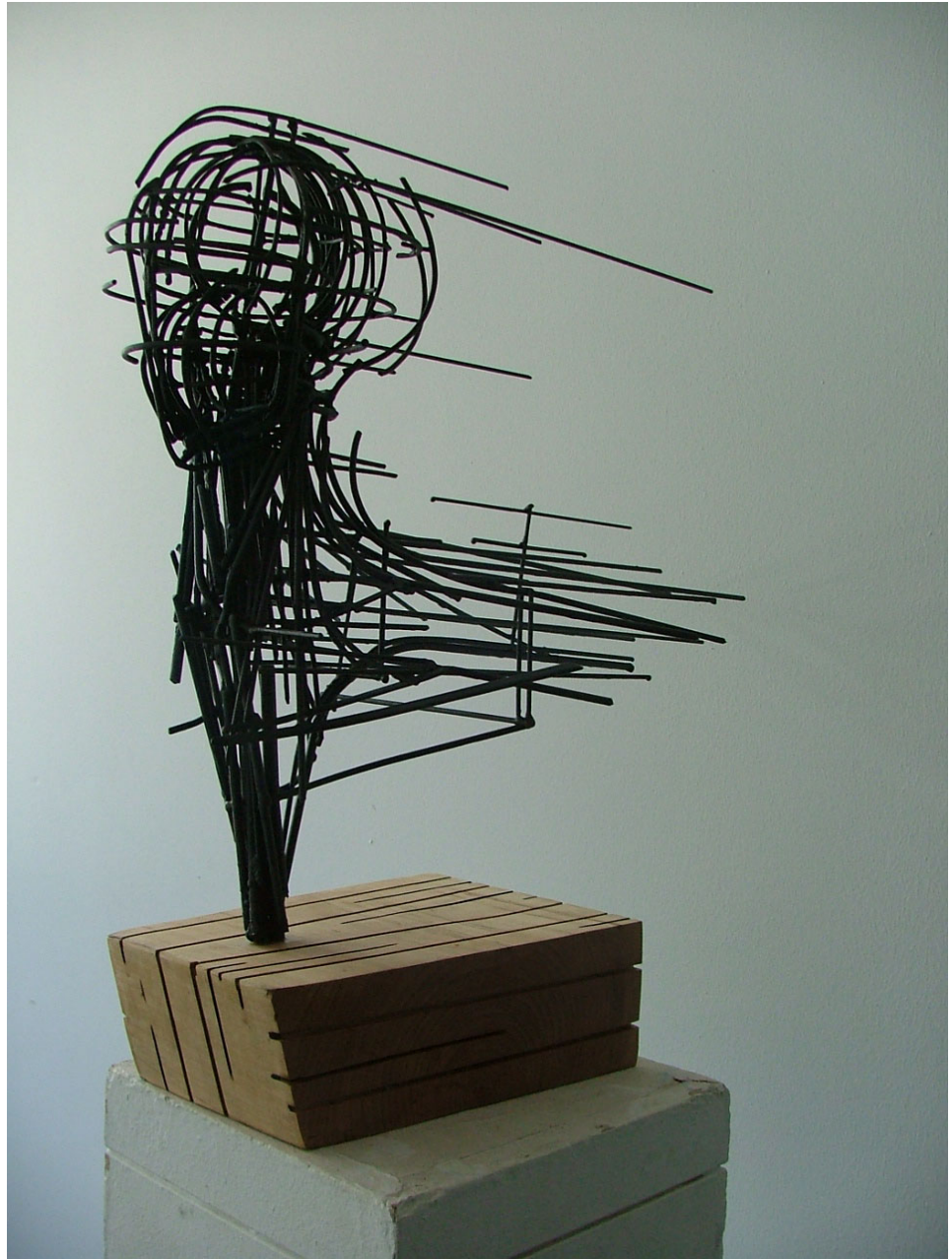
Resim 68



Resim 69



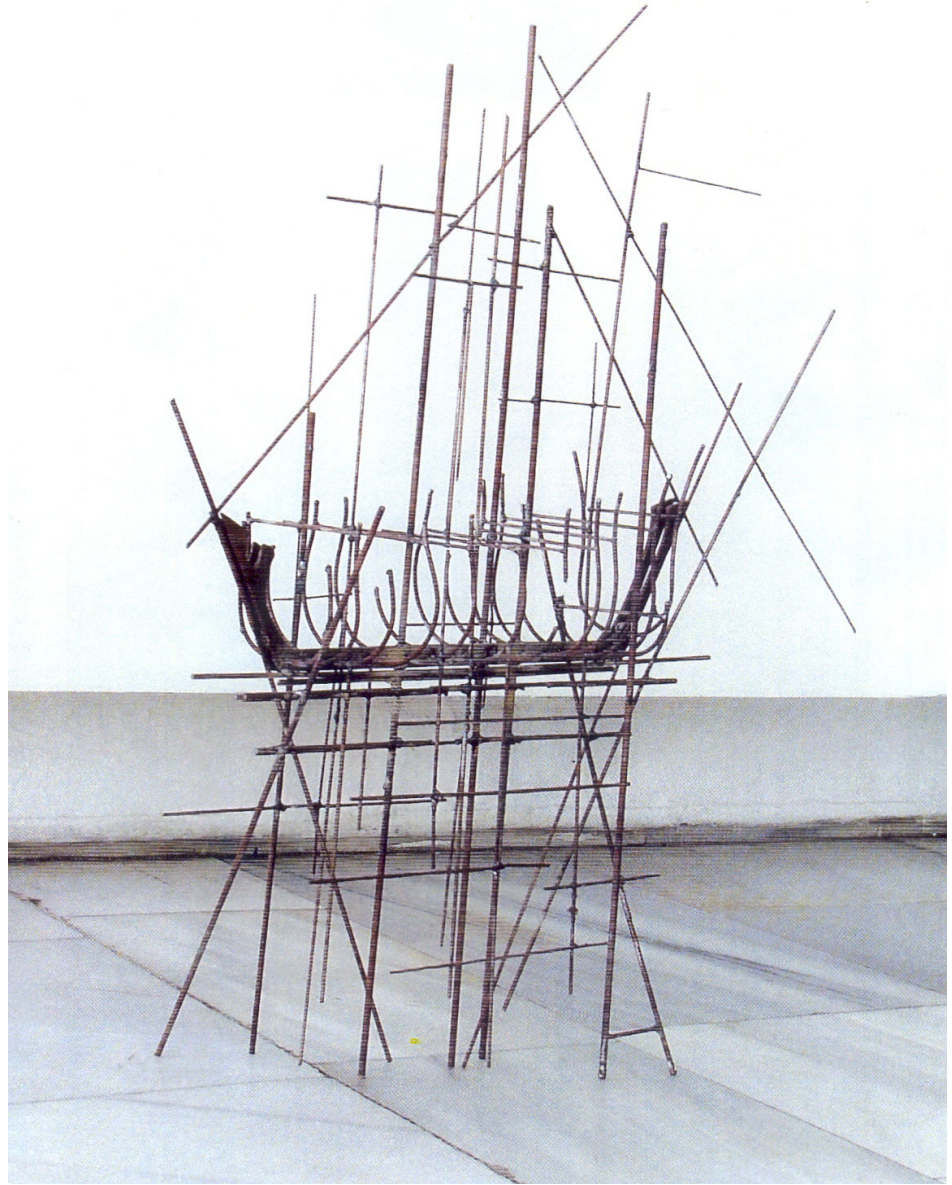
Resim 70



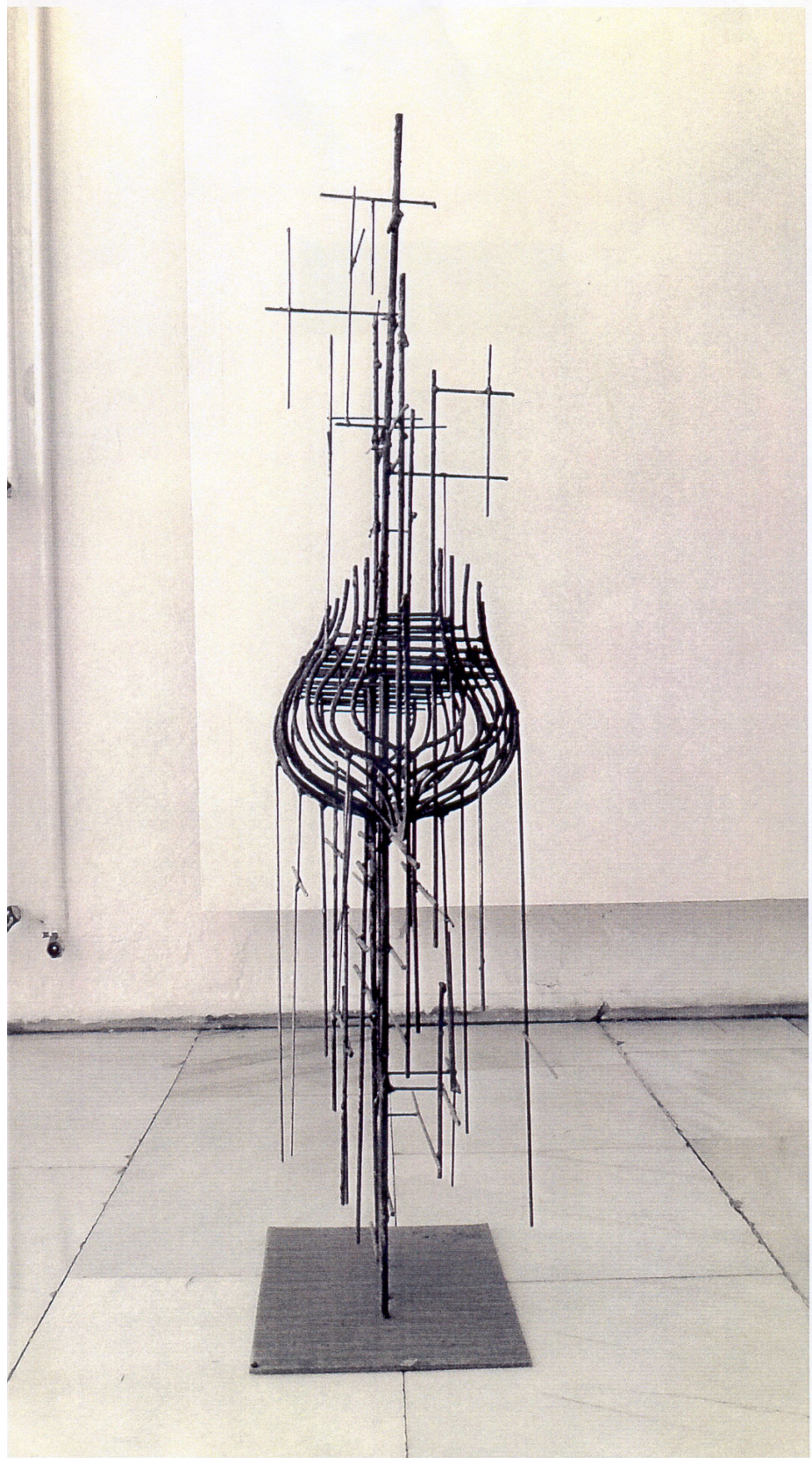
Resim 71



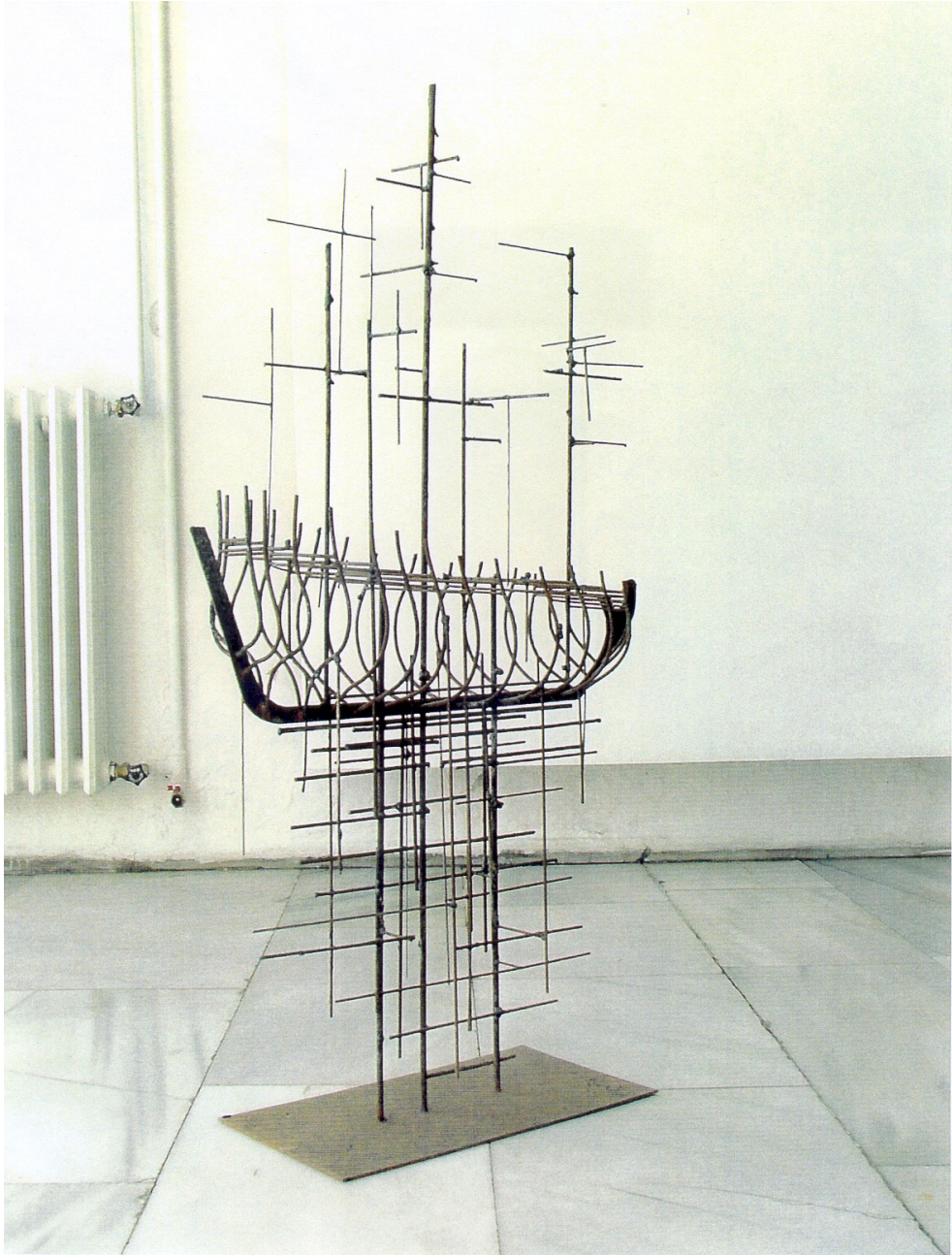
Resim 72



Resim 73



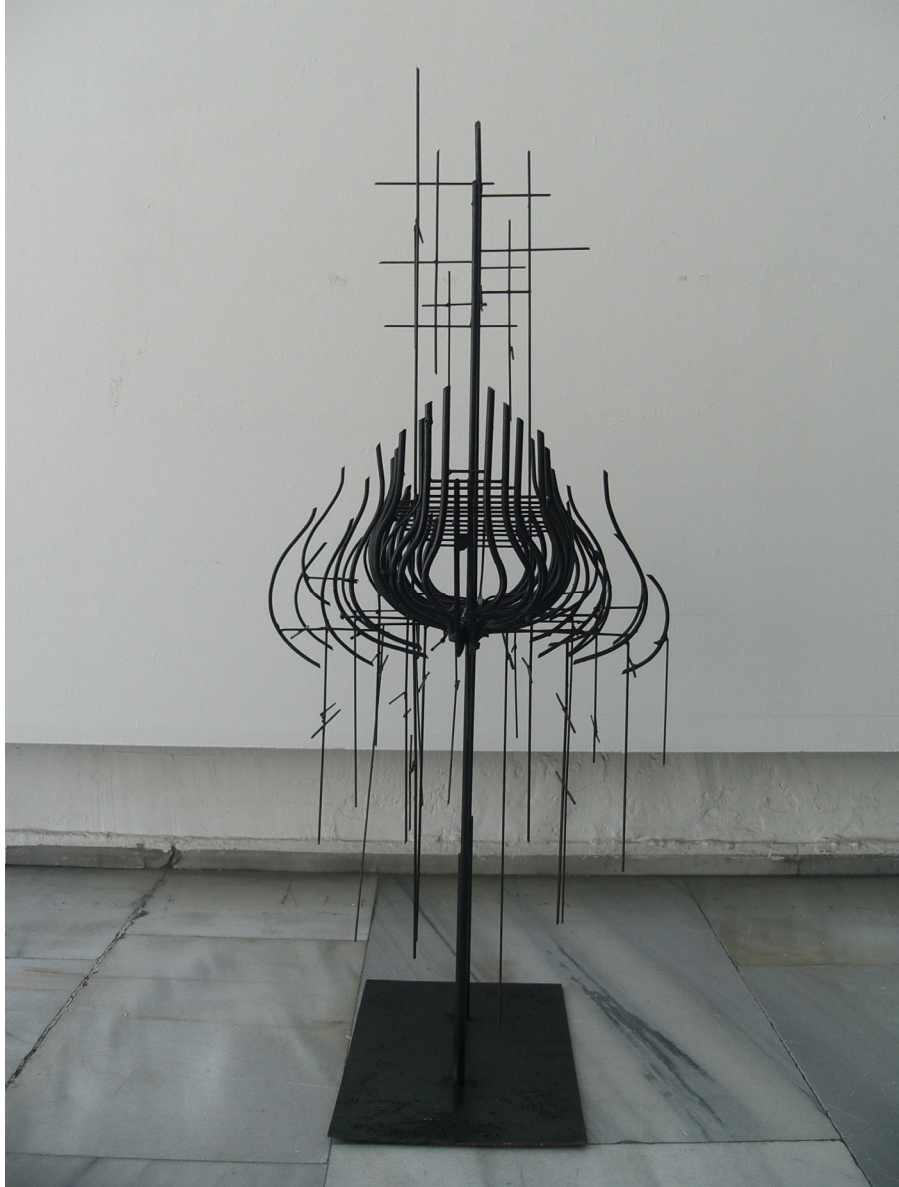
Resim 74



Resim 75



Resim 76



Resim 77



Resim 78



Resim 79

1. KONSTRÜKTİVİZM

1.1. Tanım

“Konstrüktivizm” terimi ilk kez 1920’lerde Moskova’da, çeşitli sanatçıların farklı anlamlar yüklemesi ve kavramların netleşmemesi nedeniyle, tam olarak tanımlanmadan kullanılmaya başlanmıştı.¹ 1913 dolaylarında Tatlin, yaptığı çalışmalarını benzer kelimelerle tanımlasa da, yazılı olarak konstrüktivizm adı ilk kez 1921 yılında, Tatlin yönetimindeki Obmoklu Genç Sanatçılar Grubu’nun açtıkları sergi bildirisinde yer alıyordu.² 1922’de Tver’de sanat eleştirmeni Aleksei Gan, konstrüktivizm adlı kitabını yayınlamıştı.³ Naum Gabo ise genellikle ‘konstrüktivist’ (oluşturmacı/inşacı) kelimesinden çok ‘constructive’i (yapıcı) kullanmayı tercih ediyordu.⁴ Bu arada bu terim, uzay boşluğunda inşa edilmiş herhangi bir nesneyi veya De Stijl Grubu’nun eserlerini anlatmak için de kullanılabilirdi.⁵ Aslında Konstrüktivizmin tanımının tam olarak ne olduğunu, kelimelerden çok sanat eserleriyle anlamak daha mümkün gözükmekteydi.

Akım, döneminde "gerçek mekânda, gerçek gereçlerle"⁶ ilkesini savunuyordu. Buradaki "gerçek mekân" deyiminden kastedilen, içinde yer aldığımız bizi saran uzay boşluğudur. "Gerçek gereç" olarak adlandırılan şey ise; demir, çelik, cam, plexiglas gibi somut malzemelerdir. Uzay boşluğunda bu malzemeler değiştirilmeden, direkt olarak kullanılır. Ve böylece çelik, pirinç, plastik gibi malzemeler kendi özelliklerini açığa çıkarabilirler. Nikolai

¹ George RICKEY, **Construktivism Origins and Evolution**, 7.

² Canan BEYKAL, **Vladimir Tatlin ve Konstrüktivizm**, 18.

³ **Modernizmin Serüveni**, 187.

⁴ George RICKEY, **Construktivism Origins and Evolution**, 7.

⁵ A.g.k., 7

⁶ Canan BEYKAL, **Vladimir Tatlin ve Konstrüktivizm**, 18.

Tarabukin, “Sanat yapıtının biçimi iki temel ilke ile düzenlenmiştir, gereçler ve yapı. Bunlarla gereçler kendini bir bütünlük içinde düzenler ve sanatsal mantık ile derin anlamını kazanır”⁷ cümlesiyle Konstrüktivizmi, malzeme ve strüktürün bir birlikteliği olarak açıklıyordu.

1.2. Konstrüktivist Sanatın Gelişimi

Avrupa’da kültürel ve toplumsal açıdan, 20. yüzyılın başından itibaren yeni ideolojilerin ortaya çıktığı gözlenmektedir. Endüstriyel alanda yaşanan devrim, toplumların yaşam tarzlarını şekillendirmiş, paralelinde İtalya’da Fütüristler, Hollanda’da De Stijl topluluğu, Almanya’da Der Blaue Reiter, İngiltere’de Vorticistler gibi yenilikçi sanat akımları oluşmaya başlamış, bu süreç Rusya’da Konstrüktivizm ile kendini göstermişti. Konstrüktivistler, sanatları aracılığıyla insanların eşitlik içinde yaşayacağı bir dünyaya kavuşacaklarını ümit ediyorlardı.

20. yüzyılın başlarından itibaren Rus sanatı da kökten bir değişim geçiriyordu. Sergiler aracılığıyla çağdaş Avrupa sanatının örnekleri halka tanıtılıyor, manifestolar okunuyordu. Malevich’in süprematizmi ya da Aleksander Arcipenko’nun cetvelle çizilmiş resimleri, Tatlin’in köşe rölyefleri, Gabo’nun gerçekçi manifestosu bu değişimin önemli parçalarını oluşturmuştu. (Bkz. Resim 1, 2, 3)

Ayrıca yine bu süreçte dönemin öncü isimleri, resmi eğitim kurumlarında ders veriyor, Rus Konstrüktivizmi kısa bir süre de olsa Rusya’nın resmi sanatı oluyordu. Rusya’da 1917 devrimiyle birlikte yeni bir toplum şekilleniyordu. Sanatçıya düşen görev de halka, devrim ilkelerini

⁷ A.g.m., 18.

sanatları aracılığıyla iletebilmektir. Sanatçılar mimarlık, şehir planlama, tiyatro, grafik ve endüstri tasarımı gibi farklı alanlarda eserler üretiyorlardı. Ancak sanatçılar bir süre sonra aralarında iki farklı gruba ayrıldılar. Sanatın topluma hizmet etmesini savunarak, işlevsel olması gerektiğine inanan, işlevsel sanat üzerine tasarımlar üreten prodüktivistlerin yanı sıra; sanatı, tüm bunlardan bağımsız ayrı bir etkinlik alanı olarak görenler de vardı. Ayrıca Gabo'nun, 1920 tarihli "Gerçekçi Bildirgesi"nde, konstrüktivizm terimini soyut sanat için kullanması prodüktivistlerle arasının açılmasına neden oldu. Ardından bir süre sonra Rusya'da özgür ifadeye getirilen kısıtlamalar nedeniyle atölyeler kapandı ve Gabo, Pevsner, Kandinsky gibi heykeltıraşlar ve ressamlar ülkelerini terk etmek zorunda kaldılar. Gabo ve Pevsner'in SSCB'den ayrılmasıyla akım Rusya'da "Üretim Sanatı" doğrultusunda devam ederken, Avrupa'da Gabo'nun düşünceleri temelinde gelişmiştir.

Gabo 1921'de Berlin'e gitmişti. Pevsner ise 1922'de Paris'teydi. Aynı yıl Polonya'da Lodz kentinde "Blok" adı altında konstrüktivist ilkeleri benimseyen ilk Polonyalı soyut sanatçılar derneği kuruldu. Ayrıca Kandinsky Bauhaus'a profesör olarak atanmış, Lissitzky, De Stijl grubuna dahil olmuştu. Bu yıllardan itibaren akımın ilkeleri, Avrupa'nın çeşitli kentlerine yayınlar aracılığıyla yayılmış ve sergiler düzenlenmiştir. "1922'de Düsseldorf'ta toplanan Uluslararası İlerici Sanatçılar Kongresi'nde akım ortak uluslararası sanat dili olarak kabul edilmiştir".⁸ Ayrıca De Stijl'de yayımlanan ilk bildiri, makineleşmenin modern yaşam içindeki anlamı dile getirilerek, işlev ve strüktür bütünlüğüne değinilmiş, Rusya'daki oluşum Hollanda'da De Stijl içinde tekrarlanmıştır.⁹

Konstrüktivist etkilerin görüldüğü diğer bir yer, Gropius'un 1919'da kurduğu Bauhaus okulu. Burada Moholy-Nagy sayesinde konstrüktivist fikirler öğrenciler üzerinde etkili olurken, De Stijl kuramları genellikle Doesburg sayesinde tanıtılıyordu. Bauhaus sanatsal yaratılar için

⁸ Canan BEYKAL, **Vladimir Tatlin ve Konstrüktivizm**, 19.

⁹ İsmail TUNALI, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, 179.

makinelere yaralanmayı benimsemiş, endüstriyel üretim koşullarına uygun bir sanat eğitimi öngörmüştü.

1930'da Paris'te hem De Stijl, hem de Konstrüktivist akımından sanatçıların yer aldığı "Cercle et Carré" (Daire ve Kare) adlı bir dernek kuruldu.¹⁰ 1932'de ise bu derneğin uzantısı niteliğinde "Abstraction-Creation" (Soyutlama ve Yaratma) grubu, aralarında Gabo ve Pevsner'in de bulunduğu birçok sanatçıyı bir araya getirdi.¹¹ Böylece Paris, II. Dünya Savaşı'na kadar farklı uluslardan birçok Konstrüktivist sanatçının birleştiği ve etkinliklerini sürdürdükleri bir merkez konumuna geldi.

1937'de Basel Sanat Müzesi'nde açılan bir sergi, konstrüktivizm teriminin farklı tarzları bir çatı altında topladığının ve geniş bir çerçeve içerisinde algılandığının bir işareti sayılmaktaydı.¹²

II. Dünya Savaşı'nın çıkması nedeniyle birçok konstrüktivist sanatçı ABD'ye göç etmişti.¹³ Ancak, bu sanatçıların sergilerine rağmen akımın etkileri bu dönemde çok kalıcı olmamıştı.¹⁴ 1950'lere gelindiğinde Amerikalı eleştirmen Charles Biederman savaş sonrası konstrüktivizm terimine belli yorumlar getirmişti.¹⁵

1960'larda ise Hollanda'da çıkan "Structure" dergisi, konstrüktivizme yeni bir ortak tanım getirmeyi amaçlamış, bu yıllarda konstrüktivizm esnek bir anlama bürünmüştür.¹⁶

Konstrüktivizm, bilimsel ve teknolojik yeniliklere sanatsal üretimde çok geniş anlamda açık olan bir akımdır. Bu teknolojik imkânlar içerisinde kaynak

¹⁰ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, 418.

