



**SOYUTLAMA SÜRECİNDE GEOMETRİK
FORMLARLA BÜST SOYUTLAMALARI**

Ahmet İŞÇİOĞLU

**Yüksek Lisans Tezi
Heykel Anasanat Dalı
Doç. Dr. Necmettin KARABULUT
2018
Her Hakkı Saklıdır**

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
HEYKEL SANAT DALI**

AHMET İŞÇİOĞLU

**SOYUTLAMA SÜRECİNDE GEOMETRİK FORMLARLA BÜST
SOYUTLAMALARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. NECMETTİN KARABULUT**

ERZURUM - 2018



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "Soyutlama sürecinde Geometrik Formlarla Büst Soyutlamaları" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıyı kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin basılı ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- Tezimin tamamını her yerden erişime açılabilir.
- Tezim sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimim 1 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

27/07/2018

Ahmet İŞÇİOĞLU



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Doç. Dr. Necmettin KARABULUT danışmanlığında, Ahmet İŞÇİOĞLU tarafından hazırlanan bu çalışma 27/07/2018 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Heykel Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç.Dr.
Önder YAĞMUR

İmza :

Jüri Üyesi : Doç. Dr.
Necmettin KARABULUT

İmza :

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi
Hüseyin ÖZÜNLÜER

İmza :

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 27/07/2018

Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	i
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
RESİMLER LİSTESİ	vi
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	3
SOYUTLAMA SÜRECİNDE GEOMETRİK BÜST SOYUTLAMALARI	3
1.1. SOYUTLAMA	3
1.2. TARİHSEL SÜREÇTE BÜST ÖRNEKLERİ	4
1.2.1. İlk Çağlardaki Büst Örnekleri	4
1.2.2. Mezopotamya ve Mısır Büst Örnekleri	6
1.2.3. Miken ve İber Büstü	9
1.2.3.1. Miken Büstü	9
1.2.3.2. İber Kültü	11
1.2.4. Klasik Dünya	14
1.2.4.1. Arkaik Dönem (MÖ 700-510)	15
1.2.4.2. Klasiğe Geçiş	17
1.2.4.3. Erken Klasik ve Yumuşama	17
1.2.4.4. Klasik ve Ölçü	19
1.2.5. Helenistik Üslup ve İdeale Tepki	22
1.2.6. Roma	26
1.2.6.1. Realizmin Politik Yansıması	26
1.2.6.2. Bizans ve Hristiyanlığın İkonu	30
1.2.7. Rönesans	32
1.2.7.1. Özgürleşen Sanatçı ve Realizm	32
1.2.8. Barok ve Dinamizm	36
1.2.9. Antik Çağa Öykünme ve Yeni Klasik	40
1.2.10. Romantizm	44
1.3. Heykel Sanatında Soyutlamaya Giden Süreç	47

1.3.1. Rodin ve Etkileri.....	47
1.3.2. Constantin Brancusi ve Modern Heykelde Kübist Minimal Soyutlama.....	49
1.4. Kübizm ve Figürü Yeniden Kurgulama	52
İKİNCİ BÖLÜM.....	58
KÜBİZM.....	58
2.1. CEZANNE VE YENİ ALGI.....	58
2.2. ANALİTİK KÜBİZM VE AFRİKA MASKLARI	61
2.3. DEĞİŞEN ALGIDA YENİ MALZEMEYLE BİÇİMLENDİRME ÇABASI.....	70
2.4. CEZANNE'CI KÜBİZME DÖNÜŞ.....	78
�Ő�NC� BÖLÜM	92
KÜBİST HEYKEL	92
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	116
ÇALIŞMALARIM.....	116
SONUÇ	122
KAYNAKÇA.....	124
�ZGEŐMİŐ	129

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****SOYUTLAMA SÜRECİNDE GEOMETRİK FORMLARLA BÜST
SOYUTLAMALARI
Ahmet İŞÇİOĞLU**

**Tez Danışmanı: Doç. Dr. Necmettin KARABULUT
2018, 132 sayfa**

**Jüri: Doç. Önder YAĞMUR
Doç. Dr. Necmettin KARABULUT
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ÖZÜNLÜER**

Soyutlama Sürecinde Geometrik Formlarla Büst Soyutlamaları ismi ile ele alınan bu çalışmada, heykel sanatında geometrik formlarla büst soyutlama kavramı esas alınarak, ilk çağlardan itibaren heykel sanatında kullanılan malzeme, kullanım biçimi ve anlatılmak istenen içeriğin ışığında plastik kaygıların gelişimi ve değişiminin görsel örneklerle açıklanması amaçlanmıştır. Sosyal alanlarda da Radikal değişikliklerin olduğu bu zaman dilimlerinde, gerçek kimliğini arayan modern heykelin Kübizm sanat akımıyla birlikte değişimine paralel olarak geometrik soyutlama kavramının gelişim süreci de yansıtılmaktadır. Sanat eserinde meydana gelen bu devrimin tanımlanması soyutlama olarak adlandırılır. Soyutlamanın tarihsel süreçteki başlangıcı irdelenirken primitif ve modern dönem sanatının soyutlama anlayışına sanat felsefesinin getirdiği tanımlamalarla birlikte dikkat çekilmektedir. İlkel çağın sanatçısı, var olan nesneyi görme ve çözümlenme eyleminde, mutlak bir soyut anlatımla değil nesnenin ve figürün sembolik anlamlarını biçime dönüştürerek eylemini gerçekleştirir. Modern sanatçı ise, sanatsal soyutlamayı, geometrik formlarla öze ulaştırır. Öze ulaşma sürecinde sanatçı tarafından imgelere yeni anlamlar yüklenir, geçmişteki anlamları ile harmanlanıp, düşünsel ve sanatsal olarak yeniden ortaya konur.

Resim ve heykel sanatında soyutlama ve Kübizm akımı ile meydana gelen devrimsel nitelikte olan değişikliklerin sanatçıya nasıl yansıdığı ve buna bağlı olarak soyutlama ve geometrik soyutlamanın ortaya çıkış sebepleri incelenmeye çalışılmıştır. Geometrik soyutlamaya kaynaklık eden sanatçılar ve konuyla ilgili eserleri; konunun incelenme aşamalarında tek tek ele alınarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kübizm, Soyutlama, Heykel

ABSTRACT**MASTER THESIS****BUST ABSTRACTION WITH GEOMETRIC FORMS IN ABSTRACTION
PROCESS****Ahmet İŞÇİOĞLU****Advisor: Assoc. Prof. Dr. Necmettin KARABULUT****2018, 132 pages****Jury: Assoc. Prof. Dr. Önder YAĞMUR****Assoc. Prof. Dr. Necmettin KARABULUT****Assist. Prof. Dr. Hüseyin ÖZÜNLÜER**

The aim of this study titled “Bust Abstract with Geometric Forms in Abstraction Process” based on the concept of abstraction of bust with geometric forms in sculpture art, is to explain the changes and developments in plastic concerns with visual examples in the light of the issue in which the materials used in the art of sculpture, the usage style and the content that is targeted to mention from the earliest times. The social sciences are also reflected in the process of development of the concept of geometric abstraction parallel to the change of Cubism art movement in this period when radical changes are found in social areas. The definition of this revolution in the work of art is called abstraction. While examining the beginning of abstraction in the historical process, the attention is drawn to the abstraction of primitive and modern art with the definitions of art philosophy. In the act of seeing and analyzing the existing object, the artist of primitive age performs his action by transforming the symbolic meanings of object and figure, not by an absolute abstract expression. Modern artist brings artistic abstraction to the essence with geometric forms. In the process of reaching the essence, the artist imbues new meanings with images, which are blended with their meanings in the past and re-emerged intellectual and artistic. In the art of painting and sculpture, abstraction and the changes in the revolutionary nature that have taken place with the movement of Cubism have been tried to be examined how the reflection of the abstract and geometric abstraction is reflected to the artist.

The artists who are the origin of the geometric abstract and their works related to the subject are evaluated by considering them individually during the examination stages.

Keywords: Cubism, Abstraction, Sculpture

ÖNSÖZ

“Soyutlama Sürecinde Geometrik Formlarla Büst Soyutlamaları” başlığı ile ele alınan bu çalışma da, Modern heykel sanatına öncülük eden Kübizm ’in altyapısını oluşturduğu modern dönemin gelişim ve değişimleri incelenmektedir. Araştırmada; soyutlama, geometrik soyutlama gibi kavramlar ele alınarak bu kavramların heykel sanatı ve sanatçısına aksettiği yönlerine değinilmiştir.

Çalışmaya kaynaklık eden sanatçı eserleri ve dönemler; işlenen konu bağlamında sanat tarihi literatüründe bilinen ilk ve mühim örnekler olması hasebiyle seçilmiştir. “Soyutlama Sürecinde Geometrik Formlarla Büst Soyutlamaları” başlığıyla oluşturulan tez çalışmamda; ilkel toplumlardan 1930’lara kadar olan zaman dilimi içerisinde sanatçıların geometrik soyutlama olgusuyla büst oluşumuna nasıl yaklaştığı ve ne türde uygulamalarda bulunduğu araştırılmıştır.

Tez çalışma sürecinde katkılarından dolayı Sevgili Aileme ve Hocalarım Sayın Doç. Dr. Necmettin KARABULUT’a, Prof. Dr. Mustafa BULAT’a, Doç. Dr. Önder YAĞMUR’a, Doç. Dr. Nevin AYDUSLU’a, Araş. Gör. Hasan GÜNEŞ’e teşekkür ederim.

Ahmet İŞÇİOĞLU

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1.1. Brassempouy venüsü, M.Ö 20.000, Fildişi, 3.65 cm, Fransa	4
Resim 1.2. Syros idol başı, Geç Kikladik dönemi, MÖ 1600-1100, Mermer, Kikladik Sanat Müzesi, Atina	5
Resim 1.3. “Büyük Sargon”, Bronz, Bağdat Irak Müzesi.....	6
Resim 1.4. “Nefertiti Büstü”, boyalı Kireç Taşı, M.Ö.1360, 33 cm, Berlin	7
Resim 1.5. Kral I. Sesostris. MÖ. 1836, Luksor Müzesi	8
Resim 1.6. IV. Amenofis. Luksor Müzesi,	9
Resim 1.7. Agamemnon maskesi, altın, 35 cm (Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina).....	10
Resim 1.8. Miken Maskesi, M.Ö 1400 ortaları, Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi	10
Resim 1.9. La Serreta'dan, minimalist kil başı.....	11
Resim 1.10. Cerro de los Santoslu Kadın Başı, MÖ.400'lere tarihlenir	12
Resim 1.11. Cerro de los Santos kadın başı, Kireç taşı, MÖ 400'lerin sonlarına tarihlenir	12
Resim 1.12. Törenselle Başlıklı Kadın Başları, Kireç Taşı, MÖ. 300.....	13
Resim 1.13. Elche Kadın, İber, 56 cm, Kireç taşı, Louvre Müzesi.....	14
Resim 1.14. Tenea'nın kourosu, Mermer, MÖ 560,.....	15
Resim 1.15. Kireçtaşı erkek başı, M.Ö. 6. yüzyılın sonlarında Kıbrıs. Metropolitan Museum of Art, New York'ta.....	16
Resim 1.16. Apollon Milani olarak bilinen arkaik kouros, MÖ 550, İtalya Arkeoloji Müzesi	16
Resim 1.17. Delfi Arabacısı, MÖ 477. Delphi Arkeoloji Müzesi.....	17
Resim 1.18. Euthydikos Koresi, MÖ 490. Akropolis Müzesi, Atina.....	18
Resim 1.19. Peplos Koresi, MÖ 530. Akropolis Müzesi, Atina	18
Resim 1.20. Dryphoros Şematik çizimi	19
Resim 1.21. Doryphoros (mızrakçı), Büstü, Mermer, MÖ 450. Napoli Müzesi	20
Resim 1.22. Alexander büstleri - Yunan Lysippos'a atfedilen - Glyptothek Münih	21
Resim 1.23. Büyük İskender'in Başı, Bergama, MÖ 2. Yüzyıl. İstanbul Arkeoloji Müzesi	22
Resim 1.24. Epikürün Büstü. Mermer. M.Ö. 3. yüzyılın ilk yarısında bir Yunan kopyası sonra. Roma kopyası. New York, Metropolitan Sanat Müzesi.....	23

Resim 1.25. Büyük İskender, Lysimachus Parası, MÖ 305-281. British Museum	23
Resim 1.26. Ölen Galyalı, MÖ 220- civarı (Roma dönemi kopyası) Capitolini Müzesi, Roma	24
Resim 1.27. Yaşlı Sarhoş Kadın, Mermer - MÖ 2. yüzyılın bir Yunan orijinalinden Roma kopyası. Capitolini Müzesi, Roma	24
Resim 1.28. Laokon'un Başı, Agesandros, Athenodoros, Polydoros. MÖ 1. Yüzyıl, Vatikan Müzesi, Roma.....	25
Resim 1.29. Cato ve Portia, MÖ1.Yüzyıl, Vatikan Müzesi, Roma	27
Resim 1.30. Marcus Aurelius'un Büstü, MS 161-180, Glyptothek, Münih	27
Resim 1.31. Hadrianus Büstü, MS 120-130, Capitolini Müzesi, Roma	28
Resim 1.32. Neron Büstü, M.S. 54-68, Capitolini Müzesi, Roma.....	28
Resim 1.33. Vespasianus, M.S 70 dolayları, Museo Archeologico Nazionale, Napoli..	29
Resim 1.34. Brütüsün portre büstü, (M.Ö. 509). Bronz, Capitolini Müzesi. Roma.	29
Resim 1.35. İmparator Arcadius'un Büstü, MS 387-390. İstanbul Arkeoloji Müzesi, İstanbul.....	31
Resim 1.36. İmparator Konstantin Büstü. MS 337. Capitoline Müzesi, Roma.....	31
Resim 1.37. Francesco Laurana, Saint Cyriacus,1470-1480	33
Resim 1.38. Battista Sforza'nın portresi, Francesco Laurana, 1472-1475, (49 x 54 cm)	34
Resim 1.39. Desiderio da Settignano, Gülen Çocuk Büstü, yaklaşık 1460, mermer, Kunsthistorisches Museum, Viyana.....	35
Resim 1.40. Desiderio da Settignano, (1429-1464), Kabartma, Bargello Ulusal Müzesi,	35
Resim 1.41. Desiderio da Settignano, Azize Konstanz,15. yüzyılın üçüncü çeyreği, Polychromed ve yaldızlı ahşap.....	35
Resim 1.42. Desiderio da Settignano, Genç Saint John the Baptist, MS 1460, mermer - Ulusal Sanat Galerisi, Washington	36
Resim 1.43. Gian Lorenzo Bernini Costanza Buonarelli, 1635 dolayları Mermer, yüksekliği 71 cm; Museo Nazionale del Bargello, Floransa.....	38
Resim 1.44. Gian Lorenzo Bernini Azize Teresamn kendinden geçişi, 1645-1652 Mermer, yüksekliği 350 cm; Cornaro Şapeli, Santa Maria della Vittoria kilisesi, Roma.....	38
Resim 1.45. Gian Lorenzo Bernini, David -1624 Borghese Galerisi, Roma.....	39
Resim 1.46. Gian Lorenzo Bernini, 1619 Anima dannata (Lanetli Ruh) İspanya Elçiliği, Roma	39

Resim 1.47. Jean-Antoine -Houdon Voltaire, 1781 yüksekliği 50.8 cm; Victoria and Albert Museum, Londra	40
Resim 1.48. Jean-Antoine Houdon, Napolyon Büstü,1806, Musée des Beaux-Arts, Dijon.....	41
Resim 1.49. Bertel Thorvaldsen, Napolyon Büstü, 1830, Thorvaldsen Müzesi, Kopenhag	41
Resim 1.50. Jean-Antoine Houdon, Madam Houdon Büstü,1770, Mermer, Louvre Müzesi, Paris.....	42
Resim 1.51. Jean-Antoine Houdon, Benjamin Franklin Büstü, Philadelphia Güzel Sanatlar Müzesi, Philadelphia	42
Resim 1.52. Franz Xaver Messerschmidt, Esneyen Adam,1771-1781.Güzel Sanatlar Müzesi, Budapeşte	43
Resim 1.53. Franz Xaver Messerschmidt, Sivri, 1781. Avusturya Devlet Galerisi, Viyana	43
Resim 1.54. Franz Xaver Messerschmidt, Kendi Büstü, 1771-1781, Neue Galeri, New york.	44
Resim 1.55. David d'Angers, Victor Hugo büstü. 1842, David d'Angers galerisi, Angers	45
Resim 1.56. David d'Angers, Johann Wolfgang von Goethe'nin büstü.1829, David d'Angers galerisi, Angers	46
Resim 1.57. David d'Angers, Niccolò Paganini büstü, bronz 1830-1833, David d'Angers galerisi, Angers	46
Resim 1.58. Auguste Rodin, Heykелci Jules Dalou, 1883, Mermer, yüksekliği 92,9 cm; Musee Rodin, Paris	47
Resim 1.59. Auguste Rodin, Balzac Büstü, 1893, Rodin Müzesi, Paris.....	48
Resim 1.60. Auguste Rodin, Kırık Burunlu Adam, 1875, Mermer, 56.8 cm x41.5 cm x 23.9 cm, Rodin Müzesi, Paris.	49
Resim 1.61. Constantin Brancusi, Uyku “Sleeping” 1909, Mermer.....	50
Resim 1.62. Constantin Brancusi, “Uyuyan Çocuk Başı”, 1908	51
Resim 1.63. Constantin Brancusi, “Uyuyan Esin Perisi”, 1909, Mermer, 27x30x17 cm. Musée National d’Arte Moderne, Paris	51
Resim 1.64. Constantin Brancusi, Dünyanın Başlangıcı, “Beginning of the World”, 1920, Mermer	52
Resim 1.65. Pablo Picasso, Kadın Başı, 1909, Bronz, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.....	53
Resim 1.66. Otto Gutfreund, Don Kişot, 1911, Kampa Müzesi, Prag.....	54

Resim 1.67. William Wauer, Herwarth Walden'in Portresi, 1917 Staatliche Müzesi, Berlin.....	55
Resim 1.68. Jacques Lipchitz, Baş, Bronz,1915. Ulusal Modern Sanat Müzesi. Pariz..	55
Resim 1.69. Henri Laurens, Genç Kız Başı, 1920. Tate Sanat Galerisi, Londra.....	56
Resim 1.70. Alexander Archipenko. Fischer Güzel Sanatlar, Londra bronz, 38,3 x 28,2 x 20 cm.....	57
Resim 2.1. Paul Cezanne, Mont Sainte-Victoire, 1885 (Barnes Vakfı, Pennsylvania) ..	58
Resim 2.2. Paul Cezanne, Meyve Tabaklı Natürmort, 1879 (Modern Sanat Müzesi, New York)	59
Resim 2.3. Pablo Picasso, Les Demoiselles d'Avignon, 1907 (Museum of Modern Art, New York).....	60
Resim 2.4. Sol: Picassonun Avignonlu kızlarından portre,1907 Sağ: Afrika Maskı.....	62
Resim 2.5. Sol: Picassonun Avignonlu kızlarından portreler,1907 Sağ: Afrika Maskları	62
Resim 2.6. SOL: Pablo Picasso, 'Bir Kadının Başı,1907 (tuval üzerine yağlıboya) SAĞ: Batı Afrika'dan Dan Maskesi	62
Resim 2.7. Pablo Picasso. İki Nü. Paris, 1906 (151.3 x 93 cm).....	63
Resim 2.8. Sol İber Heykelinden Büst kesiti Sağ "Les demoiselles d'Avignon" için çalışma adamı büstü 1906	64
Resim 2.9. Cerro de los Santos'un Terracotta başı, Museo Arqueológico Nacional (Madrid)	64
Resim 2.10. Georges Braque, Uzun Çıplak, 1908, 140 x 100 cm (Alex Maguy Galerie de Elysee Paris).....	65
Resim 2.11. Georges Braque L'Estaque Viyadükü Yağlıboya 1908 72x 59cm Koleksiyon Claude Laurens, Paris	66
Resim 2.12. Georges Braque, 1908, (Estaque Evleri), tuval üzerine yağlı boya, 73 x 59,5 cm, Kunstmuseum Bern	66
Resim 2.13. Georges Braque, Meyve tabağı, Tuval üzerine yağlı boya. – 1909 Moderna Museet, Stockholm.....	67
Resim 2.14. Picasso L'Estaque (Braque) ve Horta del Ebro (Picasso)	68
Resim 2.15. Georges Braque, Gitar ve Meyve Tabağı (73 x 60 cm) 1909; Kunstmuseum Bern	68
Resim 2.16. Pablo Picasso, Gitarist, 1910,Tuval üzerine yağlı boya, 100x 73 cm.....	69
Resim 2.17. P. Picasso, Bambu Sandalyeli Natürmort, (29x37 cm), 1912.....	71
Resim 2.18. Braque, Pipolu Adam, Kolaj-Kara Kalem, (48.1 × 61.4 cm)	71

Resim 2.19. Georges Braque, Meyve tabağı ve bardak, (62.9 × 45.7 cm).....	72
Resim 2.20. P. Picasso, Şişe, Bardak ve Keman, (47 x 62.5 cm) Moderna Museet, Stockholm	72
Resim 2.21. Juan Gris, Bardak ve şişeli Kompozisyon, Karışık Teknik (46,3 x 31,1 cm) 1913 Museum of Modern Art New York.....	74
Resim 2.22. Juan Gris, Picasso'nun Portresi, (93.4 x 74.3 cm) 1912 Art Institute of Chicago	74
Resim 2.23. Juan Gris, Uzumler, Yağlı Boya,(92.1x60),1912,The Museum of Modern Art	75
Resim 2.24. Juan Gris, Masada Armut ve üzüm, 1913 (54.5 x 73 cm).....	76
Resim 2.25. Juan Gris Gitar Tarih: 1914 Orijinal Boyut: 65 x 46 cm	76
Resim 2.26. Juan Gris, Gitar, Şişe ve Bardak, Kolaj (91.5 x 64.6 cm),1914 National Gallery of Ireland, Dublin	77
Resim 2.27. Juan Gris, Bardak ve Gazete,(61x38)Smith College Museum of Art.....	77
Resim 2.28. Robert Delaunay, Paris Şehri, (202 x 138.4 cm), 1912, Solomon R. Guggenheim Museum, New York	78
Resim 2.29. Robert Delaunay, Paris Şehri,(126x 98) 1912, Solomon R. Guggenheim Museum, New York,	79
Resim 2.30. Robert Delaunay, Paris Şehri, (156.85 x 156.85 cm), 1913, Solomon R. Guggenheim Museum, New York,	80
Resim 2.31. Robert Delaunay, Hava Demir ve Su, (97.4 x 151.4 cm) (Israel Museum, Jerusalem)	80
Resim 2.32. Fernand Leger, Tütün İçenler tuval üzerine yağlıboya, (1911), (129.2x96.5) (The Solomon Guggenheim Museum, New York	81
Resim 2.33. Fernand Leger, Düğün, tuval üzerine yağlıboya, 1911, (257 x 206)Modern Sanat Müzesi-Paris.....	82
Resim 2.34. Fernand Leger, Mavili Kadın, tuval üzerine yağlıboya,1912, (193 x 129.9 cm).....	82
Resim 2.35. Léger Fernand, Ormandaki Çıplaklar, Tuval Üzerine Yağlı Boya,1912(120 × 170 cm), Krölller-Müller Museum, Otterlo	83
Resim 2.36. Léger Fernand, Pipo İçen Asker, Tuval Üzerine Yağlı boya,1916(130x97)	84
Resim 2.37. Léger Fernand, İskambil Oynayanlar, Tuval Üzerine Yağlı boya, 1916 (130x97)	84
Resim 2.38. Léger Fernand, Formların Zıtlığı, Tuval Üzerine Yağlı boya,1916(98.8 x 125 cm) Guggenheim Museum	85

Resim 2.39. Kazimir Malevitch- Semaver, Tuval üzeri yağlıboya, 1913, (88,5 x 62,2 cm) Museum of Modern Art New York.....	86
Resim 2.40. Kazimir Malevitch- Fırtınadan Sonra Kırdan Sabah, Tuval üzerine Yağlı Boya,1913, (81x81) Solomon Guggenheim Müzesi.....	87
Resim 2.41. Kazimir Malevitch, Ivan Kljun'un portresi, Tuval üzerine yağlı boya, 1913(112 × 70 cm.) Petersburg, Staatl. Rus müzesi.	87
Resim 2.42. Kazimir Malevitch, Birinci Tümen Askeri, kolaj ile tuval üzerine yağlıboya,1914 (53.7 x 44,8 cm) The Museum of Modern Art, New York	88
Resim 2.43. Kazimir Malevitch, Afiş Sütunlu Kadın, Karışık Teknik, 1914 (71 x 64 cm) Stedelijk Müzesi, Amsterdam	89
Resim 2.44. Kazimir Malevitch, Moskova'da İngiliz" 1914. Tuval, tereyağı.(88 x 57 cm)	90
Resim 2.45. Kazimir Malevitch, Beyaz Zemin Üzerinde Siyah Kare, 1916 (79,5x79,5) Galeria Tretiakov, Moskova.....	90
Resim 3.1. Pablo Picasso. Kadın Başı, 1909, bronz (405 x 230 x 260 mm).....	92
Resim 3.2. Pablo Picasso "Gitar" karton, kağıt, tel, tutkal ve ip.1912	93
Resim 3.3. Pablo Picasso, 'Absent Kadehi' Paris 1914 (21.6 x 16.4 x 8.5 cm.)	94
Resim 3.4. Pablo Picasso, 'Absent Kadehi' Paris 1914 (21.6 x 16.4 x 8.5 cm.)	94
Resim 3.5. Alexander Archipenko, Oturan Kadın, Bronz, 1912	95
Resim 3.6. Alexander Archipenko,1911, Mermer, 35cm	96
Resim 3.7. Alexander Archipenko."Üçgen Bankası Heykeli" 1914 (76,2 x 19,1 x 15,2 cm.) Nelson Atkins Müzesi, Kansas City	96
Resim 3.8. Alexander Archipenko. Gondolcu1914, Bronz, (83.8 x 26.4 x 20.3 cm), Karl Osthaus Museum. Almanya	97
Resim 3.9. Boksörler 1914; Paris, France: bronz(62.23 x 38.1 cm)	97
Resim 3.10. Alexander Archipenko: Médrano I,1913–14 (134.2 × 41.5 × 31.3 cm.) Guggenheim Museum, New York	98
Resim 3.11. Alexander Archipenko: Médrano II, 1913–14 (126.6 × 51.5 × 31.7 cm.) Guggenheim Museum, New York	98
Resim 3.12. Alexander Porfirevich Archipenko, Aynanın Karşısındaki Kadın, Fransa 1915, (45.7 x 30.5 cm) Philadelphia Museum of Art.....	99
Resim 3.13. Constantin Brancusi, "Öpücük", 1912, Taş,(58,4x34x25,4 cm)	99
Resim 3.14. Constantin Brancusi, "Uyuyan Esin Perisi", 1909, Mermer, 27x30x17 cm. Musée National d'Arte Moderne, Paris	100

Resim 3.15. Constantin Brancusi, “Matmazel Pogany” 1912, Beyaz Mermer, Y: 44,5 cm. Taş Kaide Y: 15,4 cm.....	101
Resim 3.16. Constantin Brancusi, “Prensler X”, 1916, Bronz, 61,7x40,5x22,2 cm.....	101
Resim 3.17. Resim: Josep Csaky, Ergen Başı, 1911, (38.5 x 21.5 x 12 cm) Szegeo Müzesi, Macaristan	102
Resim 3.18. Raymond Duchamp Villon 1910 (57.8 x 31.8 x 41.5 cm) Modern and Contemporary Art	103
Resim 3.19. Raymond Duchamp-Villon, Maggy, Bronz Solomon R. Guggenheim Museum, New York	104
Resim 3.20. Raymond Duchamp-Villon, Baudelaire, 1911, National Museum of Modern Art	104
Resim 3.21. Raymond Duchamp-Villon, Head of Professor Gosset, c. 1917/ 1918, National Museum of Modern Art - Georges Pompidou Center, Paris 11. 34 x 9 1.8 x 8 1.2.....	105
Resim 3.22. Raymond Duchamp-Villon, Aşıklar, 1913, Alçı, National Museum of Modern Art - Georges Pompidou Center, Paris	106
Resim 3.23. Raymond Duchamp-Villon, At ve Süvari, 1914 bronz 28 x 18,5 x 10 cm	106
Resim 3.24. Raymond DUCHAMP-VILLON, Büyük At, 1914, bronz, (150.0 x 97.0 x 153.0 cm).....	107
Resim 3.25. Henri Laurens, Kadın Başı, 1917. Boyalı ahşap ve sac. Tel Aviv Museum.	108
Resim 3.26. Henri Laurens, Boksör Başı, Pişmiş Boyalı Kil, (242 x 238 x 25 mm) ...	108
Resim 3.27. Henry Laurens, Meyve kompostosu, 1922, Pişmiş Kil, 44 x 58.5 cm.....	109
Resim 3.28. Jacques Lipchitz, Yılanlı Kadın, 1913, Bronz,	110
Resim 3.29. Jacques Lipchitz, Dans Eden Kadın, 1913, Bronz, (62.9x 20.3x 17.1 cm) Barnes Collection Online - Barnes Foundation	110
Resim 3.30. Jacques Lipchitz, Saç Örgülü Genç Kız' 1914 Bronz (83.8x 31.8 cm) ...	111
Resim 3.31. Jacques Lipchitz, Gitarlı Denizci' 1914 Kröller-Müller Museum	112
Resim 3.32. Jacques Lipchitz, Mandolinli Kadın, 1919, Modern Art. N.Y.(65cm)....	112
Resim 3.33. Naum Gabo, Yapısalıcı Baş, 1916, Museum of Fine Arts, Dallas (23cm). 114	
Resim 3.34. Vladimir Tatlin, Köşe Tezgahı, 1914 Sac, bakır, ahşap ve metal (71×118 cm).....	114
Resim 3.35. Van Doesburg, Model Artist House 1923.....	115
Resim 4.1. Oto Portre. Alçı Döküm 45 x 21 x 33 cm.....	117

Resim 4.2. Oto Portre. Alçı Döküm 42 x 20 x 31cm.....	117
Resim 4.3. Otoportre. Seramik Raku pişirim 27 x 14 x 17 cm.....	118
Resim 4.4. Otoportre. Pişmiş Kil (Terakota) 25x 14.5x 21.5 cm.	119
Resim 4.5. Oto Portre. Pişmiş Kil (Terakota) 28.5 x 13.6 x 16 cm.	120
Resim 4.6. Kadın Büstü. Pişmiş Kil. (Terakota) 28 x 20.5 x 18 cm.....	120



GİRİŞ

İnsanın sosyal bir varlık olması, onun iletişim kurma ihtiyacı dil geliştirmesine neden oldu. İnsanoğlunun tabiatı gereği kendisini ifade etme isteği sonucunda dil tek başına yeterli olmadı. Çünkü onun bireysel âlemi kendi içerisinde olup biten, karmaşık ya da düzenli olarak var olan hisleri dışa vurma isteği, zihninde canlanan tözü biçime dönüştürme isteği sanatı, kendine özgü bir görme yetisi ise sanatçıyı doğurdu.

Sanatta soyutlama kavramı sanatçının doğada bulunana, var olduğu gibi değil sanatçının kendi özüyle yeniden kopyalamasıyla sanat tarihi sahnesine çıkmıştır. Başta sanayileşme ve makinelerin yükselişi olsa da bilim, teknoloji ve sosyal alanlardaki hızlı gelişmelerde, sanatçıyı düşünsel alanda gelişmeye iterek geometrik soyutlamanın ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Bu çalışmada soyutlama kavramının sanat tarihi içerisinde nasıl bir yol izlediği ve hangi aşamalardan geçerek günümüze ulaştığı, sanatçıların bu süreç içerisinde nasıl bir tavır takındıkları tespit etmeye çalışılmıştır. Söz konusu olan çalışma üç ana başlık altında incelenmiştir.

“Soyutlama” başlığı altındaki birinci bölümde; ilk çağlardan başlayarak büstlerin nasıl oluştuğu ortaya konulmuştur. Büstlerin biçimleri, kullanılan malzemeler, formları ve hatta ne amaçla kullanıldıkları genel anlamda incelenmeye çalışılmıştır. Daha sonra soyutlamanın ortaya çıkmasıyla ilkel toplulukların algıladıkları dünyayı ve sanat anlayışını modern sanatçı sosyolojik, dini veya siyasi kaygıları olmadan yansıtmayı amaçlamıştır. Bizde çalışmada soyutlamanın tarihsel serüvenini modern sanatçıya kadar izledik.

İkinci bölüme ise; Cezanne’ın doğayı kübik formlarla biçime dönüştürme çabasıyla başlanılmıştır. “Kübizm başlığı altında resim sanatında geometrik biçimin ortaya çıkışını ve yükselişini, daha sonraları bu üslubun kendinden sonraki sanat anlayışlarına öncülük ettiğini kendi süreci çerçevesinde işlenmiştir. Picasso ve Brague gibi sanatçıların ortaya koymuş olduğu eserlerin görselleriyle birlikte karşılaştırmalı bir şekilde gelişimini form, biçim, kullanılan malzeme ve teknikler dikkate alınarak bu dönemin farklı isimlerle anıldığı tespit edilmiştir. Tekniksel açıdan hazır nesnenin resme dahil edilmesi, modern resme giden yolda devrim niteliğinde bir yeniliktir. Bu

yenilik modern sanatçıya yeni bir kapı aralamıştır. Kübizm sanat anlayışıyla birlikte yansımanın mükemmelliği yerine imgenin gücü ortaya çıkmış, sanatçı eylemlerini düşünsel ve sembolik olarak anlatmayı amaçlamıştır.

Kübist heykel sanatçısı, figürü parçalara ayırarak farklı açılardan aynı anda algılanabilecek biçimde birleştirerek yeni bir gerçeklik oluşturmuştur. Kübist heykel sanatçısı formlarını, serbest bir şekilde parçalıyor, geometrik bir intizam, dâhilinde birleştiriyordu.

“Kübist Heykel” başlığı altındaki  c nc  bölümde, Sanatçının, soyutlama sürecinde öz ve yalın olanı ararken bireysel tutumunu, yapıtlarında nasıl biçime dönüştürdüğü üzerinde durulmuştur. Sanatçının, heykelde yapmış olduğu analizlerin, geometrik soyutlama uygulamalarında üstlendiği rol incelenirken seçilen konu ile ilişkin oluşturduğu sonuçlar belirtilmiştir.

Kendi çalışmalarım adlı dördüncü bölümde, kişi tez savunma sergisinde kullandığı işlerden örnekler koyup, bunlar hakkında bilgilendirmelerde bulunmuştur. Örneğin kullanılan malzeme, teknik, biçim ve içerik gibi konulara değinilmiştir. I erik ve biçim sanatsal değerler doğrultusunda düzenlenmiştir. Oto portre ağırlıklı olan çalışmalar realist eserlerden soyutlamaya gidiş sürecindeki deformasyonların izlenebileceği modern geometrik formlar içermektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

SOYUTLAMA SÜRECİNDE GEOMETRİK BÜST SOYUTLAMALARI

1.1. SOYUTLAMA

“Worringer'e göre; soyutlama bir psikolojik etken, bir iç tepi ile açıklanabilir. 'Kendiliğinden şey'i, diğer bir deyişle, değişmeyen mutlak varlığı arayan insan, mutlak varlığa, soyutlamaya yönelerek, geometrik şekillerle ulaşır.’”¹

İlkçağlardan beri insanoğlu kendisini ve yaşadığı dünyayı algılama, tanımlama çabası içine girer, bu süreçte sanatsal beceri ürünü olan heykel ve resim eserleri ortaya koymuştur. İnsan iç dünyasında oluşturduğu sosyal psikolojik etkinliklerle bilinmeyen, anlaşılmayan ve korkulan kavramları imge olarak ifade eder. Hayatın zorunluluğu olan bu davranış şekli yaşamın özünü yansıtır.

İlkel sanat içtepesinin doğayı taklit etmekle hiçbir ilişkisi yoktur. İlkel sanat içtepesi, evrenin gösterdiği tablonun karışıklığı ve belirsizliği içinde biricik huzur imkânı olarak salt soyutlamayı arar ve içgüdüsel bir zorunlulukla geometrik soyutlamayı arar ve kendiliğinden yaratır. Bu geometrik soyutlama dünya tablosunun gösterdiği bütün zamansızlık ve tesadüflükten kurtulmanın yetkin ve insan için biricik dönüştürülebilir ifadesidir.²

Sanat eseri biçim ve konu açısından doğadaki benzerlerinden uzaklaşıp kendi tarihsel süreci içerisinde her zaman var olmuştur. İlk çağdan günümüze değin nesnenin gerçek görünüşü ya değiştirilir ya da bu görünüş hepten terkedilerek, kavramsal olarak ifade yoluna gidilmiştir.

“Doğayla bağlarını koparan sanat, yaratma Özgürlüğüne kavuşuyor ve evrene açılıyor. Verilmiş biçimlerden hareket etmiyor, yeni biçimler oluşturuyor”³

Soyutlama nesnelere duyusal olarak toplanan verileri, yer ve zaman gibi varlık koşullarından koparıp, akıl süzgecinden damıtarak yepyeni hissel tepkimelerle şekil bulan inşa işidir. Bu modern sanatın kaygısı iken, ilkel sanatı yaratma kaygısı olarak korku hissi kabul edilir. Korkunun ateşlediği iç huzursuzluk, dinsel sığınak haline gelir.

Worringer'de, Geometrik soyutlamalar salt bir kendinden yaratmadır. Geometrik soyutlamayı niteleyen ve belirleyen şey zorunluk olgusudur. Bu insan organizmasının şartlarından doğan bir geometrik soyutlamadır. Geometrik soyutlama dış dünyanın nesnelere ve öznenin kendisinden de arınmıştır; insan için düşünebilir tek ve erişilebilir olan mutlak biçimdir. Buna göre uzay soyutlama çabasını en büyük düşmanındır. İlk planda uzay ortadan kaldırılmalıdır. Aynı şekilde derinlik ilgilerinin kaldırılması bizi tasvirin

¹ Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleşim*, (Çev.: İsmail Tunalı), Remzi Kitapevi, İstanbul 1985, s. 25.

² Worringer, s. 48-50.

³ Mazhar İpşişoğlu, Nazan İpşişoğlu, *Oluşum Sürecinde Sanatın Tarihi*, 3. Baskı, Yorum Sanat Yayınevi, İstanbul, 2010, s. 12.

yüzeyle yaklaşması sonucuna götürür, bundan derinlik ilgilerinin mümkün olduğu kadar yüzey ilgileri haline getirilmesi anlaşılmalıdır.⁴

1.2. TARİHSEL SÜREÇTE BÜST ÖRNEKLERİ

1.2.1. İlk Çağlardaki Büst Örnekleri



Resim 1.1. Brassempouy venüsü, M.Ö 20.000, Fildişi, 3.65 cm, Fransa

25.000 yıllık. 1892’de Fransa’da Brassempouy’daki bir mağarada bulunan bu venüs, bilinen en eski insan yüzü betimlemelerindendir ve mamut dişinden yapılmıştır.

Her ne kadar heykel’in başı ve yüzü çok ince detaylarla işlenmişse de, bir Venüs figürü gibi görünüyor. Venüs doğurganlık heykelcikleri çoğu kez kabaca işlenir, ince detaylardan çok kadın fiziğini vurgularlardı. Bu parça, örgüleri de dâhil olmak üzere son derece özenle işlenmiş bir saç tuvaletine sahip.⁵

Aynı zamanda Sanat Estetiğinde de insan bedeninin uzuvları farklı anlamlar yüklenir.

⁴ İhsan Turgut, *Sanat Felsefesi*, (1. Baskı), Akademi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1993, s. 92

⁵ Elke Linda Buchholz, Gerhard Bühler, Karoline Hille, Susanne Kaeppele, Irina Stotland, *Başvuru Kitapları Sanat*, (1. Baskı), (Çev. Derya Nüket Özer), NTV Yayınları, Çin 2012, s.19.

Onda sadece vital arhitektonik güçler dile gelmekle kalmaz, o aynı zamanda vital öğeler gibi bütün parçalarda yaygın- değil, bazılarında(görüntü alanına çıkar görünen), insansal-ruhsal olanında taşıyıcısıdır. Bu anlam yüzde ve ellerde özellikle toplanarak bedenın öteki parçalarını belirsiz bir yansıma ile renklendirir. Ancak iyilik saçan yüzler, eller vardır; iyilik saçan bacadan ise söz edilemez.⁶



Resim 1.2. Syros idol başı, Geç Kikladik dönemi, MÖ 1600-1100,Mermer, Kikladik Sanat Müzesi, Atina

Yüz yuvarlak minimal formlarla şekillendirilerek, ortada köşeli bir çıkıntı şeklinde burun yontularak büste belirgin geometrik özellik kazandırmıştır. Taş yontuculuğunun kendi çağı içinde usta örneklerinden olup daha sonraki modern soyutlama eserleri için öykünme kaynağı olduğu ilerleyen bölümlerde görülecektir.