¹¹ George RICHKEY, **Constructivism Origins and Evolution**, 49.

¹² A.g.k., 49.

¹³ A.g.k., 51.

¹⁴ A.g.k., 52.

¹⁵ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, 1924.

¹⁶ A.g.k., 1924.

tekniki önemli bir yer tutmaktadır. Tatlin'in, Picasso'nun üç boyutlu kolajlarından etkilendiği süreye kadar heykel, biçimlendirme ve oyma temelinde gelişmişti. Var olan biçimlendirme tekniklerinin dışına çıkılmasında Gonzales'in kaynak yöntemiyle oluşturduğu heykelleri de bulunmaktadır. (Bkz. Resim 4) 1930'lardan sonra kaynak kullanarak hurda demirle heykel yapmaya başlayan Gonzales'in bu konudaki bilgisinden Picasso da yararlanmıştı.¹⁷ (Bkz. Resim 5)

Gonzalez, *"Yeni metotların yardımıyla uzayda düşünmek ve tasarlamak, bu uzaydan yararlanmak ve sanki yeni elde edilmiş bir materyalle uğraşmış gibi onunla inşa etmek, işte yapmaya çalıştığım bu"*¹⁸ diyerek düşüncelerini özetlemişti. Kendisinden önceki heykeltıraşlar demir dövme hakkında çok az şey biliyorlardı. Gonzalez'in bu tutumu "daha sonra David Smith, Robert Jacobsen ve onu takip eden nesil tarafından geliştirildi ve endüstriyel malzemelerin sant için uygun olduğu yönündeki Rus fikrini doğruladı."¹⁹ Ancak uzun bir süre kaynakla birleştirme yöntemine kimse güvenmedi. Ve bu teknik ancak 1945'den sonra yaygınlaştı.

Gabo heykellerini, metali lehimleme yoluyla birleştirmesine rağmen kaynak kullanmamıştı. Bu yöntem, Gabo'nun tekniklerini devam ettiren Bauhaus'da da ilgi çekmemişti. Chicago'daki Tasarım Enstitüsü'nde ise teknik ve malzemelerin keşfine önem verilmesine rağmen, bu teknik ilgi görmemişti. Calder ise teknik bir eğitim görmesine rağmen uzun bir zaman kaynak kullanmamış, perçinleme vb. yöntemlerle heykellerini üretmişti. David Smith ise, Gonzalez'in kaynak yöntemiyle oluşturduğu heykeller ile elde edilen olanakların önceden farkına vararak; hem Amerika'daki, hem de Avrupa'daki genç heykeltıraşlara bu yöntemin aktarılmasında katkıda bulunmuştur.²⁰

¹⁷ George RICKEY, **Constructivism Origins and Evolution**, 57.

¹⁸ A.g.k., 57.

¹⁹ A.g.k., 57.

²⁰ A.g.k., 58.

1960'lı yıllarda kaynak kullanımının heykelde sağladığı olanakların bilincinde olan diğer bir sanatçı Antony Caro idi. Caro, katıldığı bir sergide, çelik şeritlerden ve çelik köşeleri birbirine kilitleyerek ve kaynatarak meydana getirdiği kahverengiye boyanmış bir heykel gerçekleştirmişti.

Erken Konstrüktivistler ve Gonzalez'le başlayan heykel yapımının bu tarzı, sonrasında "Smith ile birlikte, endüstriyel tekniklerin yaratıcı kullanımıyla oldukça genişlemiş; şimdiye kadar heykelde hayal edilmemiş dirsek, karşı ağırlık ve uzaya nüfuz etmeyi mümkün kılmıştır. Kaynağın kullanımı gökdelen kadar yirminci yüzyıl karakteristiğidir."²¹

2. RUSYA'DA KONSTRÜKTİVİZMİN GELİŞİMİ

2.1. 20. Yüzyılın Başında Rusya'da Sanat Ortamı

18. yüzyılın başına kadar Bizans üslubu ve Ortaçağ ruhu Rus sanatında varlığını korumuştur. Sanat dinsel nitelikteydi ve "iman" arttırıcı bir görevi vardı. İkonlar tahta üstüne tempera ile yapılıyordu. Yağlıboya resim yapılmıyor, heykel ise kilise eşyalarındaki kabartmalar ve ülkenin kuzeyinde rastlanan el oymaları dışında hemen hemen yoktu. Aşağı yukarı altıyüz yıl boyunca süregelen bu gelenek içerisinde, ikon alanında bilinçli denemeler yapılmıyor, bu Rus ikonlarında zaman ve uzay kavramı hissedilmiyordu. Görevleri sadece insanların gördükleri dünyaya inanmalarını sağlamaktı.²²

²¹ A.g.k., 58.

²² John BERGER, **Sanat ve Devrim**, 16.

18. yüzyılda Rusya'da, Çar Deli Petro, yasa gücüyle birtakım yenilikler getirmeye çalışmıştı. Güzel sanatlarla ilgilenecek bir akademi tasarlandı ve Rusya'daki bütün sanat hareketleri denetim altına alındı. Colbert'in 14. Louis için kurduğu Fransız Akademisi örneğinde oluşturulan bu yapının amacı sanatla ilgilenen bir kitleyi var etmektir. Ayrıca Rusya'da gerçekçi sanat geleneği olmadığı gibi, 19. yüzyılın sonlarına gelinceye dek, akademinin yerini tutabilecek bir başka sanat koruyucusu da yoktu.²³

Bir süre sonra akademide kuralların yapısı değişti. Yeni Klasisizm yerini Romantizme, Romantizm de bir çeşit Naturalizme bıraktı. Bu süreçte "değişmeyen tek şey kuramı, yapılandıran ayrı tutma çabasıydı. 19. yüzyılda yaşayan Rus sanatçıları, neyin resmini yapacaklarını bilmeden nasıl resim yapacaklarını bilirdiler."²⁴

Akademiye ilk olarak köleliğin kaldırılmasından iki yıl sonra 1863'te başkaldırıldı. Konu seçimiyle ilgili bu siyasal başkaldırmanın sonucunda da akademiden atılan sanatçılar, bir çeşit loncalaşmaya gidip sonraları kendilerine "Gezginler" adını verecekleri bir topluluk oluşturdular. Bu ismin seçilmesinin nedeni, gezici sergilerle taşra halkına ulaşip, toplumsal bir bilinç uyandırma isteğiydi.²⁵ Bu topluluk, 1917'lerde sanatçıların ülkeyi baştanbaşa dolaşarak, bir takım resimler ve gösterilerle halkı bilinçlendirmek ve olup bitenlere dikkatlerini çekmekte özgün deneyler olan Agit Prop hareketinin bir habercisi niteliğindedir. Ne var ki Gezginler, "akademik öğretinin kuramsal değerlerini hiçe sayabilecek veya yeniden düzenleyebilecek kadar hür olduklarını yine de anlayamamışlardı."²⁶ Yaptıkları eserler karşı çıktıkları akademik ortamdakilerden farksızdı. Rus sanatının kökten bir değişiklik geçirebilmesi ancak 20. yüzyıl başladıktan sonra olabildi.

²³ A.g.k., 21.

²⁴ A.g.k., 23.

²⁵ A.g.k., 23.

²⁶ A.g.k., 24.

1861'de köleliğin kalkıp sanayini toplumunun en önemli sınıfı olarak proletaryanın ortaya çıkması, kapitalizmin gelişmesini mümkün kıldı. Bunun sonucunda aralarında birkaç kişi de olsa Rus sanatının ilk bağımsız koruyuculuğunu yapabilecek varlıklı bir sanayiciler sınıfı ortaya çıktı. 1880'lerde Savya Mamontov adındaki bir sanat koruyucusu, Gezginler'i ve başka birçok sanatçıyı da, malikânesinde bir "sanatçılar kolonisi" kurarak, himayesi altına aldı; eski Rus sanatıyla ilgili araştırmaları destekledi.²⁷

1890'larda ise Rus kapitalizminin gelişmesiyle, Batı Avrupa'yla, özellikle de Fransa ile daha sıkı ticari bağlar kurulmaya başlanmış, paralelinde sanat koruyuculuğu da değişmiş ve daha halka yönelik olmuştu. Mamontov'u izleyen sanat koruyucuları, uluslararası sergiler düzenlemeye, çağdaş Avrupa'dan ve özellikle Paris'ten sanat eseri edinmeye başlamışlardı.²⁸ Picasso ve Matisse Moskova sanat çevresinde en iyi tanınan ressamlardı ve özellikle Picasso'nun etkiyle kübist gelenek Rusya'da bir dönem etkili olmuştu.

1914'e gelindiğinde ise yeni koleksiyoncuların en ünlüsü olan Sergei Tschoukine, Cezanne, Degas, Van Gogh, Rousseau, Gauguin, Matisse ve Picasso'nun belli başlı eserlerinden oluşan bir koleksiyona sahip olmuştu.²⁹ Öncü sanat dergileri kübizmin birçok reproduksiyonunu yayınlamıştı. Fütürist Marinetti'nin Rusya'daki konferansları büyük ilgi görmüştü. Böylelikle Rus sanatçıları batı Avrupa'daki sanat gelişmelerine kolayca adapte olarak ilk kez, akademik kuramlar yerine, çağdaş Avrupa sanatının önemli örneklerinden yola çıkabilmişlerdir.

Dolayısıyla 1900'lerin başında Rusya'da; kısmen Fütürizm, kısmen de Kandinsky'nin "Sanatta Zihinsellik Üzerine" adlı kitabının 1912'de Rusça'ya çevirisiyle kübizmden non-objective sanata bir geçiş yaşanmaya başlamıştı.

²⁷ A.g.k., 25.

²⁸ A.g.k., 26.

²⁹ A.g.k., 26.

Aynı zamanda 1912'de Goncharova ve Larionov tarafından geliştirilen Rayonizm, Süprematizmin temellerinin de atılmasında önemli bir aşama olmuştur.

Bu dönemde Malevich'in resim anlayışı soyut bir nitelik kazanmış ve 1913'de Fütürist bir opera için siyah ve beyaz kareden oluşan bir sahne perdesi hazırlamıştı. Bunu Moskova'da "Target" adlı sergideki "kareleri" ile sürdürdü.³⁰ 1915'de "Süprematist Manifesto"sunu yayınlayan Malevich, geçirdiği süreci şöyle açıklamıştır; "1913 yılında sanatı, nesnel dünyanın yükünden kurtarma yolunda yapmış olduğum umutsuz çaba sonucunda 'kare' biçimine sığındım."³¹ Malevich, bunun yalnız sanat için değil, insanlık için de kurtuluşun sembolü olduğunu düşünmekteydi. "Sıfır biçim, insanlık tarihinde nesnelere, mal mülk hırsının yok olacağı yeni bir çağın, her türlü çıkarın, bencilliğin ötesinde insanlara mutluluk getirecek olan bir çağın habercisidir."³²

Alexander Rodchenko ise bu dönemde cetvel ve pergel kullanarak kendine özgü soyut kompozisyonlar düzenlemekteydi. Bu çalışmalar için sonrasında Malevich tarafından da benimsenen "non-objectivizm" terimini kullanmıştı.³³ Rodchenko 1916'da Tatlin'in Moskova'da düzenlediği "Dükkan" adlı sergiye bu çalışmalarını katılmıştı. Sergideki diğer bir çalışma Brunini'nin ezilmiş bir çimento bidonu ve kurşunla delinmiş bir cam bardağıydı.

Vladimir Tatlin, Moskova'da 1913 yılında Vesnin'in stüdyosunda boşluğu şekillendiren konstrüksiyonlarının ilk adımlarını oluşturan, sallanan tahta ve demir parçalardan oluşan rölyeflerini sergilemiş ve bu çalışmaları için konstrüktivizm (inşacılık) terimini kullanmıştır.³⁴ Tatlin'in bir süre önce, Picasso'nun Paris'teki stüdyosunu ziyaret etmesinin gerek bu çalışmalarda,

³⁰ George RICKEY, **Constructivism Origins and Evolution**, 17.

³¹ A.g.k., 17.

³² N. İPŞİROĞLU- M.İPŞİROĞLU, **Sanatta Devrim**, 60.

³³ George RICKEY, **Constructivism Origins and Evolution**, 17.

³⁴ George RICKEY, **Constructivism Origins and Evolution**, 17.

gerekse bu kavramın meydana çıkışında büyük payı vardır. Tatlin'in Picasso'nun stüdyosunda görmüş olabileceği yapıtlar arasında, muhtemelen Picasso'nun 1912'de metal ve tel malzeme kullanarak yaptığı "Gitar" adlı yapıtı da vardı. (Bkz. Resim 6)

1915'de Tatlin'in çalışmaları, bazıları köşelere, bazıları da duvarlara ya da tavana asılan ve boşlukta sallanıyormuş hissini uyandıran soyut metal heykellere dönüşmeye başlar. (Bkz. Resim 7) Ve bunları ilk olarak, Malevich'in de kendi süprematist anlayışını tanıttığı St Peterburg'da, 1916'da açılan bir sergide sergilemiştir.³⁵

2.2. Ekim Devrimi ve Sanat İlişkisi

1917'ye kadar, siyasal anlamda özgürlüklerin henüz tanınmadığı mutlakiyetçi bir devlet olan Rusya'da burjuvazi, genellikle çekimser ve saltanat konusunda pek devrimci olmayan bir tutumdan yanaydı. Bununla birlikte büyük çaptaki fabrika ve sanayi merkezlerinde gelişmeye başlayan işçi sınıfı, 1905 ve 1917 devrimiyle, işçilerin devrimci gücünün burjuvazininkini geçtiğine dair önemli bir göstereydi.

Bu dönemde Rus sanatçıları, ülkelerinin siyasal ve kültürel geleceği ile ilgilenen aydınları olarak, birbirlerinden farklı amaçları ve hedefleri olsa da, çoğunluğu, sanatın toplumsal bir görevi olduğu konusunda hemfikirdi. Sanatın bireysel ve toplumsal gelişmeyi etkileyebileceğine inanıyor; meslek, eğitim ve bürokrasideki sınıflaşmalara bir son vermeyi istiyorlardı. "Sanatı

³⁵ Norbert LYNTON, **Modern Sanatın Öyküsü**,105.

mühendislikle, güzel sanatları propagandayla, atölyeyi sokakla birleştiriyor"³⁶, Rus sanatını ilerici ve çağdaş bir yorumla yeniden keşfetmeyi hedefliyorlardı.

Bu sanatçılar en çağdaş anlatımı kübizmde bulmuşlardı. Maleviç şöyle diyordu; "Kübizm ve fütürizm sanattaki devrimci biçimlerde ve 1917'nin iktisat ve siyaset hayatındaki devrimin habercisiydi."³⁷

1917'lerde Rusya'da tasarlanan resim ya da binalar, "mühendis-sanatçı" kavramı, Kandinsky'nin önerdiği sanat eğitimi programları, kitap ve afişlerde kullanılan tipografi, gösteri ve sergileme teknikleriyle önemli bir hareket olan *Agit-Prop* trenleri ve ulusal törenleri sanatçıların düzenlemesi gibi etkinlikler, gelecekte sanatçının yaşamın farklı alanlarında ayrı bir konumu olacağını gösteriyordu.³⁸

Ayrıca bu dönemin bu öncü isimleri, resmi eğitim kurumlarında ders veriyor, Rus Konstrüktivizmi kısa bir süre de olsa Rusya'nın resmi sanatı oluyordu. "Akımın bazı taraftarları, evrensel yasaları örnek göstererek, her şeyin geometrik bir oran ve ölçü içinde bulunduğunu, sanatın da sanatçının kişisel etkilerinden arınmış ve idrak yoluyla icra edebileceğini savunurlar. Bu inanç nedeniyle sanat, eninde sonunda tüm bireyler ve toplumlar açısından ülküsel sayılan uyumlu ilişkilerin bir tür yansıması şeklinde yorumlanır."³⁹

1917 devriminin ardından Moskova'da, ülkenin kültür ve eğitim politikasıyla ilgilenmek üzere 'Narkompros' (NKP/ Halk Eğitim Komiserliği) adı altında resmi bir yapı oluşturuldu. 1920'lerin sonuna kadar devletten bağımsız hareket eden NKP'nin, görsel sanatlarla ilgili bölümü olan İZO'nun etkinliklerine Kandinsky, Rodchenko, Rozanova ve Tatlin katkıda bulunuyordu. SVOMAS (Bağımsız Sanat Stüdyoları), VKHUTEMAS (Yüksek Sanat ve Teknik Stüdyoları) gibi yeni sanat okullarının ve İNHUK (Sanatsal

³⁶ John BERGER, **Sanat ve Devrim**, 35.

³⁷ A.g.k., 29.

³⁸ A.g.k., 36.

³⁹ Adem GENÇ, **Yeni-Plastikçi ve İnşacı Sanat**, 40.

Kültür Enstitüsü) gibi araştırma merkezlerinin yönetimiyle İZO ilgileniyordu. 1918-1919'da yayımladığı 'Toplumun Sanatı' adlı dergiye Malevich, Stepanova, Nikolay Punin ve İvan Puni'yle birlikte daha pek çok öncü sanatçı katkıda bulunmuştur.⁴⁰

1919'da Tatlin, İZO'dan 3. Enternasyonal için bir anıt siparişi almış, cam ve demirden oluşturduğu 42m yüksekliğindeki spiral anıtın maketini, 1920'de 8. Parti Kongresi'nde sergilemiştir.⁴¹ (Bkz. Resim 8)

1920'de Moskova'daki VKHUTEMAS'ta öğretmenlik yapan Tatlin ve Rodchenko, bir grup öğrenciyle birlikte Obmokhu (Genç Ressamlar Birliği) grubunu kurmuş, ardından bu grup dinamik metal konstrüksiyonlardan oluşan düzenlemelerle bir sergi açmışlardı. Grup üyeleri 1921'de prodüktivistlere katılarak, işlevsel olmayan sanatı yadsıyarak endüstri tasarımına yönelirler.⁴²

İNHUK 1920'de İZO'ya bağlı olarak sanat denemelerini programlamak ve yürütmek amacıyla Moskova'da kurulmuştu. 1921'de Petrograd şubesinin başkanlığına Tatlin, Vitebsk'deki şubesine de Malevich getirilmişti. Çalışma programının hazırlanmasıyla ilk önce Kandinsky görevlendirilmiş, fakat programı, komünist görüşe hizmet etmediği düşünülerek sol görüşlü çoğunluk tarafından geri çevrilmişti.⁴³

⁴⁰ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1336.

⁴¹ Canan BEYKAL, Vladimir Tatlin ve Konstrüktivizm, 21.

⁴² Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1359.

⁴³ A.g.k., 855.

2.3. 1920 Sonrası Rusya’da Heykel Sanatçılarının Konumu

Devrim sonrasında 1920'lere gelindiğinde, Sovyetler Birliği'nde Tatlin ve Malevich'i karşı karşıya getiren iki farklı görüş hâkimdi. Bir tarafta Tatlin ve yandaşlarının savunduğu "üretim sanatı"; sanatın kitlelere hizmet etmesi, herkesçe anlaşılır olması, endüstriyel malzeme ve tekniklerin kullanılması gerektiğini savunanlar, diğer taraftaysa Kandinsky ve Malevich'in savunduğu "laboratuvar sanatı"; nesnel olmayan sanatı ideolojiden bağımsız olarak algılayanlar vardı.⁴⁴

Tatlin ve Rodchenko'nun önderliğini yaptığı, Lissitzky'nin de bir süre sonra savunduğu "üretim sanatı"; sanatçının tasarımcı ve yapımcı olması görüşünü savunarak, makine üretimine yönelmesi gerektiğine inanıyordu. Malevich, Kandinsky, Pevsner, Gabo ve benzer düşünceye sahip sanatçıların oluşturduğu diğer eğilim ise, sanatı ideolojiden bağımsız bir şekilde nitelendiriyor, sanatçının tasarımlarıyla işlevsel ve estetik ürünlerin ortaya çıkmasında örnek teşkil edebileceğini, ancak sanatın tüm bunlardan bağımsız olması gerektiğini savunuyorlardı. İNHUK içindeki görüşlerde ise "üretim sanatı" düşüncesi ağır basmıştı.⁴⁵

1920'de Moskova'nın Tverskoy Bulvarı'nda Gabo, Pevsner ve birkaç sanatçının daha katılımıyla bir açık hava sergisi düzenlendi. Sergi genellikle Gabo'nun düşünceleri doğrultusunda şekillenmişti. Aynı yıl "Realist Manifesto" Gabo tarafından yazılıp, Pevsner tarafından da imzalanarak, iç savaşın ortasında Moskova'nın duvarlarına asılmıştı. Gabo bu manifestoda non-objective sanatın imkânlarını tanımlıyor, sınırlarını çiziyordu.⁴⁶

“Resimsel ve plastik sanatımızdaki tek amaç, dünyayı

⁴⁴ A.g.k., 855.

⁴⁵ A.g.k., 855.

⁴⁶ George RICKEY, **Constructivism Origins and Evolution**, 23.

*algılayışlarımızın uzay ve zaman formlarında gerçeğe dönüştürülmesidir...Biz eserimizi, evrenin kendisini inşa etmesi gibi, mühendisin köprülerini inşa etmesi gibi inşa ederiz. Bir şeyler yaratarak biz bütün tesadüfi ve yerel olanı çıkarıyoruz, geriye sadece onların içindeki kuvvetlerin sabit ritmi kalıyor.*⁴⁷

Gabo manifestosunda, İtalyan Fütüristlerinin, endüstrileşmenin sonucu olan teknolojik gelişmelerin karşısında duydukları abartılı coşkuyu ve tüm bunları ciddiye alışlarını alaya alıyor ve şöyle diyordu; *“Bir güneş ışınına bakın, durağan güçlerin bu en durağan olanı, saniyede 300 km’den fazla hız yapıyor... Yıldızlı gökyüzüne bakın... Evrenin bu depoları yanında bizim depolarımızın sözü mü olur?”*⁴⁸

Realist manifestoda, rastlantısal ve yüzeysel olarak rengin kullanımının dışlandığı; çizginin açıklayıcı özelliğinin olmasından ziyade statik kuvvetleri yönlendirmesi gerektiği; hacim yerine derinliğin, kütle yerine düzlemlerle oluşturulan hacmin ve statik ritim yerine gerçek zamanı algılayışın temel formları olarak kinetik ritimlerin benimsendiği açıklanıyordu.⁴⁹

“Gabo, Malevich’in metafizik düşüncelerine zıt olarak, akıldan geçenlerin hissedilebilir ve dokunulabilir olduğunu söyler.”⁵⁰ *“Hepimiz kendimizi inşaatçılar (konstructor) olarak adlandırıyoruz... Bir heykeli oymak ya da şekillendirmek yerine onu uzaya inşa ediyoruz... Realizm sözcüğü bizler tarafından sürekli kullanılıyor, çünkü yeni bir gerçeklik gösterdiğimize inanıyoruz.”*⁵¹

Daha sonraki yazılarında Gabo manifestoyu, heykelde malzeme

⁴⁷ A.g.k., 23.

⁴⁸ Norbert LYNTON, **Modern Sanatın Öyküsü**, 123.

⁴⁹ George RICKEY, **Constructivism Origins and Evolution**, 27.

⁵⁰ A.g.k., 25.

⁵¹ A.g.k., 25.

kullanımıyla ilgili düşüncelerini de açıklayarak biraz daha genişletti: *“Heykelcilikte, teknikte olduğu gibi, her malzeme iyi, değerli ve yararlıdır, çünkü her birinin kendine has bir estetik değeri vardır. Heykelcilikte, (...) çalışma metodunu kullanılan malzemenin kendisi belirler.”*⁵²

Aslında manifestonun adında "realistik" kelimesi geçtiği için basılmasına izin verilmiş ve zamanın Sovyet kültür komiserlerini yanlış yönlendirmişti. Kardeşi Alexi o dönemi şöyle anlatır:

*“Bu manifesto, Moskova’da çok önemli bir olaydı. Bunu anlamak için 1920’de Moskova’yı hayal etmeniz gerekiyor. Ülke iç savaşla boğuşuyordu, sınırlarımızda Polonya’yla savaş sürüyordu ve sıkıyönetim altındaki şehirde açlık vardı. Ve ansızın 5 Ağustos sabahı, her sokağın başında hükümetin emir ve hükümleri için ayrılmış duvarlarda, “realistik manifesto” başlığıyla afişler asılmıştı. Şunu belirtmek gerekir ki, eskiden beri ‘manifesto’ sözcüğü, insanlara Çar’ın bir duyurusu veya kraliyetin halka bir bildirisini çağırıyordu. Doğal olarak Moskova halkı, bir hükümet bildirisi zannettikleri bu manifestoyu okumak için akın ettiler. Kalabalık insan grupları manifestonun asılı olduğu sokak başlarında toplandı, bazı yerlerde toplantılar bile düzenlendi... Moskova’nın entellektüel çevreleri manifestoyu okudu, anladı ve tartıştı. Sanatçıların Tverskoy Bulvarı’nda açık havada bir de sergi düzenledikleri haberinin yayılmasıyla kalabalık, bulvara yöneldi ve akşam çökene kadar da dağılmadılar. Manifestonun içeriği üzerine tartışmalar sokaktan öğrenci yurtlarına taşındı ve oradan Vkhutemas’ın dersliklerine. Manifestonun yazarının Gabo olduğunu herkes biliyordu ve O yalnız başına hem eleştirmenlerin saldırılarına cevap vermek, hem de ilgilenenlere ne demek istediğini izah etmek zorundaydı.”*⁵³

Bu olaydan kısa bir süre sonra, sanatçıların, öğrencilerin, eleştirmenlerin katıldığı “Uzayda Yapılar ve Mimarlık” konusunda bir toplantı

⁵² A.g.k., 27.

⁵³ A.g.k., 28.

yapıldı. Şair Vladimir Mayakovsky, Fütürist yazar Ossip Brik, Tatlin, Malevich, Gabo ve Pevsner'in de bulunduğu toplantıda, Tatlin'in reddedilmiş olan eseri "Tatlin Kulesi" tartışılmıştı. Gabo, Tatlin'in bu anıtında plastik değerlere kıyasla malzemenin öne çıkmasını ve işlevselliğini eleştiriyordu. İlk nesil konstrüktivistlerin en devrimci düşünürü olarak nitelendirilen Gabo'ya göre, Tatlin'in Yapısalcılık hakkında hiçbir temeli ve eğitimi yoktu. Birkaç deneme yapmış olmasına rağmen bu eserler teknik açıdan bilinçsizdi. Tatlin'in anıtını mühendislik olarak elverişsiz buluyor, fakat model olarak saklanması gerektiğini düşünüyordu. Mayakovsky ve Brik, Gabo'nun düşüncelerinin tersine eseri savunmuş, Brik daha önceki "Eiffel Kulesi" gibi konstrüksiyonların ötesinde olduğunu söylemişti. Malevich bu toplantıda süprematizmi savunuyor, öğrencilere, Süprematizmin fikirlerini devam ettirdiği için Gabo'nun konstrüktivist sergisini incelemeleri gerektiğini söylüyordu.⁵⁴

"Gabo'nun halk toplantılarındaki konuşmaları ve verdiği dersler, o zamanın hüküm süren sanat akımı süprematizmin sonunu getirdi ve Malevich bile, toplantılardan birinde süprematizmin, artık Gabo'nun açıkladığı yeni konstrüktivist ideolojiyi benimsemesi gerektiğini itiraf etti."⁵⁵

Bu düşüncelerine rağmen Maleviç, Gabo'nun diğer çalışmalarına hayranlık duyduğunu belirtse de, büstlerine saldırmayı sürdürmüş ve sanatın soyut olması gerektiğini savunarak, Süprematizme sonuna kadar bağlı kalmıştır.⁵⁶

"Gabo hem bilinçli, hem de kararlıydı; sanatında ve yazılarında belirsizlik kavramına yer yoktu. Maleviç'ten daha az metafiziksel olmasının yanında, ondan daha tutarlı, nesnel ve şeffaftı. Mondrian'dan daha geniş ve esnekti, ayrıca "saf" sanatın her derde deva olduğu gibi mistik kavramları

⁵⁴ A.g.k., 28.

⁵⁵ A.g.k., 28'den aktarılarak.

⁵⁶ George RICHY, **Constructivism Origins and Evolution**, 28.

yoktu.”⁵⁷

Gabo Konstrüktivist sanat ekolü için şunları söylüyordu: *"Konstrüktivist sanat ekolü, bilim çağını kabul eden ve dışarıdaki dünya ile insan hayatını algılayışında onu temel alan ilk sanat akımıdır. İçinde bulunduğumuz yüzyılda, sanatsal bir eserin yaratılışındaki tek değer ve rehberin kişilik ile sanatçının ruh hali olduğu inancını reddeden ilk ideolojidir. Ayrıca sanatçının araması gereken şeyin ne olduğu konusunda, tamamen yeni bir bakış açısı getiren ilk sanat bildirisidir. Hayat ve doğa hakkında şarkı söylenebilecek tek şeyin beş duyumuzla algıladıklarımız olmadığını; hayat ve doğanın hiç görülmeyen ancak hafifçe hissedilebilen sonsuz çeşitlilikte güçleri, derinlikleri ve yönleri olduğunu, bu yüzden bir şekilde bunların ifade edilmesinin, sırf mantığımıza değil, günlük olarak hayatı ve doğayı algılayışlarımız ve hissedişlerimize de hitap eden bir imgeyle hissedilebilir olmasının çok daha önemli olduğunu kabul eder. Konstrüktif ideoloji insanın yaratılışının bütün ayrıntılarını ifade edebilecek, en kusursuz yolu arar -hem düşüncede, hem duyguda, zayıf bir iletişimin, olmayan bir iletişimden farkı olmadığını bilir.”⁵⁸*

Artık Rusya'da sanatın, hayatın içine girerek yaşama yön vermesi ve yeni bir gerçeklik yaratması bekleniyordu. Naum Gabo, "Biz sadece tasarladıklarımızı, elimizden çıkanları, yaptıklarımızı bilebiliriz. Ve ne yapıyorsak ne tasarlıyorsak bunlar birer gerçektir" diyordu.

Moskova'da 1921'de, Malevich'in de yer aldığı Tatlin'in yandaşlarından oluşan beş sanatçının katıldığı "Beş Çarpı Beş Eşittir Yirmi Beş" adlı bir sergi düzenlenmişti. Bu sergiye Malevich de beyaz üstüne beyaz bazı tuallerle katılmıştı. Rodchenko, her birinde tek rengin hâkim olduğu üç tablosunu, "Son Resim" başlığı altında sergileyerek soyut sanatın öldüğünü açıklamıştı. Bir dönem sonra Rodchenko, Tatlin ve meslektaşları kendilerine prodüktivist adını vererek konstrüktivizmi bir sanat şekli olarak geliştiren sanatçılardan

⁵⁷ A.g.k., 29.

⁵⁸ A.g.k., 29.

kendilerini ayırmış, toplumun gerek duyduğu pratik ihtiyaçlar doğrultusunda çalışmaya başlamışlardı. Bu sanatçılar, sanatın topluma hizmet etmesi, tasarımların ve projelerin bu doğrultuda yapılması gerektiğine inanıyorlardı.⁵⁹

1921 yılında Sovyet Rusya'da özgür düşüncenin kısıtlanmasıyla Pevsner, Kandinsky ve Malevich'in atölyeleri kapandı ve sanatçılar ülkeyi terk etmeye başladılar. Gabo ve Pevsner'in memleketlerinden ayrılmalarıyla konstrüktivizmin Rusya'daki dönemi sona erdi.⁶⁰

1917'yi izleyen bir-iki yıllık süre içinde Rus sanatının durumu aşağı yukarı iki yüzyıldır süregelen duruma taban tabana zıt olmasına karşın, 1932'de Sovyetler Birliği'nde resim ve heykelin Sanatçılar Birliği'nin merkezci denetimi altına girmesiyle durum değişmeye başlamıştı. Akademi, empresyonizm sonrası sanata önyargısıyla tanınan Isaak Brodsky yönetiminde yeniden kuruldu. Buna paralel olarak, kötü örgütlenme, kişisel çekişmeler, ayrıcalıkların gittikçe çoğalması, hızlı sanayileşme programının doğurduğu olumsuz sonuçlar Rusya'daki sanat ortamının gerilemesine neden oldu.⁶¹ "Artık bir avuç sanatçının kurtulmuş yığınların temsilciliğini yaptıklarına inanmaları olanaksızdı. İleriyi görme iddialarını olduğu gibi terk etmek ve tek bir üretim kesiminde iyi emekçiler olmak zorunda kaldılar."⁶² Tatlin tiyatro dekoru ve seramikle uğraşmaya başladı. Lissitzky sergileme tekniği, Rodchenko tipografi, fotoğraf ve grafik sanatıyla uğraştı. Malevich ise toplum yaşamından büsbütün çekilmişti. Sadece 1920'de kaleme aldığı "Objesiz Dünya" adlı kitabını denetlemesi için 1927 yılında Almanya'ya gönderilmiş, 1935'de Rusya'ya dönmüştür.⁶³

1934 yılında, 1922'de kurulmuş olan Devrim Rusya'sı Sanatçılar Birliği tarafından, Rusya'da resmi sanat görüşü olarak Toplumcu Gerçekçilik kabul

⁵⁹ Norbert LYNTON, **Modern Sanatın Öyküsü**, 111.

⁶⁰ George RICKEY, **Constructivism Origins and Evolution**, 29.

⁶¹ John BERGER, **Sanat ve Devrim**, 27.

⁶² A.g.k., 27.

⁶³ John BERGER, **Sanat ve Devrim**, 46.

edilmiş, görsel sanatlara dair temelleri belirlenmiş ve bu tarihten itibaren soyut sanat yerine, özellikle "Gezginler" grubunun benimsediği toplumsal konulu figüratif sanat benimsenmiştir.⁶⁴

3. BÖLÜM: AVRUPA SANATINDA KONSTRÜKTİVİST EĞİLİMLER

3.1. 20. Yüzyılın İlk Yarısında Avrupa Sanat Ortamı

20. yüzyıl başında, o güne değin gelen geleneklerin sarsıldığı, kalıpların kırıldığı, doğada saklı kalan tüm olanakların denendiği geçmişle bir hesaplaşma süreci yaşanır.⁶⁵

Avrupa'da yüzyıllardır devam eden Natüralist sanat, 19. yüzyıla gelindiğinde empresyonizmin açık hava ressamlığıyla son aşamasına varmıştı. Göz duyarlılığına dayanan empresyonizm, nesnelere kavramlarından arındırarak anlık bir görüntü ve izlenim olarak sanata yansıtıyordu.⁶⁶ Empresyonist sanatçılar dünyaya farklı bir gözle bakmış, dünya yeni bir görünüm kazanmıştı. Bu yeni anlayışın gelişmesinde özellikle fotoğraf makinesinin büyük etkileri vardır. Bu etkiler sonucunda, fotoğraf görüntüsünün bilimsel olarak incelenmesi ile izlenimciliğin bir başka kolu sayılan noktacılık gelişmiştir. Akımı temellendiren Georges Seurat (1859-1891) izlenimciliğin boyama ve biçimlendirme yöntemlerine matematiksel bir yaklaşım getirerek, sanatı, bilinçli bir yaratma süreci olarak yorumlamış ve bu

⁶⁴ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 42.

⁶⁵ N. İPŞİROĞLU - M. İPŞİROĞLU, *Sanatta Devrim*, 16.

⁶⁶ A.g.k., 19.

yorum sonrasında Mondrian ve konstrüktivizmden geçerek günümüze kadar ulaşmıştır. (Bkz. Resim 9)

20. yüzyıla gelindiğinde ise, endüstri çağı toplumu ile birlikte sanat toplum sorunlarına eğilerek, toplumun var olan durumunu yansıtmaktan çok, bu gerçeğe yön vermek yolunu seçmiştir.⁶⁷

Natüralizm geleneğinin yıkılmasıyla sanat, yeni bir dünyanın kurulmasına öncülük etmiş, bu süreç 1910'larda Kübizmle başlamıştı. Resimde tek bakış noktasını kıran Kübistler duyularla kavradığı bir doğayı değil akıl ile kavranabilen nesnelerin özünü, değişmeyen yapısını vermek istiyorlardı. Apollinaire'in "kavram ressamlığı" olarak adlandırdığı "kübizm, optik ya da izlenimcilerin anlık görüşlerinin tersine, entellektüel bir görüşün ürünü haline gelmiştir"⁶⁸ Apollinaire bunu şu şekilde ifade etmiştir: "Kübizm, daha önceki resimden, bir taklit sanatı değil de, yaratmaya yönelik bir tasarım sanatı olması ile ayrılır." Kübizmin meydana gelişinde Cezanne'ın teorik düşünceleri bulunmaktaydı. Cezanne, 1904'te "doğada her şeyin küre, koni ve silindire uygun olarak biçimlenmiş olduğunu" söylemiştir. Cezanne'ın bu sözüyle, geometrik formlar ilk olarak bilinçli bir şekilde 20. yüzyıl sanatında kullanılmaya başlanmıştır.

Bu dönemde kübizmle başlayan kolaj tekniğiyle resimde kum, gazete kağıdı, metal, ahşap gibi malzemeler yer almaya başlamıştı. Malzeme, tual üzerinde resimsel öğelerin yanı sıra yeni bir estetik öge olarak yer alıyordu.

Kübizm ile aynı zamanlarda ortaya çıkan ve onunla benzer ilkelere sahip olan diğer bir akım ekspresyonizmdir. Her ikisi de farklı şekillerde de olsa naturalizmi reddediyordu. Ekspresyonizm akıcı bir ifadeyi, kübizm ise sert ve kuralcı bir yaklaşımı benimsemiştir. Ekspresyonizmde gerçeklik içsel

⁶⁷ N.İPŞİROĞLU - M. İPŞİROĞLU, **Sanatta Devrim**, 9.

⁶⁸ Adem GENÇ, **Antropy (entropy) ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması**, 45.

bir dünyayla ilişki halindeyken, kübizmde ise matematiksel kurallarla ilişkilidir.⁶⁹

Yine bu dönemlerde Avrupa’da, sanatçılar İtalya’da Fütürizm, Fransa’da Orfizm, Almanya’da Der Blaue Reiter gibi gruplar oluşturmuşlardır. Fütüristlerin 1909’da Paris’te yayınladıkları ilk manifestoda modern makine dünyası övülmüş, etkinlik, devinim ve hız gibi etmenler yüceltilmiştir. “Manifestoda natüralist sanatın olanaklarıyla, doğmakta olan yeni bir dünyanın verilemeyeceğine işaret ediliyor ve bu yeni dünyanın yaşantılarını sanat eş zamanlı yansıtabilecek yeni bir biçim dilinin uygulanması isteniyordu.”⁷⁰ Bu düşünceleri aynı sanat geleneğinden gelmeyen ve tutumları birbirinden farklı olan Der Blaue Reiter ve Orfistler de sahiplenmişti. Bu gruplar içerisinde yer alan sanatçılar, çağ değişiminin farkındaydılar ve sanatın, bilim ve teknik alanındaki gelişmelerin paralelinde yeniden biçimleneceğine inanıyorlardı.⁷¹ Fütüristler kendilerine dair yeni bir biçim yaratmaktan çok, bir süre ekspresyonizm çizgisinde ilerledikten sonra, kübizmin anlatım ilkelerini kullanmışlardır.

Kübizmin tekniklerinden yararlanan diğer bir akım Dada’dır. Dadacılar kübistlerin kolaj tekniğiyle, Duchamp’ın hazır nesnelere dayanarak, sanatın tüm usdışı niteliklerini vurgulamışlardır. Dadacılar farklı üsluplarda denemeler yaparak yeni atılımlar gerçekleştirmişler ve 1922 yılında dağılarak çoğunluğu gerçeküstüçülere katılmışlardır.

Gerçeküstüçülük, geleneksel sanat dilini değiştirmeye gerek duymadan bilinçaltı dünyasını yansıtmayı amaçlamıştır. Bu düşüncelerinin temelinde, bilinçaltı dünyasının, bilinçli bir sanat dışında, akıl ve iradenin işe karışmadığı bir otomatizm içinde ortaya çıkabileceğine inançları vardı.

⁶⁹ İsmail TUNALI, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, 166.

⁷⁰ N.İPŞİROĞLU - M. İPŞİROĞLU, **Sanatta Devrim**, 35.

⁷¹ A.g.k., 35.

Endüstri çağında sanat, artık toplumların yaşam tarzını şekillendirmekle sorumluydu. Bu yeni tarzda Dada hareketlerinin, De Stijl'in, Bauhaus sanatçılarının ve konstrüktivistlerin önemli katkıları olmuş, Mondrian tafafından formülize edilen denge-oran ilişkisi ve Maleviç'in objesiz dünyasıyla natüralizm tamamen terk edilerek, endüstrileşmeyle ilişkilendirilecek evrensel bir sanat dili oluşmaya başlamıştı.⁷²

3.2. Konstrüktivizmin Diğer Sanat Akımları İle İlişkisi

1921'den itibaren Konstrüktivizm, Avrupa'da Gabo ve yandaşlarının düşünceleri temelinde gelişmeye başlamıştı. Gabo 1921'de Berlin'e gitmiş, bir yıl sonra burada dönemin eğitim bakanı David Sternberg tarafından Galerie Van Diemen'de organize edilen sergide çalışmalarını sergilemiştir. Gabo, Tatlin, Malevich, Lissitzky, Rodchenko, Antoine Pevsner, Kandinsky, Chagall, Burliuks ve Archipenko'nun katıldığı bu sergiyle konstrüktivistler sanatlarını ilk kez büyük çapta dünyaya tanıtmış oldular.⁷³

1922'de, I. Dünya Savaşı'nda Malevich'le birlikte çalışan Wladyslaw Strzeminski, Lodz kentinde "Blok" adı altında konstrüktivist ilkeleri benimseyen ilk Polonyalı Soyut Sanatçılar Derneği'ni kurdu. Bu grubun kurulmasında, Süprematist fikirlerin etkisi de bulunmaktaydı.⁷⁴ Bir süre sonra gruba aynı adı taşıyan dergi, aralarında Mieczyslaw Szczuka'nın da bulunduğu bir grup sanatçı tarafından çıkarılmaya başlandı.⁷⁵ (Bkz. Resim 10)

⁷² A.g.k., 9.

⁷³ George RICKEY, **Constructivism Origins and Evolution**, 29.

⁷⁴ Canan ÇOKER, **Uluslararası Konstrüktivizm ve Szczuka'nın Bir Kolajı Üzerine**, 38.

⁷⁵ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, 263

Benzer dönemlerde İsviçreli Sophie Taeuber-Arp kendi başına bağımsız bir tür Konstrüktivist anlayış oluşturarak eşi ve Van Doesburg ile birlikte çalışmaya başlamıştı. 1926-28'de Strasbourg'da Van Doesburg ile birlikte L'Aubette Restoranı'nı yeniden tasarlayarak, bir ortamda De Stijl ve Konstrüktivizm üslubunun özetini bir araya getirdi.⁷⁶ (Bkz. Resim 11)

II. Dünya Savaşı'nın başlarına değin Paris, Konstrüktivist sanatçıların toplandığı ve etkinliğini sürdürdüğü bir merkez konumundaydı. 1930'da Paris'te Mondrian'ın bir arkadaşı olan Michel Seuphor, ressam Joaquin Torr s Garcia ile birlikte tartişmalar ve sergiler düzenlemek amacıyla, De Stijl ve Konstrüktivizm taraftarlarının da memnun olacağı "Daire ve Kare" (Cercle et Carr ) adlı derneği kurmuştu. 1932'de ise Herbin, Georges Vantongerloo, Seuphor, Gleizes ve diğer sanat larla birlikte Pevsner ve Gabo tarafından Paris'te "Soyutlama ve Yaratma" grubu kuruldu. Böylece Gabo, Pevsner, Mondrian, Gleizes, Magnelli, Baumeister, Nicholson, Jean Gorin, Arp, Taeuber, Domela ve Viking Eggeling gibi farklı uluslardan birçok konstrüktivist sanat , 1930'da "Daire ve Kare", 1932'de "Soyutlama ve Yaratma" grupları tarafından bir araya getirildi.⁷⁷

Giderek bu oluşumun etkileri; Ben Nicholson, Jean H lion, Jean Gorin, Auguste Herbin, H nyrk Stazewski, Alberto Magnelli, Josef Albers ve Paul Klee gibi sanat ları da kapsayacak şekilde genişledi.⁷⁸ (Bkz. Resim 12)

1937'e gelindiğinde Basel Sanat Müzesi'nde farklı uluslardan pekçok sanatçının katıldığı bir sergi düzenlendi. Bu sergi Konstrüktivizmin artık uluslararası olduğunun, Konstrüktivizm teriminin oldukça geniş bir  er eve içinde yorumlandığının ve farklı üslupların bir çatı altında toplandığının göstergesi oldu.⁷⁹

⁷⁶ George RICKEY, **Constructivism Origins and Evolution**, 49.

⁷⁷ A.g.k., 49.

⁷⁸ A.g.k., 49.

⁷⁹ A.g.k., 49.

3.2.1. KONSTRÜKTİVİZM ve DE STIJL

De Stijl grubu 1917 yılında, Van Doesburg Mondrian, Anthony van der Leek, J.J.P. Oud Wils, Van't Hoff ve Georges Van Tongerleoo öncülüğünde oluştu. Ve grup aynı adı taşıyan bir de dergi yayınlamaya başladı.⁸⁰ (Bkz. Resim 13, 14, 15)

Stijl sanat anlayışının tanınması ve geçerlilik kazanmasında, Doesburg ve Mondrian'ın hem çalışmalarının, hem de bu çalışmalar üzerine geliştirdikleri teorilerin oldukça önemli bir payı vardır. De Stijl'de resim anlayışı, doğadan ve gerçek nesnelere hareket edip, imgeleri aşamalı bir şekilde soyutlayarak, kare ve dikdörtgen gibi dik açılı geometrik biçimlerle kurulu kompozisyonlara, renk, çizgi ve biçim gibi temel öğelere indirgenmişti.⁸¹ Böylece natüralizm karşıtı ve soyuta dayanan yeni bir sanat görüşünü beraberinde getirmiş, bu anlayışı "neo-plastisizm" adı altında savunmuştu.

Neo-plastisizm, "konstrüktiv-soyut"a dayanmakta,"konstrüktiv-geometrik" sanatı savunmakta, mantıksal, açık, enerjik ve neredeyse bir mühendisin saltlığını ve nesnellliğini ön planda tutmaktadır.⁸² Bu sanat anlayışıyla, içerisinde duygusallığı barındıran diğer soyut sanat anlayışlarından ayrılır. "Buradaki konstrüktiv-soyut kavramı, belli bir özgünlüğü dile getirir. Bu özgünlük onu, çağdaşı olan öbür sanat anlayışlarından, örneğin Kandinsky'nin soyut anlayışından ayırır. (...) Stijl'de, 'soyut' mutlak olarak anlaşılıyordu. Kandinsky'de biçim, henüz bireysel bir duygu olma niteliğine sahipti; burada ise kompozisyon, 'biçimlendirilen ifade' ve yapıt, 'biçimlendirilen obje' idi. (...) Soyut biçim, kendi başına var olan bir

⁸⁰ İsmail TUNALI, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, 178.

⁸¹ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 432.

⁸² İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, 178.

realite olarak kuruluyordu.”⁸³

Stijl ideolojisi, yeni bir resim biçimi olarak ortaya çıktıktan kısa bir süre sonra, getirdiği temel ilkelerle yeni bir görme, düşünme, hissetme ve inşa etme mantığı ile genel bir kültür ideolojisi halini alır. Bu anlayış, tasarım ve mimarlığın toplumsal rolü üzerinde ısrarla durur. Sanat ve tasarımın geleceği değiştirme gücüne inanır ve kişisel-özel ile toplumsal-genel arasındaki dengenin oluşturulmasından yanadır.⁸⁴ Bireyciliğe karşı saf ifadeyi savunur. Evrensel biçimlerin, koşula göre değişen biçimleri değil de, insan ruhunu temsil ettiği görüşünü benimser. "Kontrast yapan ve nötralize eden bir karşıtlıkla sağlanan denge, ayrı kişilikler olarak bireyleri yok eder. Ve böylece gelecek toplumu gerçek bir birlik olarak yaratır.”⁸⁵ Aynı zamanda bu ilkeler; devrim sonrasında Rusya'sında ve Almanya'daki Bauhaus'da olduğu gibi, Avrupa'nın pek çok ülkesindeki öncü sanatçıların fikirleriyle de örtüşüyordu.⁸⁶

Konstrüktivist çalışmalar bir mühendisin nesnelliğini içeren, tesadüflüğe yer vermeyen bilinçli bir kurguyu içerir. Ve bunun sonucunda "insan eli değmemiş" görüntüsünü verir.⁸⁷ Genellikle doğaya dair bir referansları yoktur ve herhangi bir olay, deneyim ve herhangi bir nesnenin hatırlanmasıyla ilişkili değildir. Fakat yine de görsel çevreyi bir görüntü kaynağı olarak kabul edebilir. "Konstrüktivistin aldığı şekildir; obje ile onun ilişkileri dışarıda bırakılır.”⁸⁸ Sanat eserinin konusunu görüntünün kendisi oluşturur. Bu görüntü dünyevi nitelikler dışında, bağımsız bir şekilde kendi kendisini ifade eder ve yeni bir gerçeklik oluşturur. Sembol yoktur. Görüntünün seçimi tamamen sanatçının önceliğindedir. Konstrüktivistler hacim veya boşlukla ilgili herhangi bir illüzyon yaratmazlar. Saydığımız bu özelliklerin pek çoğunu De Stijl'de de görmemiz mümkün.

⁸³ A.g.k.'tan aktararak, 178.

⁸⁴ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, 432

⁸⁵ George RICHKEY, **Constructivism Origins and Evolution**, 39.

⁸⁶ Adem GENÇ, **Yeni-Plastikçi ve İnşacı Sanat**, 41.

⁸⁷ A.g.m., 38.

⁸⁸ A.g.m., 38.

"Alman ve Rus akımlarından farklı olarak De Stijl, soyut üslup özelliklerini sadece mimari ve endüstri ürünleri tasarımında değil, aynı zamanda resim ve heykel sanatında da etkili kılmıştır. (...) Sanatçı, kendisinin de yer alabileceği evrensel bir uyum kavramına inanıyordu. Bireysellikten, çatışmalardan, fiziksel dünyanın tüm nesnelere arınmış bir dünyayı paylaşmaktaydı. Karşılaştırmak gerekirse Bauhaus ideolojisi, pratik uygulamaya yönelik materyalist kökenli bir okuldu. İnşaatçılık, -De Stijl'den farklı olarak- kendisini destekleyecek güçlü ve doğurgan bir teknolojiyle modern sanat geleneğinden yoksundu."⁸⁹

Van Doesburg 1922'de Lissitzky ile birlikte Düsseldorf'ta Uluslararası İlerici Sanatçılar Kongresi'nin düzenlenmesine yardım etmiş, yapılan tartışmalarda Konstrüktivizm sanatla ilgili görüşleri savunmuşlardı.⁹⁰ Rusya'da gelişen Konstrüktivizm ihtiyaç duyduğu modern sanat ile bağlantıyı ve teknolojiyi De Stijl'in etkisiyle tamamlamış, bu kongre ile konstrüktivizm akımının ilk resmi duyurusu yapılmış, akım uluslararası bir sanat dili olarak kabul edilmiştir.⁹¹ Konstrüktivizm giderek Süprematizm ve De Stijl'in pek çok fikrini de içine alacak şekilde genişlemiş ve hem resim, hem de heykeli kapsamaya başlamıştı.⁹²

De Stijl'in kuramcılarında Van Doesburg'un yaptığı resimler 1924'e gelindiğinde, De Stijl'in Mondrian etkisi altındaki ilk döneminin dikey-yatay formülünden uzaklaşmaya başlamış, Lissitzky'nin de etkisiyle artık daha dinamik, düzenlemeler yapmaya başlamıştı.⁹³ (Bkz Resim 16) Bunun üzerine Mondrian, Van Doesburg'un yeni yönelimlerinin etkisiyle resmine köşegenlerini eklemesinin kendisi tarafından kabul edilemez olduğunu belirterek gruptan ayrılır.⁹⁴

⁸⁹ A.g.m., 41.

⁹⁰ Norbert LYNTON, **Modern Sanatın Öyküsü**, 116.

⁹¹ Adem GENÇ, **Yeni-Plastikçi ve İnşacı Sanat**, 41.

⁹² George RICHKEY, **Constructivism Origins and Evolution**, 37.

⁹³ Norbert LYNTON, **Modern Sanatın Öyküsü**, 116.

⁹⁴ George RICHKEY, **Constructivism Origins and Evolution**, 36.

De Stijl giderek bilim ve teknolojiyle birlikte düşünölmeye başlanmış ve bunun ilk sonucu bir uluslararası konströktivist sanat grubunun, Lissitzky, Van Doesburg ve Berlin'li sanatçı Hans Richter önderliğinde kurulması olmuştur.⁹⁵ Yayımladıkları bildiride van Doesburg'un şu sözleri yer alıyordu: "Biz -bugün makinenin içerdığı güçleri esin kaynağı olarak benimseyen ve yücelten, duyarlılığımızı yeni plastik yapıtlar üzerinde odaklayan kişiler- yeni bir makine estetiğinin çizgilerinin, aydınlanan ufukta mekanik bir kozmogoninin ilk armağanı olarak, plastik bir ifadeyle belirlediğini görüyoruz."⁹⁶ Ve bu görüşlerle şekillenen yeni sanat anlayışına da Elemtarizm adı verildi. "Elemtarizm ve elemtarist kavramları, boşlukta birbirinden bağımsız olan biçimlerin bir araya getirme süreçleriyle ilgili bir sanat ve tasarım anlayışını öne sürer."⁹⁷ Ve neo-plastisizmin prensiplerini daha dinamik bir anlayış içerisinde ele alarak, kompozisyonlarda dikey-yatay eksenlerden vazgeçilmesini savunuyordu. Doesburg "Karşıt Kompozisyonlar" adını verdiği resimlerine, yatay ve dikey eksenlerin verdiği doksan derecelik açığı koruyarak hareket kazandıran eğik yüzeyleri eklemiştir. Van Doesburg, "Elemtarizm, neo-plastisizmin fazla dogmatik uygulamasına bir tepkidir"⁹⁸ diyerek, 1926'da De Stijl dergisinde Elemtarizm (Ögecilik) Bildirgesi'ni yayımlamıştır.