“Geç Cilâlı Taş Devri'nde Kiklad Uygarlığı'nın en önemli özelliği, güneyde Girit'te doğacak olan Orta Tunç Çağı Minoan Uygarlığı'ndan çok önce yapılmış, yaşadıkları adanın saf beyaz mermerlerinden imâl edilmiş düz kadın tanrıça heykelleridir.”⁷

İlkel insan dış dünya nesnelere içten geldiği gibi bir halden uzaklaştırmak ve belirsizlikten kurtarmak ve onlara bir mecburiyet ve kurallı olma değeri verme ihtiyacı

⁶ Moritz Geigger, *Estetik Anlayış*, (Çev. Tomris Mengüşoğlu) Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2015, s. 92

⁷ Wikiwand, Erişim (10.05.2018) http://www.wikiwand.com/tr/Kiklad_Uygarlığı

duyar. İlkel insan, dış dünya nesnelere arasında zihinsel anlamda çözümsüz kalmıştır, çünkü dış dünya olaylarında belirsizlik bulur.⁸

Buzul Çağı'ndan Rönesans'a dek, biçim dilinden çok sembolik anlatım diline önem veren heykel, halkı korur, bereket sağlar, düşmanları korkutur, evlere ve tahıl depolarına bekçilik eder, sınır taşı olur, yazılı kanunları gösterir, öyküler anlatır insanlara bu dünyada eşlik ettiği gibi öteki dünya yolculuklarında da eşlik eder.⁹

1.2.2. Mezopotamya ve Mısır Büst Örnekleri



Resim 1.3. “Büyük Sargon”, Bronz, Bağdat Irak Müzesi

M.Ö. XXIV. yüzyıla ait Akad kralı Büyük Sargon olarak tahmin edilen bronzdan yapılmış baş heykeli tipik bir özellik taşımaktadır. Özellikle gözler doğal boyutlarından daha büyük ve sakal kıvrıktır. Bu da ifadenin tipik geometrik bir stilizasyon kazanmasına yol açmıştır. Gözleri oyulmuş, kulakları koparılmış olması antik dönemlerde harap edildiğini göstermektedir.¹⁰

“Mezopotamya sanatı MÖ.6. yüzyıla kadar Sümer, Akad, Babil ve Asur kültürlerinden oluşmuş ve farklı kültürlere sahip olmalarına karşın bu uygarlıklar

⁸ Özkan Eroğlu, *Worringer Soyutlama ve Duyumsama*, (1.Baskı), Tekhne Yayınları, İstanbul, 2016, s. 34.

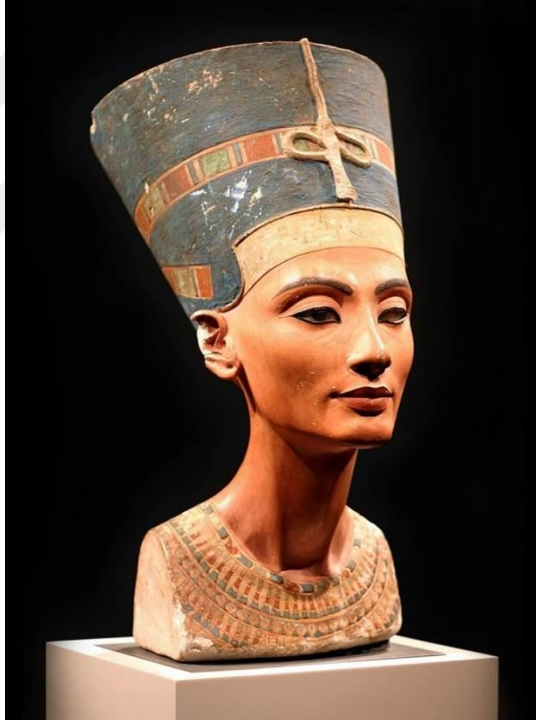
⁹ Özi Huntürk *Heykel ve Sanat Kuramları*, (1. Baskı), Hayalperest Yayınevi, İstanbul, Eylül, 2016, s. 23.

¹⁰ Sabatino Moscati, *Mezopotamya Sanatını Tanyalım*, (Çev: Ceyhun Çalıkılar), İnkılap Kitabevi, İstanbul 1985, s. 20.

kültür ve sanatta birbirlerini izlemişlerdir.”¹¹

Büstler ağırlıklı olarak silindirik ya da kübik formlarla şekillendirilir, yüz ifadeleri stilize edilir, gözler olduğundan büyük ve etkileyicidir, sakal uzunluğu ve boyut statüyü belirler. Temsil ettikleri kişiye çoğunlukla benzemezler. Tanrıların kişileştirildiği dinsel anlatım çabası, Kralların politik propagandaları, yönetici sınıfının kutsallaştırılması, savaş ve zaferlerin övülüp taçlandırıldığı tasvirler, büyüyen görkemli kentlerin süslenip güzelleştirilmesine kadar pek çok alanda büstün kullanıldığı görülür.

Mezopotamya uygarlığından sonra, Mısır uygarlığının’ da heykel sanatında ileri seviyeye ulaştığı görülmektedir. Mısırlılar heykeli genellikle tapınakları süslemek ve tanrıları onurlandırmak için kullanmışlardır. Mısır sanatında mimari ve heykeller devasa boyutlarda ortaya konulmuştur. Bunun en büyük nedenlerinden biri ise kralların tanrı olarak görülmesinden dolayıdır. Bu anlayış, mimari ve heykellere yansımıştır. Yapılmış olan piramitler ve sfenksler bunun en iyi örnekleridir. Yine bu çalışmada anıtsallığın geometrik sadeleşme ile sağlandığı görülmektedir.¹²



Resim 1.4. “Nefertiti Büstü”, boyalı Kireç Taşı, M.Ö.1360, 33 cm, Berlin

Akhenaton’nun karısı Nefertiti’nin büstüne bakıldığında, Amarna sanatının başyapıtlarının arasında yer aldığı görülür. Boyalı kireçtaşından yapılan büst, 50 cm yüksekliğindedir. Nefertiti’ye özgü olan büyük mavi bir taç, dengeli ve mükemmel bir

¹¹ Elke Linda Buchholz, Gerhard Bühler, Karoline Hille, Susanne Kaeppele, Irina Stotland, s. 22.

¹² Celal Esad Arseven, *M.E.B. Sanat Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1998, C. III, s. 1320.

biçimde taşa aktarılmış, kadın güzelliği, Mısır Sanatında bu incelikli figür ender karşılaşılabilen bir örnektir.¹³

Rengin kullanılması canlı bir izlenim katar, ayrıntıya girilmeden yüz stilize edilerek karakter verilmiştir. Simetrik yüzde, elmacık kemikleri belirgin olup hafif gülümseme hissi verir.

“Mısır kültüründe heykel daha çok öteki dünya ile ilişkilidir ve yaşamı korur, firavunların kutsallığını, gücünü simgeler.”¹⁴

“Tarih boyunca insanları yönetmiş olanlar, resim ve heykelleri, halka vermek istedikleri duyguları yoğunlaştırmak için kullanmışlardır.”¹⁵

MÖ 2850-MS 395 yılları arasında yaratılan Mısır sanatı Sülaleler öncesi ve Sülaleler dönemi gibi isimlerle adlandırılır.

Mısır rölyeflerinde ve resimlerinde her şeyin en anlaşılır biçimde betimlenmesine özen gösterilir. Bu nedenle bacaklar ve ayaklar yandan, baş profilden, gözler ve omuzlar önden, kuşlar ve balıklar yandan, su birikintileri üstten gösterilir. Sonuç olarak figürler göze biraz çarpık görünür. Benzeri bir yöntemi modernizmde, Picasso uygulayacaktır.¹⁶

Mısır inanışında ölümsüzlüğün ön koşulu bedenın görüntüsünün korunmasıdır. Bundan ötürü, mumyalama uygulanır ve granitten kralın büstü yontulup mezara yerleştirilir. Orta krallık döneminde vücut hatları yumuşar ve yüz gülümser. I. Sesostri'sin birçok büstünde bu ayrıntı görülür.



Resim 1.5. Kral I. Sesostri. MÖ. 1836, Luksor Müzesi

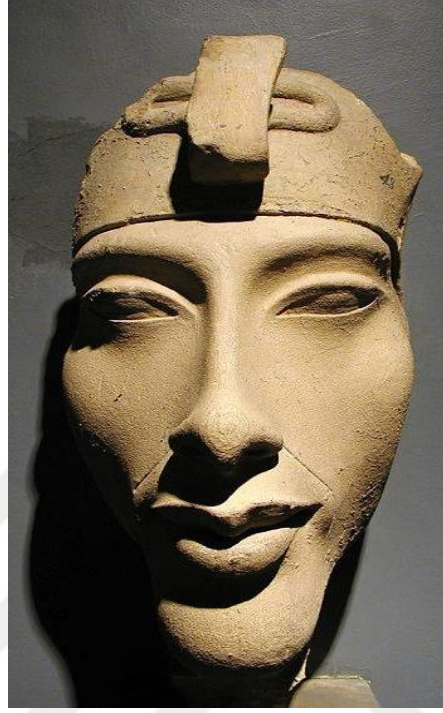
¹³ Giorgio Lise, *Mısır Sanatını Tanıyalım*, (Çev.: Eren Soley), İnkılap Kitabevi, İstanbul 1986, s. 36.

¹⁴ Huntürk, s. 23.

¹⁵ Peter Burke, *Tarihin Görgü Tanıkları*, İstanbul Kitap Yayınevi, İstanbul 2003, s. 64.

¹⁶ Huntürk, s. 46.

“IV. Amenofis’in büstleri önceki dönemlerden farklı olarak daha ince uzun yüzlü, Aşağı ve Yukarı Mısır’ın taçları ile çalışılmıştır. Temsil ettikleri kişiye benzemesi geleneği sürer.”¹⁷



Resim 1.6. IV. Amenofis. Luksor Müzesi,

1.2.3. Miken ve İber Büstü

1.2.3.1. Miken Büstü

M.Ö.1300-1400 arasına tarihlenen Miken Kültüründe ise kişilik özelliklerini ve ifadelerini gerçekçi biçimde yansıtan Agamemnon’un altın maskı vb. objeler ise Mikenlerde portreciliğe dair çalışmalarda bulunulduğunu, bu kültür çevresinin insana odaklanmış şemalar ve kalıplara yoğunlaştığını bize göstermektedir.¹⁸

¹⁷ Huntürk, s. 54.

¹⁸ Beyaz Erdem, Heykel Sanatına Giriş, Erişim (15.06.2018), <https://www.gecedergi.com/beyaz-erdem/heykel-sanatina-giris/>



Resim 1.7. Agamemnon maskesi, altın, 35 cm (Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina)



Resim 1.8. Miken Maskesi, M.Ö 1400 ortaları, Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi

Maskelerin yüz benzerlikleri yok denecek kadar azdır, farklı bireylerin portre karakterine sahiptirler. Maskeler altın levhannın çekiçle dövülüp şekillendirilip, temsil ettikleri kişiye benzetme çabasının ürünleridirler. Ölülerin yüzüne maske koyma geleneği hem Miken hem de Yunanlıların dini inanışlarında görülmektedir.

1.2.3.2. İber Kültü

İber kültürü, MÖ 7. yüzyıldan itibaren gelişir. MÖ birinci yüzyıla kadar İmparator Augustus zamanında, İber Yarımadası'nın Roma fethinin sonuna denk gelecek şekilde, kesin yok oluşu bilinmemekle birlikte, bir zamanlar şehirlerin uzak bölgelerinde hayatta kaldıkları için.

İber kültürü kavramı, İber olarak tanımlanan halkların her birinde tekdüze tekrarlanan bir model değil, genellikle benzer özelliklere sahip olan bireysel kültürlerin toplamıdır.



Resim 1.9. La Serreta'dan, minimalist kil başı

Yukarıdaki örnek ilk dönem İber heykelinin ilk örneklerindedir, hem malzeme, hem üslup olarak açık bir şekilde fark edilir. Daha sonraları taş kullanımı ve ayrıntılı betimlemelerde gelişim rahatlıkla izlenir.

Aşağıda göreceğimiz Cerro de los Santos'un Kadın başlarından biri, Süslemeli örgülerle ve daha arkaik stili, bir sonraki örneğe benzer. Yaklaşık MÖ 400'ler olduğu tahmin edilmektedir. Ayrıntılara bakıldığında yuvarlak göz formları, saç örgüleri ve

taştan yontu tekniğiyle yapılması ileriki dönem, İber heykel sanatının üslubu hakkında ipuçları içerir.



Resim 1.10. Cerro de los Santoslu Kadın Başı, MÖ.400'lere tarihlenir



Resim 1.11. Cerro de los Santos kadın başı, Kireç taşı, MÖ 400'lerin sonlarına tarihlenir

Bu büyük gözlü kadın büstü, daha ilkel bir tarzda oyulmuştur. İlmeklerde yanlara alınan ağır örgüler, Elche Kadın'ın giydiği çember süslemelerinin öncülleri olabilir.



Resim 1.12. Törenselle Başlıklı Kadın Başları, Kireç Taşı, MÖ. 300

Bu büstten sonra başkaları da vardır ve hepsinin farklı yüzlere sahip olduklarını, bazılarının çok büyük detaylarla ve fizyognomik kişiliklerle şekillendiğini görmekteyiz. Kutsal alanlara adak dağıtımını yapanların portreleri olduğu tahmin edilir. Bu fikir onları

daha yakından görmek için yeterli. Belki de tam da amaçlanan budur: onların her birinin insan eşsizliğini tanınmasını sağlamak.¹⁹



Resim 1.13. Elche Kadın, İber, 56 cm, Kireç taşı, Louvre Müzesi

MÖ 100'lere tarihlenen bu büst, tam boy bir heykelden parçalanmış olmasına rağmen, 56 santimetre boyunda bir büst, bu kanıt, alt düzlemin düzensiz ve keskin kesiminde görülür. Gözenekli tonlarda gözenekli kireç taşından yapılıdır ve özellikle kırmızı dudaklar ve bazı giyim bölgelerinde renk izlerini tutar. Görüntü, yarı kapalı bir görünüme sahip ve gözlerin vitreus macunuyla zenginleştirilmiş, şimdi kayıp olan ama bakışlarını vurgulayabilecek olan ince özelliklere sahip aristokratik bir yüz sunuyor

Ama bu kadının en çekici olan yanı, şüphesiz, badem şeklindeki gözleriyle, İber Kadın büstlerinin geri kalanının yuvarlak olanlarıyla karşılaştırıldığında, bize Yunan koralarını hatırlatan tamamen farklı bir teknik. Kaşları az miktarda işaretlenmiş olup, dudaklarda kırmızı boya kalıntıları bile buluyoruz.²⁰

1.2.4. Klasik Dünya

“Yunan, Etrüsk, Roma sanatları klasik gelenek veya klasik dünya olarak adlandırılan kültürel bütünlüğü oluşturmuştur.”²¹

Yunan heykeli genellikle; Arkaik (MÖ 700-510), Klasiğe Geçiş (MÖ 510-480), Klasik (MÖ 480-404) II. Klasik (MÖ 404-323) ve Helenistik dönem olarak adlandırılır. Şimdi sırasıyla bu dönemleri genel özellikleriyle bir inceleyelim.

¹⁹ Las Damas Ibéricas Del Cerro De Los Santos, Erişim (03.05.2018), <http://arturogonzaloaizpiri.blogspot.com.tr/2016/02/las-damas-ibericas-del-cerro-de-los.html>

²⁰ La Gran Dama Oferente del Cerro de los Santos, Erişim (27.04.2018) <http://www.sourcememory.net/art2/espana/oferentes.html>

²¹ J. A. Vincent, History of Art, New York: Barnes & Noble, 1958, s 27.

1.2.4.1. Arkaik Dönem (MÖ 700-510)

Yunanlı sanatçılar mısır heykelinden etkilenir, hareket, simetri ve cephe sellik gibi özellikler benzerdir, ancak; büstlerdeki üslup farklılığı arkaik heykeli mısır heykelinden tamamen ayırır.

*“Arkaik Yunan heykellerinde “Arkaik gülüş” denen acemice bir gülüş vardır. Bunun için dudaklar köşelerden yukarı doğru kıvrılmıştır. Gözler boş ve anlamsızdır.”*²²



Resim 1.14. Tenea'nın kourosu, Mermer, MÖ 560,

Arkaik bir gülümseme, karakteristik olarak Arkaik döneme ait Yunan heykellerinin (M.Ö. 650-480) yüzleri üzerinde, özellikle de M.Ö. 6. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren görülen gülümseme. Tekniğin önemi bilinmemekle birlikte, Yunanlılar için bu tür bir gülümsemenin ideal sağlık ve esenlik durumunu yansıttığı varsayılmaktadır. Aynı zamanda, basit bir şekilde, Arkaik heykelin tipik bir blok kafasına, ağzın kıvrımlı şeklini takmada teknik bir zorluğun sonucu olduğu öne sürülmüştür.²³

²² Huntürk, s. 88.

²³ Archaic smile, Erişim (29.05.2018) <https://www.britannica.com/art/archaic-smile>



Resim 1.15. Kireçtaşı erkek başı, M.Ö. 6. yüzyılın sonlarında Kıbrıs. Metropolitan Museum of Art, New York'ta



Resim 1.16. Apollon Milani olarak bilinen arkaik kouros, MÖ 550, İtalya Arkeoloji Müzesi

1.2.4.2. Klasiğe Geçiş

Bu dönemde idealleştirilen insan bedeninden söz edebiliriz, renkli kakma gözlerin uygulandığı baş, daha samimi ve sıcak bir doğallık kazanır. Baş kısmında bukleler derinlik olmadan çalışılır.



Resim 1.17. Delfi Arabacısı, MÖ 477. Delphi Arkeoloji Müzesi

Baş hafifçe sağa döndürülmüş büste hareket katılmıştır. Şimdiye kadar bilinen heykelsi geleneğe kıyasla bir başka yenilik, yüzdeki favoriler tarafından temsil edilir. Saç, iki çukurun ortaya çıktığı bandın yüksekliğine kadar kesilir; Yüzdeki karakterin bireysellik göstermesi için, açık bronz ince bir sacdan imal dudaklar, bakır kakmalı alınlık bandı, cam macundan yapılmış gözler, kaş ve kirpikler ile eşsiz, nadir bir ifade gücü kazandırılır.²⁴

1.2.4.3. Erken Klasik ve Yumuşama

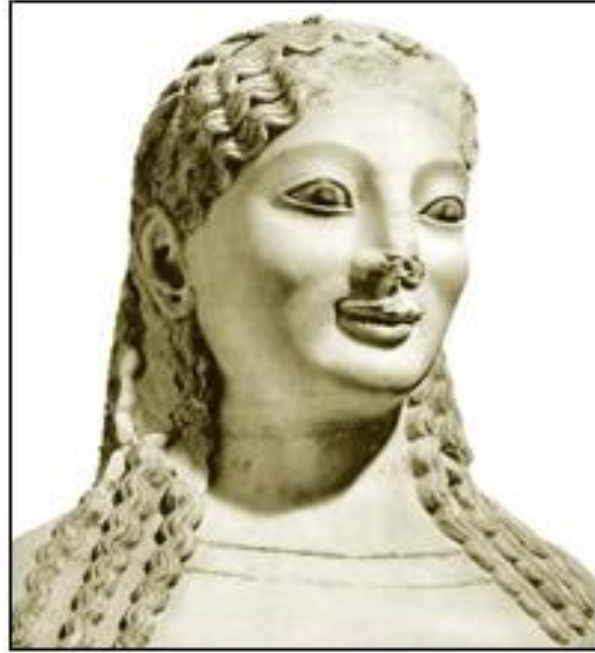
Erken klasik evresinde hatlar yumuşayarak, geçiş dönemine göre daha doğal görünürler. Hatların yumuşaması ve doğal çalışılması, kumaş ve saç kıvrımlarının

²⁴ Sisohpromatem (Marco Vignolo Gargini), Erişim (27.06.2018) <https://marteau7927.wordpress.com/2013/04/28/auriga-di-delfi/>

sertlikten koparılıp doğal dökümlü olduğu görülmektedir. Renkli boyanmış örneklerde mevcuttur.



Resim 1.18. Euthydikos Koresi, MÖ 490. Akropolis Müzesi, Atina



Resim 1.19. Peplos Koresi, MÖ 530. Akropolis Müzesi, Atina

1.2.4.4. Klasik ve Ölçü

Klasik dönem ise heykelde ölçü ve kuralların uygulandığı evredir. Artık kural koyucu olarak sanatçı ismi öne çıkar; Polykleitos, heykeltıraşın uyması gereken (Kanun) isimli bir kitap yazar. Bu ölçülere uyararak heykeller yapar. Heykel ve büstlerde idealleştirme eğilimi görülür, tasvir edilen kişiye benzetme kaygısından uzak, kurallar çerçevesinde gücün tanrısal yansımaları olarak atletik tasvirler ortaya çıkar.