1917'de De Stijl grubuna dahil olan Vantongerloo matematik formüllere dayandırdığı basit geometrik biçimlerle heykeller yapıyordu. Vantongerloo'nun bu dönemde gerçekleştirdiği heykeller, De Stijl resminin üç boyuta dönüşmüş halini hissettirmektedir. (Bkz. Resim 17) Bu heykeller, konströktivist yaklaşımdan çok elemtarizmi çağırıştırıyordu. Aslında kuramsal açıdan bakılacak olursa bu iki anlayış arasında kesin bir ayırım bulmak zordur. Mühendislik eğitimi alan Gabo sezgisel olarak, sanat öğrenimi görmüş olan Vantongerloo matematiksel yaklaşımla

⁹⁵ Norbert LYNTON, **Modern Sanatın Öyküsü**, 117.

⁹⁶ A.g.k., 117.

⁹⁷ A.g.k., 117.

⁹⁸ George RICKEY, **Constructivism Origins and Evolution**, 39.

çalışıyordu. Konstrüktivizm bu iki yaklaşımdan da beslenmiştir.⁹⁹ 1930'larda artık elemantarizm İngiltere ve Amerika'da geometrik soyutlama anlayışı olarak yerleşmişti. "Konstrüktivist/Elemantarist geleneğin bu özel öneminin kaynağı (ekspresyonizmle sürrealizmin uzlaşmaz saydığı) şiirle akılcılığı tam soyutlukla (yani geometriyi, sayıları ya da başka somut verileri temel alan bir anlayışla) bir çeşit gerçekçiliği birleştiren bir sanat anlayışında diletmesiydi."¹⁰⁰

Bu sanat akımlarının temelinde konstrüktiv-geometrik bir soyut sanat anlayışı bulunmaktadır. Ancak burada soyutluktan kastedilen şey farklıdır. "Burada dilden ileri gelen bir güçlük var. "Soyut" kelimesi, doğadan ya da duyu dünyasından "soyutluk" gibi belirsiz bir olayı ifade eder. Bu, dilde gerçek (real) sözcüğünün karşıtıdır. Buna karşılık şimdi burada söz konusu olan biçim, olağandışı gerçektir ve somuttur. O, kendine özgü biçimde vardır ve tam bir sanat gerçekliğidir. (...) Doesburg bu ikilemi 1930'da 'konkret' sözcüğüne kaydırır. O zamandan beri bu kavram kargaşası sona ermez. Ancak, bu sözcük belirlenmelerinde ifade edilen şey, soyut biçimlerin ve ilgilerin tam bir gerçeklik değerine sahip olmalarıdır."¹⁰¹

1930'da van Doesburg "Somut Resmin Temeli Üzerine Yorumlar" adlı yazısında konstrüktivist ve neo-plastik fikirleri genişletmeye çalışarak, "doğa formları" ile "sanat formları" arasındaki farkı ortaya koymuştur. "Soyut (abstract)"a karşılık olarak kelimeyi 'somut (concrete)' olarak değiştirmiş ve şu açıklamayı yapmıştır; "*Çünkü hiçbir şey, çizgi, renk veya yüzeyden daha somut, daha gerçek değildir... Bir kadın, bir ağaç, bir inek doğal hallerinde somutturlar, fakat resim kapsamında bunlar soyut, görsel, belirsiz, spekülatiflerdir -öte yandan bir düzlem sadece bir düzlem, bir çizgi sadece bir*

⁹⁹ Norbert LYNTON, **Modern Sanatın Öyküsü**, 124.

¹⁰⁰ A.g.k.,124.

¹⁰¹ İsmail TUNALI, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, 279.

*çizgidir, ne daha azı ne daha fazlası.*¹⁰² Van Doesburg'un bu teorisi, sonrasında Max "Somut Sanat" kavramının bir habercisi oldu.

Stijl sanat anlayışı, döneminde sanatçıları ve mimari düşünceyi ahlaki ve toplumsal sonuçları da dâhil olmak üzere pek çok alanda derinden etkilemiş, Gropius ve Bauhaus için bir temel oluşturmuştur.

3.2.2. BAUHAUS ve KONSTRÜKTİVİZM

Bauhaus, 1919'da mimar Walter Gropius tarafından, sanatçı ve zanaatçı arasındaki ayrımı ortadan kaldırma düşüncesiyle Weimar'da kuruldu. Gropius, resimde Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger; heykelde Gerhard Marcks; tiyatrodaki Oskar Schlemmer; mimaride Marcel Breuer; grafik tasarımda Herbert Bayer, Josef Albers, László Moholy-Nagy, Johannes Itten, H. Schepers ve Joost Schmidt gibi isimleri bir araya getirdi. Kuramla uygulamayı birleştirerek, uygulama ağırlıklı bir sanat eğitimi gerçekleştirmek istiyordu.¹⁰³

1921'de De Stijl kuramları, genellikle Doesburg'un Bauhaus'a yaptığı ziyaretler aracılığıyla tanıtılırken, Moholy-Nagy aracılığıyla da konstrüktivist fikirler öğrenciler üzerinde önemli bir etki bıraktı.¹⁰⁴

Bauhaus, sanatsal yaratılarda makinelerden yararlanarak, endüstrinin olanaklarını yadsımadan, endüstriyel üretim koşullarına uygun bir sanat eğitimi vermesiyle diğer tasarım okullarından ayrılmakta, bu da onu ilk gerçek endüstri tasarımı okulu durumuna getirmektedir.

¹⁰² George RICHES, **Constructivism Origins and Evolution**, 39.

¹⁰³ A.g.k., 43.

¹⁰⁴ A.g.k., 43.

Bauhaus eğitimin yanı sıra sergiler düzenlemiş, çeşitli fabrikalar için seri olarak üretilebilecek endüstri tasarımları gerçekleştirmiştir. 1925'de De Stijl'den Mondrian'ın denemelerini ve 1927'de Malevich'in "Nesnel-Olmayan Dünya"sını yayımlamıştır.¹⁰⁵

Bauhaus; sanatçıyla endüstriyel sistemi birleştirerek, güzel sanatlarla uygulamalı sanatlar arasındaki ayrımı ortadan kaldırdı. Teknik ve yaratıcılığı birbirinden ayırdı. Hiçbir sanat okulunun bir araya getiremediği pek çok yetenekli ve seçkin sanatçıyı bünyesinde topladı; bu sanatçıların çoğu De Stijl ve konstrüktivizmle yakın ilişki halinde olan isimlerdi.

Bauhaus'un fikirleri Amerika, İngiltere ve savaş sonrası Almanya'daki sanat okullarına ve politeknik öğretimde etkisini gösterdi. Konstrüktivist düşünce ve görüntüler, Bauhaus tasarımları ve makine estetiği, resmi mimariden ev eşyalarına, kitap tasarımından sayfa düzenlemesine kadar, Avrupa, Amerika ve doğunun endüstriyel bölgelerinde görsel kültürün bütün alanlarına yayıldı.¹⁰⁶

Bauhaus, Nazi partisinin artan baskısı nedeniyle 1933 yılında kapatılmış, öğretmenleri ve sanatçıları Avrupa'ya, ardından da Amerika'ya göç etmişlerdir.¹⁰⁷

¹⁰⁵ A.g.k., 43.

¹⁰⁶ A.g.k., 47.

¹⁰⁷ A.g.k., 49

4. KONSTRÜKTİVİZMİN A.B.D'DEKİ ETKİLERİ

1940'ların başlarında aralarında Gabo, Mondrian, Gropius, Kurt Schwitters (Bkz. Resim 18), Moholy-Nagy, Breuer, Oskar Kokoschka ve genç sanat koruyucusu Peggy Guggenheim'in da bulunduğu pek çok sanatçı Avrupa'yı terk ederek, önemli Konstrüktivist oluşumların beklendiği Londra'ya gittiler.¹⁰⁸

İngiltere'de non-objective denebilecek tek İngiliz sanatçı olan Ben Nicholson, 1937'de Gabo ile birlikte o zamanlar küçük bir etki yaratan "Circle" (Halka) isimli soyut sanat incelemesini yayına hazırlamıştı. Ancak akım, II. Dünya Savaşı'nın çıkması ve Konstrüktivist sanatçıların ABD'ye göç etmesi nedeniyle İngiltere'de 1950'lere gelinceye kadar yeterli bir gelişme gösteremedi.¹⁰⁹ (Bkz. Resim 19)

Bu sırada Amerika'daki sanat koruyucuları arasında soyut sanatı tanıyan, satın alan ve sergileyen Katherine Dreier tarafından ABD'de düzenlenen bir sergide Archipenko, Mondrian ve Malevich'in yapıtları yer almış, 1930'larda da bir dizi soyut sanat sergisi açılmıştır. Buna rağmen akımın etkisi bu dönemde pek kalıcı olamamıştır.¹¹⁰

1935 de kurulan "Amerikan Soyut Sanatçıları" ilk sergilerini 1937'de açmış, aynı yıl New York'da özel bir evde "Guggenheim Non-Objective Sanat Müzesi"; Kandinsky, Robert Delaunay, Moholy-Nagy, Nicholson, Vieira da Silva, Lyonel Feininger, Jean Xceron, Klee, Juan Gris, Léger ve diğer yirminci yüzyıl sanatçılarının çalışmalarıyla kurulmuştu. Bu dönemdeki diğer önemli bir gelişme ise, 1936'da Alfred Barr'ın aynı yıl düzenlenen bir sergiyle

¹⁰⁸ A.g.k., 51.

¹⁰⁹ A.g.k., 51.

¹¹⁰ A.g.k., 52.

bağlantılı olarak Modern Sanat Müzesi için hazırladığı "Kübizm ve Soyut Sanat"ının yayımlanmasıydı. ¹¹¹

Amerika'daki akademilerde sanatçılar ve fikirleri olumlu karşılanmış, fikirlerin yayılması için verilen desteğin yanı sıra, sanatçıların ders vermeleri gündeme gelmiştir. ¹¹²

1933'de Bauhaus'un Almanya'da kapanmasıyla Amerika'ya ilk gelenler arasında bulunan Josef Albers, Kuzey Carolina'da yeni kurulan Black Mountain Koleji'nde 1949'a kadar ders vermiş; Moholy-Nagy ise 1937'de Chicago'da "Tasarım Enstitüsü" adında bir yavru Bauhaus kurmuştu. ¹¹³

Breuer ve Mies van der Rohe Amerika'da aktif bir şekilde mimari kariyerlerine başlamışlar; 1928'de Bauhaus'dan ayrılan Gropius, Berlin ve Londra'da yaşadıkdan sonra 1937'de Harvard'a gitmiş; Gabo sırasıyla Berlin'de, Paris'te ve Londra'da yaşadıkdan sonra Harvard'dan aldığı davete yanıt vererek Amerika'ya gitmiştir. Mondrian ise Londra'daki atölyesinin bir bombardıman sırasında yıkılmasından sonra 1940'da New York'a yerleşir. ¹¹⁴

Modern Sanat Müzesi 1933'de, "Amerikan Soyut Sanatçıları"nın; 1934, 1936 ve 1939'da ise Pevsner'in çalışmalarını sergilemişti. Mondrian, 1942'de New York'da Dudensing Gallery'nin tek kişilik sergisiyle daha geniş ölçüde tanınmış, 1945'de ölümünden bir yıl sonra Modern Sanat Müzesi, Mondrian'a ait bir retrospektif sergi düzenlemiştir. Üç yıl sonra aynı müzede Gabo ve Pevsner'in çalışmaları sergilenmiş, kısa bir süre sonra kapsamlı

¹¹¹ A.g.k., 51.

¹¹² A.g.k., 51.

¹¹³ A.g.k., 52.

¹¹⁴ A.g.k., 52.

non-objective sanat sergilerini Guggenheim Müzesi'ne bırakma eğilimi göstermiştir.¹¹⁵

1944'e gelindiğinde; Léger, Moholy-Nagy, Hans Richter, Max Ernst, Duchamp, Archipenko, George Grosz, Jacques Lipchitz ve Hans Hofmann gibi pek çok Avrupalı sanatçı Amerika'ya göç etmişti.

5. II. DÜNYA SAVAŞI SONRASINDA KONSTRÜKTİVİZM

Konstrüktivizm, tüm dünyada II. Dünya Savaşı boyunca durgunluk dönemine girmişti. Savaştan önce 1939'da son Konstrüktivist sergi Paris'te açılmıştı. Savaş sonrasında ise 1945'de işgal sırasında yapılan soyut çalışmaların yer aldığı bir "Art Concret" sergisi düzenlendi. 1946'da Frederic Sidés; Herbin, Gleizes ve Pevsner'in işbirliğiyle "Yeni Gerçekçiler Salonu (Salon Réalités Nouvelles)"nu kurdu.¹¹⁶

Savaş sonrasında İsviçre'deki önemli isim, 1927'de Bauhaus'a kaydolmuş ve bir mimar olarak mezun olan Max Bill'di. (Bkz. Resim 20, 21) "Soyut Sanat"a karşı olarak "Somut Sanat" düşüncesi ilk olarak 1930'da Van Doesburg tarafından dile getirilmişti. Bill, düşünceyi tekrar yorumlayarak geliştirdi ve 1953'te "Konkrete Kunst" olarak yorumlandı.¹¹⁷ 1951'de çalışmaları Sao Paulo'da sergilenen Bill, Brezilya ve Arjantin'e yaptığı seyahatleri sırasında fikirlerini daha iyi tanıtmaya şansı yakalamıştı. Güney Amerikalılar bu fikirlerden etkilenerek Avrupa'ya akın etmiş ve orada çeşitli non-objective tarzlarla çalışmaya devam ederek bu çalışmalarla ün

¹¹⁵ A.g.k., 52.

¹¹⁶ A.g.k., 59.

¹¹⁷ A.g.k., dan aktarılarak, 62.

kazanmıştır. Bu Güney Amerikalı sanatçılar içinde Jésus-Rafaël Soto (Bkz. resim 22), Almir Mavignier, Martha Boto (Bkz. Resim 23), Tomas Maldonado, Gregorio Vardánega (Bkz. Resim 24) ve Luis Tomasello (Bkz. Resim 25) sayılabilir. Max Bill, 1952’de, Ulm’da, başka bir yavru Bauhaus olan "Hochschule für Gestaltung"un kurulmasına yardım etmiş ve burada 1956 yılına kadar görev almıştır.¹¹⁸

İsviçre’de çalışan diğer iki sanatçı Richard Lohse ve Camille Graeser’di. İkisi de konstrüktivizmden daha direkt bir şekilde yararlanarak, matematiksel ilişkiler üzerine benzer fikirler kullandılar.¹¹⁹

“Konkrete Kunst” düşüncelerinin bir kısmı güneyde Milan’a doğru yayıldı. 1952’de burada daha çok Bruno Munari’nin (Resim 26) etkisiyle kendilerini “MAC (Movimento Arte Concreta)” olarak adlandıran bir hareket oluştu.¹²⁰

Konstrüktivist sanatın İtalya’ya nüfuz etmesi Bruno Munari, Italo Argentine’nin uzamsal düşünceleri ve Lucio Fontana’nın (Bkz. Resim 27) aracılığıyla olmuştur. Ayrıca bunlardan bağımsız bir şekilde Piero Dorazio ve Arturo Bonfanti’nin çalışmaları konstrüktivist söz dağarcığını genişletmiştir.¹²¹ (Bkz. Resim 28)

Joost Baljeu (Bkz. Resim 29), 1958-64 yılları arasında Hollanda’da ‘Structure’ adlı bir dergi çıkarmıştır. Bu dergi, Konstrüktivizme yeni bir ortak tanım getirmeyi amaçlamış ve ABD’den Biederman, İngiltere’den Antony Hill ve Martin, İsviçre’den Richard Lohse’yle, Fransa’dan Gorin dergiye yazılarıyla katkıda bulunmuştu.¹²²

¹¹⁸ A.g.k., 62.

¹¹⁹ A.g.k., 62.

¹²⁰ A.g.k., 63.

¹²¹ A.g.k., 63.

¹²² **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,1924**

Almanya'da ellilerin sonunda Alman heykeltıraş Hans Uhlmann (Bkz. Resim 30) geometrik bir tarzda; Norbert Kricke (Bkz. Resim 31) ise konstrüktivist olarak tanımlanabilecek çalışmalar yapıyordu. Ayrıca "Sıfır" ve "Effekt" adlı gruplar bu tür çalışmalara yoğunlaşmıştı.¹²³

ABD'de bu dönemde; Ad Reinhardt, Fritz Glarner, Ilya Bolotowsky, Harry Holtzman, Naum Gabo, metal malzemeye konstrüktivist tarzda işler yapan Richard Lippold, José de Rivera ve David Smith (Resim 32) gibi isimler bulunmaktaydı. Lirik ve devingen konstrüksiyonlarıyla ünlenmiş olan Calder (Resim 33), sonraları "stabil" eserleri ile konstrüktivizme bir katkıda bulunmuştu. Buna rağmen Amerikalılar, modern sanatı Avrupalı göç eden sanatçılardan öğrenmişler ve Calder, David Smith, Tobey ve Pollock gibi isimlerin katkılarına rağmen, konstrüktivist sanat gelişimleri Avrupalılardan geri kalmıştır.¹²⁴

Savaş sonrası dönemde Amerika'da Mondrian, Albers, Herbert Bayer, Fernand Legér, Moholy-Nagy ve Jean Xceron sergileri Amerikan Soyut Sanatçıları tarafından düzenlenmişti.¹²⁵ Bu dönemde Amerika'da Moholy-Nagy, Albers ve Mondrian'ın bulunmaları, geometrik soyutlama ve konstrüktivizm teknikleriyle ilgili sanatçılara cesaret veriyordu.¹²⁶ Bu cesareti veren diğer bir sanatçı savaş sonrası konstrüktivist anlayışa belli açıklamalar getiren Amerikalı Charles Biederman'dı. Biederman; "Sanat başından beri gerçeği saptamakla yaratıcılık gibi iki uç ve çelişkili ilke tarafından yönlendirilmişti. Oysa fotoğraf makinesinin yaygınlaşmasıyla, gerçeğin saptanması sorunu ortadan kalkmış ve sanatçının artık yalnızca yaratıcılığı düşünmesine olanak veren bir ortam oluşmuştu"¹²⁷ diyerek yaratım sürecini konstrüktivizmle aynı anlamda kullanarak yanılısamacı etkilerden arınmak gerektiğini vurgulamıştır.

¹²³ George RICHKEY, **Constructivism Origins and Evolution**, 64.

¹²⁴ A.g.k., 65.

¹²⁵ A.g.k., 65.

¹²⁶ Norbert LYNTON, **Modern Sanatın Öyküsü**, 259.

¹²⁷ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, 1924.

Sanatçı, "Karakteristik Biederman Kabartmaları" olarak bilinen yapıtlarını 1954'de gerçekleştirmiş, bu rölyefleri konstrüksiyon yoluyla meydana getirmiştir. Biederman çalışmalarını önce bir taslak, sonrasında tahtadan bir model yaparak oluşturmaktadır. Ve sonra kabartmayı oluşturacak parçaları alüminyumdan keserek, püskürtme yoluyla boyamakta ve monte etmektedir. (Resim 34) "Sanatçı teknoloji çağında yaşadığının farkında olduğunu birçok kez yinelemiş ve yapıtlarını, bu çağa bir karşılık olarak nitelendirmiştir. Böylece Biederman, bir bakıma bilinçli olarak konstrüktivist geleneklere uyma eğilimi göstermektedir. Biederman yazılarıyla kübizm ve De Stijl ile birlikte Rus modernizmini, yirminci yüzyılın sanatını oluşturan ana görüşler olarak niteleyen ilk sanatçılardan biridir."¹²⁸

Yanılsamacı etkilerden arındırılmış üç boyutlu düzenlemelerin ortaya çıkmasıyla "somut yapımcılık" kavramı gelişmeye başlar. Kinetik sanat, op sanat, minimal sanat anlayışları ve GRAV gibi gruplar bu düşüncelerden etkilenmişler, 1960'larda da konstrüktivizm, kavram olarak oldukça geniş bir anlam kazanmıştır.

1960'dan sonra ise Avrupa'da sanat alanında yeni bir düşünce şekli oluşmaya başlamıştı. Farklı ülkelerdeki sanatçılar sanki aralarında görüş birliğine varmış gibi benzer problemler üzerinde çalışıyorlardı. Bu yeni kuşak sanatçılar I. Dünya Savaşı'nın hatıralarına sahip değillerdi ve soyut sanatın, komünizmin ve daha pek çok olgunun hoş karşılandığı ve yasakların olmadığı ılımlı bir dünyaya doğmuşlardı. Konstrüktivizm fikirlerine de yabancı değillerdi. Dönem dönem konstrüktivizm geleneği içerisinde çalışsalar da, kendilerini ve düşüncelerini geliştirmek istiyor ve sanatı, sürekli bir keşfediş olarak görüyorlardı. Bu durum, biçimde çeşitliliğe ve geniş bir coğrafi dağılıma imkân tanıdı. Konstrüktivist eğilimler, Japonya, Arjantin, Brezilya, Venezüella'da ve Batı Avrupa'nın her tarafında görüldü. Bu gelişmeler bir

¹²⁸ Norbert LYNTON, **Modern Sanatın Öyküsü**, 259.

süre sonra "Yeni Eğilim" adıyla adlandırılmaya başlandı.¹²⁹

Söz konusu çalışmalar; bilimden alıntılar, yeni malzemelerin ve tekniklerin kullanımı, grup aktivitesi ve gerçek adını saklama, çalışmanın kişiliksizleştirilmesi, ışık, ses ve hareket gibi doğrudan uyarıcıların kullanımını içeriyordu.

Yeni fikirler ilk olarak, Yves Klein'ın 1950'de Londra'da sergilediği tek renkli resimlerde ortaya çıktı. Benzer bir fikir 1957'de, Piero Manzoni tamamen beyaz bir resmi sergilediğinde görüldü. Klein ve Manzoni'nin, rengi kişiliksizleştirmek için yaptıkları bu denemeler neredeyse "Yeni Eğilim" in bütün önemli sergilerine dâhil edildi.¹³⁰

1961'de Zagreb'te uluslararası düzeyde bir sergi (Nove Tendencije) düzenlendi. Bu arada 1960 yılında Paris'te "GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel)" kurulmuştu. Grav'ın, Yeni Eğilim'inkilerle büyük oranda benzer olan görüşleri vardı. Bu benzer görüşlerin de etkisiyle, gruptan üç üyenin Zagreb sergisine davet edilmesinden bir sonraki yıl, terimi kendilerininmiş gibi benimsediler. Grup ya da takım olarak çalışan yeni eğilim sanatçıları ilk kez 1964 Venedik Bienali'nde tanındı, bu gelişmenin ardından sergiler sıklaştı ve terim daha da yaygınlaştı.¹³¹ Amerika'dan Richard Anuskiewicz ve John Goodyear (Bkz. Resim35) gibi sanatçılar, Avrupalı eğilimlerin bazılarıyla benzerlikler gösteriyordu.¹³²

Paris'te 1963 toplantısında çeşitli ülkelerden sanatçılar, "Nouvelle Tendance, recherche continue" adını resmi olarak benimsediler, sonra "NTrc" olarak kısalttılar.¹³³ GRAV'ın bir üyesi olan Yvaral, şöyle yazmıştır: "*Nouvelle Tendance -recherche continue- 1961'de Zagreb'teki ilk 'Nove*

¹²⁹ George RICKEY, **Constructivism Origins and Evolution**, 68.

¹³⁰ A.g.k., 69.

¹³¹ A.g.k., 70.

¹³² A.g.k.,72.

¹³³ A.g.k.,72.

*Tendencije' sergisi sırasında doğmuş uluslararası bir harekettir... Temel özellikleri: Araştırmanın üstünlüğü, kişiliksizleştirme, açık iletişim ve kolektif çalışma ve anonim çalışmaya yol açabilecek, birlikte sahip olunan bir grup görsel fikrin gelişimi."*¹³⁴

Şimdi kendilerini "NTrc" ile açıkça tanımlayan sanatçılar artık yönelimlerinde açık bir görüşe ulaşıyorlardı. Malevich'ten beri var olan kişiliksizleştirme fikri sanatçılara bir fırsat sunmuştu. Ancak anti-estetik, sınırsız çalışmalar, izleyicideki vurgu yeni gelişmelerdi.¹³⁵

1962 Paris broşüründe GRAV şöyle diyordu: "*Yeni Eğilim'in kesin bir karakteri yoktur... İçinde Soyut Sanat'ın ya da Konstrüktivizmin olduğu gibi Taşizm'in ipuçlarının ve Neo-Dada'ya bağlarının incelikleri de görülebilir... Fakat Yeni Eğilim özellikle, bir açıklık arayışıdır."*¹³⁶

Konstrüktivist düşünce 1960'larda "Yeni Eğilim" anlayışıyla da giderek daha geniş bir kapsamda yorumlanmıştır. Sanat eserinde ifade aracı olarak evrensel yasalar bir başvuru kaynağı olarak kullanılmış, bu veriler yorumlanarak, sanatçının kendini aradan çekmesiyle sanat eseri ve izleyici karşı karşıya getirilmiştir.

¹³⁴ A.g.k.,72.

¹³⁵ A.g.k.,73.

¹³⁶ A.g.k.,74.

6. KONSTRÜKTİVİST HEYKEL SANATI İÇİNDE ÖNEMLİ SANATÇILAR ve YAPITLARI

Vladimir TATLİN (1885 Moskova - 1953 Moskova)

Rus Konstrüktivizminin önemli temsilcilerinden olan Tatlin, 1909'da Moskova'da resim, heykel ve mimarlık yüksekokuluna girmiş ve bir sonraki yıl bağımsız bir ressam olarak çalışmak için okuldan ayrılmıştır. Yeni Sovyet toplumunda sanat kuramlarını yeniden örgütlendirmekle görevlendirilen Tatlin'in düşünceleri kısa bir süre hükümetten destek almış ve yeni kurulan devlete sanatıyla hizmet vermiştir.

Tatlin düşüncelerini "gerçek boşlukta gerçek gereçlerle" şeklinde özetlemiştir. Bu düşüncenin altında, kendi ülkesinin sanatını, batı sanatının etkisi gelmeden, özgün bir şekilde yeniden oluşturma isteği bulunmaktaydı.¹³⁷

Tatlin'in en bilindik eseri, III. Enternasyonal'e bir anıt olarak ısmarlanan, dinamik bir anlatıma sahip olan spiral şeklindeki kulesidir. Tatlin, "İşte kültürün en güç sorunlarından birinin çözümü. Arı, yaratıcı biçimle yararlılığın bireşimi. Yalnızca bölümlerinin dengesiyle bir üçgen, Rönesans'ın en iyi anlatımıdır. Bu nedenle bizim ruhumuzun en iyi ifadesi de spiraldir"¹³⁸ diyerek, anıtın tasarımını özetliyordu. 400m boyunda olmasını düşündüğü anıtını Eysel Kulesi'nden daha yüksek yapmayı ve resim, heykel, mimariyi bünyesinde birleştirmeyi amaçlamış; anıtını, spiral bir iskelet üzerine oturan döner odalardan ve cam duvarlardan oluşacak şekilde tasarlamıştı. Bir kısmı kafes şeklinde olan ve üç hücrenin 60 derecelik yatay bir giriş tarafından taşındığı bu yapıda, hücreler evrenle uyumlu bir şekilde dönecekti. Böylece anıt, insanın zaman içinde var oluşuna işaret eden bir çeşit saat

¹³⁷ Canan BEYKAL, **Vladimir Tatlin ve Konstrüktivizm**, 21.