“Heykelde baş küresel ve vücudun 1/7’si olmalı, baş yüksekliği ve ayak uzunluğu da eşit olmalıdır. Baş yüksekliği omuz genişliğinin yarısına eşittir, gövde bir dikdörtgen içinde çizilirse sonucu altın orana uygun olacak şekildedir.”²⁵

Pythagoras, dünyayı ve varlıklar alemini sonlu ile sonsuzun ahengi olarak görür ve sayıları, evrensel ilke ile kabul eder. Sanat, soyutlama üretirken bile sayı ve oranların bileşimidir bu düşünceye göre. Güzellik ancak sayı ve orantı ile oluşur görünen şeyde. Pythagorasçı felsefenin matematik ölküsünü, yontuda arar Polykleitos. Ona göre: Bu alemde sadece şekil kazanmış olan tanınabilir, her varlığın sayısal bir özü vardır.²⁶



Resim 1.20. Dryphoros Şematik çizimi

²⁵ Huntürk, s. 91.

²⁶ Ahmet Usta'nın Defteri Erişim (12.06.2018), <https://ahmetustanindefteri.blogspot.com.tr/2013/07/Heykeltiras-Myron-Polykleitos-Praxiteles-Lysippos.html>

“A- Kulak burun büyüklüğüne sahiptir B- Kulak (veya burun) yüzün 1 / 3'ünü temsil eder (1 yüz 3 kulak veya 3 burun büyüklüğündedir) C- Gözler arasındaki mesafe, başka bir gözün boyutuna eşittir.”²⁷



Resim 1.21. Doryphoros (mızrakçı), Büstü, Mermer, MÖ 450. Napoli Müzesi

Kural ve ölçü koyma, ikinci klasik dönem olarak ya da, Helenistik dönem içinde de değerlendirilen Lysippos'un oranlama ve ölçü koyma girişimleri evresidir. Lysippos'un heykellerine uyguladığı baş, vücut oranı 1/8'dir. (MÖ 370-310) zaman dilimini içeren çalışmalarında idealizmden uzaklaşan gerçekçi bir güzelliğin izleri görülür.

Felsefe ve sanat gibi konular oldukça karmaşık ve belirsiz olan konular, ister istemez bazı değişmez kurallardan hareket etmek zorundadır. Bu değişmezlikler filozof ve sanatçının evrenin yorumunu yaparken onların hareket noktasını sağlamaktadır. Sanat güzellik, güzellik de harmoni olduğuna ve harmonide orantıların gözetilmesinden ibaret olduğuna göre, bu orantıları sabit kabul etmek akla uygun düşmektedir.²⁸

“Antik yunan filozoflarının çoğu matematikçidir. Thales, Pythagoras, Pisagor özellikle geometri, orantıya dayandığı için evreni açıklamaları bakımından önemli

²⁷ Desenho Clássico, Erişim (26.06.2018)

<https://desenho-classico.blogspot.com.tr/2015/10/canones-da-proporcao-corporal.html?view=flipcard>

²⁸ Turgut, s. 143.

olmuştur. Bu geometrik orantıların sanata geçmesi de oldukça normaldir.”²⁹

Güç ve gösterişin sembolü olan erkek atletler, tanrılara has üslupla çalışılarak kutsallaştırılır. Yunan mitolojisinde tanrılar insanlaştırıldığından, ideal görünüm ve kusursuz estetik gibi kaygılar, doğanın işleyişine de olan merak ve öykünmenin bir sonucu olarak mitolojik ve inançsal sanat algısı oluşturur.

“Julian Bell derki; Mısırda firavun kutsaldır, Yunanistan’da ise erkek.”³⁰

Kral İskender büst yontusu, buğulu bakışları arkaya doğru taralı saçları ile Lysippos’un hem son klasik dönemin hem de Helenistik dönemin yapısını yansıtır. Tanrılardan çok kişilerin ön planda olduğu, bireyselleşen yaşam biçimiyle birlikte idealleştirmenin kalıtsal algısından uzaklaşmanın ilk örneklerinden sayılmaktadır.



Resim 1.22. Alexander büstleri - Yunan Lysippos’a atfedilen - Glyptothek Münih

Lysippos İskender büstlerini oluşturarak, dinsel unsurlarla bezeli sanat anlayışının orta yerine politik alegori diyebileceğimiz yenilikçi, günlük yaşamın gerçekliğine giden bir kapıyı aralamıştır.

Günlük yaşamın gerçekliği içinde temsil edilen figürler, anlık yansımanın öncül görüntüsünü oluşturmaya başlar, bu etkiler Helenistik anlayışın ayak sesleri gibidir.

²⁹ Turgut, s. 143.

³⁰ Julian Bell, *Sanatın Yeni Tarihi*, (Çev. U. Ceren Ünlü), İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s. 62-63.

1.2.5. Helenistik Üslup ve İdeale Tepki

Helenistik Dönem Sanatçılarının çalıştıkları konular Yunan'dan farklı olarak çok çeşitlenmiştir. Bu dönemin sanatçıları bir yandan mitolojik karakterleri çalışırken bir yandan da kralları, filozofları betimlemişler ve sıradan insanları da yorgun, yaşlı gibi kişisel özellikleriyle konu edinerek idealizme tepki vermişlerdir. Değindiği gibi, Helenistik dönemde Yunan'ın ideal ve anonim görünümlü üslubuna tepki gelişir, insanların ideal olmayan görüntüleri ve çeşitli portreler çalışılır. MÖ 350'ye kadar gelişmeyen portre sanatının Helenistik dönemde gelişmesi, bireyselliğin öneminin gitgide artmasıyla bağlantılıdır.³¹



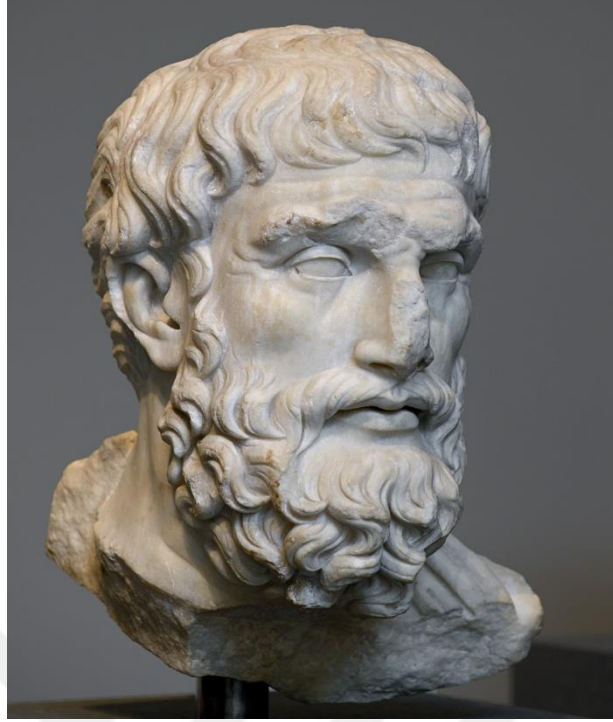
Resim 1.23. Büyük İskender'in Başı, Bergama, MÖ 2. Yüzyıl. İstanbul Arkeoloji Müzesi

“Hollingsworth derki; Yunan'ın fiziksel güce tapma eğilimi yerini, Platon, Aristoteles, Demosthenes gibi düşünürlerin portre heykelleri yoluyla aklın övüldüğü kamusal tavra bırakmıştır.”³²

Tapınlarda kimliği belirsiz atlet heykellerinin yerini, tanınmış yönetici ya da filozofların heykel ve büstleri alır.

³¹ Huntürk, s. 99-101.

³² Marry Holligsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, 2. Baskı, (Çev. Banu Ergüder, Rengin Küçük Erdoğan), İnkılap Yayınevi, İstanbul, 2010, s. 66-67.



Resim 1.24. Epikürün Büstü. Mermer. M.Ö. 3. yüzyılın ilk yarısında bir Yunan kopyası sonra. Roma kopyası. New York, Metropolitan Sanat Müzesi

Helenistik dönem çalışmaları gerçeğe uygundur, duygusal ifade önem kazanır. Kimi çalışmalar modelin psikolojik durumunu da yansıtır. İskender'in portresinin yer aldığı paralarda ise İskender imgesi klişeleşmiştir. Ayrıca başının yanına boynuz eklenerek İskender'e mitolojik bir görüntü verilmiş, tanrısallığı yansıtılmıştır.³³



Resim 1.25. Büyük İskender, Lysimachus Parası, MÖ 305-281. British Museum

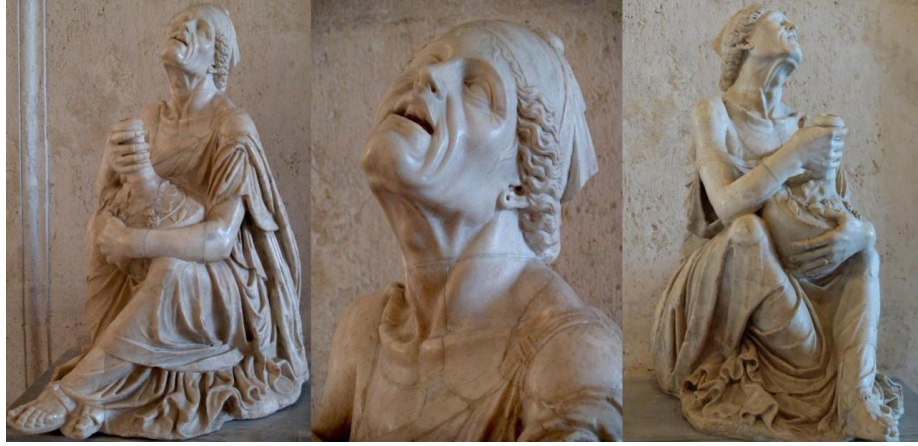
Helenistik döneme kadar heykel sanatı kişiye özel olanla bu kadar ilgilenmemiştir. Örneğin *İntihar Eden Galyalı* ve *Ölen Galyalı*'da bir yandan yunan sanatının kahraman çıplaklığı yansıtılmış, bir yandan da bu figürler bıyıklı olarak yapılmıştır. Bıyıkların çalışılması bireysel olanın betimlenmesine örnektir. Klasik dönemden farklı olarak

³³ Huntürk, s. 102.

Helenistik dönem eserlerinde duygular yoğun bir şekilde yansıtılır. Dönemin heykellerinin doğadaki modellerden çalışıldığı ve modellerin çok iyi gözlemlendiği açık şekilde görülür. *Yaşlı Sarhoş Kadın* heykeli de bize sanat eserinin güzel olabilmesi için kusursuz olanı yansıtmasının şart olmadığını gösterir.³⁴



Resim 1.26. Ölen Galyalı, MÖ 220- civarı (Roma dönemi kopyası) Capitolini Müzesi, Roma



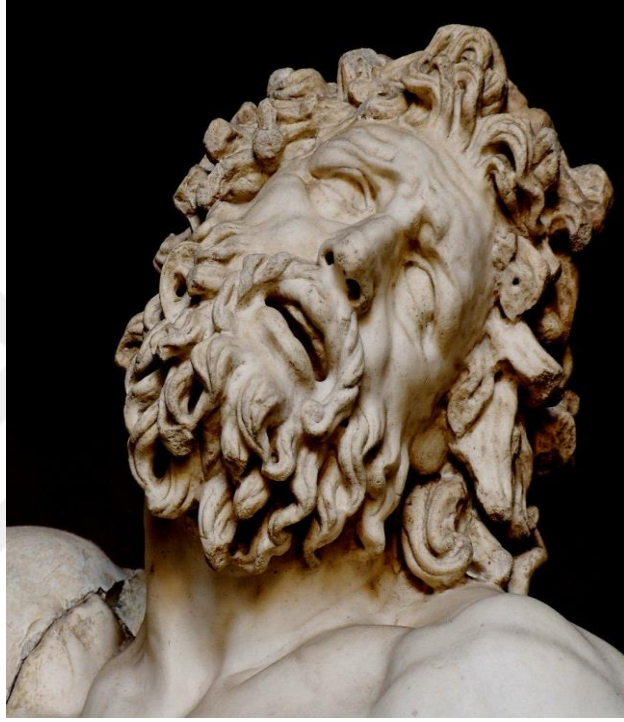
Resim 1.27. Yaşlı Sarhoş Kadın, Mermer - MÖ 2. yüzyılın bir Yunan orijinalinden Roma kopyası. Capitolini Müzesi, Roma

Aristo'ya göre sanat, Platon'da olduğu gibi, sadece duyulur nesnelere değil, aynı zamanda insan faaliyetlerinden olan karakterleri, duyguları ve aksiyonları taklit eder;

³⁴ Huntürk, s. 102-104.

Platon'da sanatçı, taklidin taklidini yaptığı için, gerçekliği verememektedir. Oysa Aristo'da sanatçı taklitçi olduğu halde hayatın, insan yaşamının anlamını bilmektedir.³⁵

Helenistik ifade biçimi mitolojik olay ve kahramanları da konu edinerek, acı, hüznün, gerilim gibi soyut kavramları esas alarak güçlü bir anlatım eğilimini sergiler. *Laokon ve Oğulları* kompozisyonunun da hem vücut hatlarındaki gerilim hem de portrelerdeki acı ifadeleri, yaşanan olaydaki, trajediyi izleyiciye yoğun olarak hissettirmektedir.



Resim 1.28. Laokon'un Başı, Agesandros, Athenodoros, Polydoros. MÖ 1. Yüzyıl, Vatikan Müzesi, Roma

“Laokoon heykelinde içerikten önce, konunun dramatikliğinde ve kişilerin yapısal derinliğinde öz ortaya çıkmaktadır. Bu öğeler olmasaydı, bu yapıt düşünülemezdi. Laokoon heykelinin içeriğinin biçimsel olarak somutlaştırılışı bunlarla oluşur. Heykel, olayın dramatikliğini, gerilimini olayın özünden alarak biçime yansıtmaktadır.”³⁶

³⁵ Turgut, s. 16-17.

³⁶ Emre Barış Sönmez, “Hellenistik Heykel Sanatında Toplumsal Bilinç ve Öz Biçim İlişkisi”, *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 4, 2015, s. 162

Sanattaki güzel algısıyla, doğadaki güzel algısı arasındaki hissedilenin farklılığını net olarak izleyebilmekteyiz. Sanatsal güzellik, doğadaki en korkunç olay ve olguları rahatsızlık hissetmeden aksine haz duyma eylemidir. Doğadaki güzellik ise yaşanılanı tiksinti verici ve trajik olarak niteleyebilmektedir. Anlatılanlar, Aristocu sanat estetiğinin tezahürüdür.

1.2.6. Roma

1.2.6.1. Realizmin Politik Yansıması

Romalılar, MÖ 8. Yüzyıl ve MS 5. yüzyılları aralığında Avrupa, Afrika, Akdeniz ve Ortadoğu gibi geniş bir coğrafya üzerinde, farklı kültür ve inanışların zenginliklerinden de etkilenecek güçlü bir medeniyet meydana getirmişlerdir. Helenistik heykelin, idealist anlatımdan uzaklaşarak oluşturduğu üsluptan da etkilenecek, heykelde gerçekçi betimleme diye adlandırabileceğimiz temsil edilen kahramana benzetme gayretinin sonucunda, Kralların birebir görüntüleri olan büstler oluştururlar. Mitolojik olaylar, politik ve dini propagandalara dönüştürülerek kompozisyonlar düzenlenir.

En çok ihtiyaç duydukları şeylerden biri, iyi, gerçeğe aynen benzeyen portreler yapmaktı. Bu portrelerin, ilkel Roma dininde görevleri olmuştu. Cenaze alaylarında, ataların mumdan imgelerini taşımak bir töreydi. Daha sonraları, Roma bir imparatorluk haline gelince, imparatorun büstü hâlâ dinsel bir ürküntüyle saygı görüyordu. Portrelere verilen bu dinsel yücelik anlamına rağmen, Romalıların sanatçıları, Yunanlılar arasında görülmedik bir biçimde, kendilerinin daha gerçekçi ve daha az yaltakçı portrelerini yapmakta özgür bırakmaları şaşırtıcıdır.³⁷

Cenaze törenlerinde ölen kişinin bal mumundan yapılan masklarını taşımak, Miken inancında görülen ölünün yüzüne altın sacdan yapılan maskların örtülmesiyle aynı doğrultudadır. Buda büst yapımının önem kazanmasını sağlar.

Roma'da, cumhuriyet ve imparatorluk dönemlerinin büstleri farklıdır. MÖ1.Yüzyıl Cumhuriyet dönemine ait olan Cato ve Portia'nın büstleri, aile yaşamının önemini yansıtır. Cato ve Portia, Yunan'ın klasik dönemin 'den farklı olarak ideal tiplerde değil, gerçek görünüş ve kişiliklerine uygun olarak betimlenmiştir.³⁸

³⁷ E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Erol Erduran-Ömer Erduran), Remzi Kitapevi, İstanbul, 1995, s. 121.

³⁸ Huntürk, s. 116.



Resim 1.29. Cato ve Portia, MÖ1.Yüzyıl, Vatikan Müzesi, Roma

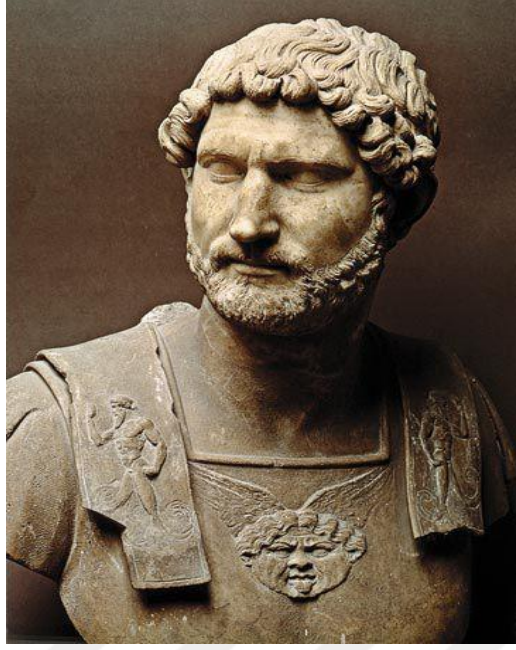
İmparatorluk portreciliğinde Büyük İskender'in geleneklerini izleyen Helenistik Dönem yöneticileri, idealleştirilmiş imgeleri seçer. Dönemin devlete ait sanat atölyelerinin ikonografisi belirgindir. İmparator büstlerinin bir kısmı başın duruşu ve yüz ifadesiyle Helenistik sanatı, bir kısmı da 4. ve 5. Yüzyıl yunan düşünürlerini anımsatır. Geç İmparatorluk sanatında bıyık gibi kişisel özellikleri betimleyen Helenistik üslubun etkisi, Hadrianus'un sakallarıyla kendini gösterir.³⁹

Marcus Aurelius'un büstün'de Yunan düşünürlerinin izleri görülür.



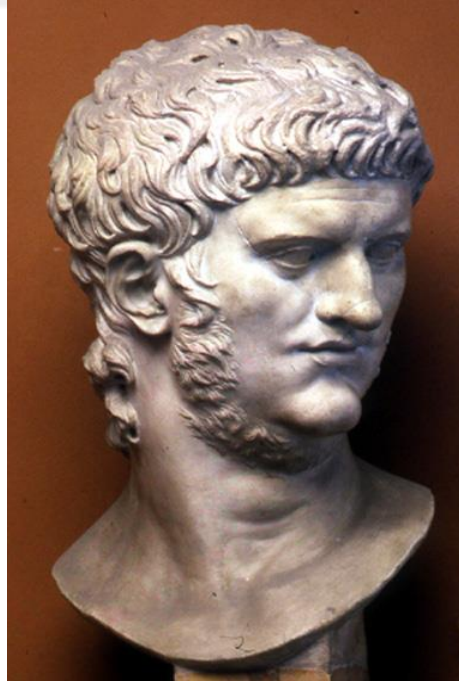
Resim 1.30. Marcus Aurelius'un Büstü, MS 161-180, Glyptothek, Münih

³⁹ Huntürk, s. 116.