¹³⁸ A.g.m.,21.

işlevi görecekti. Tatlin, bu anıtında kinetik bir mimari düşlemişti. Eğimli bir kule görünümünde olmasının nedeni ise, mekânların farklı hızlarda dönmesiyle dikey eksenler arasında farklı boyutlarda boşluklar yaratmaktı. Böylelikle, anıtın içerisinde barındırdığı boşluğa plastik bir şekil verilmiş olunuyordu. Tatlin bu yapıtında simgesellikle işlevselliği bir arada düşünmüş, çelik ve cam malzeme kullanmayı uygun bulmuştu. Dönemin olanakları elvermediği için yapılamayan anıt, ancak maketiyle sergilenmiş ve halka tanıtılmıştı.

1920'de eleştirmen Punin, Tatlin'in bu tasarısının "milyonlarca kişiyi içeren proleter bir bilincin" desteği olmadan gerçekleşemeyeceğini belirtiyor ve "dünya işçileri arasındaki uluslararası birliğin yalın ve yaratıcı bir biçimde en ideal, en canlı ve klasik ifadesi" olduğunu söylüyordu. Kule halk arasında bir süre büyük bir ilgi toplasa da, çok geçmeden "idealizmi" açısından eleştirilmeye başlanmıştı. Yaratıcı çalışmalara önem veren Troçki, Tatlin'in döner hücreleriyle fazla ileri gittiğini söylemiş, Lenin bu tasarımı "sanatçı çılgınlığı" olarak düşünmüştü.¹³⁹

Tatlin 1927 yılında seramik bölümü başkanlığına getirildiğinde, endüstri tasarımı ve genel tasarım dersleri de vermekteydi. Bu dönemde Tatlin, insan gücüyle çalışan bir uçan makine geliştirmeye çalışıyordu. "Letatlin" adını verdiği bu araç ismini, "uçmak" anlamına gelen bir sözcükle kendi adının birleşiminden alıyordu. (Resim 36) Tatlin bu aracını yaparken küçük bir böceği yakalayarak, bir kutuda büyütmüş, onun uçarken kanatlarının hareketlerini ve biçimini incelemişti. 1932'de sergilediği, teknoloji ile sanatı birleştiren bu araç için şöyle demektedir; "Benim aracım organik biçimlerin ilkeleri üzerine kurulmuştur. Bu biçimlerin incelenmesiyle en estetik biçimin, en ekonomik biçim olduğu sonucuna ulaştım."¹⁴⁰ Tatlin yapıtının lüzumsuz olduğunu düşünen eleştirmenlere şöyle söylüyordu; "Değişik gereçleri

¹³⁹ Norbert LYNTON, **Modern Sanatın Öyküsü**, 108.

¹⁴⁰ Canan Beykal, Vladimir Tatlin ve Konstrüktivizm, 22

deneyen sanatçı, yeni ilişkilerin yardımıyla teknik sorunları çözmeyi görevi bilecektir. Yeni ve karışık biçimleri bulmaya çalışacaktır. Doğal olarak daha ileriki aşamalarda teknik ayrıntılarda ustalık kazanmış olacaktır. Sanatçı çalışmasında teknolojinin karşısında, gereçlerin biçimleri arasında olduğu kadar, plastik ve konstrüksiyon ilişkilerinin de üstesinden gelebilmelidir. Burada kuşkusuz ki, onun yaratıcı yöntemi nitelik olarak bir mühendisinkinden farklıdır."¹⁴¹

Tatlin'in ülkesi için yaptığı birçok çalışma arasında, oturma ve yaşama birimleri tasarımları, az yakıtla çok ısı veren bir soba, fabrikada çalışanlar için ucuz, sağlıklı ve uygun giysiler bulunmaktaydı. Verdiği derslerde de biberon ve sandalye gibi günlük yaşamda kullanılan objelerin yapımına önem veriyordu. 1920'lerin sonlarında yapılan bu tasarımların amacı, aynı dönemde Avrupa'da olduğu gibi, geometrik formlardan yola çıkarak modern etkiler yaratmak değildi. Tasarımı belirleyen, nesnenin ne amaçla kullanılacağı ve malzemenin olanaklarıydı.

1916 yılında Tatlin ve bir grup sanatçı Moskova'da "Dükkan" adını verdikleri bir sergi düzenlemişlerdi. Aleksandr Rodchenko'yla da bu sergi vesilesiyle tanışmış ve ona destek omuştur. Bu sergi Tatlin ve Rodçenko'nun yanı sıra Popova, Ekster, Udaltsova, Pestel, Kluin, Bruni ve Maleviç'in de çalışmalarını kapsıyordu. Sergide Tatlin kontr-rölyeplerini, Rodçenko non-figüratif birkaç resmini ve grafik çalışmalarını, Bruni ezilmiş bir çimento bidonu ile kurşunla delinmiş bir cam bardak ve diğer sanatçılar da kübist yapıtlar sergilemişlerdi. Bu sergi dönemin Moskova'sında oldukça büyük bir ilgi ve şaşkınlıkla karşılanmıştır.

Tatlin, Rusya'nın önemli sanatçılarından biri olarak yaşamını ve sanatını ülkesine adanmış, yapıtları ve tasarımlarıyla konstrüktivizmin öncü isimleri arasında yerini almıştır.

¹⁴¹ A.g.m., 22

Naum GABO (1890 Bryansk - 1977 Waterbury)

Naum Gabo, 1912'de Münih'e giderek mühendislik okumaya yönelmiş, aynı zamanda sanat tarihçisi Wölfflin'in derslerine katılmıştır. 1913-14'te de Paris'te yaşayan Gabo, küçük kardeşi Alexei ve kendilerine 1916'da katılan Antonie ile sonraki üç savaş yılını Norveç'te geçirmişti. "Burada Gabo, manifestoda ortaya attığı ve sonraki çalışmalarını belirleyen ilkeleri derinleştirdi. Bu süreci kardeşi Alexei, "Benimle heykelde çizginin anlamı üzerine sıkça konuşurdu, onun fonksiyonunun bir şeyin sınırlarını daraltmak değil, o şeyin içindeki saklı ritim ve güç eğilimlerini göstermek olduğunu söylerdi" sözleriyle anlatır."¹⁴²

"1915'te Gabo, boşluğu ortaya çıkaran çalışmalarından ilkinin bir büst üzerinde gerçekleştirmişti. (Resim 37) İtalyan Rönesans heykeli, iç hacmi gösterilmediği için Gabo'nun ilgisini çekmiyordu. Ayrıca Gabo, Picasso'nun ve Fütüristlerin yapmaya çalıştığı gibi bir formu profil serileri olarak göstermeyi reddetti. 1915 ve 1916'da, levha, tahta, kontraplak, plastik gibi çeşitli gereçlerden yaptığı bu büstler geometrileri yüzünden yanlışlıkla kübist olarak algılanmıştır ama Gabo'nun yapmaya çalıştığı, iç uzayı bir dış biçim stili yaratmadan göstermeye çalışmaktı."¹⁴³ (Bkz. Resim 38). Bu gereçler ve biçim aracılığıyla çağdaş yaşamın ruhunu yansıtmak istiyordu. Daha sonra yazdığı "Heykelcilik: Uzayda Oymak ve İnşa Etmek" adlı yazıda farkı açıklayarak anlattı: (Bkz. Resim 39)"... Aynı objenin iki farklı şekilde temsil edilmesini gösteren iki küp, biri oymaya diğeri ise konstrüksiyona (inşa etmek) denk geliyor... İlki bir kütlenin hacmini temsil ediyor, ikincisi ise kütlenin var olduğu uzayın görsel halini. Kütlenin hacmi ile uzayın hacmi, heykelcilik açısından aynı şey değil. Aslında onlar iki farklı madde... Hem somut, hem de ölçülebilir.

¹⁴² George Rickey, Konstruktivizm and Evolution, 25

¹⁴³ A.g.k., 25

Bugüne kadar heykeltıraşlar hep kütleyi tercih etti ve kütlenin çok önemli bir parçası olan uzayı yok saydılar veya fazla önemsemeler... Biz onu (uzayı) heykelin kesin bir elemanı olarak görüyoruz, kapalı bir hacmin dışında ve onu içerden, kendi özellikleri ile temsil ediyoruz.

Hiç kuşkusuz söyleyebilirim ki, uzayın algılanması birincil doğal duyularımızdan biridir ve psikolojimizin temel duyuları arasında yer alır.”¹⁴⁴

1917'de Sovyet Devrimi'nden sonra ülkesine dönen Gabo, Kandinsky'nin “Sanatta Zihinsellik Üzerine” adlı kitabından ve Wilhelm Worringer'in “Soyutluk ve Empati” kitabından etkilenmiştir. 1917'de Rusya'ya döndüğünde ders vermeye de başlayan Gabo şöyle söyler: “Deneme dönemim Norveç'te sona erdi. 1917'nin başında Rusya'ya geldiğimde, daha fazla büst yapmayacağımı çoktan biliyordum... Daha sonra arkitektonik konstrüksiyonlar yapmaya başladım... Uzayın tam ortasında olabilmek için, kendimi konstrüksiyonun ortasına transfer ettim...”¹⁴⁵

Gabo, 1919-20 yılları arasında Tatlin'in çalışmalarından esinlenerek bir takım mimari taslaklar üzerine çalışmalarda bulunmuştur. Bu taslaklardan biri Serpuçov şehri için yaptığı “Bir Radyo İstasyonu Projesi” adlı çalışmadır. Bu çalışmada, Delaunay'in Eiffel Kulesi tablosunun ve Tatlin'in kulesinin izlerini bulunmaktadır.

Gabo'nun 1920'lerde yaptığı heykellerin çoğu, biçimsel olarak çekirdekten bir bitki gibi açılan ya da bir fiskeye gibi yükselen, saydam malzemeye yapılmış heykellerdir. Genellikle ince yapılı bu heykeller ışığı yansıtışlarıyla etki bırakır. (Bkz. Resim 40).

¹⁴⁴ A.g.e.'den aktarılarak, 27

¹⁴⁵ A.g.e.'den aktarılarak, 27

Naum, kendisine Gabo adını taktığı dönemde, 1920'de Moskova'da Realistik Manifesto'yu (Gerçekçi Bildiri) ilan ettikten sonra, 1921 yılının sonlarına doğru ülkesinden ayrılarak önce Berlin'e gitmiştir. Burada 1922'de David Sternberg tarafından organize edilen ve konstrüktivistlerin yeni sanatlarını ilk kez büyük çapta dünyaya tanıttıkları sergiye Gabo 'Kinetik Konstrüksiyon' adlı çalışmasının da dahil olduğu toplam sekiz çalışmasıyla katılmıştır. (Bkz. Resim 41) Gabo'nun, Kinetic Construction (Standing Wave) adlı eseri 1919-1920'de Moskova'da yapılmış ve ilk olarak Tverskoy Bulvarı'ndaki açık hava müzesinde sergilenmişti. Bu döneme dair, "Rusya'daki iç savaşın, açlığın ve kargaşanın doruğuydu. Herhangi bir makine parçası bulmak... imkansız yakındı" der. "Aslen öğrencilerine kinetiğin ilkelerini göstermek için yapılmıştı; bu eser, sanatçının, içinde uzam ve zamanın aktif bileşenler olduğu bir heykele olan inancını yansıtır. Salınma için metal bir şerit yapılmıştı, böylece durgun dalga kurulmuş oluyordu. Gerçek zamanlı bu hareket, hacimsel uzay illüzyonu yaratır."¹⁴⁶

İlk tek kişilik sergisini konstrüktivist heykel başlığı ile 1930'da Hannover'deki Kestner Gesellschaft Galerisi'nde açmıştır. Bu özel kurum, savaştan sonra eyalet merkezinde açılan ve giderek soyut ve konstrüktivist sanatı destekleyen önemli bir sanat merkezi olmuştur.

Gabo'nun 1957'de Rotterdam'da BREUER'in Bijenkorf Mağazası önüne dikilen anıtı dünya çapında önemli bir üne sahiptir. (Bkz. Resim 42). George Rickey bu anıtın öyküsüyle ilgili şöyle yazar: *"Böyle bir nesneyi yapmayı bilen veya buna istekli olan bir tek firma bile yoktu. Bunun üzerine Gabo inisiyatifi eline aldı ve bir köprü, fabrika, uçak ve gemi inşaatçısını buluşturan bir toplantı ayarladı. Onlara, düzenli aralıklarla iki derecelik çevirmeler yaparak, sistematik bir şekilde formlarına nasıl ulaştığını anlattı. Aralarında kare levhalar olan bir çekirdek borudan şekli yaptı, sonra da bütün yapıyı sac levha ile kapladı. Bir heykeltıraşın bu kadar teknik bir şekilde*

¹⁴⁶ www.tate.org.uk/servlet/Artist

çalışmasına hayret etmelerine rağmen, kendi alıştıkları yöntemin çok dışında olduğundan bunu büyük ölçekte denemeye pek yanaşmıyorlardı. Sonunda bir gemi inşaatçısı, formu anladığını ve inşa edeceğini söyledi. Gabo, bir yandan hafif eğri formların gelişmesini denetliyor, bir yandan da eğimin kesintisiz olarak devam ettiğinden emin olmak için yüzeylerin biraz daha ezilmesini söylüyor, hatta bazen işçinin elini bizzat kendisi yönlendiriyordu.”¹⁴⁷

Rotterdam'daki seksen footluk yapı 1960'lara kadar yapılmış en büyük konstrüktivist anıttır. Gabo'nun yaptığı diğer büyük ölçekli heykellerden Amerika'daki en büyük iki örnekden biri Baltimore Müzesi'nde merdiven boşluğuna asılı olan heykeli, diğeri ise New York U.S. Rubber Company'deki bir duvar rölyefidir.

Herbert Read, Gabo hakkındaki düşüncelerini şöyle dile getirir: *“Sanattaki konstrüktivist fikir, Gabo tarafından ilk formüle edildiğinden beri değişmedi -bu değişmeyen, sadeleştirilemez, hatta stilde kişisel elemanların teorik dışlanmasına doğru yönelen kavramlardan biri.”¹⁴⁸*

Antoine Pevsner

Önceleri Ortaçağ ve halk sanatlarıyla ilgilenen Pevsner, 1913'de Boccioni'nin fütürist eserlerini görmüş, sonrasında Kübizm'le tanışmış ve bu etkiler sonucunda soyut sanata yönelmiştir. 1915 yılında Oslo'da bir araya geldiği kardeşi Gabo'nun etkisi ve yönlendirmesiyle konstrüktivist heykeller yapmaya başlamıştır. 1917'de Gabo'yla birlikte, 1922'ye kadar kalacağı Rusya'ya dönmüş ve Moskova'daki Vkhutemas'ta Malevich ve Kandinsky ile

¹⁴⁷ George RİCKEY, **Construktivism and Evolution**, 32

¹⁴⁸ A.g.e.,33

birlikte çalışmıştır. 1921 yılında hükümet politikasının sertleşmesi sonucunda Gabo Berlin'e, ardından da yaklaşık bir yıl sonra Antonie Pevsner Paris'e gitmiştir.

Pevsner 1923 yılına kadar ağırlıklı olarak resimle uğraşmıştı ve bu süreçte kardeşi Gabo ile yakın ilişki halindeydi. Gabo Berlin'de yaşamasına rağmen Pevsner'i sıkça ziyaret ediyor, onu konstrüktivist heykeller yapması yönünde destekliyor, fikirler veriyor, hatta çalışması için kendi modellerini ona bırakıyordu. Ayrıca malzeme ve teknikle ilgili bilgilerini de paylaşıyordu. Dolayısıyla Gabo'nun, Antoine Pevsner üzerinde oldukça fazla etkisi vardır.

Pevsner 1931'de dahil olduğu "Soyutlama-Yaratma" grubuyla konstrüktivist eserlerini geliştirebileceği bir atmosfer yakalamıştır. 1938-39'a tarihlenen *Uzayda Bir Proje* adlı yapıtı, ulaştığı heykel anlayışını göstermektedir. Bu heykel ince tunç bir tabakanın sarmal bir kıvrımla biçimlendirilmesiyle oluşturularak, formun organik bir nitelik kazanması sağlanmıştır. Böylelikle "yetkin bir uzay tanımlamasına yönelmiştir."¹⁴⁹ 1938'de yaptığı "*Geliştirilebilir Yüzey*" adlı heykelini bakır malzemeyle üretmiş, sarmal formun üzerine çizdiği beyaz çizgilerle, kontrastlığa dayanan bir hareketlilik elde etmiştir (Bkz. Resim 43). Heykelde, iç içe geçmiş, birbirini kesen yüzeylerle ve sarmal formun içindeki boşluklarla birlikte bir kompozisyon tarifine gidilmiştir. Bu yaklaşım Pevsner'in neredeyse bütün eserleri için geçerlidir. Pirinç ve kalay kullanarak gerçekleştirdiği 1947 tarihli "*Dünyasal Konstrüksiyon*" isimli yapıtında evrensel olanın görünümüne ulaşmaya çalışmıştır. Soyut olan tüm bu heykeller kuruluşlarındaki ilişkiler yoluyla tanımlanmışlardır.¹⁵⁰

Fransızlar tarafından benimsenen Antoine Pevsner zamanla giderek stilini geliştirmiştir. Pevsner, 1947 yılında Yeni Gerçeklikler Salonu'nun kurucu üyeleri arasına girmiştir. Bu dönemde Pevsner, Fransa'da

¹⁴⁹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1459

¹⁵⁰ A.g.k.,1459

konstrüktivizmin önde gelen isimleri arasında yer almış, genellikle Paris'te yapılan büyük sergilerde Fransız bir sanatçı olarak onurlandırılmıştı.

“1950-51'de Caracas Üniversitesi için gerçekleştirdiği *Dinamik Tasarım* (resim 44) adlı yapıtı çevreye açılan yüzeyleri ve bunları sınırlayan akıcı dış çizgileriyle konstrüktivizmin özgün örneklerinden biridir. Pirinç ve tuncun kullanıldığı yapıtın silindirik altlığı, üstteki dinamik açılımın karşıtı olarak dingin bir biçim oluşturur.”¹⁵¹ 1952'ye tarihlenen "*Sütun*" isimli heykeli birbirinin içine geçmiş, köşeli yüzeylerle oluşturulmuştur. Malzemenin etkisiyle sarı yüzeyde oluşan parıldama, optik bir etki yaratarak, ışık oyunları ile heykelde güçlü bir etki uyandırmaktadır.

Antoine Pevsner hayatının geri kalan dönemini Paris'te geçirmiş ve konstrüktivist üsluptan ayrılmadan yetkin yapıtlar vermiştir.

Piet Mondrian (1872 Amsterdam - 1944 NewYork)

Amsterdam Akademisi'nde resim öğreniminin ardından manzaralarla sanat yaşamına başlayan Mondrian, 1911'de Paris'e yerleşmiş ve burada Kübizmi tanıma olanağı bulmuştur. 1914 yıllarında bu akımın ilkelerini soyut anlatımdan daha da ileriye götürerek, çalışmalarını "saf plastik sanatın anlatımı"¹⁵² doğrultusunda geliştirmiştir. Mondrian, kübizmin soyutlayıcı olduğu halde, doğayla ilişkisini tam olarak koparmadığından soyut olmadığına değinmiştir. “Bu yüzden hacmi yıkmak zorunda kaldım. Bunu yüzeyi kesen çizgilerin aracılığıyla yapıyordum. Ama yüzeyi yok etmek için bunlar yetmedi. Bunun üzerine sadece çizgiler yapmaya karar verdim ve

¹⁵¹ A.g.k., 1459

¹⁵² A.g.k., 1292

bunları renklendirdim...”¹⁵³ diyerek kendisinin, doğanın görünüşünü resmetmekten sıyrıldığını belirtiyordu. (Bkz. Resim 45) Ancak, bununla birlikte doğanın mistik çekiciliğine olan ilgisi devam edmekteydi. Mondrian'ın bu çalışmalarında, resmin asal öğeleri dik açılarla birleşen düz çizgiler ve birkaç ana renkle sınırlandırılmış, duygusal nitelikler yadsınmış ve anlatım en basite indirgenmiştir.¹⁵⁴

1916 ve 1917 yıllarında Mondrian, mistik ve teosofist düşünceyle temellendirdiği yeni-plastisizm kuramını geliştirdi. Yaşamın temelindeki denge ve uyumun evrensel ilkelerini anlatmayı, doğal biçimleri yatay ve dikeylere, doğal renkleri de temel renklere indirgemeyi amaçlıyordu.¹⁵⁵ Bunun sonucunda da kişisel olan, evrensel bir nitelik kazanmış olacaktı.

Mondrian yazılarında sık sık evrensel-bireysel, dış-ıç, nesnel-öznel, düşünce-madde, erkek-dişi gibi birbirine karşıt olan kelimeleri kullanmaktadır. Bu karşıt elemanların birbirleri ile örtüşmesi Mondrian'ın sanatının çıkış noktası olmuştur.¹⁵⁶ Ve bu noktadan hareketle uyum ve dengeye varmak sanatının amacını oluşturmuştur. “Karşıt elemanların örtüşmesi anlamına gelen bu biçim verme, sanat yapıtının özünü oluşturur... Böyle bir varlık, elbette bir birliktir, ama denkleşen elemanların bir birliğidir.”¹⁵⁷

Mondrian biçim vermeyele ilgili şunları söyler: “Bu yeni biçim verme, yüzeysel görünüşlerden soyutlayarak yalnız ‘içsel olanı’ ifade etmekle, resimde yeni bir gerçeklik bulur. Bu yeni gerçekliği, sınırları çizilmiş biçim tasvirinin yerini alan renk ve renk olmayışın dik açılı yüzeyli

¹⁵³ N.İPŞİROĞLU - M. İPŞİROĞLU, **Sanatta Devrim**, 56

¹⁵⁴ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, 1292

¹⁵⁵ N.İPŞİROĞLU - M. İPŞİROĞLU, **Sanatta Devrim**, 56

¹⁵⁶ A.g.k., 55

¹⁵⁷ İsmail TUNALI, **Felsefenin Işığında Modern Resim**,159

kompozisyonlarıyla kurar. (...) Yeni biçim verme, bu yasalılığı, bu 'değişmez olanı' dik açılarla ifade eder.”¹⁵⁸

Mondrian'ın resimleri iç içe geçmiş kareler, dikdörtgenler ve dik açılı çizgilerden oluşur. Bir anlamda neo-plastisizm, sanatın geometrik biçimlere indirgenmesidir. “Bu geometrik düzen ya da bu geometrik yapı, temelde bir mimari yapıdır. Bu yapıda her şey rasyonel ilgiler içinde bulunur ve bu anlamda da, her ilgi bir orantı demek olur. (...) Çünkü her resim yapıtı, dikey çizgilerin, temel renklerin ve onların karşıtları olan yatay çizgilerin, renksiz renklerin biçim kazanmış, 'denkleşmiş' bir yapısıdır, bu anlamda da bu elemanların bir harmonisidir. Bu 'denkleşmiş' yapı, bu 'harmoni' hem mimarlık, hem de müzik için geçerlidir. (...) Mondrian ve Doesburg'un konstrüktivizminde, resim böyle bir harmoniye katılır. Bunun için resim, bir bakıma mimari olduğu gibi, bir bakıma da müziktir. Konstrüktiv resmin yapıcı rasyonel bir yasalılığa dayanması, (...) onu bir yandan modern mimariye, 'Bauhaus'a bağlıyordu, öbür yandan da özellikle caz müziğine bağlıyordu. Burada, örneğin Mondrian'ın ünlü yapıtı 'Boogy-Woogy' bir kanıt değeri taşır.”¹⁵⁹ (Bkz. resim 46),

Kasimir Malevich (1878 Kiev - 1935 Leningrad)

Kiev Sanat Okulu'nda eğitim görerek, Rus izlenimciliği türünde resimler yapan Malevich, özel koleksiyonlardan gördüğü Cezanne, Leger ve Fovizmin etkisiyle sanattaki yeni eğilimlerle tanışmış, ayrıca kübizm ve fütürizm ile ilgilenmiştir.

¹⁵⁸ A.g.e.'den aktarılarak

¹⁵⁹ A.g.e.'den aktarılarak 181

Malevich bir süre kolaj denemeleri yaptıktan sonra soyut geometrik biçimlere yönelmiş ve "Süprematist" adını vereceği eserler üretmiştir. Münih'te Blaue Reiter grubuyla sergiye katıldıktan sonraki dönemde Süprematist Manifestosunu açıklamıştı. Bu yapıtlar, görünen gerçeklikten hiçbir bildiri taşımayan, hiçbir toplumsal mesaj iletmeyen, temel biçimlere dayalı, kişisellikten arınmış soyut bir sanatı temsil ediyordu.

Malevich'in 1913'de St. Petersburg'da sergilenen, "*Güneşe Karşı Kazanılan Zafer*" isimli fütürist bir opera sahnesi için çizdiği dekor ve giysi eskizleri kübist özellikler taşımaktaydı. Ancak hazırladığı sahne perdelerinden biri siyah ve beyaz alanlardan oluşan bir kare şeklindeydi ve Malevich'e göre bu çaişmalar, kendi süprematist anlayışına yönelmesindeki en büyük etkendi.

Malevich'in süprematist döneminin ilk yetkin eseri beyaz bir karenin içine yerleştirilen siyah bir kareyi gösteren resmidir. "Bir imgeden çok bir işareti andıran bu kare, kesinlikle görünebilir herhangi bir nesnenin soyutlaması değildi."¹⁶⁰

Malevich'in süprematist düzenlemelerinde yer alan biçimler, yerleştiriliş tarzının bir sonucu olarak boşlukta yüzüyorlarmış hissi vermektedir. *Süprematist Resim: Kırmızı ve Siyah Kare* adlı yapıtında sanatçı, beyaz tuval üstüne ayrı renkte iki kare koymuş ve kırmızı olanı hatifçe eğerek resme bir hareketlilik kazandırmıştır. Bunun yanı sıra eser seyirciye, tuvalin beyazıyla üstündeki kareler arasında bir uzay boşluğu olduğu sanrısını hissettirmektedir.

"Mondrian resimlerindeki uzayla, duvardaki uzayın özdeş olduğunu, Malevich ise başka bir yerdeki sınırsız uzayı, o çevreyle ilgisi olmayan kozmik bir uzayı yansıttığını belirtmek istiyordu."¹⁶¹

¹⁶⁰ Lynton, NORBERT, **Modern Sanatın Öyküsü**, 79.

¹⁶¹ A.g.e., 80.

Malevich 1917-18 yılları arasında "Beyaz Üstüne Beyaz" adlı bir dizi resim üretmiştir. Bu yapıtların, resim sanatında, temsili öğelerin elenişi açısından en uç noktada olduğu söylenebilir. Öyle ki bu eserlerdeki beyaz tuvalin üstünde yer alan beyaz karenin ayırımına varılması bile oldukça zordur. Malevich'in geometrik imgeleri dönemin objesiz anlatımının en saf halini oluşturmaktaydı.

"Onun Süprematizmi kendi tanımladığı şekliyle; (1) Bütün fenomenlerin bir genellemesi, (2) Dinamik karakterli bir süprematist düz çizgi, (3) Düzlemin dinamik süprematizmi, (4) Ve uzayın statik süprematizmi - Süprematist karelerin de eklenmesiyle oluşan soyut bir mimari... Uzaya taşınabilecek tuvalin üzerinde yaratılan plastik bir duygu. (5) Siyah kare = duygu, beyaz alan = bu duygunun ötesindeki boşluk."¹⁶²

Malevich 1920-22 arasında, bazılarına "Arkitekton" dediği üç boyutlu nesnelere ve modellerle süprematist bir mimarlık anlayışının örneklerini vermeye çalışmıştı. (Bkz. Resim 47) Bunograd'da sergilenen bu yapıtlar, resimlerindeki düzlemlerin bir kütle oluşturacak biçimde eklenmesiyle oluşmuştu. Bu biçimler gelecekteki uzay kentlerinin yapıları olarak tasarlanmıştır. Ancak bu yapıtlar ütopyik düşünceler olarak karşılanmış ve hayatın güncelliğinden uzak bulunarak eleştirilmişti.

Malevich, resmini siyah bir kareye indirgemişti. Şöyle demektedir: "İçimde sadece geceyi hissediyordum ve o zaman, yeni bir sanata, Süprematizm dediğim sanata gebe kaldım... Süprematistlerin kareleri, ilkel insanın sembolleri ile karşılaştırılabilir. Onların amaçları süs şekilleri yaratmak değil, ritim duygularını ifade etmektir."¹⁶³ Sanatçı, süprematizmin dinin ötesine geçerek, sanatın en ruhsal ve en saf haline dönüştürdüğünü düşünüyordu. "Süprematistler için nesnel dünyanın görsel olayları kendi

¹⁶² George RİCKEY, **Construktivism and Evolution**, 20

¹⁶³ A.g.k., 19

içlerinde anlamsızdır. Aslolan doğadan bağımsız olarak duygulardır... Süprematist, gözlemler ve dokunmaz, sadece hisseder.”¹⁶⁴

Malevich'e göre sanat, pratik sonuçlardan çok ulvi amaçlara yönelen bir uğraştır ve koşullara göre değil de genel durumlara göre çözüm arayan, bu nedenle de felsefe ve matematik gibi salt gerçeği araştıran uğraşlar kadar insanlığa hizmet eden bir etkinliktir.

El Lissitzky (1890 Vitebsk - 1947 Moskova)

Lissitzky'nin 1917'de Chagall'la birlikte resimlediği Yahudi kitaplarında, kübik gelecekçilik akımının izleri görülmekteydi. 1918'de Vitebsk'teki sanat okulunun mimarlık ve grafik sanatlar bölümünde profesör olan Lissitzky, ertesi yıl buraya gelen Malevich'in sayesinde süprematizmi tanıma fırsatı bulmuştu. Bu etkiyle sanatçı süprematist mekân anlayışının egemen olduğu çalışmalar yapmaya başlamıştır. Lissitzky'nin bu dönemlerde yapmaya başladığı "*Proun*" dizisi, iki boyutlu resimden üç boyutlu mekân düzenlemelerine geçiş aşamasını temsil etmektedir. (Bkz. resim48) Lissitzky bir süre sonra, bir nevi sanat elçisi olarak batıya giderek, bir dönem burada verimli bir zaman geçirdikten sonra 1928'de ülkesine dönmüştür.

Lissitzky, 1922'de konstrüktivistlerin sanatlarını ilk kez büyük çapta dünyaya tanıttıkları Van Diemen sergisinin konstrüktivist bölümünü kurmak için Berlin'e gelmişti. Burada De Stijl ve mimar Van Der Rohe ile temasa geçmiş ve Moholy Nagy ile birlikte 'G' adında konstrüktivist bir grup kurmuştur. 1926'da Hannover'deki Kestnergesellschaft'a davet edilen Lissitzky, burada kaldığı iki yıl boyunca Provinzal Museum için türünün ilk örneği olan bir "Soyut Galeri" dizayn etmiştir. Konstrüktivizmin Almanya'da tanınmasına katkıda bulunan Lissitzky sonrasında, Almanya'da

¹⁶⁴ A.g.k.,19

üç dilde yayımlanan *Vesbch/Gegendstand/Objet* dergisinde yazılar yazmıştır. Bu yıllarda *Proun* dizisinin yapımını sürdürmüştü. Mimari özellikler taşıyan "Proun" şekilleri, Malevich'in dörtgenlerinin üç boyutlu örnekleri andırıyor, sınırsız bir boşlukta yüzüyormuş izlenimi veriyordu.

1923'te Berlin'de açacağı bir sergi için *Proun Odası* (Bkz. Resim 49) adını verdiği küçük kare biçiminde bir oda tasarlamıştı. Bu üsten aydınlatılan oda, duvar duvarlar, döşemeler ve tabanıyla bunların üstüne resmedilen veya kabartma olarak eklenen biçimlerden oluşmaktaydı. Sanatçı aynı yıl "*Proun*" resimleri ve "*Güneşe Karşı Zafer*" başlığında iki ayrı dizi halinde baskı hazırlayamış ve Tairov'un *Zincirden Kurtarılan Tiyatro* adlı bir kitabının kapağını da düzenlemişti.

Lissitskinin "Sergileme Makinesi" adını taşıyan bir tasarımı da bulunmaktadır. Tatlin'in *III. Enternasyonal Anıtı*'ndan esinlenilmiş bu yapıt aynı zamanda ışık ve ses düzenini içeren bir tasarımdır. *Çağdaş Gezgini* adlı bu diziden olan bir taş baskıda da dörtgen, üçgen ve elips gibi biçimlerden meydana getirilmiş soyut bir gezgin imgesi bulunmaktadır.

1923-25 arasında İsviçre'de ABC grubunu kuran, aynı adlı dergiyi çıkaran Lissitzky, "Sanatta İzimler" adlı kitabını ARP'la birlikte yayımlamıştır. Bunların dışında ayrıca Mart Stam ile birlikte Moskova için düşündüğü *Yatay Gökdelin* projesini yapmıştır.

Lissitzky için tıpkı Van Doesburg için olduğu gibi sanat yapıtları, amaçlarını açıklama şekliydi. "Bu iki sanatçının da amacı sanatçı, ya da herhangi başka bir alanın uzmanı olarak parlamak değil, genel olarak sanata ve kültüre yeni bir yön vermektir. Lissitzky 1932'de yazdığı bir yazıda şöyle diyordu: 'Her yapıtım gözleri üzerine çekmeye değil, duygularımızı sınıfsız bir toplum yaratma gibi çok daha büyük bir amaç uğrunda bizi harekete geçirmeye bir çağrıydı.' Bu doğrultuda en önemli kılavuz kuşkusuz

teknolojydy, fakat Lissitzky'nin teknoloji anlayışı, meslektaşlarınıninkinden çok daha derinde ve basit makine ve köprü düşlerini aşyorduy."165

Laszlo Moholy-Nagy (1895 Bacsbarsod - 1946 Chicago)

Budapeşte Üniversitesi'nde hukuk öğrenimi gören Moholy-Nagy, savaştan sonra Budapeşte'de "MA" adlı avant-garde grubun kurulmasında etkin olmuştur. 1921'de Berlin'e gittiğinde kolaj ve fotomontaj üzerine çalışmış, sonraki sene Der Strum Galerisi'nde ilk yapıtlarını sergilemiştir.

Moholy-Nagy 1923-28 arasında Bauhaus'ta ders vermiş, resim ve heykelin yanı sıra tiyatro, sinema, fotoğraf gibi sanat dallarıyla da ilgilenmiştir. Ayrıca bu dönemde yapıtlarının en büyük özelliğini oluşturan Işık Sanatı ile ilgili deneysel eserler yapmıştır.

Moholy'nin ışık tutkusu, onun farklı türdeki yapıtlarına bir bütünlük kazandırmıştır. "Moholy, fotoğraf kağıdına, araya negatif yerine bu kağıdın üstüne çeşitli nesnelere koyup ışığa tutarak elde edilen ve fotogram denilen baskının da ilk uygulayıcılarından biridir."166

Moholy'nin en ünlü eseri, 1930'da sergilediği *Uzay Modölatörü* adındaki *kinetik* heykeldir. (Bkz. Resim 50) İlk adı *Işık Donanımı* olan bu motorlu yapıt, çelik, cam, plastik ve tahta malzemedен oluşan, ışıklı bir gösteri aracıydı. Moholy çeşitli ışık oyunlarını ve değişik ışık deneylerini içeren altı bölümlük bir film yapmayı planlamıştı. Bu filmin son bölümünde *Işık Donanımı* ile *Uzay Modölatörü*'nün oluşturduğu gölgeler ve ışıltılar inceleniyordu.

¹⁶⁵ Norbert LYNTON, *Modern Sanatın Öyküsü*, 114.

¹⁶⁶ A.g.K, 118.

Moholy, Bauhaus'da makine estetiğine ve Elemtarist görüşlere öncelik veren çeşitli deneyler yapmıştı. Bauhaus'un endüstri tasarımı konusundaki girişimlerinde genellikle Moholy'nin katkısı bulunmaktaydı. Bu girişimlerin en başarılısı öncelikle çeşitli ışık donanımlarıydı.

Moholy-Nagy 1934'te Amsterdam'a, oradan da Londra'ya giderek "Circle" dergisini çıkaran konstrüktivist gruba dahil olmuştur. Aynı dönemde "Mekan Modölatörleri" adındaki pleksiglas malzemeye konstrüksiyonlar yapmıştır.

Theo van Doesburg (1883 Utrecht - 1931 Davos)

De Stijl grubunun kurucularından olan Doesburg sanat yaşantısında önceleri tiyatro ve edebiyatla ilgilenmiştir. 1908'de Lahey'de ilk sergisini açan Doesburg; 1912'de Asya sanatı, Kübizm ve Gelecekçilik üzerine çeşitli dergi ve gazetelerde yazıları bulunmaktadır. Bu zamana kadar Ard-İzlenimcilik (post-emoresyonizm) ve Fovizm doğrultusunda süren çalışmaları sonrasında, 1915'te tanıştığı Mondrian'ın etkisiyle soyut sanata yönelmiştir. 1917'de yapmış olduğu *İnek* adlı çalışmasında, imge giderek soyutlanmış, kare ve dikdörtgenlere dönüştürülmüştür. 1917'de *De Stijl* dergisini Mondrian, Bart van der Leek, Huszar, Vantongerloo ve şair Antony Kok'la birlikte çıkarmaya başlamıştır. Doesburg, yalın geometrik öğeler ve asal renklerle Yeni-Plastisizm ilkelerini mimarlığa uyarlayabileceğini düşünmüştür. 1916'da *De Spbinx* grubunu Oud ve Jan Wils'le birlikte kuran Doesburg, 1917'de *De Vonk Yazlık Evi*'ni (No-onvijkerhout) Oud'la beraber tasarlamıştır. "Doesburg'un, 1919'da yayımladığı *Grond-begrippen der beeldende Kunst* (Güzel Sanatların Temel Kavramları), 1924'te bir Bauhaus kitapçığı olarak yeniden yayımlanmıştır. Bu dönemde Dadacılarla da yakın ilişkiler kuran Doesburg, 1922'de *De Stijl* dergisinde Arp, şair Tristan Tzara ve Schwitters'le

birlikte bir Dada eki yayımlamıştır.¹⁶⁷ Yaşamının son yıllarında *Van Doesburg Evi ve İşliği*'ni gerçekleştirmiştir.

7. KONSTRÜKTİVİZM ve TÜRK HEYKEL SANATI

Ülkemizde Cumhuriyet dönemi öncesinde, özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa sanatının etkileri görölmeye başlamıştır. Sanayi Nefise Mektebinin açılması bu gelişimin en önemli göstergesidir. Ancak Heykel sanatının bir kurum olarak gelişimi, Cumhuriyet dönemiyle olmuştur.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş döneminde Batı sanatı, heykel sanatı açısından önemli bir kaynak oluşturmuş ilk örnekler devletin yönlendirmesi doğrultusunda gelişmiştir. Bu amaçla sanat eğitim kurumlarına önem verilerek, batıdan Avrupalı eğitimciler çağrılmış ve öğrencilere yönelik, özellikle dönem itibariyle sanatın merkezi konumunda olan Paris için yurt dışı eğitim bursları verilmesi sağlanmıştır. Ayrıca bu süreç içerisinde sanat yapıtının üretilmesi için gerekli ekonomik destek verecek yeni kurumlar oluşturulmuş, çeşitli yarışma ve sergiler düzenlenerek heykel sanatı desteklenmiştir. Bu yıllarda çok sayıda anıt gerçekleştirilmiştir. Söz konusu anıtlar genellikle kurtuluş savaşı ve ulusal kahramanları anlatmakta, Türkiye'de heykel sanatının gelişmesine, toplum içinde yaygınlaşmasına ve tanınmasına katkıda bulunmaktadır. 1940'lara kadar gerek malzeme eksikliği, gerekse uygun teknolojiyi içeren atölyelerin bulunmayışı nedeniyle anıtların yapımında yabancı sanatçılar görev alırken, bu tarihten itibaren, uygulamaları ülkemiz sanatçılarının üstlenmesiyle, anıt anlayışında yeni yaklaşımlar sergilenmiştir. Zühtü Müridoğlu'nun Hadi Bara ile ortaklaşa gerçekleştirdiği Barbaros Anıtı bu dönemde yapılmıştır.

¹⁶⁷ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 464.

Heykel sanatının gelişimini daha iyi anlayabilmemiz açısından, 2. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar akademide sürdürülen eğitim anlayışına bakmamız faydalı olacaktır.

Güzel Sanatlar Akademisi ve burada sürdürülen eğitim, batı anlayışı içinde heykel sanatının ilkelerini ülkemize taşıyan kurumlar ve anlayış içinde önemli bir yere sahiptir. Akademinin ilk yıllarında Heykel Bölümü'nde İhsan Özsoy, Mehmet Mahir Tomruk ve Ali Nijat Sirel'in eğitim verdiği akademik anlayış çerçevesinde işler üretilen modelaj atölyesi bulunmaktaydı. Bu atölyede sürdürülen eğitimin Rudolf Belling'in Akademi'de çalışmaya başladığı yıllara kadar natüralist bir çerçevede devam etmiştir. R. Belling'in eğitimci olarak çalıştığı yıllarda (1937-1955), avant-garde bir sanatçı olmasına rağmen, atölye çalışmalarında klasik temel formasyonu öngörmüştü. Akademi, kendi çağının düşünce ve üretim anlayışlarını içeren modern bir yapıya 1950'li yıllarda yönelebildi. Bu döneme geçişi sağlayan Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu Şadi Çalık, İlhan Koman gibi isimler ve onların çağdaş sanat anlayışlarını öğrencilerine aktaran tutumları oldu.

1950'ler Avrupa'da, özellikle Fransa'da, soyut sanatın yoğun yaşandığı bir dönemdi. Bu süreç içerisinde tek bir soyut sanat akımı olmadığı gibi elemeantarist ve konstrüktivist sanat anlayışı önplandaydı. "Bu öncü sanatçılar (...) yeni bir dil ararken, yeni malzemeleri ve teknikleri de, hem resim, hem heykel sanatına kazandırıyorlardı: metal, ahşap, plastik, kristal, cam (...) Kısacası, aklınıza gelen her tür malzemeyi kullanıyor ve kimileri heykel sanatında dördüncü bir boyut arıyorlardı (...) ses ve devinimi heykelin yeni boyutları olarak deneyenler vardı."¹⁶⁸

Türkiye'nin dışa açıldığı bu dönemde Türk heykel sanatçıları Avrupa sanatını yakından izliyorlar, sanat anlayışlarını bu yeniliklerin paralelinde geliştirme olanağı buluyor ve edinmiş oldukları izlenimleri yaşama

¹⁶⁸ Kuzgun ACAR, *Katolog*, 9.

geçiriyorlardı. Bunun en belirgin kanıtlarından biri akademide gerçekleşen reformlardı. Bu yenileşme hareketleri heykel bölümündeki, eğitimi de etkilemiş, bu yıllarda ahşap ve metal atölyeleri kurulmuştu. Bu atölyelerle birlikte, heykel ve malzeme ilişkisi yeniden sorgulanmış, farklı yaklaşımlar gündeme gelmiş; metal, ahşap, taş gibi malzemeler kullanılmaya başlanmıştı.

Bu dönemde ülkemizdeki tek değişim sadece akademide meydana gelmemiş, aynı zamanda siyasal açıdan da farklı bir döneme girilmiştir.

1950'de Türkiye çok partili demokratik sürece geçmiş, devletçilik politikası yerini değişen bazı değer yargılarıyla beraber liberal ve özel sektöre bırakmıştır. Bu tarihe kadar, ulusal eğitime yapılan yatırım aralıksız bir şekilde devlet politikası olarak sürdürülmüşse de 1950'lerden sonra devlet desteği azalmıştı. Ancak Batı Avrupa ülkeleri ile yapılan ikili antlaşmalar ve uluslararası ilişkilerin güçlenmesi ile kültürel etkileşim artmıştı. Yine bu dönemde batı sanat yayınlarının Türkiye'ye girebilmesi kolaylaşmış, uluslararası sanat kuramlarını yakından izleyen Türk sanatçıları bu tartışmalara katılmıştı.

Örneğin Türkiye'de izlenen Fransız, L'Art d'Aujourd'hui dergisi bu konuda sanatçılara çok önemli bir kaynak oluşturuyordu. Bir anlamda de Stijl ve Bauhaus anlayışının bir devamı olan bu dergi 1930'da L'Architecture adıyla Andre Bloc tarafından kurulan bir mimarlık dergisinin devamıydı. Dergide her tür soyut sanata ve özellikle heykelle mimariye oldukça yer veriliyor, heykelin günlük yaşamın içinde yer alması gerektiğine ilişkin önerilerde bulunuluyor, tasarım, reklamcılık ve dekorasyon gibi konular dergi kapsamında yer alıyordu.

Hadi Bara'nın birkaç işinin de yayımlandığı Aujourd'hui "Soyut sanata bambaşka açılardan yaklaşan, ona toplumsal işlevsellik veren, kuramla

pratiği bir arada sunan bu dergi; bakışları Batı'ya, daha doğrusu Paris'e dönük Türk sanatçıları için, o yıllarda, bir pusula niteliği taşıyordu.”¹⁶⁹

Bu durumu konumuz olan Türk heykelinin modernleşme süreci başlığı altında gözden geçirdiğimizde, tüm bu sürecin sonunda, klasik bir anlayışın yanı sıra çağın sanat anlayışına paralel daha kişisel ve bağımsız üslupların, atölyelerin ve oluşumların meydana geldiği görülür. Türk Grup Espas, Soyut Sanat Atölyesi ve Aujourd'hui'nin önerileri çizgisinde metal mobilyalar üreten Karemetal Atölyesi bu duruma verilecek en iyi örneklerdir. Aynı yıllardan itibaren öncü sanatın kendine yer bulduğu Maya ve Helikon adlı özel galeriler kurulmuş, kişisel heykel sergileri açılmaya başlanmıştır. Ayrıca 60'lı ve 70'li yıllarda sanat etkinlikleri artarken çeşitli ülkelerle yapılan kültürel antlaşmalar sonucunda, dış ülkelerde açılan sergilerde Türk sanatı ve sanatçıları tanıtılmaya çalışılmış, ülkemizde de yabancı kültürlerle ve sanatçılara ait sergiler açılmaya başlanmıştır. “Etkinlikler açısından 80'li yıllara doğru artmış bienaller, sanat fuarları, kamuya ve özel kurum ve kişilere ait açık ve kapalı alanlara yerleştirilmek üzere, özgür, yorumlara açık, konulu ve konusuz yarışmalı sergiler sıklaşmıştır.”¹⁷⁰

Türk heykel sanatı kısa bir zaman süreci içerisinde de hızlı bir ilerleme kaydetmiştir. Bu ilerleme yalnızca biçimsel ve teknik sorunlarla sınırlı kalmamış, aynı zamanda sanat üzerine düşünülme, yeni öneriler geliştirilmeye başlanmış, çağın gerektirdiği düşünce ve estetik çizgiye yaklaşılmış, Türk heykel sanatçıları evrensel, kendilerine özgü tarzları doğrultusunda üretimlerini gerçekleştirmişlerdir.

¹⁶⁹ Kuzgun ACAR, **Katolog**, 7.

¹⁷⁰ Fatma Akyürek, **Çağdaş Türk Heykel Sanatında Eş Ya da Geçmiş Zamanlı Kültürel Verilerden Yaralanma**, 155.

Bizim bu üsluplar içerisinde konumuz olan kısım soyut heykel anlayışı olduğu için bu doğrultuda yapıtlar üretmiş sanatçılarımızı belirtmenin faydalı olacağını düşünüyorum. Türk heykel sanatında ilk kez 1946 yılından sonra görülen soyut heykel anlayışı 1950'lerden sonra önemli gelişim aşamaları kat ederek günümüze ulaşırken, bu ilk soyut heykeller Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Şadi Çalık, İlhan Koman, sonrasında da Ali Teoman Germaner ve Kuzgun Acar tarafından gerçekleştirilmiştir. Yazının bundan sonraki bölümlerinde bu isimler kendi sanat anlayışları doğrultusunda irdelenecek ve ana konumuz olan Türk heykel sanatındaki konstrüktivist yaklaşımları çözümlenmeye çalışılacaktır.

Zühtü Müridoğlu (1906, İstanbul; 1992, İstanbul)

Gerek sanatında gerekse atölye hocalığında modernist bir yaklaşım sergileyen Zühtü Müridoğlu cumhuriyet döneminin ilk heykel sanatçıları arasındadır. 1924 yılında Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi Resim Bölümü'ne giren Müridoğlu İhsan Özsoy'un teşvikiyle kısa bir süre sonra heykel bölümüne geçti. 1928'de okulu bitiren Müridoğlu, aynı yıl devlet bursu alarak yurtdışında eğitim görmeye hak kazanmış ve Colarossi Akademisi'nde Marcel Gimond'un atölyesinde bir yıl öğrenim görmüştür.

1932'de Fransa'daki eğitim süresi tamamlanınca, İstanbul'a dönen Müridoğlu, Samsun Lisesi'ne resim öğretmeni olarak atanır. Bu esnada ülkemizin ve kendisinin ilk kişisel heykel sergisini Alay Köşkü'nde gerçekleştirdi. Ardından bir sene sonra D grubunun tek heykeltıraş kurucu üyesi olarak desenleriyle grubunun sergisine katıldı. "Batıda bile resim sanatına oranla daha tutucu olan ve resmi sanatın kurallarından ayrılması

kolay olmayan heykel dalında Türkiye'de yenilik getirmek kuşkusuz zor ve önemliydi. Zira o günün ortamında heykel yapıyor olmak zaten başlı başına bir yeniliktir. Zühtü Müridoğlu, Hadi Bara ve İlhan Koman yarattıkları küçük çevrelerinde birbirlerini destekleyen görüşleriyle bu zorluğu aşma çabasına girmişlerdir. Yine bu modernleşme çabaları Müridoğlu'nun kendisi gibi yeni ve çağdaş ifadelerin peşinde olan "d Grubu" içinde yer almasının nedenlerinden birini oluşturmuştur.¹⁷¹

1936'da İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde heykeltıraş olarak atanan Müridoğlu, 1939'da Ankara GEE Resim-iş Bölümü'nde görev almıştır. Bir sene sonra İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Dekoratif Sanatlar Bölümünde modelaj öğretmenliğine geçen Müridoğlu'nun son görevi Hadi Bara ile birlikte yönettikleri Akademi'deki heykel bölümü hocalığıdır.

1947'de ikinci kez Paris'e giden Zühtü Müridoğlu, figüratif-non figüratif tartışmalarını görme şansı yakalar. Bu fırsat, kendisinin sanat anlayışını derinden etkilemiş ve ilk gidişinden daha farklı bir şekilde, heykel üzerine yeni ve modern izlenimler edinmiştir.

Zühtü müridoğlu, Değişmek isteyen bir kuşağı temsil etmektedir. Sürekli olarak, "Şimdiye kadar öğrendiğimi unutmak istiyorum" diyerek heykel sanatıyla ilgili, figüratif anlayışın dışında, yeni araştırmalara, yeni deneylere doğru yol almak istediğini belirtmektedir.

Zühtü Müridoğlu 1953'de kendi döneminden başka sanatçılarla birlikte Anıtkabir rölyeflerini gerçekleştirmiştir. "Hocalarının denetimi altında gerçekleştirilen rölyef ve heykel çalışmalarının ortak bir disiplin altında sürdürülmesi, mimariyle bu dallar arasında zaten o zamana kadar devreye girmemiş olan yeni bir işbirliğinin de altını çizmekteydi. Böylece Anıtkabir çalışmaları, bir kapıyı açmış oluyordu. Heykellerde olduğu gibi rölyeflerde de

¹⁷¹ Semra GERMANER, **Zühtü Müridoğlu Resim, Heykel: Bütün Bir Yaşam**, 10.

ayrıntıdan soyutlanmış ve minimize edilmiş bir anlayış, genel çerçevede etkisini gösteriyordu bu çalışmalarda.”¹⁷²

Zühtü Müridoğlu'nun nü heykeli, onun ilk yetkin işleri arasında yer alsa da bir süre sonra genellikle ahşap ve bakır heykellerin oluşturduğu farklı bir anlayışa yönelmiş heykele bir tasarım nesnesi olarak yaklaşmıştır.

Zühtü Müridoğlu'nun ağaç dallarını yontup eklemleyerek yaptığı soyut heykele dair araştırmalar 1950'lerde Paris dönüşünden sonra gerçekleşir. Bu çalışmaları mezar taşlarından esinlendiği soyut geometrik kompozisyonlar ve küpler serisi izler. (Bkz. Resim 51) Bu çalışmalarda, kompozisyonları oluşturan birim elemanlarda konstrüktif bir yapılanma söz konusudur. (Bkz. Resim 52) Bazı geometrik kompozisyonlarda yatay ve dikeylerle birbirini kesen uyumlu bir bütünlük görülmektedir. Sonrasında bu durum “Soyut Kompozisyon adlı ahşap heykelinde tanık olduğumuz gibi, değirmi ahşap plakaları, birbirini izleyen tekrarlı formlar halinde, doğal bir akış yönünde biçimlendirecektir.”¹⁷³ Işıklı küpler dizisinde ise Müridoğlu, ışık aracılığıyla, değişken bir devinim elde etmeye çalışmıştır. (Bkz. Resim 53) Devinim sanatçı için, hem figüratif hem de soyut çalışmalarında özellikle ilgilendiği konular arasındadır. Sanatı bir oyun olarak algılayan Müridoğlu için Alexander Calder beğendiği sanatçılar arasındadır.

1960'lı yıllarda yaptığı bazı minimalist ahşap heykellerinde yine hareket etkisini araştıran Müridoğlu'nun çalışmalarında, genellikle düz alanlardan kaçınarak, titreşimli yüzeyleri tercih ettiği ahşap yontuları öncelikli bir yer oluşturur.

Müridoğlu'nun genellikle ahşap , bakır ve demiri birlikte kullandığı soyut tasarımların yerini 1980'lere doğru dans eden kadın figürleri almıştır.

¹⁷² Kaya ÖZSEZGİN, **Zühtü Müridoğlu Resim, Heykel: Bütün Bir Yaşam**, 29.

¹⁷³ A.g.e., 31.

Zühtü Müridoğlu anıt anlayışına yeni bir bakış açısı getirmesinin yanısıra, modernizm anlayışını bu alanda da uygulamak istemiş ve avantgarde tutumuyla yaptığı çalışmalarda çağdaş estetiği kavrayarak geleneksel figür anlayışının dışında çalışmış, Türk heykel sanatının erken modern örneklerini sergilemiştir.