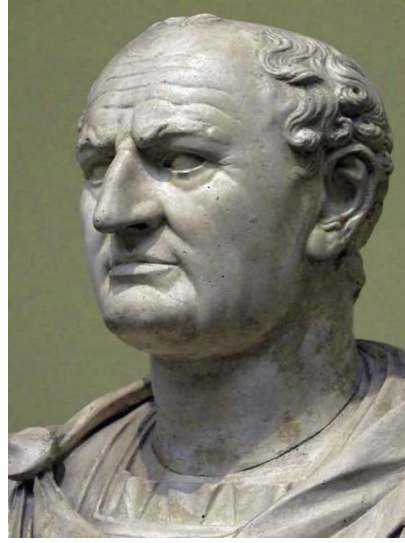
Resim 1.31. Hadrianus Büstü, MS 120-130, Capitolini Müzesi, Roma

Sanatçılar bazen belki ölünün yüzünden çıkarttıkları kalıpları kullanmışlar, böylece insan başının yapısı ve çizgilerine değgin olağanüstü bilgiler elde etmişlerdir. Pompeius'u, Augustus'u, Neron veya Titus'u sanki bir filmde görmüşçesine tanıyoruz. Vespasianus'un büstü, ne bir dalkavukluk izi, ne de onu tanrılaştırmaya yönelik bir özellik taşıyor. O, herhangi zengin bir bankacı veya bir gemi işleticisi olabilir. Ama bu Roma portrelerinde hiçbir ikinci sınıflık yoktur. Sanatçılar, sıradanlığa düşmeden, gerçekçi olabilmişlerdir.⁴⁰



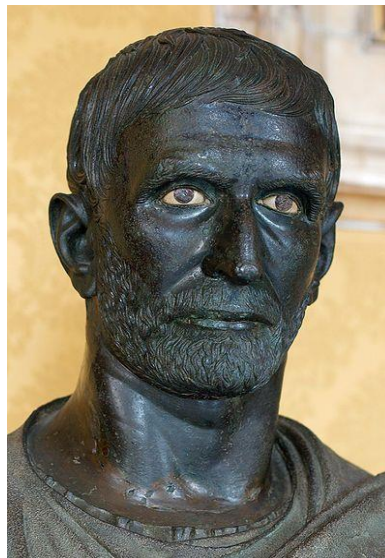
Resim 1.32. Neron Büstü, M.S. 54-68, Capitolini Müzesi, Roma

⁴⁰ Gombrich, s. 121.



Resim 1.33. Vespasianus, M.S 70 dolayları, Museo Archeologico Nazionale, Napoli.

Romalılar Vücuda ilham veren geçici bir temsilden daha kaçak bir benzerlik yaratmaya çalışmadılar, fakat Sonsuz bir kimliği tasvir etmek için. ” vücudu idealize etti. Balmumundan mask yapıldığında plastik yapı bozulmaz, onlardan yapılmış bronz dökümlere ihtiyaç duyuldu ve bronz-kurma tekniği Yunanlılar ve Etrüskler tarafından zaten mükemmelleştirildi. Bu şekilde, ilk Roma bronz kafaları, doğanın taklitleri olarak ortaya çıkmıştı ve heykeltıraşın sanatının keskiyle çok az kapsamı kalmıştır. Pişmiş topraktaki taklitler de aynı şekilde kolay bir ikame idi. ”Romalılar için, bir adamın yüzünü temsil eden maske, büyük önem taşıyordu.



Resim 1.34. Brütüsün portre büstü, (M.Ö. 509). Bronz, Capitolini Müzesi. Roma.

Oranları ve altta yatan kemik yapısını sert bir doğrulukla yeniden ürettiler ve hatta siğil ve yara izleri gibi yüzeyin şans özelliklerini yeniden ürettiler. Pürüzlü ve pürüzsüz değerler için duydukları his arttı. Eti cilalı mermeri saçın pürüzlülüğü ile karşılaştırdılar ve ağız derinliklerini oralarda gölgeler oluşturabilecek kadar kaba bıraktılar. Gerçekten de, yoğunlaştırılmış gölgelerle, illüzyonist tarzın ilkelerine uygun olarak, uzaktan bakılması amaçlanan bir şey üretmek için çalıştılar. Roma imparatorluk sanatını sadece imparator büstlerine bakarak incelemek gerekir. Bunlar, kopyacılar tarafından düzinelerce kopya halinde üretildi. İmparatorların heykelleri ve büstleri tapınaklara dikilmiş ve tanrısallık verilmişti ve diğer büstler vardı, dükkânlar ve atölyelerin duvarlarına konulanlar, madalyonların üzerine konanlar. Hükümet binaları ve mahkeme binalarında, okullarda, kışlalarda ve hapishanelerde görmek mümkündür. Bu benzerlikler rutinist tarzda çoğaltıldı ve tüm bölgelere gönderildi, böylece politik anlam içeren, propaganda aracı olarak büst kullanımı ilk defa görülür.⁴¹

1.2.6.2. Bizans ve Hristiyanlığın İkonu

Bizans, MS 395'te Romanın ikiye ayrılmasıyla, İstanbul merkezli olarak ortaya çıkmıştır. Hristiyanlığın dinsel kurallarının betimlendiği İkon resimler, Rölyefler şeklinde mimari dekoratif unsuru olarak sanat anlayışı gelişir. Hristiyanlık'ta ölüm sonrası diriliş ve yaşam inancının anlatıldığı sahnelerin, tiyatral bir ustalıkla işlendiğini görmekteyiz.

Bizans teolojisinin ölüm olayına yaklaşımındaki en önemli nokta, ölümden sonra insanların yeniden diriltilecekleri ve Cennet'te sonsuz bir yaşam sürerek, sonuçta Tanrı ile bütünleşecekleri inancıdır. İnsan Cennet'e sadece ruhuyla değil, bedeniyle de girecektir ve Tanrıyla bütünleşmesi de sadece ruhuyla değil, ama aynı zamanda bedeniyle de olacaktır.⁴²

Kornard Farner şöyle der; Yeni, artık putperest olmayan bir özü dile getirmek için eski, putperestlikten kalma biçimleri kullanıyordu. Hristiyan sanatçı yeni özü en kestirme yoldan sunmak için kullanıyordu bu eski biçimleri, çünkü bu biçimler alışılmış algılamaya yöntemlerine uyuyordu. İlk Hristiyanların başlıca kaygısı da yeni bir dünya yaratabilmek için Hristiyanlık öğretisini her yana yayabilmektir. Bu öze uygun yeni biçimler buluncaya kadar nice nice sanatçı kuşağı gelip geçti. Çünkü yeni biçimler yeni özlere gibi ne birden bire yaratılırlar, nede yasalarla ortaya çıkarlar. Önce yenilenmesi gereken biçim değil özdür; biçimi öz doğurur, özü biçim değil. Yalnız önem bakımından değil, zaman içinde de öz önce gelir ve bu öncelik doğada da, toplumda da, dolayısıyla sanatta da geçerlidir.⁴³

“Bizans sanatında Hristiyanlık öğretisinin görsel olarak yansıtılmasının yanı sıra, birçok imparatora ve ailelerine, seçkinlere ait büstler ve heykellerde görülür. İmparator Arcadius'un Büstü örnek olarak verilebilir.”⁴⁴

⁴¹ L. Goldschiedier, *Roman Portraits*, Phadion Press Limited, 1940, Newyork

⁴² Engin Akyürek, *Bizans'ta Sanat ve Ritüel*, 1.Baskı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul,1996, s. 190.

⁴³ Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, (Çev. Cevat Çapan), E Yayınları. İstanbul, 1979, s.188.

⁴⁴ Huntürk, s. 127.



Resim 1.35. İmparator Arcadius'un Büstü, MS 387-390. İstanbul Arkeoloji Müzesi, İstanbul

Diğer büstlerden biride Constantin'in büstüdür. Ne Tanrı sallaştırma nede idealizmin etkilerinden herhangi bir izlenim yoktur. Gözlerin formu geometrik etkiler taşır, kaşlarda ve saçlarda da geometrik bir canlandırma vardır. Bu anlatım biçiminde, Hristiyanlığın dili olan sembolizmin izleri vardır. Yuvarlak ve iri göz yapıları İber ve ağırlıklı olarak Arkaik büstlerdeki göz formlarını da anımsatmaktadır.



Resim 1.36. İmparator Konstantin Büstü. MS 337. Capitoline Müzesi, Roma

“Bizanslıların ölüm kültü ile ilgili diğer bir önemli tema, Bizanslıların Tanrularına ulaşmak için, kutsallığı kabul edilen kişilerin arabuluculuklarına başvurmaları, bağışlanmak için bu kişileri kendileri adına devreye sokmalarıdır.”⁴⁵

1.2.7. Rönesans

1.2.7.1. Özgürleşen Sanatçı ve Realizm

Rönesans terimi yeniden doğuş veya yeniden diriliş anlamına gelir. Bu şekildeki bir yeniden doğuş düşüncesi İtalya'da Giotto zamanından başlayarak yeşermeye başlamıştı. O çağda halk, bir şairi ya da bir sanatçıyı övmek istediği zaman, yapıtının, antik çağın yapıtlarından hiç de aşağı olmadığını belirtirdi.⁴⁶

14. yüzyıl başları ve 16. yüzyıl sonlarıyla tarihlenen, bu evrede kilisenin gücü zayıflar sanattan zevk alan kent merkezli sanat anlayışı oluşur. 15.Yüzyıl sonlarına kadar süren evre erken Rönesans, 16. Yüzyıl ortalarına kadar olanına yüksek Rönesans, 16. Yüzyıl sonuna denk gelen ise geç Rönesans olarak bilinir. Rönesans, Yunan ve Roma sanatının ölçü ve kurallarını Heykel ve Mimari’de yeniden canlandırarak, dengenin uyumla birlikte meydana getirdiği, yeni estetik anlayışın sosyal bir düstur haline geldiği bir dönemdir. İçerik dini konuların anlatımı olsa da, sanatçının bireyselleştiği ve değer kazandığını görmekteyiz. Böylelikle kendinden sonraki anlayışlara bu bağlamda öncülük etmiş. Dönemsel farklılıklardan çok sanatçı üslupları ve biçim özelliklerinden doğan devrimci özgürlük olacaktır. Sanatın ve sanatçının koruyup kollandığı, Aileler dönemi diyebileceğimiz bu burjuvazi eğilimi, Floransa merkezlidir. İlerleyen zamanlarda Roma ve Venedik sanatın hamisi olurlar.

Heykel alanında Erken Rönesans döneminde, önceleri mimarlığa bağlı heykel anlayışı sürmüştür. Sanatçılar heykelleri, klasik mimarlık öğeleriyle donanmış nişlerin içine yerleştirmişlerdir. Giderek heykel yapıdan koparak bağımsız bir niteliğe kavuşmuştur. Ancak ister yapıya bağlı, isterse bağımsız olsun, Rönesans’ta heykel insan vücudunun güzelliğini ve gücünü betimlemiştir. Donatello’nun Davu’du Antik Çağdan sonra yapılan ilk çıplak çalışma olarak önem kazanır. Gene bu dönemde Verrochio, gelişmiş tekniği ve ayrıntıcılığı ile Antonio Pollaiulo da(1432- 1498) figürü hareketlendirmesi ile önem kazanmıştır. Francesco Laurena (1425-1502) ve Desiderio da Settignano (1428-1464) gibi heykelticiler portre büstleri, Della Robia kardeşlerde sırlı ve çok renkli terakota bezemeleri ile tanınmışlardır. Yüksek Rönesansın resimde olduğu gibi heykeldede en önemli temsilcisi Michelangelo’dur. Yapıtlarında güzellik ve uyumun yanısıra dramatik anlatımda önem kazanmıştır. Geç Rönesans’ta, mimarlıkta olduğu gibi heykelde de Rönesans’ın klasik

⁴⁵ Akyürek, s. 191.

⁴⁶ Gombrich, s. 223.

ilkelerinden kopmalar başlamış, özellikle gerilim, hareket ve aşırı duygusallık önem kazanmıştır.⁴⁷

Donatello'nun "Aziz Giorgio" heykeli, yere sağlamca dayanır, bir karış olsun geri çekilmemeye kararlılığı göstermek istercesine ayaklarını kararlılıkla yere basar. Yüzünde, Ortaçağ azizlerinin belirsiz ve huzur dolu güzelliklerinden eser yoktur - enerji ve dikkat doludur. Eli kalkanının üzerinde ve gergin, meydan okuyan bir tavırla düşmanın yaklaşmasını gözlüyor ve önlemlerini alıyor gibidir. Bu heykel gençlik atılımının ve korkusuzluğunun aşılmaz bir anlatımı olarak ün kazanmıştır. Aziz'in elleri ve kaşları gibi ayrıntılar, geleneksel kalıplardan tam bir kopuşu gösteriyor. Bunlar insan vücudunun gerçek özelliklerinin yeni ve kararlı bir çalışması. XV. yüzyıl başlarının bu Floransalı ustaları, Ortaçağ sanatçılarının kendilerine devrettiği eski kalıpları kullanmak istemiyorlardı artık. Hayran oldukları Yunanlılar ve Romalılar gibi, atölyelerinde modellerden ya da arkadaşları olan sanatçılardan, gereken duruşlarda poz vermelerini isteyerek insan vücudunu çalışmaya başladılar. Donatello'nun yapıtına bu kadar çarpıcı inandırıcılık veren şey de, işte bu yeni yöntem ve yeni ilgiydi.⁴⁸



Resim 1.37. Francesco Laurana, Saint Cyriacus, 1470-1480

⁴⁷ Filozof.net Rönesas'ta Resim ve Heykel Sanatı, Erişim Tarihi (19.06.2018) <http://www.filozof.net/Turkce/tarihi-eserler-r/19218-ronesansta-resim-ve-heykel-sanati.html>

⁴⁸ Gombrich, s. 230.



Resim 1.38. Battista Sforza'nın portresi, Francesco Laurana, 1472-1475, (49 x 54 cm)

Göğüs yüksekliğinde kesilmiş, omuz içeren bir büst olarak tasvir edilir oval bir bant kaide üzerinde durmaktadır. Saçlar kulakları saklayan bir örtü tarafından toplanır ve başın şekline daha parlak bir görünüm verir. Büst yüz özellikleri sentezi ve geometrik formların saflık içermesi, temele indirgenerek, düşük yoğunluktaki güzellik ile karakterize edilir. Bu idealizasyon, Rönesans'ın temsil edilenin duygusal yoğunluğunu gösterme isteğiyle benzer niteliktedir.

Laurana'nın figürlerinin kafaları genellikle oval şekilli, sakin, rüya gibi ifadeler ve düzgün, yuvarlak formlar olarak görülür. Onun şöhreti büyük ölçüde, hiçbiri belgelenmemiş, imzalanmamış ya da tarihli olmayan zarif, eterik kadın portre büstlerine dayanıyor. İdealleştirmeyi ve bireysel yorumu dengelemeye çalışan Laurana tanımlanmakta güçlük çekilen soyutlamaya yaklaştı. Soyut, oval formları yirminci yüzyıl heykeltıraşı, Constantin Brancusi'yi bekliyordu.⁴⁹

⁴⁹ Francesco Laurana, Erişim Tarihi (02.06.2018), <http://www.getty.edu/art/collection/artists/3426/francesco-laurana-dalmatian-about-1420-1502/>



Resim 1.39. Desiderio da Settignano, Gülen Çocuk Büstü, yaklaşık 1460, mermer, Kunsthistorisches Museum, Viyana



Resim 1.40. Desiderio da Settignano, (1429-1464), Kabartma, Bargello Ulusal Müzesi,



Resim 1.41. Desiderio da Settignano, Azize Konstanz, 15. yüzyılın üçüncü çeyreği, Polychromed ve yaldızlı ahşap.

On beşinci yüzyılın Floransa'sının üçüncü çeyreği, genellikle "tatlı stil" zamanı olarak tanımlanan heykel alanında özel bir çiçeklenme dönemidir. Duyguların ifadesi için unutulmaz olağanüstü üslupsal incelik örnekleri, Arzunun en önemli anıtsal eserlerinden birini temsil eder. Yapılmış figürlerin tatlılık ve eserlerinin olağanüstü ifade gücü, konuyu hassaslıkla birleştiren "yumuşak" tarzı, onun biçimsel dilini karakterize eder.



Resim 1.42. Desiderio da Settignano, Genç Saint John the Baptist, MS 1460, mermer - Ulusal Sanat Galerisi, Washington

1.2.8. Barok ve Dinamizm

İtalya merkezli olan Barok, birçok bölgeyi etkilemiştir. 17. Yüzyıl'da durağanlığa karşı her şeyi kapsayan heyecanı harekete geçiren güçlü bir dürtüdür.

Felsefeye hâkim olan görüşe göre, Tanrı üç büyük sanatın aracılığıyla dünyayı yaratır; bu sanatlardan ilki heykel sanatıdır, zira dünya heykelsidir. İkincisi resim sanatıdır, çünkü dünya bir imgedir. Sonuncusu ise mimarlıktır, zira dünya bir tapınaktır. Dünyayı heykelsi olarak ele almak insanın canlı heykeller olarak kabul edilmesi sonucunu doğurur ve Barok heykel insan üzerine yoğunlaşır. Barok heykel dış görünüşüyle izleyiciyi hoşnut ederken ve kendine çekerken, içeriği ile de izleyicisine mesaj verir. Barok heykelin bir diğer özelliği, duygulara hitap edebilmek için teatral ifadeler yaratmasıdır. Dolayısıyla form ve özne ne kadar bütünleşirse, heykeltraş da hedefine o kadar yaklaşmış olur.⁵⁰

⁵⁰ Nilüfer Öndin, *Barok Resim ve Heykel Sanatı*, Hayalperest Yayınevi. İstanbul, 2018, s. 124.

Wölfflin, Barok üslubun her tür çevre çizgisini reddettiğini, belirli bir silüet içine kapamadığını, tek bir görüş notası yoktur der. Klasik heykele de çeşitli yönlerden bakılabilir, ama bu yönler esas yöne katkı niteliğindedir. Klasik sanatta ışık ve gölge, plastik şekle bağlıken Barok'ta heykelin aldığı ışık, özerk bir heyet kavuşmuş gibidir. Nişlerin gölgeleri bile önem kazanmış, bir fon olmaktan çıkarak hareket oyununa katılmıştır.⁵¹

Heykelde kullanılan malzemede plastik etkilerin canlı tutulması ile organik bir dinamizm sağlanır. Dinamizmin ortaya çıkardığı teatral etki, cansız görünen heykeli, doğanın bir bütünü haline büründürür. Dinamizm, doğanın sanatçı tarafından gözlemlenip analiz edilmesinin bir yansımasıdır. Barok heykelde ışık hem tanrısal bir imge hem de maddenin zamanla olan raksını ve mekandaki değişimini ifade etmenin realitesidir.

Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) Barok realist portreciliğinin en güçlü temsilcisidir. Yüzlerdeki canlı ve içsel anlatımı o kadar ustacadır ki, anın zaman içinde duraklatıldığı bir fotoğraf karesi gibidir.

Bernini'nin genç bir kadının portresini, onun en iyi yapıtlarında görülen tazeliği ve sıradışılığıyla veren bir büstünü görüyoruz. Bu büstü Floransa'daki müzesinde son gördüğümde üstünde bir güneş ışığı oynayıyordu ve tüm figür canlanmış, soluk alıyor gibiydi. Bernini, en tipik olduğundan kuşku duymadığımız geçici bir ifadesini yakalamış modelinin. Yüz ifadelerini yorumlamada Bernini belki de aşılabilir bir sanatçıydı. Bernini de bu konudaki becerisini dinsel deneyimlerine görsel bir form verebilmek için kullandı.⁵²

Bernini'nin Roma'daki küçük bir kilisenin bir yan şapeli için yaptığı bir sunağı gösteriyor. Sunak, mistik kehanetlerini ünlü bir kitapta anlatan, XVI. yüzyılın bir rahibesi, İspanyol azizesi Terasa'ya adanmıştır. Kitapta, tanrısal bir kendinden geçiş anı anlatılmakta, azize, bu sırada Tanrı'nın bir meleğinin altın bir okla kalbini delerek kendisine hem acı, hem de sonsuz bir mutluluk verdiğini söylemektedir. Bernini işte, bu kendinden geçiş anını betimlemiştir. Azizenin bir bulut üzerinde göğe, altın ışınlar biçiminde aşağı inen ışık seline doğru yükselişini görüyoruz. Meleğin azizeye sevgi dolu bir şekilde yaklaştığını ve azizenin kendinden geçişini görüyoruz. Figür grubu öylesine yerleştirilmiş ki, sanki sunağın oluşturduğu mükemmel bir çerçeve içinde havada duruyor ve yukarıda görünmeyen bir pencereden ışık alıyor gibidir. Ama eğer bir sanat yapıtının, Barok sanatçıların amaçladığı coşkun sevinç ve mistik kendinden geçiş duygularını uyandırmak için kullanılabileceğini kabul ediyorsak, Bernini'nin bu sunakla söz konusu amaca büyük bir ustalıklarla ulaştığını kabul etmek zorundayız.⁵³

⁵¹ Heinrich Wölfflin, *Sanatın Temel Kavramları*, Çev. Hayrullah Örs. Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990, s. 69-72.

⁵² Gombrich, s. 438.

⁵³ Gombrich, s. 438.



Resim 1.43. Gian Lorenzo Bernini Costanza Buonarelli, 1635 dolayları Mermer, yüksekliği 71 cm; Museo Nazionale del Bargello, Floransa

Bernini diğer portrelerinin birçoğunda olduğu gibi, Costanzanın kafası yana dñnñk ve dudakları sanki konuşurcasına ayırktır.



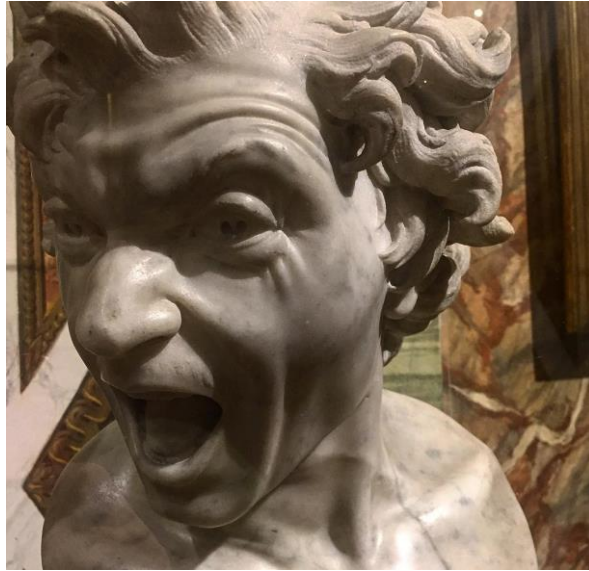
Resim 1.44. Gian Lorenzo Bernini Azize Teresamn kendinden geğişi, 1645-1652 Mermer, yüksekliği 350 cm; Cornaro şapeli, Santa Maria della Vittoria kilisesi, Roma

“Eğer biz bu kendinden geçen azizenin yüzünü daha önceki yüzyıllarda yapılmış tüm yapıtlarla karşılaştırırsak, onun o ana dek sanatta gerçekleştirilememiş yoğun bir yüz ifadesine başarıyla ulaştığını görürüz.”⁵⁴



Resim 1.45. Gian Lorenzo Bernini, David -1624 Borghese Galerisi, Roma

Bernini'nin Davut'u hareket, güç, his ve her şeyden önce kararlılıkla doludur.



Resim 1.46. Gian Lorenzo Bernini, 1619 Anima dannata (Lanetli Ruh) İspanya Elçiliği, Roma

⁵⁴ Gombrich, s. 440.

Bernini'nin, portrelerinin canlı ve dramatik kalitesi, heykellerindeki en güçlü yanıdır.

1.2.9. Antik Çağa Öykünme ve Yeni Klasik

Geçmişle bağlarını koparan, burjuvazi ve aristokrasinin politik yayılcı emellerine hizmet eden sanat anlayışı, 1750- 1815 yıllarını kapsayan antikiteye dönüş de diyebileceğimiz yeni klasik evreye girer. Arkeolojik buluşlarla, klasik dönemin eserlerine hayranlık oluşur, buda sanatçıların saray hegemonyasından kurtulmasına ve klasik döneme yüzlerini dönmesine vesile olur. Üslup olarak sanatçı klasik anlatım biçimini de seçse, güç sahibi burjuvazinin politik ve sosyal düşüncelerini yüceltilmesine hizmet etmiştir. Bu dönem portre ve büstlerinde güçlü kişiler ve krallar çalışılsa da sade anlatım biçime yansır.

Fransız devrim yıllarında, devrim yanlıları kendilerini Yunan ve Roma'nın varisleri olarak görmüş, devrimi yaşatmak için sanatsal bir propaganda oluşturmuşlardır.

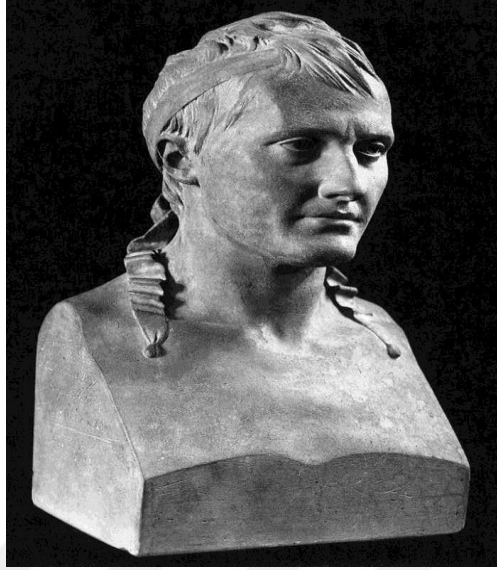
İngiltere'de olduğu gibi Fransa'da da, süslü bir dünya yerine sıradan insanlara duyulan ilgi, portre sanatının yararına oldu. Belki en büyük Fransız portre sanatçısı bir ressam değil, Jean-Antoine-Houdon (1741-1828) adındaki heykeltir. Houdon, yaptığı mükemmel portre büstlerinde yüzyıldan fazla bir süre önce Bernini tarafından başlatılan portre geleneğini sürdürmüştür. Voltaire'in büstünü gösteriyor. Aklın bu büyük savunucusunun yüzünde, frenlenmiş bir nüktecilik, derin bir zekâ ve aynı zamanda büyük bir dehânın engin hoşgörüsünü görüyoruz.⁵⁵



Resim 1.47. Jean-Antoine -Houdon Voltaire, 1781 yüksekliği 50.8 cm; Victoria and Albert Museum, Londra

⁵⁵ Gombrich, s. 472.

Jean-Antoine Houdon'un 1806'da çalıştığı Napolyona çok benzeyen büstü, bir imparator etkisini yansıtmaz. Öte yandan Bertel Thordvarsel'in 1830'da çalıştığı büst, İmparator Sezar etkisini verir. Napolyon da imgelerin gücünü, hem anıları canlı tuttuğu için hem de propaganda silahı olarak kullanılabileceğini iyi bilir.⁵⁶



Resim 1.48. Jean-Antoine Houdon, Napolyon Büstü,1806, Musée des Beaux-Arts, Dijon



Resim 1.49. Bertel Thorvaldsen, Napolyon Büstü, 1830, Thorvaldsen Müzesi, Kopenhag

⁵⁶ Huntürk, s. 162.



Resim 1.50. Jean-Antoine Houdon, Madam Houdon Büstü,1770, Mermer, Louvre Müzesi, Paris.



Resim 1.51. Jean-Antoine Houdon, Benjamin Franklin Büstü, Philadelphia Güzel Sanatlar Müzesi, Philadelphia

Houdon'un muhtelif farklı idealleri (klasikçilik, romantizm ve natüralizm) uyumlu bir bütün halinde özümseme kabiliyetinin olağanüstü bir örneğidir. Bu yetenek, Franklin'in

agresif bir şekilde sarsılmamış saçlarının işleyişinde en belirgin olanıdır. Burada hem özgürlüğün imgesi haline gelir hem de yaşlı, gergin yüzün belgesel gerçekliğine ve kostümün klasik düzlemine karşı bir kontrpuan olur.⁵⁷

Franz Xaver Messerschmidt (1736-1783) dikkat çekici farklı büstlerinde yoğun ifadeler kullanır, bunları ruhsal bunalım geçirdiği yıllarda üretir. Ruhsal sınırlarla yoğunlaşan içsel duyguları, sanatsal bir ustalıkla biçimlendirir.

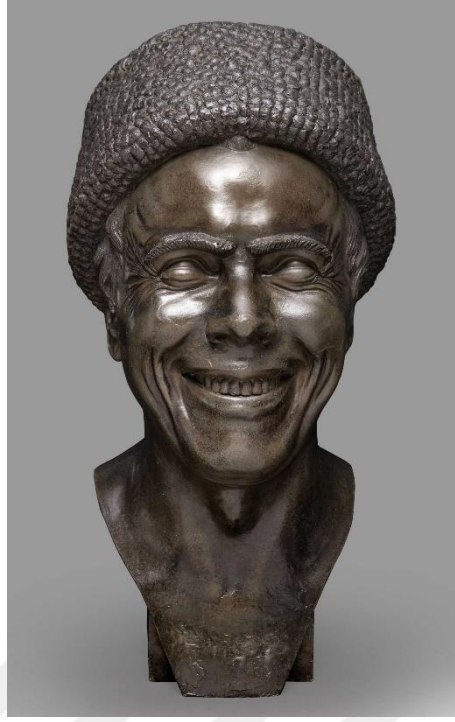


Resim 1.52. Franz Xaver Messerschmidt, Esneyen Adam,1771-1781.Güzel Sanatlar Müzesi, Budapeşte



Resim 1.53. Franz Xaver Messerschmidt, Sivri, 1781. Avusturya Devlet Galerisi, Viyana

⁵⁷ Flickr, Erişim Tarihi (03.06.2018), <https://www.flickr.com/photos/wallyg/2224762996>



Resim 1.54. Franz Xaver Messerschmidt, Kendi Büstü, 1771-1781, Neue Galerie, New York.

Messerschmidt, çok gerçekçi bir prensibe ulaştı: kavramlarından bahsederken, isteksizce ve hassas olmadan kendisini ifade etti, böylece kafasındaki bu kavramların gerçekte ne kadar çok olduğunu açığa çıkardı. Bu romantiklerin bazı doğal güçleri ne kadar yaydıklarına dair yaygın bir bilgidir ki, Mısırlı Hermes (sözünü tuttuğum için üzgünüm), sözde sahiplenilmiştir. Böylelikle, Messerschmidt gözlerini Mısır'a da çevirdi ve bir sanatçı olarak, gerçek oranın sırrınının Mısır heykeltıraşının oranlarında yattığını hayal etti. Özellikle çizimde penceresinin yanında asılı duruyordu, bu da farklı heykellerden farklı parçaların gözetimi sonucu ortaya çıkan kümülatif sonuçtu. Her yarım dakikada bir aynaya bakacak ve ihtiyaç duyduğu yüzünü büyük bir doğrulukla yapacaktı. Bütün bu kafalar onun benzeriydi. Sanat olarak, kafalar başyapıtlardır, özellikle doğal konumlandırmaya sahip kafalara; hayranlık duymadan bakmak mümkün değildir.⁵⁸

1.2.10. Romantizm

Klasik ve Yeni Klasik'e tepki olarak doğan 1820 sonrası üslup olarak bilinir. Sanatçı saray siparişi almadığından, kendi konularını belirleyen, içinde bulunduğu çevreyi incelemesi ve eleştirmesi açısından yenilikçidir. Duygusal, heyecanlı ve lirik anlatım kullanır. Özgünleşme sanatçının coşkulu anlatımını doğurur. Bu dönemin önemli büst sanatçısı olan, David d'Angers, (1789- 1856) birçok madalyon ve büst

⁵⁸ The Heads of Franz Xaver Messerschmidt, Erişim Tarihi (03.06.2018), <https://www.theparisreview.org/blog/2010/09/30/the-heads-of-franz-xaver-messerschmidt/>

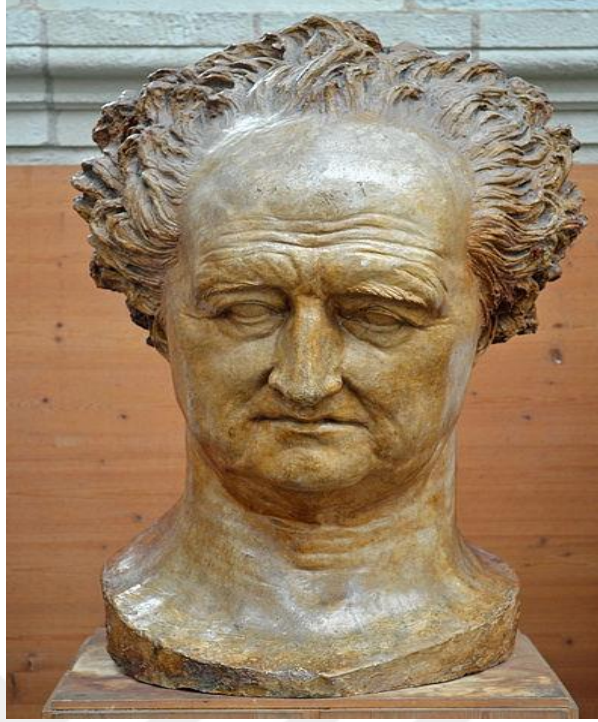
meydana getirir. Bu büstlerin en önemlileri şair ve edebiyatçılara aittir. Fransız heykeltıraş, modern çağın kahramanlarını temyize gidebilecek etkileyici bir formla onurlandırmaya çalıştı. Geniş bir halk kitlesini etkilemiş ve ilham vermiştir. David d'Angers'de insan figürünün yorumunda ve modellerinin sırlarına nüfuz etme yeteneğinde keskin bir hisse sahiptir.



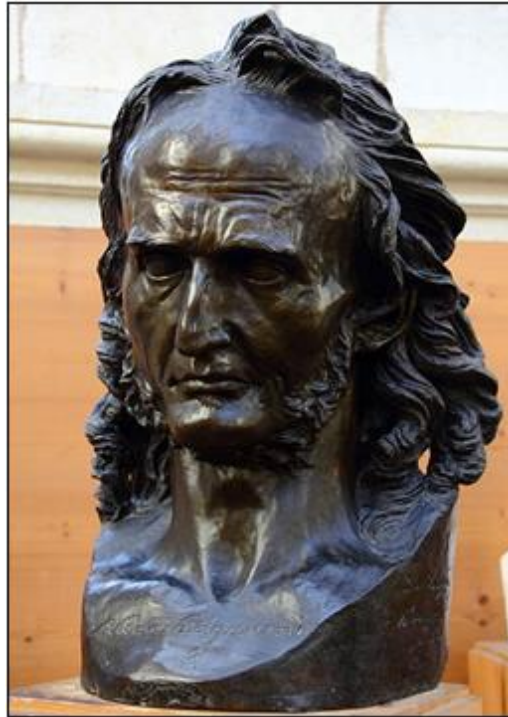
Resim 1.55. David d'Angers, Victor Hugo büstü. 1842, David d'Angers galerisi, Angers

Büyük düşünürleri anma fikri, heykelin ilahi rolünü ve sanatçının kutsal mesleği olarak hatıralarının maddeleşmesini görmek, David'in bütün evresinin temelini oluşturmaktadır. Portreler ve "iç insan" için bu hayranlık, kendisi için fanatik olarak nitelendirdiği bir takıntıydı. Büyük Alman filozofun yüzüne odaklanarak, tüm ifadesini kişiliğinin temel öğelerine indirdi; "Tek başına, bir yıldız gibi parıldayan" kafasına odaklanmak için jest ve kostümü bir kenara bıraktı ve kaşın derin kabarıklığını muazzam, abartılı kafatasıyla karşılaştırdı. Zamanının tüm portistleri gibi, David de bir kişinin karakterini kafatasının şeklinden belirleyebildiğini iddia eden 19. yüzyıl biliminin kurgusuyla yakından ilgiliydi. Bu yüzden insanın beynindeki ışığa en karanlık çağları aydınlatan ebedi ateşe ulaşmaya çalıştı. Bu düşünce, sanatçının yapıtında ifade etmesini istediği bir formla elle tutulur. Bu, ölümsüzlüğün yazılmasıdır.⁵⁹

⁵⁹ Musee Orsay, Erişim Tarihi, (03.06.2018), http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire/commentaire_id/johann-wolfgang-von-goethe-162.html?no_cache=1/



Resim 1.56. David d'Angers, Johann Wolfgang von Goethe'nin büstü.1829, David d'Angers galerisi, Angers



Resim 1.57. David d'Angers, Niccolò Paganini büstü, bronz 1830-1833, David d'Angers galerisi, Angers

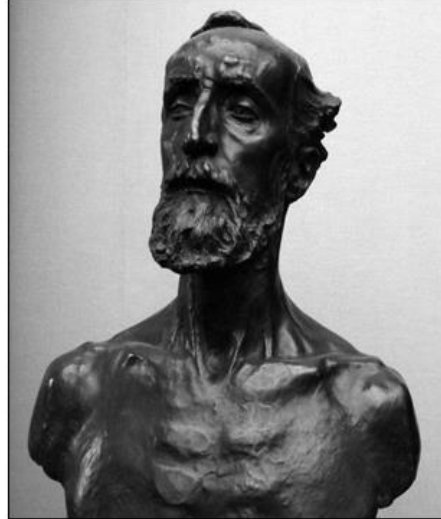
1.3. Heykel Sanatında Soyutlamaya Giden Süreç

1.3.1. Rodin ve Etkileri

Auguste Rodin (1840-1917) Modern sanat anlayışının heykele yansımalarının ilk eserlerini verir. Meydana getirdiği yeniliklerle modern heykelin babası olarak anılır.

Aslında çok uzak bir geçmişten Donatello ve Michelangelo geleneğinden beslenen Rodin, bir süre sonra kendi çağdaşları gibi gözlerini yakın çevresine çevirdi ve fikirlerinde ülküselliğe son verdi. İzlenimcilerin resimleri gibi, onun heykelleri de bitmemişlikle suçlanıyordu. Nedeni, bir çırpıda bitirilmiş gibi duran heykellerindeki yüzeylerin iyice törpülenmeden, öylece bırakılmış olmasıydı. Kütlenin yüzeyinde yer yer bıraktığı doku ya da izler ışığı parçalıyor, bu da heykele izlenimci bir hava veriyordu. Oysa Rodin'in sanatı, izlenimcilikle sınırlanmayacak kadar genişti. Öyle ki, zaman zaman ifade ve davranışları iyice abarttığı için anlatımcılığın, giysiye benzemeyen giysiler içinde vücudu iyice gizlediği için de soyutun sınırlarına gelip dayanıyordu.⁶⁰

Rodin'in yapıtları bile, eleştirmenler arasında şiddetli tartışmalara konu oluyor ve isyancı Empresyonistlerle aynı kefeye konuyordu. Portrelerinden biri olan Heykelci Jules Dalou'ya baktığımızda, bunun nedeni anlaşılır. Rodin, aynen Empresyonistler gibi bir yapıtın "bitmiş" görünmesinden hoşlanmıyordu. Onlar gibi, bazı şeyleri seyircinin hayal gücüne bırakmayı tercih ediyordu. Kimi zaman, figürün yeni ortaya çıkıp biçimlendiği izlenimini vermek için, taşın bir kısmını kaba haliyle bırakıyordu. Sıradan seyirci tarafından bu, rahatsız edici bir tuhafılık, hatta resmen tembellik olarak algılanıyordu. O zamanın seyircisi için, sanatsal mükemmellik, hâlâ, düzenli ve pürüzsüz olmak demektir. Bu darkafalı alışkanlıklara aldırılmayarak, yaratılış ile ilgili kişisel görüşünü ifade eden Rodin, Rembrandt'ın ressamın hakkı olduğunu savunduğu şeyi ortaya koymuştur: Sanatçı, sanatsal amacına ulaştığını hissettiği an, yapıtının tamamlanmış ve bitmiş olduğunu açıklamakta özgürdür. Hiç kimse bu çeşit bir kararın sanatçının bilgisizliğinden kaynaklandığını ileri süremez.⁶¹



Resim 1.58. Auguste Rodin, Heykelci Jules Dalou, 1883, Mermer, yüksekliği 92,9 cm; Musee Rodin, Paris

⁶⁰ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, 1. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2005. S. 21.

⁶¹ Gombrich, s. 528.

Rodin, o zaman kırk beş yaşında olan heykeltıraşın muhteşem büstünü yaptı. Dalou'nun bronz büstü, Rodin'in sanatçıları öven tarzının mükemmel bir örneğidir: Gururlu duruş, aşağıya bakan gözlerin düşünceli haliyle zıtlık gösterir. Onu çıplak olarak resmederek, zamanından koparıp ve onu antik Roma portreleri kategorisine yerleştirdi.

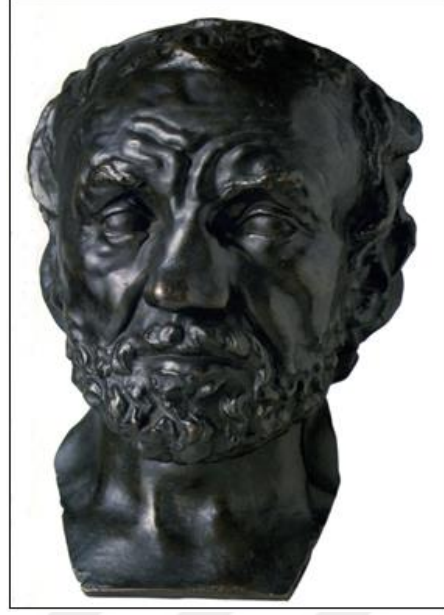


Resim 1.59. Auguste Rodin, Balzac Büstü, 1893, Rodin Müzesi, Paris

Rodin kendi çağının estetik kaygılarından tamamen bağımsızdır. Bu sebeptendir ki, çağdaşları tarafından kabul görmez ve çok ciddi eleştiriler alır. Birden çok siparişi geri çevrilir, ancak bir süre sonra heykel sanatına devrimci yenilikler getiren içsel algıyı görselleştirdiği görülür.