İlhan Koman (1921, Edirne; 1986, Stockholm)

İlhan Koman 1941'de İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne resim bölümü öğrencisi olarak girmiş, ertesi sene heykel bölümüne geçmiştir. Bu yıllarda Koman, Zühtü Müridoğlu ve Hadi Bara'nın ve Zonguldak için tasarladıkları Atatürk ve İnönü heykellerinin yapımında bulunarak anıtsal heykel alanında ilk ciddi tecrübesini kazanmıştır.

1946'da Akademi'yi birincilikle bitiren İlhan Koman, devlet bursu ile Paris'e gönderilmiştir. Koman Julian Akademisi'nde öğrenci olmasına rağmen buradaki eğitimin klasik ve geleneksel yöntemlerle içermesi nedeniyle aradığını bulamaz. Ancak bir süre sonra Zühtü Müridoğlu sayesinde daha serbest çalışma imkânına kavuşur. Ardından Neşet Günal ve Sadi Öziş ile ortak bir atölyeyi paylaşır. Burada çizdiği desenleri Fernand Leger'e gösterme fırsatı yakalar ve bazıları için övgüler alır.

İlhan Koman Paris'deyken gerek geçmiş gerekse çağdaş sanatı izleme olanağı bulmuştur. İstanbul'da Akademi'nin son sınıfında soyut çalışmalara başlayan Koman Paris'te edindiği üç yıllık birikimle de kendine has bir sanat anlayışı geliştirmiş ve 1948'de Pevsner'in de kurucu üyeliğini yaptığı Salon des Réalités Nouvelles'de (Yeni Gerçeklikler Salonu) sergiye katılmıştır.

Çalışmaları Paris'teki sanat çevrelerinde ilgi çeken Koman 1951'de İstanbul'a dönmüştür. Dönüşünün ardından Anıtkabir Heykel Yarışması'na katılan Koman'ın sunduğu rölyef projesi, Zühtü Müridoğlu'nun projesiyle birlikte birincilik kazanır. Ve Anıtkabir doğu kanadı rölyeflerini gerçekleştirir. Bu rölyefler, heykel ile mimarının bütünlüğü açısından önemli bir yere sahiptir. Ayrıca bu dönemde Güzel Sanatlar Akademisi'nde asistanlık yapmaya başlamıştır. Akademide 1953-54'de ahşap atölyesinin kurulmasının ardından metal atölyesinin kurulmasıyla yetkilendirilmiştir. Bu atölyenin gündeme gelmesiyle de İlhan Koman, 1956-65 yılları arasında demiri çalışmalarında en yoğun olarak kullandığı döneme, kendi deyimiyle 'Demir Çağı'na girmiştir. Burada gerçekleştirdiği "Memleketimde Tanyeri" adlı heykeli İstanbul'un eski pencere demirlerinden yararlanarak yapmış, sonrasında bu heykel New York Modern Sanatlar Müzesi'nde sergilenmiştir.

Ayrıca bu dönemde İlhan Koman, Sadi Öziş, Şadi Çalık ve Hadi Bara bir araya gelerek, 1955–1959 yılları arasında faaliyet gösterecek olan Karametal adıyla Türkiye'deki ilk tasarım atölyesini kurarlar. Bu atölyede, demir boru ve sac yardımıyla modern mobilyalar üretilmekte ve her sanatçının kendine özgü tasarımları bulunmaktaydı. Brüksel Dünya Fuarı'nda Türk pavyonu dekorasyonunda kullanılan bu mobilyalar Aujourd'hui, Art et Architecture dergisinin Mart 1958, 16 numaralı sayısında yer almıştır.

Metal ve plastik konstrüksiyonlardan oluşan Karametal Atölyesinin tasarımları ekonomik zorluklar nedeniyle tam olarak seri üretime geçememişti. Buna rağmen, ergonomik yapılarıyla insan bedenine uyum sağlayan bu mobilyalar İstanbul'da bir otelin iç dekorasyonunda kullanılmıştır. "1960'lı yıllarda dünya çapında seri üretimlerine başlanacak geometrik formlu modern mobilya tasarımları arasında, gerek öncü konumları, gerekse özgün konstrüksiyonları bakımından özel bir yerleri vardır. Estetik formları ve

kullanan bedenle kurdukları uyumla işlevsel birer heykel görünümünde olan tasarımlardır.”¹⁷⁴

Karemetal çalışmalarının yanı sıra Türk Grup Espasın oluşumunda da yer alan İlhan Koman sonrasında, Grup Espas'ın savunduğu tez için şöyle diyecektir: *"Tüm şekil sanatları, yani resim, heykel, mimari el ele verip insanoğlunun yaşadığı çevreyi, doğayı göz önünde tutarak beraber kurmalı, beraber inşa etmeli tezi idi. Bu sorun beni her zaman ilgilendirmiştir."* Bu düşünceye karşı ilgisini hiçbir zaman yitirmeyen İlhan Koman, bunu bilimle sanatı, estetikle işlevselliği bütünleştiren yapıtlarıyla kanıtlar.

Koman'ın bu dönem etkinliklerinden biri de Sadi Öziş, Şadi Çalık ve Mübin Orhon'la beraber kurduğu "Soyut Sanat Atölyesi" dir.

1958'de İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki görevinden ayrılarak ertesi sene İsveç'e yerleşen İlhan Koman ömrünün sonuna dek Stockholm Güzel Sanatlar Akademisi Kunstfack Sanat Okulu öğretim görevlisi ve Stockholm Belediyesi'nde sanat müşaviri olarak çalışmıştır.

İlhan Koman Stockholm'de çalışmaya başladığı dönem yapıtlarına matematik ve geometriyi de dâhil eder. Böylece heykelleri bilimsel bir nitelik de kazanır. Altmışların sonlarına doğru, İlhan Koman'ın çalışmaları teknolojinin de beraberliğiyle çok biçimli geometrik hareketle katlanarak çoğalan, iç içe geçerek açılan yüzeylere dönüşmüştür.

1970'li yılların başlarında 'altın kesitin yeni uygulaması' olarak sunduğu topolojik türev araştırmaları üzerinde yoğunlaşır. *Pi+Pi+Pi...* adını taşıyan Bu seri, yassı bir dairenin çapını değiştirmeden alanını pi'nin katları ile arttırılarak kıvrılmasıyla meydana gelir. (Bkz. Resim 54)

¹⁷⁴ Nesrin Çiçek AKÇIL , İlhan Koman, 5.

İlhan Koman'ın çalışmalarının önemli bir bölümünü de "Türevlendirilmiş geometrik ve topolojik şekiller ve yapılar" adlı araştırma projesinin çalışmalarından biri olan ve çok boyutlu geometrik bir şekil olarak tanımlanan 'Hiperform' oluşturur. Bu aynı zamanda Silindirin çok boyutlu ortamdaki karşılığı olarak da adlandırılabilir. Tabanları birbirine değen iki koniden oluşan bu şeklin "Çevresi yüksekliğinden 4 kat daha büyük olan p noktasından tutulduğunda konumu 360 derece değiştirilen bir silindirdir."¹⁷⁵

Koman'ın çalışmalarının bir bölümünü de hareketli üç boyutlu "moebius" bantları oluşturur. Bu çalışmalar, çok yüzlülerle ilgili çalışmalarıyla da kesişerek çeşitli üç boyutlu piramidal yorumlara neden olur. (Bkz. Resim 55)

İlhan koman, 1970 yıllarında uzay geometrisine yönelerek polihedraların katı ya da bükülmez bir yapıya sahip olduklarına ilişkin düşünceyi tersine çevirerek sabit olmayan bükülebilir birçok yüzlü form keşfeder. On birleşme noktası, onaltı eşkenar üçgen şeklinde yüzü olan ve katlandığında hacmi olmayan polihedronlar, inşaat malzemesi olarak ya da uzayda kurulan, mühendislik konstrüksiyonlarda da kullanılacak birimlerdir. İlhan Koman bulduğu bu formların 1973'te patentini almıştır.

Koman'ın sonsuz sütun adlı çalışmaları, izleyiciye, tahtayı bir heykel malzemesi olarak ne kadar farklı şekillerde kullanılabileceğini gösterir. Bir anlamda Brancusi'nin sütunlarına cevap niteliği taşıyan bu çalışmaların birinde Koman, ağaç dallarını bükerek dalga şeklini verdikten sonra birbirlerine doksan derece duran dört yüzeyden oluşan bir sütun oluşturabilmek amacıyla temas noktalarından birleştirmiştir. Koman'ın sonsuz sütun adlı diğer bir heykeli ise yaylı ağaç kütükleri sayesinde dik durabilen çelik bir zincirden oluşmaktadır. (Bkz. Resim 56) Bu çalışmada tahtanın elastikliğinden kaynaklanan yapısı zinciri dikey bir konumda sabit bir dengede tutabilmiştir. Komanın bu heykelinde yaparken kullandığı tekniği, Bauhaus'da heykeltıraşlar tarafından

¹⁷⁵ Bellek ve Ölçek: Modern **Türk Heykelinin 15 Heykeltıraşı**, 92.

yapılan sütunlarda da kullanılmıştır. Ayrıca gerek Kenneth Snelson gerekse Buckminster Fuller tarafından yapılan kulelerde benzer teknikler uygulanmıştır. Bu örneklere rağmen İlhan Koman'ın çalışmaları iki farkla diğer çalışmalardan ayrılır. Bunlardan ilki zincire tek bir düzlem üzerinde sadece iki karşılıklı yönden gelen bir gerilim uygulanması ve sonuç itibariyle düzlemsel bir yüzey ortaya çıkması, ikincisi ise esneyen parçalar içermesi.

İlhan Koman yine 1970 yılında gerçekleştirdiği diğer bir çalışma ise tahtanın esnekliğinden yararlanarak gerçekleştirdiği, yürümeyi andıran biçimde hareket etme yetisine sahip olan heykelleridir. (Bkz. Resim 57) Gezinen İhtiyar adındaki bu heykeller Kare kesitli uzun tahta parçalardan meydana gelmiştir. Tahta, İki bitişik yüzeyinden paralel aralıklarla dilimlenmiş ve aralarına kısa kamalar yerleştirilmiştir. Ufak bir dokunuşla hareket etmeye başlayan bu heykelin yürüyüş şeklinde dilimlenen kesitlerin uzunluğu ve tahtanın fiziksel nitelikleri etkili olmaktadır.

İlhan Koman'ın en çok tanınan heykeli, 1980'de Halk Sigorta için gerçekleştirdiği ve bu çalışması ile 1981 Sedat Simavi Görsel Sanatlar dl'nü aldığı Akdeniz heykelidir. (Bkz. Resim 58) Metal bir konstrüksiyondan oluşan kollarını yana açmış bir kadın figürünü betimleyen bu heykel dört ton ağırlığına rağmen incecik dilimleri sayesinde ktlesellikten arınmış ve optik bir hareket izlenimi kazanmıştır.

1970'lerin sonlarında gerçekleştirdiği (oo-1) (infinity minus one) adını verdiği seri, kullanılan malzemenin esnekliği zorlanarak, çoğunlukla tek yapısal birim bir elemanın tekrarlanarak kullanılmasıyla oluşturulmuşdur. 'To infinity' adlı heykeli bu seriye bir örnektir. Aynı dönemde kinetik özellikler taşıyan rzgr şiddetine göre yüzeylerini ve hızlarını ayarlayabilen 'Rotor' tarzında çalışmalar gerçekleştirir. Bunlardan bazıları 1976'da Stockholm Modern Sanatlar Müzesi ve Venedik Bianeli'nde sergilenmiştir

Heykellerinde, bilim ile sanatı birleştirebilen İlhan Koman, kullandığı herhangi bir malzemenin kendine has özelliklerini sonuna kadar araştırıp, bu nitelikleri son noktaya kadar deneyen, yaratıcılık ve keşif kavramlarını aynı kategori altında tümleyen bir sanatçıdır. “Bu nedenle olsa gerek, metal heykellerinde olağanüstü güzellikte ve sağlamlıkta bir yapı, son dönemdeki tipolojik araştırmalarında ise işlevselliğe olağanüstü biçimler vermeyi başarmıştı” diyor Ferit Edgü. “Birer ‘tasarım’ başarıdır düzeyindedir onun bu heykel nesnelere. Naum Gabo'nun 1920'lerde yaptığı düşey boyuttaki ‘devingen-soyut’ formları ya da Brancusi'nin 1930'lu yılların tarihlerini taşıyan ‘sonsuz sütun’ları gibi. Bu ve benzeri nitelikler içeren soyut heykeller, ancak buldukları yerde, tasarımı oldukları ortam içinde ve çevrelerini saran espasla birlikte düşünüldüklerinde, kendilerine özgü bir anlam ifade ederler. Ayrıca bu anlam, salt o nesnelere için söz konusudur. Bu bağlamda, kendileriyle açıklanabilecek “pür” (saf) bir konum sergilerler.”¹⁷⁶

Süprematizm, Neo-plastisizm ve Konstrüktivizm gibi akımlarla her zaman için yakından ilişkisi olan İlhan Koman'ın sanatı hakkında şunları söylemiştir: *“Bir nesnenin sanat olması için, has, öz, gerçek olması gerekir. Sanatta tek ölçü budur. Sanatın kopya, özentisi, taklit olmayan, kendi kendine bir olay olması gerekir. Bu, küçük veya büyük de olur, obje de eşya da olur, figüratif veya non-figüratif de olur. Bütün sorun tek ve gerçek olmasıdır...”*

Hadi Bara (1906, Tahran ; 1971, İstanbul)

1923'te Sanayi-i Nefise'nin Heykel Bölümüne kaydolan Hadi Bara, kısa bir süre eğitimine ara verdikten sonra 1925'te Akademi'ye yeniden dönmüş ve eğitimini birincilikle tamamlamıştır. Okulunu bitirdikten sonra devlet bursuyla 1927'de Paris'e giden Hadi Bara, Academie Julian'da Bouchard ve

¹⁷⁶ İlhan KOMAN, **Katalog**, 19.

Landowski'nin üç yıl boyunca öğrencisi olmuş, sonrasında Charles Despiau'nun özel atölyesine devam ederek, atölyenin bağlı bulunduğu Maillol geleneği ile yakınlaşmıştır.

Paris'te bulunduğu bu dönem süresince iki önemli sergiye katılarak 1928'de Salon Des Artistes'te "Bedia'nın Büstü"nü, 1929'da da Salon D'Automne'da "Havva" adlı çalışmasını sergileyen Bara, yurda dönüşünde Akademi'ye asistan olarak alınmış, bir süre sonra da modelaj bölümüne hocalığına geçmiştir.

Bu yıllarda Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği içerisinde yer alan Bara, 1931'de bu birliğin düzenlediği dördüncü sergisinde Paris'ten getirdiği "Havva" adlı eserini sergiler.

1932'den itibaren ilk anıt çalışmalarını gerçekleştirmeye başlayan Hadi Bara, 1949 yılında ikinci kez Paris'e gider. Bu seyahat sanat anlayışı açısından önemli değişimleri beraberinde getirir. Bu değişimde İlhan Komanla olan ilişkisinin yanı sıra o dönemde Paris'e elementarist ve konstrüktivist bir sanat anlayışının egemen olmasının etkisi olduğu düşünülebilir. "Avrupa'da savaşın sona ermesini izleyen yıllarda Paris'te elementarist ve konstrüktivist sanat anlayışları öne çıkmıştı. Bu sanat çizgisi De Stijl grubunun önerileriyle bağlayarak, İkinci Dünya Savaşı sonrasında da etkin biçimde varlık gösteren ve Bauhaus idealleri içinde yer alan plastik sanatların erekleri ile açıklanabilir. Bu ereklerle Hadi Bara'nın düşünsel düzeyde ilişki içinde olduğunu ve bunlar üzerinde özel yorumlar geliştirdiğini biliyoruz."¹⁷⁷ Sanatçının dönem itibarıyla Paris'teki bu sanatsal tavrı önemseyip, De Stijl ve Bauhaus estetik anlayışıyla ilgilenmesi, yurda döndüğünde Tarık Carım, İlhan Koman ve Sadi Öziş ile birlikte 'Türk Grup Espas'ı kurmasıyla sonuçlanır. Türkiye'de kurulan bu grup, Andre Bloc'un Fransa'da 2. dünya savaşından sonra Bauhaus'un

¹⁷⁷ Fatma AKYÜREK, **Hadi Bara ve Heykel Sanatında Bir Dönüşüm Süreci**, 91.

temelleri üzerine kurduğu 'Groupe Espace'ın bir nevi şubesi niteliğindedir. "Fransa'da 1952'de kurulan grup, bünyesinde birçok mimar, heykeltıraş, seramikçi, dekoratör gibi çeşitli sanat dallarından kişileri toplayarak, kısa sürede Avrupa ve Amerika 'da yaygınlaştı. Amaçlanan, mimarinin bünyesinde resim, heykel, gibi çeşitli sanat dallarını bir senteze ulaştırarak, yeni bir sonuca ulaşmaktı. Mimari, resim ve heykel bir arada hem fonksiyonel hem de plastik bir uyuma ulaşmalıydı (...) Plastik sanatların sentezi düşüncesi, Walter Groipus öncülüğünde 1919'da Bauhaus okulunun kurulması ile gündeme gelir... Plastik sanatların sentezini amaçlayanda 'group espace' da bu öncülerin takipçisi niteliğindedir. Bara, Koman, Öziş ve Carımda bu doğrultuda çalışmalar gerçekleştirirler."¹⁷⁸ Bu konudaki düşüncelerini açıklayan bir bildiriye Fransa'ya yollarlar. 1955'de bir sanat kongresinde okunan manifesto L'Art d'Auourd'hui dergisinde yayımlanır. Türk Espas Grubunun hazırladığı "Plastik Sanatların Sentezi" başlıklı bildiri ressamın heykeltıraşın ve mimarın bir arada birbirleriyle uyum içerisinde aynı eser üzerinde çalışmasını öngörmektedir.

Ali Hadi Bara'nın yurtdışında kaldığı sürece çağdaş sanatla ilgilenerek kendi sanat anlayışını bu temel üzerinde şekillendirmesi, eğitim konusundaki yaklaşımlarını da etkilemiş, 1950'de Türkiye'ye geri döndüğünde Mürtoğlu ile birlikte kendilerine verilen atölyenin yönetiminde, bu birikimi pratiğe dönüştürmüştür. Bu tarihten itibaren Akademini'de Heykel Bölümü'nün eğitim anlayışında yeni malzemelerin denendiği çağdaş bir süreç başlamıştır.

1954'te V. uluslararası Sanat Eleştirmenleri Kongresi Türk Resim ve Heykel Sergisi'nde demir levhalardan oluşturduğu heykellerini sergileyen Hadi Bara'nın Bu dönemi son derece verimlidir. 1956 ve 58'deki 28. ve 29. Venedik Bienallerine demir heykelleriyle katılmış,1957'de Sao Paolo bienali,

1961 ve 1966'da Paris Rodin Müzesi uluslararası heykel sergilerinde yer almıştır.

Heykelleri ve sanata ilişkin düşünceleriyle Türk heykel sanatının çağdaşlaşmasında önemli bir rol oynayan Hadi Bara'nın 1950 sonrasında gerçekleştirdiği soyut çalışmalarını incelediğimizde geometrik kurgunun yapıtlarına egemen olduğunu görürüz. Bu çalışmalar boşlukla ilişki içersinde, farklı geometrik düzlemlerin oluşturulduğu, dolu ve boş alanların sorgulandığı, köşe veya ağırlık noktalarından tutturulmuş, genellikle metal levhalarla oluşturulmuş heykellerdir.

Bu geometrik kurguyu bazı eserlerinde örneklemeye çalışırsak bu anlamda ilk verdiği ürünler arasında "soyut mekansal kompozisyon" (Bkz. Resim 59) yer almaktadır. Dik duran bir labirenti andıran bu yapıt, kesintisiz bir çizginin uzayda belirli bir noktadan başlayıp kendi içinde bir yandan burkulup bir yandan da açılı değiştirerek geometrik köşeler oluşturmasıyla ilerleyip sonrasında hareketini havaya ilemesiyle son bulan bronz bir kompozisyonudur.

İki piramit adlı heykeli ise Soyut Mekansal Kompozisyon adlı heykelinden hareketlilik özelliği ile ayrılır. Bu kompozisyonda iki L formu birbirini üzerine oturarak, yatay ve dikey hatlar meydana getirmiştir. Üstteki küçük L formu 360 derece hareket edebilecek şekilde tasarlandığından kompozisyon olası kurgulara da olanak sağlamıştır.

1954 tarihli Demir Heykel III adlı çalışmasında ise birbirini kesen iki demir levha, geometrik boşlukları hesaba katılarak düzenlenmiş, dolu yüzeylerle boş yüzeyler arasında bir kurgu yapılmıştır. Dolu-boş ilişkisini hissettiğimiz diğer bir heykel ise 1957 tarihli demir heykel 5 adlı yapıttır. Bara, bu dönem çalışmalarını şöyle özetler: "Bu levhaların kompozisyonu ile mekân içinde doluluk, boşluk, mekânı hapsetme problemlerine girmiş oldum." (bkz Resim 60)

Sanatçının 1955 yılında yapmış olduğu “renkli heykel” ve “çok renkli duvar heykeli” adlı çalışmaları ‘plastik sanatların sentezi/ grup espas’ doğrultusunda gerçekleştirdiği renkli heykelleridir. (Bkz. Resim 61) “Günümüze gelmemiş ya da kayıp olan bu çalışmaları hakkında kaynaklardaki siyah beyaz fotoğraflardan algılayabildiğimizle kesin bir yorumlamaya girmememiz olanaksızdır. En azından Bara’nın bu şekilde mimari bir kurguya sahip demir heykellerine rengi de katarak, heykelin bünyesinde bir senteze ulaşma çabasında olduğunu saptaya biliyoruz. Tabii ki asıl amaçlanan bu sentezin mimarinin bünyesinde fonksiyonel ve estetik bir bütün şekilde gerçekleşmesidir... Yaptığı resimler, onun bu senteze ulaşma doğrultusundaki çabalarının ürünleridir. Yine bu döneme ait olan ‘Renkli Heykel’ ise siyah, beyaz, sarı ve mavi renklerle düzenlenmiştir. Sarı ve mavi gibi iki ana rengi yalın formlarla kullanmıştır.”¹⁷⁹ Bara’nın mimari polikromi hakkında yazısı şöyledir: “Bir iki, seneden beri memleketimizde, mimari bir eseri renklendirmeye karşı büyük bir alaka başlamıştır.” Mimari polikrominin ilk deneyimlerini 1920’lerde neo-plastisyenler tarafından gerçekleştirilmişti. “Mavi, sarı, kırmızı üç rengin abstre değerleriyle neo-plastiğin renk anlayışını kuran, sanatta bir nevi yeni hümanizma bulan Mondrian’ın eserleri ve prensipleri bugün dahi, avantgarde mimari eserlerin cephe ve polikromi kompozisyonlarına temel olmaktadır.”¹⁸⁰ Hadi bara ‘çok renkli duvar heykeli’ adlı çalışması ise yine siyah, beyaz, sarı ve mavi renklerle boyadığı saç levhalarla oluşturmuştur. Bu kompozisyonlarda kullanılan renkler, betimlemenin dışında sadece formun inşasında görev alıyordu.

Ayrıca Hadi Bara’nın yine bu dönemde, heykellerine paralel gerçekleştirdiği nonfigüratif resimleri de bulunmaktadır

¹⁷⁹ Mehmet ÜSTÜNİPEK, **Hadi Bara’nın Sanatsal Kişiliği ve Yapıtları**, 44.

¹⁸⁰ A.g.e., 44.

Şadi Çalık (1917,Girit; 1984, İstanbul)

1939'da akademiye giren Sadi Çalık Rudolf Belling'in öğrencisi olmuştur. 1949'da okulunu bitirmesinin ardından Paris'e giderek burada bir sene kalan Çalık, çağdaş heykelleri yakından tanıma şansını yakalamış, Güzel Sanatlar Akademisi ve Rue de la Grand Chaumiere'deki Soyut Sanatlar Atölye'sinde ve çalışma imkanı bulmuştur. "Paris Kuşu" adlı yapıtını burada gerçekleştirmiştir.

Boşlukta çizgisel bir devimim yaratan 'küçük demir heykeli' adlı heykeli 1950'den itibaren modern sanat anlayışı doğrultusunda ürünler vermeye başlayan Çalık'ın ilk soyut yapıtları arasındadır.

Heykelin mimari ile bütünleşmesi gerektiğine inanan Çalık, "sanatların bütünlüğü" ekolünü benimsemiş ve arkadaşları tarafından kurulan Grup Espas paralelinde yapıtlar gerçekleştirmiştir.

"Heykelin mimari yapıtların dışında ve içinde kütleli plastik olarak yer almasını, böylece mimari boşlukların heykel aracıyla plastik ifadesini"¹⁸¹ isteyen Müridoğlu Anıtkabir Rölyefleri'nin yapımında Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Şadi Çalık ve İlhan Koman ile birlikte çalışmıştır.

Hem yurt içi hem yurtdışı çeşitli sergilere katılan Sadi Çalık, 1952'de gerçekleştirdiği "Halkalar 1" adlı heykeli Saraçhane'de yapılan İstanbul Belediyesi yeni binasının havuzuna konulması için yapılmıştır.

Etkileyici olanın az formla çok şey ifade etmek olduğunu düşünen Çalık, 2.dünya savaşından sonra Avrupa'da düzenlenen ve Berlin'e yerleştirilmesi düşünülen, Londra'daki Institute of Contemporary Arts'ın açtığı

¹⁸¹ Siren Çalık, www.mimarlikmuzesi.org.

ilk anıt yarışması “Meçhul Siyasi Mahkum Anıtı” yarışmasına katılmış, 3.grup A ödülünü almıştı. Adam, Alexander Calder, Max Bill, Lynn Chadwick, Richard Lippold ve Luciano Minguzzi gibi aynı grup içerisinde bulunan sanatçılar diğer ödüllere layık görülenlerdendi.

Çalık 1955’te Ankara Etibank Genel Müdürlüğü yeni binası cephesi için açılan yarışmaya katılmış ve Türkiye’de mimaride düşünülen ilk soyut rölyefi tasarlamıştı. 1.ödülüne layık olan bu çalışma maalesef uygulanamadı. İlk modern duvar rölyefi olarak bilinen bu yapı, “sanatların sentezi” akımı dahilinde Türkiye’deki ilk örnek olmaktadır.

Türkiye’deki ilk tasarım atölyesi olan Karametal Atölyesi’nin kurucu üyelerinden biri olan Şadi Çalık’ın 1956’da Nuri İyem ile birlikte açtığı sergi sonucu ESI Dergisi kendisiyle röportaj yapmış ve bu sergideki “Demir kompozisyon (kuşlar)” heykeli 1957’de Devlet resim ve Heykel Müzesine alınmış, ayrıca bu heykeliyle Türkiye’yi Paris Rodin Müzesi’nde açılan 2.Çağdaş Heykel sergisinde Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu ve İlhan Koman ile birlikte temsil etmiştir.

Şadi Çalık’ın dönemi itibariyle en ilginç işlerinden biri 1957’de İstanbul Amerikan Haberler Merkezi’nde düzenlenen karma sergideki “Minimumizm” adlı eseridir. Çalık’ın iki metre uzunluğunda tek bir demirden oluşan “Minimumizm”, kendi ifadesiyle "mekânda bir tek çizginin değerini" uzayda işaret etmektedir.