Balzac, yarım asır önce ölmüş olduğu için, Rodin, Nadar tarafından çağdaşların tasvirleri ve fotoğraflar üzerinde çalışarak portre üzerinde çalışmaya başladı. Balzac'ın doğum yerini ziyaret ederek benzer bir görünüm elde etti. Altı yıl süren bir hazırlıktan sonra Rodin, benzerliğin ötesine geçen ama Balzac'ın çalkantılı hayatını uyandıracak bir portre istediğine karar verdi. Heykelin bir mesafeden görülmesi gerektiğinden, Rodin özelliklerine vurgu yapabilir. Ağır göz kapakları, burun, ağız, çene ve boyun ile kabarık bir kafa yaptı. Soldaki etkileyici saçlar bir aslanın yelinesine benziyor ve bu portreyi etkileyici ve baskın hale getiriyor. Mavi, yeşil ve altın patine ile sırlı taşla idame edilen kafa, Rodin'in en geç döneminin en güçlü ve en müdahaleci yaratımlarından biridir.⁶²

⁶² Worldcollectorsnet, Erişim Tarihi (04.06.2018), <http://www.worldcollectorsnet.com/art-news/two-sculptures-by-auguste-rodin-to-be-sold-at-sothebyandrsquos-amsterdam/>



Resim 1.60. Auguste Rodin, Kırık Burunlu Adam, 1875, Mermer, 56.8 cm x41.5 cm x 23.9 cm, Rodin Müzesi, Paris.

Basit bir portre olarak başlayan büstün temsil ettiği kişi, “Bibi” adını taşıyan Paris’in Saint-Marcel semtinden yaşlı bir işçiydi. Belli özelliklerini - kırık burun, derin çizgiler, sakalın stili - vurgulayarak Rodin bu yüz ve Michelangelo arasında bir paralellik kurdu ve böylece bireysel portre bir ilk çağ insanı olarak görüldü.

Büstün biçimleniş şekli, “felsefi” çıplaklığı ve saçtaki klasik tarzı fileto, artık tamamen bireysel bir portre olmayan, ancak belirli ayırt edici özellikleri vurgulayarak, genel olarak bir araya gelen bir çalışmanın izlenimini verir. Filozof ve sanatçıya atfedilen özellikler. Birçok açıdan, Rodin tarafından bu erken portrede, heykeltıraşın çalışma yöntemini ve her şeyden önce portre anlayışını örneklendiriyor.⁶³

Bildiğimiz gibi sanatta özgün ve yeni olan şey, yeni üsluplardır. Sanatçıyı eski üsluplardan ve çağdaşlarının üsluplarından ayıran özelliklerdir. Üslubun süje, yani bireyle sıkı ilişkisi bulunduğu gibi, sanatçının yaşadığı çağlada ilişkisi vardır. Yani sanatçının kişisel üslubu, birde içinde yaşadığı çağın üslubu vardır. Üslup demek bir yerde farkında olmak demektir. O halde bir toplumda bireyciliğin kültür açısından güçlü olması önemlidir. Süjenin güçlü olması, diğer süjelere (topluma) rağmen güçlü olması, onu güçlü üslup sahibi yapar. Shakespeare’in üslubu özgün ve diğerlerinden farklı ise, bu onun bireyselliğinden gelmektedir. Bu bireysellik onun içinde yaşadığı kültürle de alakalıdır. Ama Shakespeare, bir yandan İngiliz’dir, bir yandan da kendisidir. İngiliz’e rağmen(kültür olarak) kendisidir. Yani Shakespeare’in kendine göre bir hayat tarzı bir düşünce biçimi, bir yapma yöntemi vardır.⁶⁴

1.3.2. Constantin Brancusi ve Modern Heykelde Kübist Minimal Soyutlama

Constantin Brancusi kendini, mutlağa adayan kendinden önceki eğilimleri yadsıyan ve eleştiren bir sanat anlayışını oluşturduğu işlerinde açıkça ortaya koyar.

⁶³ Muse Rodin, Erişim Tarihi, (04.06.20187), <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/man-broken-nose/>

⁶⁴ Turgut, s. 149-150.

Brancusi, yapıtlarını her türlü gerçekçi ayrıntıdan arındırılmış, konu edindiği düşünceleri ya da biçimleri geometrik yapılara indirgemiş, büyük bir titizlikle seçtiği araçların imgesel niteliklerini vurgulamıştı.

Brancusi, yaptığı büstlerde özgün temalar uyarlayan bir sanatçıdır. Yapılan büstlerdeki amaç, figüratif formların gittikçe soyuta doğru kayan kübist minimal bir çizgi oluşturmasıdır. Bir açıdan, Francesco Laurana'nın, oval formlarını Brancusi soyutlayarak "Uyku" adlı çalışmasındaki üslubunu "Uyuyan Çocuk Başı"nda sürdürmüş, daha sonra da "Uyuyan Esin Perisi" serisine doğru devrilmiş ve nihayetinde "Dünyanın Başlangıcı" dediği, yumurtamsı biçime kadar götürmüştür.



Resim 1.61. Constantin Brancusi, Uyku "Sleeping" 1909, Mermer

*"Brancusi heykellerinde özellikle Uyku adlı çalışmasında Rodin etkisi oldukça belirgindir. Anatomik olarak kafa, bitirilmeden öylece bırakılmıştır. Rodin'in de bu tip heykelleri vardır."*⁶⁵

Sanatçı, Uyku çalışmasında metafizik bir âlemden yola çıkarak bir sonraki eseri Uyuyan Çocuk Başın'da bir adım geriye gitmiş, Uyuyan Peri çalışmasında metafizik unsur yanında mitolojik unsurları da harmanlamış, bir sonraki eseri Dünyanın Başlangıcında metafizik ve mitik unsurların zirvesine çıkarak bahsi geçen bu büstler üzerindeki serüvenini tamamlamıştır.

⁶⁵ Yılmaz, s. 72.

Brancusi bu serüveninde keskin hatları eriterek, oval formunu koruyarak doğadan soyutlama diyebileceğimiz çalışmalarını idealize etmiştir. İmgelerle olan bağlantısını da koruyarak bu sonuca ulaşmıştır.



Resim 1.62. Constantin Brancusi, “Uyuyan Çocuk Başı”, 1908

Francesco Laurana'nın, Saint Cyriacus, adlı çalışmasında görülen oval formlar, yuvarlak yüz hatlarını, Brancusi soyutlamaya yakın şekilde betimlemiştir (Bkz. Resim 37)



Resim 1.63. Constantin Brancusi, “Uyuyan Esin Perisi”, 1909, Mermer, 27x30x17 cm.
Musée National d'Arte Moderne, Paris

Uzun, ince yüzünde burun dışında herhangi bir çıkıntı yok. İnce bir yaya benzeyen kaşları olması gerektiği yerden daha aşağıda. Küçük gözleri sıkıca kapalıdır. Burnu, yan yana sığ çizgilerle betimlenen saçların açıkta bıraktığı geniş bir alından başlıyor. Ucu kalkık olan burun delikleri ile alt dudağın üstüne çıkmış olan üst dudağı arasındaki çizgi belirgindir. Kapalı dudakları parmak ucu genişliğindedir. Açıkta kalan sol kulağı, detay sız, çıkıntı şeklinde betimlenmiştir.⁶⁶



Resim 1.64. Constantin Brancusi, Dünyanın Başlangıcı, “Beginning of the World”, 1920, Mermer

Örneklenen çalışmalarda izlenen süreç sonucunda belirgin hatlar kaybolmuştur. Doğayla tanımlanabilen tek şekil en soyut haliyle yumurtamsı oval bir form olarak kalmıştır.

İlk tanrı simgeleri, anikonik (kutsalın insan biçimi dışında herhangi bir nesne yâda bir betim (figür) ile betimlenmesine yönelik tasarım) betimler, ağaç veya taştan yapılmış olsalar da geometrik biçim sunar ve basit tiplere ayrılırlardı. Özgür olarak nitelenen bir heykel, aslında malzemeye işlenen kendisinin doğal örneğinde olduğu gibi, görüngüler dünyası içinde isteğe bağlı ileri sürülen bir şey haline gelir. Organik olanı zaman dışı bir kozmosa yükseltmek, bunun içinde inorganik olandan yardım istemek, temelde tüm plastik sanatlar tarihi içinde bir kural olarak dikkati çeker.⁶⁷

1.4. Kübizm ve Figürü Yeniden Kurgulama

Duyuların yanıltıcı algısının yerine aklın ön plana çıktığı, nesnenin yeniden algılanıp parçalandığı ve tekrar kurgulandığını görürüz. Modern sanatın doğuşu diyebileceğimiz yeniden kurgulama eylemi, Kübizmin kendinden sonraki sanat anlayışlarına da öncülük ettiğini gösterir. Kübist sanatçı, sanatsal eyleminde evreni

⁶⁶ Sebeder, Erişim Tarihi (06.06.2018), http://sebeder.org/La_Muse_Endormie_Uyuyan_Esin_Perisi_Heykeli-920.html/

⁶⁷ Eroğlu, s. 64-65.

soyut geometrik olarak görür ve nesnelere düşündüğü gibi kavrar. Biçim üzerinde parçalamalar yoluyla Özsel biçimi yaratır.

Roger Allard'a göre, sanatçının kubusu elde edebilmesi bir rastlantı sonucu olmaz, uzun arayışın sonucunda elde edebilir. Rönesans sanatçısı, hareket dışı biçimsel bir varlık düzenini; Barok sanat, hareket içindeki varlık düzenini; izlenimci sanat, duyuların oluşturduğu doğa düzenini; Kübizm ise soyut biçimlerin düzenini arar. Kübizm, uzayı; çizgi, uzay elemanları, dikdörtgen ve kubus eşitliklerinin bir sentezi olarak anlar. Madde yerini soyut biçimlere bırakırken soyut biçimler evreninde erir, tıpkı Platon'un idealar kozmosunda olduğu gibi.⁶⁸

Kübizm, kâinatın özünü geometrik figürlere indirger, biçimi ise matematikle çözümler. Özsel biçim ile kubus (geometrik biçim) örtüşür. Bu bağlamda doğa analiz edilir.

Analitik Kübizm doğa biçimlerini analiz eder, çıkış noktası doğadır. Heykelde Kübizm'in, Analitik Kübizm olarak tanımlanan dönemi, cismin parçalara ayrılması ve sonra yeni bir yorumla bir araya getirilmesi ilkesine dayanır. Heykel sanatçısı, Analitik Kübizm çalışmalarında, figürü tümünden kaldırmayı değil yeniden kurmayı amaçlar.⁶⁹

Bu dönemin önemli sanatçıları, Picasso, Gutfund, Wauer, Lipchitz, Laurens ve Archipenko'dur. Bu sanatçıların yapmış oldukları büstlerde parçalara ayrılmış ayrıntılar bütünü oluşturur.



Resim 1.65. Pablo Picasso, Kadın Başı, 1909, Bronz, Metropolitan Sanat Müzesi, New York

Kadın başı büstü, küçük düzlemlerden meydana gelmiş kübist, daha doğrusu inşacı bir heykeldir. Picasso, bu başı geleneksel yöntem kil yığma ile yapmış sonrada bilinen

⁶⁸ Adnan Turani, *Modern Resim, Sanatın Gerçek Çehresi*, Doğu Matbaası, İstanbul, 1960, s. 188.

⁶⁹ Huntürk, s. 225.

süreçlerden geçirerek bronz olarak dökürmüştü. Buna benzeyen işlerde yapmıştı sanatçı. Bu heykellerdeki yeniliği, yöntemden ziyade biçime getirdiği farklı bakış açılarıydı.⁷⁰



Resim 1.66. Otto Gutfreund, Don Kişot, 1911, Kampa Müzesi, Prag.

Otto Gutfreund'in, Kübist büstleri üzerinde (ilkelciliğin ayırt edici özellikleriyle) gerçekçiliği şiddetlendiren hacimsel plastik izlenim görülür. Gutfreund organik formlarla soyutlama yapar.

⁷⁰ Yılmaz, s. 51.



Resim 1.67. William Wauer, Herwarth Walden'in Portresi, 1917 Staatliche Müzesi, Berlin

Wauer, gördüklerimizle ilgili düşüncelerimizi doldurabileceğimiz gözleri boşaltır. Walden'de saçta tektonik formları, kaçmayan korumasız alın arkasında koruyucu bir yamuk bloğu oluşturur. Plastik ve açık koyu karşıtlıkları ortaya çıkararak Mısır sfenkslerindeki anıtsal etkiye yaklaşır.



Resim 1.68. Jacques Lipchitz, Baş, Bronz, 1915. Ulusal Modern Sanat Müzesi. Paris

Lipchitz, bu çalışmanın “bir anıtsal haysiyet duygusu olan bir insan kafasını temsil ettiğini” belirtti. Yine de tüm etki, esasen iki birbirine bağlı heykel planıyla başarılı. ”Bunu, organik yaşam duygusunu başarılı bir şekilde koruduğu ilk Kübist heykeli olarak gördü ve o zamana kadarki en gerçekçi olmayan işi olduğunu yazdı. Bu noktadan sonra, Kübist heykellerimi, yaptığım şeyin güveni ve anlayışıyla yaratabildim.⁷¹



Resim 1.69. Henri Laurens, Genç Kız Başı, 1920. Tate Sanat Galerisi, Londra.

Genç Kız Başı, 1915-1919 yılları arasında yapılan Laurens'in Kübist eserlerindedir. Kadının yüzünün açı sal yapısı, saçının yumuşak dalgaları ve sol omzunun yumuşak eğrisi ile tezat oluşturur. Sağ gözü basit bir kesişme işareti ile belirlenirken, sol gözü eşit derecede şematik olmasına rağmen yanağın düz düzleminden dışarı doğru çıkıntı yapar. Bu tezat, Laurens'in 1899 ve 1906 yılları arasında Paris'teki bina süslemelerinin heykeltıraşlarının atölyesinde geçirdiği yıllarda öğrendiği birçok eserde kullanılan zengin oyma tekniklerini betimliyor.⁷²

⁷¹ Tate.org, Erişim Tarihi, (08.06.2018), <http://www.tate.org.uk/art/artworks/lipchitz-head-t00310/>

⁷² Tate.org, Erişim Tarihi, (08.06.2018), <http://www.tate.org.uk/art/artworks/laurens-head-of-a-young-girl-t06807>



Resim 1.70. Alexander Archipenko. Fischer Güzel Sanatlar, Londra bronz, 38,3 x 28,2 x 20 cm

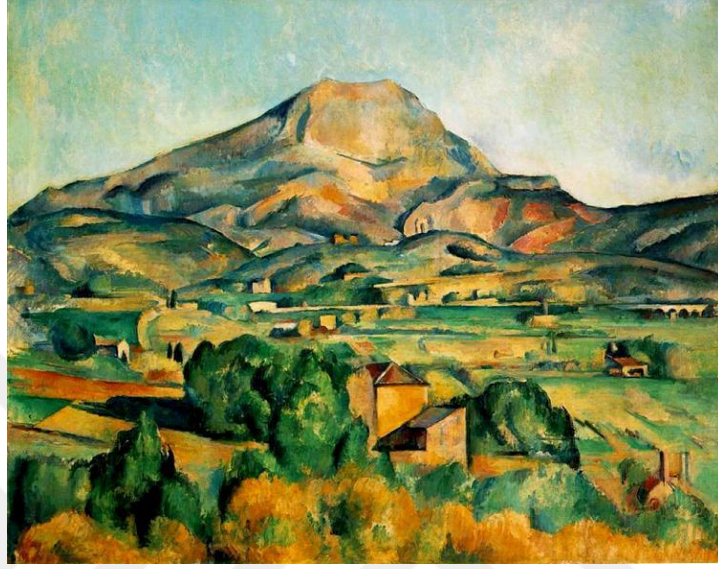
Daha önce hiçbir zaman böyle şekiller ve bu türden çok sayıda malzeme bir sanatçı tarafından kullanılmamıştı. Sadece Guillaime Apollinaire, kamuoyundaki Paris gazeteleri forumunda onları savundu. Archipenko'nun araştırması, çok-materyalli bir yapı, yenilikçi bir kombinasyonun ya da yenilikçi iç-yapıların soyut içbükey ve dışbükey şekillerden oluşan tek bir yapıda harmanlanması olan ilk modern heykeli yarattı. Kübist ve Konstrüktivist sanatın etkisi, Archipenko tarafından deneysel eserlerini üretmek için birleştirildi.⁷³

⁷³ Alexander Archipenko (Erişim Tarihi, 06.08.2018), <https://www.dorotheum.com/en/auctions/current-auctions/kataloge/list-lots-detail/auktion/10896-modern-art/lotID/517/lot/1794711-alexander-archipenko.html>

İKİNCİ BÖLÜM

KÜBİZM

2.1. CEZANNE VE YENİ ALGI



Resim 2.1. Paul Cezanne, Mont Sainte-Victoire, 1885 (Barnes Vakfı, Pennsylvania)

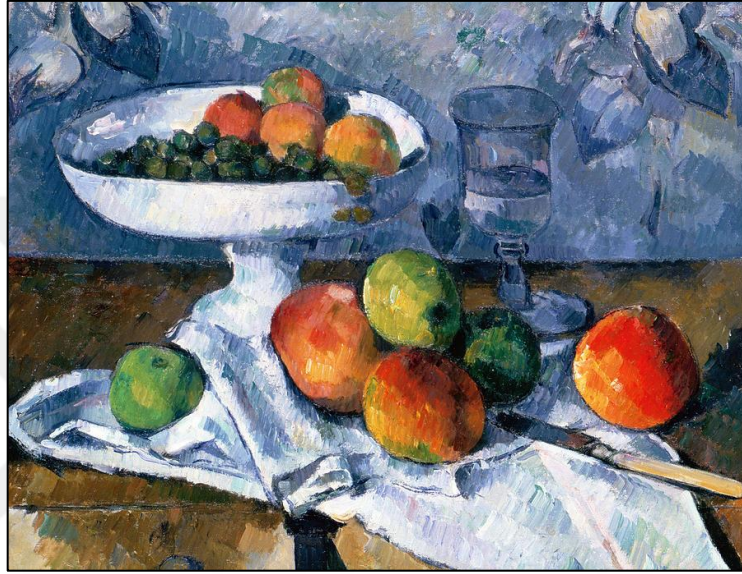
“Cezanne için önemli olan nesnenin olduğu gibi değil gözün algıladığı şekilde tualle aktarılmasıdır.”⁷⁴

Amaçladığı şey, doğada bulunanla karşılaştırılabilir yenilikçi bir uygulamayı resimde yaratmaktı ki bu amaç ressamlar arasında hem zihinsel, hem yapıcı, anlamda empresyonistlerin tersi bir sanat yaratmaya özlem duyanlara esin kaynağı oldu. Bakışın etrafa yayılmasından çok tinsel spekülasyonlara yakındı. Cezannenın eseri yalnızca bir düşüncenin uygulanması değildir; o, gerçekleşmiş, yani açık seçik ve belirgin bir sorunsalın içine kapanmış, hem biçim bakımından hem de tin bakımından tamamlanmış bir düşüncenin uygulanmasıdır. Bakışıyla zihninin birliği, yabanıl ve sabırlı bir inatla ve kaydettiği olguların -renk, ışık, uzam- daima canlı sorgulanışıyla analize bağlı kalır. Gerçekliği sorguluyorsa eğer, görünüşünden ziyade özünü sorgular; Cezanne, Sainte, Victoire'ın iç kompozisyonunu oluştururken, kayaların yapısını inceler, maddenin evrimini tartışır. Eserlerinde desen ve renk ayrı değildir, Cezanne doğayı silindir, küre,

⁷⁴ Engin Beksaç, *Avrupa Sanatı*, Pandora Yayıncılık, İstanbul, 1994, s. 103.

koni olarak algılayıp uygular. Bilinen perspektif anlayışından farklı olarak derinliği biçimleri değiştirip, renkleri çeşitlendirip uygulamaya çalışmıştır.

“Bu tavır açık seçik gösteriyordu ki Cezanne gördüğünü aktarmakla yetinmiyor, onu aklın süzgecinden geçirdikten sonra kendi resminin iç dinamiklerine uygun bir halde tekrar yorumluyordu. Bu tavır yaşadığı zaman ve sanat anlayışı açısından bakıldığında yenilikçi bir yönelişi işaret ediyordu.”⁷⁵



Resim 2.2. Paul Cezanne, Meyve Tabaklı Natürmort, 1879 (Modern Sanat Müzesi, New York)

“20. yüzyıl içinde doğan ve önemli ölçüde etkinlik kazanan bir akım olan Kübizm, Cezanne’ın doğadaki her şeyin geometrik bir biçimde ifade edilebileceği fikrinden kaynak almaktadır. Klasik anlamdaki form anlayışına tam anlamıyla sırtlarını dönen kübistler, görünen nesne veya nesnelerin direkt bir tasviri değil, onların değişik bölüm ve görüntülerinin bir araya getirilmesinden oluşmuş bütünü eserlerine aktarmayı hedeflemişlerdir.”⁷⁶

Görünen nesnenin o anki görüntüsü bir yana bırakılarak, aynı nesne için geçerli olan farklı köşeler, yüzeyler ve alanların, gerçekçi algılamadan uzaklaşan, mantıksal geometrik formlar halinde çok parçalı bütünü meydana getirecek şekilde yeniden kurgulanmasını sağlayarak, çeşitli görüntüleri bir bütüne dönüştüren eserler meydana getirmişlerdir.