Şadi Çalık yapılan bir röportajda bu eseriyle ilgili şunları söylemiştir: “1957 yılında Amerikan Haberler Bürosunda açılan karma bir sergide iki metre boyunda beş milimetre kalınlığında dikey bir teli "Minimunizm" adıyla sergiledim, ben bu yapıtımda boşluk içinde plastik elemanların en küçüğü olan bir çizgiyi değerlendirmek istedim. Bu yeni bir problemdi. O günlerin

sanat anlayışı içinde ilgi görmedi. Sonra üzülererek gördüm ki 1964 yıllarında Amerika ve İngiltere’de "Minimal Art" diye bir akım çıktı.”

Çalık’ın 1958’de Devlet Resim ve Heykel yarışmasında ikinci seçilen ‘Demir 4’ adlı müzeye alınan heykeli, tepe noktalarından birbirine tutturulmuş, büyüklü küçüklü demir saçlardan oluşmaktadır. Heykel üçgen kenarları oluşturan noktaların üzerinde durmasından dolayı yerçekimi duygusunu hafifletmektedir.

1959’da Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne Hadi Bara’nın asistanı olarak Çalışmaya Başlayan Şadi Çalık, Türkiye’de heykel alanında geometrik-soyut anlatımın temsilcileri arasında yer almaktadır.

1968’de ODTÜ Üçlü Anfisi için Türkiye’de ilke bir mimari içinde yer alacak soyut heykeli gerçekleştirir. Bu heykeli daha önce 1958’de yaptığı demir 4 adlı heykelinin devamı niteliğindedir.

Şadi Çalık’ın diğer bir önemli eseri 1969’da ise İstanbul Vakko Genel Müdürlüğü için, paslanmaz çelik kullanarak oluşturduğu “Soyut Heykeli”dir. Bu heykel, bir sütuna bağlı büyüklü küçüklü kübik formlardan meydana gelmiştir. (Bkz. Resim 62)

1971’e gelindiğinde Çalık, Lizbon TC Büyükelçiliği Binası için, kendisinin en sevdiği işlerden birini gerçekleştirmiştir. Bu eser bir dairenin yatay bir şekilde bölünmesinden oluşan asimetrik kesitlerden meydana gelmektedir. (Bkz. Resim 63)

1972’de ise Çalık’ın Ankara’da Yapı ve Kredi Bankası Binası cephesine yapmış olduğu amblem-rölyefde yarattığı optik etkiyle Vasarely çalışmalarına paralellik göstermektedir.

1973’de İstanbul Galatasaray Meydanı’nda Türkiye’nin 50. yıl hamlesini, ilk kez dış mekânda paslanmaz çeliği kullanarak anlatmaya

çalışmış ve Türkiye’de ilk soyut anıt olan 50.Yıl Anıtı’nı gerçekleştirmiştir. Dinamik bir kompozisyon sergileyen bu anıt toplam 50 borudan oluşmaktadır. (Bkz. Resim 64)

Uhlmann’ın yapıtlarına ilgi duyan Şadi Çalık, Antoine Pevsner, Naum Gabo ve Max Bill’e de doğa bilimlerinden yola çıkmaları açısından hayranlık duyduğunu belirtmiş ve kendisiyle yapılan bir söyleşide Mustafa Önes'in sorusunu şu şekilde cevaplandırmıştır.

Mustafa Önes: Antik çağdan bu yana heykel yapımında kullanılan gereçlerin artışının, sanatçıların anlatım olanaklarına ne gibi katkıları olmuştur?

Şadi Çalık: Sanatçı, maddeye biçim verirken yeni ve görülmemiş düzenleri aramakla uğraşır, yeni açılardan tekrar tekrar yorumlar getirir. Bu bir madde ve insan çarpışmasıdır, bu çarpışmadan yapıtlar doğar. Gereçler çoğaldıkça bu çarpışma kuvvetlenir ve zorlu işler başlar. Bilimin ve teknolojinin yeni olanakları yapıtının zenginleşmesini, anlatım gücünü arttırmasını sağlar. Modern teknolojinin getirdiği yeni gereçler, heykelde hareket, ışık, ses ve daha birçok olanaklar sağlamaktadır (...) Günümüz sanatçıları, yeni gereçlerle plastik sanatlarda yeni dünya görüşleri getirmek için sınırsız uğraşlar içindedirler. Her gün bir gün önceki kalıbı kırmak için cebelleşir durur.”

Şadi Çalık, Soyut sanatın, objenin deformasyonunun dışında daha pür olması ve kendi kendisini ifade etmesini düşünüyor bunu 20. yüzyılın bir gerekliliği olarak görüyor, Sanatçının da yaşadığı çağın sanatını kavrayarak, döneminin ihtiyaçlarına cevap vermek zorunda olduğunu düşünüyordu. Kendi sanat anlayışını şu şekilde özetlemiştir: "Bizim anladığımız sanat metafizik değil, fizik sanat, yani rasyonel sanattır. Gereçlerin olanaklarını zorlayarak, deneyerek yapılan sanattır"

Ali Teoman Germaner (1934, İstanbul)

1949 ile 1957 arasında Güzel Sanatlar Akademisi heykel bölümünde öğretim gören Germaner, önce Belling'in ardından Zühtü Müridoğlu ve Hadi Bara'nın öğrencisi olmuş, bu esnada hurda demirden çalışmalar gerçekleştirmiştir. İlk sergisini 1952'de Maya Sanat Galerisinde açan Germaner, 1955'e kadar Nuri İyem'in kişisel atölyesine çalışmalarını sürdürmüştür. 1960'da Fransız Hükümeti'nden burs alarak Paris'e gitmiş beş yıl boyunca burada kalarak Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda Rene Collamarini'yle heykel, Ransom Akademisi'nde William Hayter ile oyma baskı çalışmıştır. 1965 'de Türkiye'ye döndükten sonra DGSA Heykel Bölümü'ne asistan olarak girmiş sonrasında atölye hocalığı, Heykel Bölümü başkanlığı ve Güzel Sanatlar Fakültesi dekan yardımcılığı görevlerinde bulunmuştur.

Atölye hocalarının etkisiyle akademide öğrenciliği sırasında soyut sanata yönelen Germaner, sonrasında Paris'de sanatını geliştirme imkanı bulmuştur.

Ali Teoman Germaner'in sanatını heykellerini gerçekleştirdiği süreç açısından üç döneme ayırarak söz etmek mümkündür: Kütlesel formlar tercih ettiği erken dönem çalışmaları; formları parçalamaya başladığı arayış dönemi ve 1980-90'lı yıllara gelindiğinde strüktür görünümü alan çalışmalarının bulunduğu olgun dönem. "Ayrıca sanatçının bu olgun döneminde hem kütlesel hem de parçalanmış formları birlikte kullandığı çalışmaları da bulunmaktadır.

"Sanatçının Erken döneminde kullandığı formlar kütlesel ve yapıtlar çoğunlukla tek ya da iki parçalıdır. Bu dönemde sanatçının yeğlediği malzeme pişmiş topraktır. Pişmiş toprak döneminin kütlesel çalışmalarını sanatçının arayış dönemi olarak adlandırılan dönemi izler ve bu dönemde sanatçı formları yavaş yavaş parçalama başlar. Bu

dönemde sanatçı hem figüratif hem de soyut çalışmalar yapar. Figüratif çalışmalarında ağırlık Zümrüdü Anka, yılan yontuları ve Aloşname desen dizisinde sonsuz çeşitlilikte betimlediği yaratıklardır. Soyut kompozisyonları ise yatay ve düşey formların dengeli ilişkisinin araştırıldığı çalışmalardır. Bu çok-parçalılığa geçişte sanatçının arayış döneminde ağırlıklı olarak yeğlediği ahşap malzemenin etkisi büyük olsa gerektir.”¹⁸²

Başlangıçta kütleli formlarla çalışan sanatçı giderek aşamalı bir şekilde kütleli formu parçalamış ve betimlediği figürlerin organik yapısına rağmen konstrüktif bir yapılanmaya gitmiştir. Ali Teoman Germaner'in yapıtlarındaki bazı biçimsel özellikler gerek desenlerinde gerek yontularında ortak olduğu göze çarpmaktadır. Sanatçının kullandığı modüler sistem bu duruma iyi bir örnek oluşturabilir. Germaner meydana getirdiği formu, bir modül oluşturup bunu yineleyerek elde eder. Yılan yontularında ve iç-dış adlı yontularında sanatçının kullandığı bu sistem gözlemlenebilir. Bu heykelerde bir modülün yinelenmiş ve kaydırılarak bir araya getirilmesiyle ana kütle oluşturulmuştur. Germaner'in kullandığı bu yöntem büyük olasılıkla Temel Sanat eğitimciliği sırasında verdiği strüktür dersleriyle ilişkili olmalıdır.

1975 tarihli 'Zümrüd-ü Anka' dizisinden (Bkz. Resim 64) adlı heykeli yatay-dikey elemanların birbirine eklenmesiyle oluşan tamamen konstrüktif yanı sıra ortada olan bir heykeldir. 1990'lı yıllara gelindiğinde özellikle at, yılan, kuş ve kılçık figürlerinde bir modülün tekrarlanarak formun oluşturulduğu, strüktürün ortada bırakıldığı ve geometrik-organik karşıtlığına dayanan uygulamalar gözlenmektedir. Kullanılan bu modüller sistem heykellerin konstrüktif yanlarına işaret eder.

¹⁸² Ayşegül GÜÇHAN; **Aloş Germaner heykelinde form-anlam ilişkisinin göstergebilimsel çözümlemesi**; 104.

Örneğin 1995'de yaptığı bir çalışmada formunun parçalandığı ve strüktürel yapının öne çıktığı görülmektedir. Bu heykel, yılanın bedeninin küçük bronz parçaların kaydırılarak birbirine eklenmesiyle, konstrüktif bir şekilde oluşturulmuştur. Bu kaydırma işlemi heykelde hareket olgusuna da hizmet etmektedir. Ayrıca yılanın başındaki üç boyutlu bezemeler, vücudu oluşturan küçük parçalarla uyumlu bir şekilde kaide de devam etmiştir. Sanatçının diğer yılan heykellerinde de keskin geometrik formların, yatay ve dikey ilişkiler içersinde yine birbirine eklenildiği izlenebilmektedir.

Küçük bronz parçaların birbirine eklenmesiyle inşa edilmiş diğer bir heykel ise geometrik-organik karşıtlığının da hissedildiği 'İç x Dış 1' adlı heykelidir. Burada çok parçalı geometrik ana formu, organik bir form örtmekte ve bir bütünlük sağlanmaktadır. (Bkz. Resim 65) 'İç x Dış 2' adlı heykelinde ise strüktürün tamamen ortada olduğu ve yine küçük yatay eksendeki parçaların formu oluşturduğu görülmektedir.

Deniz Dibi Cini Kılçığı adlı çalışma ise Aloş'un diğer yapıtları arasında strüktürü tamamıyla ortada olan ender heykellerdendir. Küçük geometrik parçacıkların konstrüktif bir şekilde eklenmesiyle oluşan yapıt, sanatçının 1990'lı yıllarda gerçekleştirilen geometrik-organik karşıtlığı içeren çalışmalardan daha farklı bir konuma sahiptir. (Bkz. Resim 65)

Kuzgun Acar (1928, İstanbul; 1976, İstanbul)

1953'de Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümünden mezun olan Kuzgun Acar, Rudolf Belling, Zühtü Müridoğlu ve Hadi Bara'nın atölyelerinde eğitim görmüş, Hadi Bara'nın bu dönemdeki soyut heykel anlayışı kendisi için esin kaynağı olmuştur.

Kuzgun Acar bir yandan Akademi'de eğitimini sürdürürken bir yandan da yeni malzemeler deniyordu. Örneğin, Haliç'teki gemi söküm atölyelerinde dolaşüyor, demirin bir heykel malzemesi olarak inceliklerini araştırıyor, ustalardan kaynakçılığı öğreniyordu.

Kuzgun Acar'ın ilk dönem eserlerini çoğunlukla tahta yontuları oluşturuyordu. "Afrika sanatından esinlenen yontuların yanı sıra, Hadi Bara'nın geometrik tarzda tasarladığı yarı figüratif çalışmalarını daha soyut düzeye taşıyan ve ahşaba uygulayan çalışmaları."¹⁸³ Ayrıca bu dönemde ip, kepçe sapı, bakır gibi malzemelerle soyut kompozisyonlar oluşturuyordu.

İlk kişisel sergisini 1952'de "Doğa'da Heykel" adıyla Maya Sanat Galerisi'nde açan Acar, sonrasında yine burada açılan, galerinin kapanmaması için düzenlenen 'Kurtarıcı Sergi'de bulunmuş, dönem dönem galeride düzenlenen etkinliklere heykelleriyle katılmıştır.

Kuzgun Acar, 1954'de "Beşinci Uluslararası Sanat Eleştirmenleri İstanbul Kongresi" nedeniyle, Güzel Sanatlar Akademisi Bruno Taut Atölyesi'nde düzenlenen '2. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Türk Resim ve Heykel Sergisi'ne katıldı. Kendisi Sergide 'Bakır ve Kıpçe Sapı' adlı işini seğilerken, Hadi Bara demir levhalarını, Zühtü Müridoğlu ahşap işlerinin ve İlhan Koman da çubuklar ve levhalarını sergilemişti.

Kuzgun Acar aynı yıl 'Yirmi Yeni Türk Ressamı' sergisinde yer aldı. Bu sergi modern sanatın tanıtımını üstleniyordu ve "Halkımıza Çağrı" başlığı altında bir bildiri ile üstlendiği misyonu açıklıyordu.

1950'li yıllardan itibaren tellerle deneysel çalışmalar yapan Kricke'nin 1955'de İstanbul Belediyesi Şehir Galerisi'nde demir heykellerden oluşan

¹⁸³ Kuzgun ACAR, **Katalog**

sergisi pekçok Türk sanatçısı özellikle de Kuzgun Acar için önemli bir yere sahip olmuştur.

1955'de Dışişleri Bakanlığı'nın Lübnan'da düzenlediği Yeni Türk Ressam ve Heykeltıraşları Sergisi'ne katılan Acar, bu yıllarda kendisi için yeni bir anlatım tarzı geliştirerek malzeme olarak tel kullanmaya başladı. Şehir Galerisi'nde açılan karma sergide ince tellerden oluşturduğu figüratif ve soyut denemelerini sergilemiş, aynı yıl Venedik Bienali'ne yine tel yardımıyla ürettiği bir heykeli ile katılmıştı.

1957'de İstanbul Amerikan Haberler Merkezi'nde kişisel sergi açan Kuzgun Acar, bu sergiyle hem öncesinde başladığı tel heykellerini hem de ilk kez sergileyeceği "elek telleri"nden oluşturduğu formları izleyiciyle buluşturdu. Bu elek telleriyle oluşturduğu heykelleriyle Acar, heykeli kütleden arındırıyor, boşluğu plastik bir öğeye dönüştürüyor ona yeni bir hacim kazandırıyor. Ferit Edgü, Acar'ın bu yapıtları için şöyle söylemekteydi: "Kuzgun, o yıllarda, değişik dokudaki bu telleri, eğip büküyor ve Calder'inki gibi, ama onunkilerden daha hafif, onunkilerden daha fazla hacim duygusuna sahip mobil yapıtlar ortaya koyuyordu (...) Kuzgun'un bu yeni heykelleri, zorlu bir işçiliğin sonucundan çok bir buluşun yapıtlarıydı. Bunlar uzaktan da olsa, Antoine Pevsner'in heykellerini anımsatıyordu. Kuzgun'un yapıtlarında, (elek telinin dokusundan kaynaklanan) mermerin ya da bronzun boşlukta kapladığı hacim değil, yapıtın kendi iç-hacmi ortaya çıkıyordu (...) Kuzgun'un bu elek tellerinden yarattığı, tavana asılı bu yapıtları, yalnız bu yeni materyali kullandığı için yeni değildi; heykel sanatının en önemli sorunsalını (hacim) içeriyor ve o sorunsala çok özgün bir çözüm getiriyordu(...)Kuzgun, tellerden oluşturduğu heykellerini yaparken, yukarda andığım Pevsner'in bu konstrüktivist heykellerini düşünmüş müydü? Bilmiyorum. Ama, birbirine zıt iki kültürden gelen, birbirine hiç benzemeyen bu iki sanatçının yapıtlarına baktığımda, heykel sanatının, tekniği değil, ama sorunsalı açısından, daha o yıllarda (1950'ler) benzerlikler gördüğümü anımsıyorum. Pevsner, kafasındaki biçimi, hacmi, ana iskeleti kurduktan sonra, çok ince bronz

tellerle, tek tek ördükten sonra lehimleyerek 'inşa' ediyordu yapıtını. Kuzgun ise, elindeki elek telini, zorlamadan eğip büküyor ve belli bir biçimi, hacmi 'yakaladığında', işini, sözcüğün en düz anlamında, 'bağlıyordu'."

1961'de '6. Sao Paulo Bienali'ne üç demir heykelle katılan Kuzgun Acar, öncesinde başladığı çivi, tel çubuk, demir lamalarını kaynatarak elde ettiği kompozisyonlarını, Paris'te düzenlenen 'Uluslararası Genç Sanatçılar Bienali'nde yaptığı iki heykelle sergiledi ve heykel dalında 'Paris Kenti Birincilik Ödülü'nü kazandı. (Bkz. Resim 67) Bu ödülle birlikte ayrıca belli bir miktarda burs, çalışmalar için bir atölye ve Modern Sanatlar Müzesi'nde sergiye açmaya hak kazanıyordu. Bunun sonucu olarak Kuzgun Acar, Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde 1962'de bir sergi düzenledi. Sergide desenleri, kaynakla birleştirilmiş çivileri, rölyefleri ve kümes tellerinden yapılmış eserleri bulunmaktaydı. (Bkz. Resim 68) "Elegie à l'Homme Moderne" Paris Güzel Sanatlar Müdürü Clovis Eyraud'un Sergi katalogundaki yazısı şöyle idi: "İkinci Bienalin verdiği Paris Kenti Ödülü'nü almış olan bu genç Türk heykeltıraşı Modern Sanatlar Müzesi'ne kabul etmekten mutluyum... Endüstriyel biçimler, mekanik parçalar onu ilgilendiriyor. Sonra metal, bakır, çivi ve teller, bunlarla sağlam olduğu kadar kompleks heykeller yapıyor... Aynı ritim duygusu ve ışık oyunları, uzamsal araştırmalar kaynakla yapılmış demir heykelleri ve tel kafesleri birleştiriyor."

Dönemin önemli güncel sanat dergisi Art'da şöyle bir değerlendirme yapıyordu: "1961 Paris Bienali birincisi Kuzgun Acar heykelle yeni bir malzemeyi, elek telini getiriyor... Şiddetten dikenleri kabarıvermiş bir kirpi görünümünde heykeller ama kuşkusuz en özgün 'katkısı' elek tellerini kullanmadaki tekniği. Elek tellerini yamyassı yatırıp üstüne plastik bir maddeyi yer yer yakarak biçimlendirmesi, ya da telleri kat kat büküp bulut gibi boşlukta sallandırması. Bu, aslında yapısı kaba olan bir malzemeye örümcek ağı gibi bir zarafet kazandırması, araştırmacı bir kafa yapısının işareti mutlaka. Bana Gabo'yu hatırlatıyor. Farklılıkları, Gabo'nun özellikle naylon gibi değerli maddeleri kullanması. Kuzgun Acar elek teline yavaş yavaş varmış. İlk

tahtayı yontmuş, sonra kemik yontmuş ve giderek sanayi hurdalarına, makine parçalarına ve metalin her çeşidine ilgi duymaya başlamıştır. Elek tellerinin en büyük avantajı tabii ki hem katı hem de saydam olmaları. Şişirilmiş birer istakoz sepetine benzeyen bu tülümsü biçimlerin içinden geçen ışık, boşlukta yepyeni bir dilin varlığını noktılıyor...”

Yurtdışında birtakım önemli sergilere katılan Acar, 1966'da mimari yapılara yerleştirilmek üzere önemli sayılabilecek duvar heykeli siparişleri aldı. Bunlardan ilki Ankara'da yapılan ilk gökdelenin cephesine konulacak bir duvar heykeliydi. Heykel, demir malzemenin soyut bir tarzla binaların yüzeyine taşınması açısından oldukça önemliydi. İkincisi, Ziraat Bankası'nın Ankara'daki tesislerinin dekorasyonu kapsamında istenen heykeldi. Üçüncüsü ise İstanbul Manifaturacılar Çarşısı amblemiydi. (bkz. Resim 69)

1970'li yıllarda tiyatro oyunları için masklar ve sahne aksesuarları da hazırlayan Kuzgun Acar'ın sanat yaklaşımı için Levent Çalıkoğlu şunları söylemektedir: *“Kuzgun'un heykeltıraş olarak en karakteristik yönü bir yontucu değil inşacı olmasıydı (...) Parçaları lehimlemek, tümlmek, onlara neden-sonuç ilişkisine dayalı bir akış, bir devinim kazandırmak, dolayısıyla boşluğa yeni bir kütle armağan etmek onun fikirlerini billurlaştırabildiği bir yöntemdi (...) Bu yaklaşımı, 20. yüzyıl sanatına yeni bir uygulama biçimi ve kurgu anlayışı getiren konstrüktivist heykel geleneğiyle ilişkilendirmek mümkün.”*

SONUÇ

Konstrüktivist sanatın sınırları, toplumbilimsel ve estetik olmak üzere iki ana çizgide oluşmaktadır. Konstrüktivizm toplumbilimsel açıdan sanatın toplum yararına kullanılmasını öngörürken, estetik açıdan, bir heykeli oymak ya da kalıba dökmek yerine uzay boşluğunda, demir, çelik, cam vb. malzemelerle inşa ederek iç hacminin ve oluşumunun algılanması gerektiğini savunur. Konstrüktivist sanatın mantıksal, açık, enerjik ve nesnel düşünce sistemi üzerinde geliştiği görülmektedir. Konstrüktivizm, sanatsal üretimde bilimsel verilerle ve yeni teknolojilerle çok geniş ilişkili olarak gelişmiş bir akımdır.

Döneminde "gerçek mekânda, gerçek gereçlerle"¹⁸⁴ ilkesini savunan konstrüktivizm, Rusya'da 1920'lerde adını duyurduktan sonra Tatlin'in çizgisinde, sanatın topluma hizmet etmesini, işlevsel olması gerektiğini savunan Prodüktivistlerin önerileri doğrultusunda gelişirken, Avrupa'da ise sanatın işlevsellik kavramının dışında ayrı bir etkinlik alanı olarak gören Gabo'nun sanat anlayışı çizgisinde gelişmiştir.

20.yüzyılın başında Rusya'da yenilikçi akımların gelişimi içerisinde Kübizm ve Fütürizm etkili akımlar olmuştur. Tatlin'in "prodüktivist" önerileri ve Gabo'nun "gerçekçi bildirgesiyle" gelişerek doruk noktasına ulaşan konstrüktivist sanat anlayışı ise Ekim Devriminin ardından gelişen resmi sanat anlayışının egemen olduğu 1930'lu yıllara değin varlığını sürdürmüştür. Rusya ile aynı dönemde Hollanda'da De Stijl hareketi içerisinde konstrüktivist düşüncelerle benzerlik taşıyan öneriler geliştirilmiştir.

Savaş sonrasında Paris'te gelişen soyut sanat anlayışları içerisinde önemli bir yeri olan konstrüktivist sanat ülkemiz heykel sanatını da

¹⁸⁴ Canan BEYKAL, **Vladimir Tatlin ve Konstrüktivizm**, 18.

etkilemiştir. Özellikle eğitim amacıyla Paris'e gönderilen heykel sanatçılarımız aracılığıyla ülkemizde gelişen bu etkiler soyut heykel sanatının ülkemizde ilk örneklerini veren sanatçıların yapıtlarında karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu sanatçılar, Zühtü Müridoğlu, İlhan Koman, Hadi Bara, Şadi Çalık, Ali Teoman Germaner ve Kuzgun Acar'dır.

Heykelleri ve sanata ilişkin düşünceleriyle Türk heykel sanatının modernleşmesinde önemli bir isim olan Hadi Bara'nın 1950 sonrasında gerçekleştirdiği soyut çalışmalarında özellikle renkli metal levhalarla oluşturduğu heykellerinde konstrüktivizmin ve neo-plastisizmin önemli ilkelerini bulmaktayız. Bu çalışmalarda boş-dolu dengelerin hesaplandığı, geometrik bir kurgu hakimdir. Konstrüktivist çalışmaların bilinçli bir kurgu içermesi ve boşluğu plastik bir ilke olarak kullanması bu eserlerde karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca sanatçının 1955'de yapmış olduğu "Renkli Heykeller" ve "Çok Renkli Duvar Heykeli" adlı çalışmalarında renk betimlemenin dışında formun inşasında görev almıştır.

Zühtü Müridoğlu'nun 1950'li yıllardaki çalışmalarında gördüğümüz konstrüktivist değerler arasında malzemenin özelliklerinin öne çıkarak özel bir önem kazanması ve çalışma yöntemi ile kullanılan malzeme arasındaki ilişkinin yeni bir boyut kazanması yer alır. Örnek olarak 1950'lerden sonra mezar taşlarından esinlenerek gerçekleştirdiği soyut geometrik kompozisyonları ve ışıklı küpler serisini gösterebiliriz. Bu çalışmalar diğer bir konstrüktivist özellik olan doğaya dair bir referans taşımamak tavrını da içermekte, heykellerinde sanat yapıtının konusunu, plastiğin iç değerleri oluşturmaktadır.

Heykellerin tasarım ve uygulamasında kendi geliştirdiği matematik ve geometrik çözümlenmeleri kullanan, yeni teknolojiler geliştiren İlhan Koman'ın çalışmalarında da Konstrüktivist öğeler bulunmaktadır. Bilimsel bir nitelik kazanmış olan çalışmalarında, metal malzeme ve kaynak tekniği kullanarak

uzay boşluğunu heykelin içinde plastik bir eleman olarak kullanmıştır. Heykellerinin açıkça okunabildiği izlenimi veren ancak oldukça karmaşık bir dizilim sistemi içeren yapısı "To Infinity" serisinde "Pi+Pi+Pi+Pi" çalışmasında ve "Akdeniz" heykelinde karşımıza çıkmaktadır . Ayrıca "Sonsuz Sütun" ve "Gezinen İhtiyar" isimli çalışmaları konu muz açısından örnek olarak gösterilebilecek yapıtlardır.

1973'de İlk kez dış mekanda bir heykel yapımında paslanmaz çeliği kullanan Şadi Çalık'ın heykelleri arasında yer alan 1969'da Vakko Genel Müdürlüğü için gerçekleştirdiği heykeli nesnelliği ve tesadüfiliğe yer vermeyen bilinçli kurgusuyla konstrüktivist heykellerle bağdaşır.Şadi Çalık'ın metal malzeme kullanarak geliştirdiği bu dönem yapıtları, doğaya dair bir referans içermemesiyle de konstrüktivist bir özellik taşımaktadır.

Ali Teoman Germaner'in yapıtlarını doğrudan konstrüktivist olarak tanımlayamasak bile heykellerinin oluşturulmasında ve uyguladığı modüler sistemlerde konstrüktivist çözümler görmek mümkün olmaktadır.

Kuzgun Acar'ın gerek çivi, tel çubuk, demir lamalarını kaynak tekniğiyle birleştirerek heykellerini boşlukta inşa etmesi, gerekse elek tellerini kullanarak heykelde "boşluk" kavramını irdeleyerek oluşturduğu çalışmaları konstrüktivist heykel geleneğinin ülkemizdeki yansımalarını göstermektedir.