Kübizm ile birlikte sanatçı, objeyi tek noktadan bakarak betimlemek yerine, pek çok noktadan bakarak daha geniş bir bağlamda gözler önüne sermeye başladı. Yüzeyler,

⁷⁵ Ceyhun Konak, *Cezanne'ın İzinden Kübizm*, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi 2016, 4(26), s. 296.

⁷⁶ Beksaç, s. 127.

hiçbir tutarlı derinlik duygusu gözetmeden, rastgele köşelerde keşişebiliyordu. Kübist sanatçılara göre sanatın konusu dış dünya olsa bile, amacı onu taklit etmek değildir. Sanatçı gerçeği parçalara ayırır ve kendi istediği doğrultuda yeniden birleştirerek bir araya getirir. Ortaya çıkan sonuçta sanatçının kendi gerçekliğidir.⁷⁷

Tek açıdan nesneye bakıldığında sadece bir kısmı, bir tarafı yâda tek yüzü görünür. Kübist sanatçılar nesnelere, çevresinde dolaşır gibi, birçok bakış açısından aynı imge üzerinde göstermişlerdir. Bir yüzü yandan ve aynı zamanda iki gözü görülecek şekilde resmetmişlerdir. “Bu bağlamda 1907’de yapımı tamamlanan Pablo Picasso’nun ‘Les Demoiselles De Avignon’ adlı eserin içinden sağ alt kısımda oturan figür, profil ve ön görünümü ile çirkin yüzü eşzamanlı olarak verilmektedir. Kübizmin geleneksel sanattan ayrılmasını sağlayan, farklı bakış açısı mantığını bize gösteren bu figür, oturan kadın betimlemesidir. Çizimleri kapsamlı bir metamorfoz geçiren, geometrik mantıkla çözümlemesi ileri düzeyde olan bu figürle Picasso, kübizmin ve yeni estetiğin yolu olan geometriyi, azaltılmış bir şekilde çözümlenerek alımlayıcıya sunarken, Batı sanatında aynı anda dört bir yandan görülen ilk figür olarak kübizmdeki analitik dönemin mantığını oluşturmuştur.”⁷⁸



Resim 2.3. Pablo Picasso, Les Demoiselles d'Avignon, 1907 (Museum of Modern Art, New York)

Kompozisyon ve renk olarak ‘Avignon’lu Kızlar’ Cezanne’nın Yıkılan Kadınlar’ından da etkiler taşır. Picasso’nun mekân ve figür açısından bu resimden bir şeyler öğrendiği anlaşılır. Cezanne’nın büyük boyutlu insan figürü kullanımı Picasso’nun bu anıtsal resminde de gözlenir. Farklı duruşlar içindeki beş çıplak figür kompozisyonda

⁷⁷ Konak, s. 294

⁷⁸ Lütfü Kaplanoğlu, "Resimde Zaman ve Eşzamanlılık", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 2011, (19), 65.-73.

dengeli bir şekilde dağılmışlar. Derinliğin olmadığı yerdeki kadınlardan en soldaki mavi bir perdeyi aralar. Anatomik özelliklerde çarpıtma ve deforme etme belirgindir.⁷⁹

Picasso'nun bu eserinde görülen Cezanne'nin dersleri, geometrik örgütlenme ve düzlemlerin yatırılmasıyla birlikte, sentez öğelerine indirgenmiş biçimin görsel olmaktan ziyade zihinsel analizidir; bununla birlikte, kübistler renge Cezanne la aynı önemi vermeyeceklerdir, çok renkliliğin ve ton titreşimlerinin reddi onları gerçek bir biçimselciliğe yöneltecektir.

2.2. ANALİTİK KÜBİZM VE AFRIKA MASKLARI

Afrika sanatının keşfi, zihinsel alanında kaba yapılı, dengeli, anıtsal anlayışlı, ama aynı zamanda kavramsal ve saf bir plastik olgu meydana getirir.

Yeni bir plastik dil oluşturma hedefiyle Afrika yontusunun değerini ilk anlayanlardan biri olan Picasso, Derain ve Braque, Afrika mask ve heykelciklerinde bir etkiden çok teşvik edici bir şey buldular; gerçekliklerini dışsal bir destekten değil bizzat kendi ifade güçlerinden alan bu nesnelere görülenden ziyade tahayyül edilene gönderme yapıyorlardı.

“Avignonlu Kızlar çalışmasındaki figürlerin portrelerinde Afrika masklarının ve İber heykellerinin etkisi açık bir şekilde görülmektedir. Kübistler, Batılı sanat geleneklerinin tükendiğine ve çalışmalarını yeniden canlandırmak için başvurdukları bir başka çarenin, özellikle Afrika sanatının diğer kültürlerden gelen etkileyici sanat enerjisini çekmek olduğuna inanıyorlardı. Bununla birlikte, bu kültürel nesnelere gerçek manevi ya da sosyal sembolizmiyle ilgilenmediler, ancak onları etkileyici stilleri için yüzeysel olarak değerlendirdiler. Onları Batı sanatının yorgun geleneğine saldırmak ve daha sonra yenilemek için kullanılabilir yıkıcı unsurlar olarak gördüler.”⁸⁰

⁷⁹ Nalan Yılmaz, Picasso'nun İki Kübist Resmi: 'Avignon'lu Kızlar' ve 'Guernica', *Lebriz Sanal Dergisi*
Erişim Tarihi, 13.05.2018)
<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=1256&bhcp=1>

⁸⁰ Artyfactory, Erişim Tarihi, 13.05.2018),
http://www.artyfactory.com/art_appreciation/art_movements/cubism.htm



Resim 2.4. Sol: Picassonun Avignonlu kızlarından portre,1907 Sağ: Afrika Maskı



Resim 2.5. Sol: Picassonun Avignonlu kızlarından portreler,1907 Sağ: Afrika Maskları



Resim 2.6. SOL: Pablo Picasso, 'Bir Kadının Başı',1907 (tuval üzerine yağlıboya) SAĞ:
Batı Afrika'dan Dan Maskesi

Picasso'ya göre, Osuna' da ve Cerro de los Santos'ta ortaya çıkarılmış Roma,öncesi İber heykel, lerinin 1905,1906 kışının sonunda Louvre'da keşfi Afrika sanatının keşfinden daha az önemli olmayacaktır. Picasso'nun 1906 yazını geçirdiği küçük bir Katalan köyü olan Gosol' da yaptığı eserlerde çok net bir değişim görülür, yüzün yerini maske almıştır; Paris'e döndüğü gün Picasso yarım bıraktığı Gertrude Stein'in portresini bir maske halinde yeniden resmeder. Gosol'da gerçekleştirilen laboratuvar çalışması araştırmalarına yeni bir atılım verir; 1906 sonbaharındaki Çıplak İki Kadın (The Museum of Modern Art, New York, Don. G. David Thompson) tekrenkli boyanmış geometrik hacimlerden yola çıkarak yapılmıştır. Heybetli, kütsel bu tablo karşı konulmaz bir şekilde İber heykellerini hatırlatmaktadır ve yüzleri birer maskedir. Ama aynı zamanda Cezanne'ın Yıkanan Kadın, lar'ını da akla getirmektedir.⁸¹



Resim 2.7. Pablo Picasso. İki Nü. Paris, 1906 (151.3 x 93 cm)

Resimdeki figürlerin anıtsal ve kütsel görünümünü, sade boyayarak heykelsi duruşlarını göstermeye çalışır. Portrelerdeki ayrıntılara bakıldığında yuvarlak gözler, eğimli burun çizgileride İber Heykelinin belirgin özelliklerini yansıtmaktadır.

⁸¹ Cabanne, s. 22



Resim 2.8. Sol İber Heykelinden Büst kesiti Sağ "Les demoiselles d'Avignon" için çalışma adamı büstü 1906



Resim 2.9. Cerro de los Santos'un Terracotta başı, Museo Arqueológico Nacional (Madrid)

Picassonun çizimlerdeki iri gözler, yuvarlak formalar ve deformasyonlar İber Heykellerindekilerle karşılaştırıldığında: ilkel sanata olan hayranlığının, sanat anlayışını kurgulayışını ve uygulama aşamalarını şekillendirdiği açık seçik olarak görülmektedir



Resim 2.10. Georges Braque, Uzun Çıplak, 1908, 140 x 100 cm (Alex Maguy Galerie de Elysee Paris)

“Kalın siyah halkalarla ve kimi zaman taramalarla vurgulanmış eğik ritimlerle yumuşatılarak açılı geometrik düzlemlerle inşa edilmiş, anıtsal boyutlardaki bu figür gri, mavi ve kahverengi, pembe gibi çok daraltılmış bir renk skalasında boyanmıştı; nüanssız ve geçişsiz vurgulanan biçim iradi bir sertlik gösterir, ama stilizasyondaki ustalık sürmektedir.”⁸²

Bununla birlikte Braque ileriye doğru büyük bir adım atmıştı. Mayıs 1908'de L'Estaque'a geri dönerek Dufy'le buluşur; tuvallerinin yapısını perspektifsiz, mesafesiz renkli yapı arayışlarıyla vurgular. Düzlemlerin yığılması basit geometrik hacimlere indirgenmesi kübizmin gelecekteki belli başlı yönelimlerini belirtmektedir.

Sentetik bir gerçeklik imgesinin görünümünün yerini alması, boşluğun inkarı, basit geometrik figürlerin kullanımı. Zıt terimler, den farklı olarak, nesne ile uzam arasındaki, renk ile ışık arasındaki ilişkileri dikkate alma yönündeki irade, köşeli geometrik düzlemleri ve eğik ritimleri incelikli bir şekilde, de biçimlendirilmiş tekrenkli fasetleri yanyana koyarak birleştirir (L'Estaque'daki Ev, L'Estaque Viyadükü, Meyve Kasesi, üçü de 1908 tarihli).

⁸² Cabanne, s. 27.



Resim 2.11. Georges Braque L'Estaque Viyadükü Yağlıboya 1908 72x 59cm
Koleksiyon Claude Laurens, Paris



Resim 2.12. Georges Braque, 1908, (Estaque Evleri), tuval üzerine yağlı boya, 73 x
59,5 cm, Kunstmuseum Bern

Braque'ın Estaque manzaralarında, Cézanne'ın etkisi görülür. Her şeyden önce, Cézanne'ın uzayının, nesnelerin farklı renk ve kalınlıkta yoğun bir fırça darbesi ağına ayrışmasına dayanan vizyonu; küplere bölünerek perspektife edilerek yan yana getirilmişçesine oluşturulan alanlardaki derinlik algısı kübist etkileri belirginleştirir.



Resim 2.13. Georges Braque, Meyve tabağı, Tuval üzerine yağlı boya. – 1909 Moderna Museet, Stockholm

Yirminci yüzyıl sanatının yorumuna uygulanan felsefi ilkeler, Kübizm 'in tanımına daha yakın bir yaklaşım getirmeyi amaçlamaktadır. Temsil etme tekniği, nesnelerin göreceli konumları, mekansal durumlarını analiz edilecek şekilde, işi bir gerçeklikle tanımlamayı mümkün kılan yaratılış koşullarını analiz eder; Ayrıca, ilişkileriyle bağlantılı olan, formları yansıtan, sınırlayan gerekli çizgiler; Düzenlemede, düşünülen nesnelere oluşturan unsurları ya da yapılan temsili analiz eder.

Kübizm, nesnenin kendisinin, çalışmanın bu kısmında değer taşımadığı gibi, en basit hacimlerinin sadeleştirildiği bedenlerin bir analizini yaparak başlar. Geometrik Kübizm, nesneye, bir önceki çalışmada, düz bir yüzeye sahip bir tablodaki temsili içindeki yerini tespit etmenin yolunu açar.

Picasso ve Braque, Horta Ebro -L'Estaque'te boyalı küpler içinde, genellikle, aşağıda ele alındığı gibi, Analitik Kübizm formların konfigürasyonunu inceler. Nesnelere bize çalışmanın amaçlarını sunar, örneğin bütün esere renk veren, görüntüden uzak serbest temsil formları bu çalışmada, birbirinden ayrılmaz. Braque biçim ve

derinlik üzerine yoğunlaşarak, kimi zaman göz mesafesinde, aynı perspektiften görülen planların abartılmasında etkili olur.

“Braque Picasso’yu yan yana konmuş veya bir eksen etrafında dönen geometrik planlı geçişlerin deneyimi içinde yönlendirmiştir, Picasso ise temel hacmin aranişında daha anıtsaldır. Bu iki eğilim Horta manzaralarında buluşacaktır.”⁸³



Resim 2.14. Picasso L'Estaque (Braque) ve Horta del Ebro (Picasso)



Resim 2.15. Georges Braque, Gitar ve Meyve Tabagi (73 x 60 cm) 1909; Kunstmuseum Bern

⁸³ Cabanne, s. 27.

Gitar ve Meyve Tabagı, bunlarda, çokyüzlü ve saydam boya katmanlı geçiş sorunu, eğik ritimleri ve köşeli düzlemleri de kapsar ve kübizmin gelecekteki yönelimleri belirginleşir.

Çözümsel kübizimde renk feda edilmiştir, genellikle kahverengi, bej ve gri tonların kullanıldığı bu resimlerde nesne, kompozisyon geneline parçalar halinde dağıtılmıştır. Örneğin, Picasso'nun Gitarist adlı çalışması, o anlayışta yapılan en soyut resimlerden biridir. Resmin adını bilmeyen birinin, kompozisyonda bir gitarist bulması neredeyse olanaksızdır. Bu tip resimler, ancak belli dilsel kodları bilene açarlar kendilerini. Dikkatli bakarsak, yukarıdan aşağıya doğru, başını öne eğmiş bir gitaristin omuzlarını, sol omuzunun hizasında tel takılan burguları, orta alanda gitarımsı çizgileri, aşağıdaysa ayaklarını zorda olsa okuyabiliriz. Figür ve onu çevreleyen hava, bilinen yapılarından soyutlanarak bir ve aynı varlığın parçaları olarak birbirinin içine girmiştir.⁸⁴



Resim 2.16. Pablo Picasso, Gitarist, 1910, Tuval üzerine yağlı boya, 100x 73 cm

Picasso nesneyi reddetmiyor, onu zekası ve duygusuyla aydınlatıyor. Görsel algılarıyla dokunsal algılarını birleştiriyor. Sınıyor, anlıyor, düzenliyor: Resim bir aktarım ve diyagram olmamalı, onda bir düşüncenin ve canlı eşdeğerini, bütünsel imgeyi seyredilmeliyiz. Tez, antitez, sentez- eski formül ilk iki terimin enerjik bir iç tersinmesine giriyor: Picasso bir gerçekçi olduğunu itiraf ediyor. Cezanne bize ışığın gerçekliğinde yaşayan biçimleri gösterdi, Picasso bize onların zihin içindeki gerçek yaşamlarının maddi bir değerlendirmesini getiriyor- özgür, hareketli bir perspektif sunuyor.⁸⁵

⁸⁴ Yılmaz, s. 46.

⁸⁵ C. Harrison, P. Wood, *Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, Küre Yayınları, İstanbul, 2011, s. 212.

2.3. DEĞİŞEN ALGIDA YENİ MALZEMEYLE BİÇİMLENDİRME ÇABASI

Ancak, 1912'lerden sonra şöyle bir soru ortaya çıkar: Bu 'soyut-somut' varlık gerçi bir konstruktion'dur, ama onun temelinde doğal nesnelere bulunmaktadır. Acaba, şimdi resim sanatı, bu doğa ve nesnelere temeli ile ilgisini en aza indirerek salt bir soyut-konstruktif varlık olamaz mı? Böyle bir anlayış içinde meydana gelecek sanat yapıtı, doğadan olabildiğince bağımsız, salt soyut bir varlık olacaktır. Resim salt bir biçim olduğuna göre, resmin özü böyle bir tavır içinde gerçekleşebilir. Doğa ile ilgisini koparmış, salt bir biçim konstruktionu olarak anlaşılan kübizm, artık analitik kübizm olmaktan çıkarak sentetik kübizm olur.⁸⁶

1911-14 yılları arasında görülmeye başlayan bu değişim, yukarıda bahsi geçen 'Konstruktif' elemanlar doğallıktan çıkarılarak, soyut düşünsel kübik elemanlara dönüştürülür. Meydana gelen bu üslup farkı birinde doğa ve biçimleri olurken, diğerinde ise geometrinin düşünsel dünyası biçiminde tezahür eder.

Werner Haftmann şöyle der: "Analitik kübizm 'in bir şişeden soyut bir konüs biçimi meydana getirmesine karşılık, sentetik kübizm, soyut konuş biçiminden bir şişe meydana getirir. Çünkü sentetik kübizm içinde nesne dünyası ile olan ilgi bütünü bırakılmaz."⁸⁷

"Sentetik kübizm ile bu hedef doğrultusunda oldukça büyük bir mesafe alınmış oluyor. Yukarıda da söylendiği gibi, artık doğadan soyut düşünsel biçimlere değil, tersine, soyut düşünsel biçimlerden doğaya gidilir. Başka türlü denildiğinde: Doğa, resim yapıtını değil, soyut-düşünsel yapı doğa biçimlerini belirliyor."⁸⁸

Gerçek, her ne kadar kübizmle birlikte sürekli biçimde hesaba katılsa da kavramsal çalışmaya kesinlikle bir yumuşama getirmediği gibi, düşünce yoluyla oluşturmaya da bir sınırlama koymaz. Tam tersine Braque'a göre duyular biçimleri bozar, zihinsel oluşturur, öyle ki sanat, salt duyularla çalışma düzeyinin dışında tutulmalıdır.

Farklı malzemelerin kullanımı (gazete kağıtları, pullar, muşamba, duvar kağıdı) klasik resim anlayışında devrim niteliğinde bir yeniliktir. Sanatçı meydana getirdiği

⁸⁶ İsmail, Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Antik Sanat, İstanbul 2003, s.171

⁸⁷ D. Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*, Stuttgart, 1958, 175

⁸⁸ Tunalı, s. 172

asamblaj ve kolaj çalışmalarıyla malzeme üzerindeki hakimiyetini sağlar, teknik olarak özgürleşen birey düşünsel kaygılarının hissel çağrışımlarını ve nesnenin zihindeki algısının peşine düşer.



Resim 2.17. P. Picasso, Bambu Sandalyeli Natürmort, (29x37 cm), 1912

Braque ise Pipolu Adam (Eylül 1912) tablosunda, adam için karakalem, arka plan için de ahşap kaplama izlenimini verecek bir duvar kağıdı kullandı.

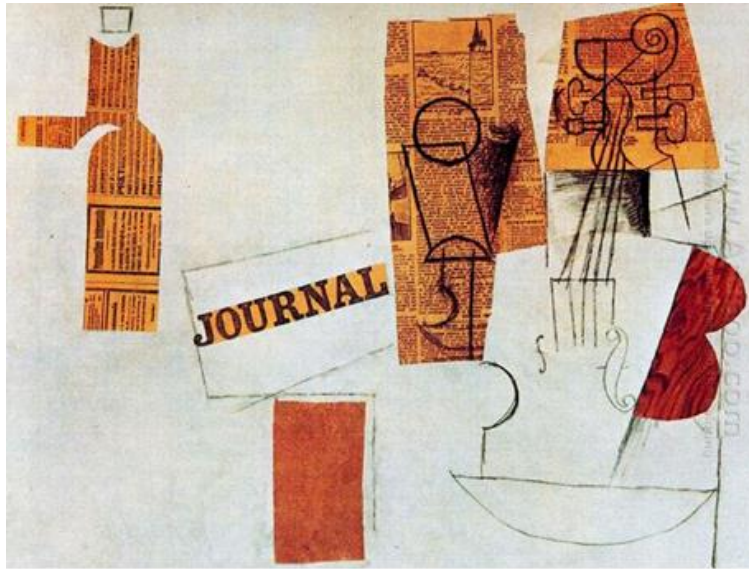


Resim 2.18. Braque, Pipolu Adam, Kolaj-Kara Kalem, (48.1 x 61.4 cm)

Meyve Tabağı ve Bardak tablosunda da aynı malzeme ve aynı üslubu kullanmakla birlikte, doğacı bir anlayışla çizdiği üzümler, resme öbür öğelerle çelişen bir gerçeklik kazandırdı. Duvar kağıdı, Picasso'nun muşambası gibi, resmin en gerçekçi ve sağlam bölümü gibi öne çıksa bile, biz bunun bir yalan olduğunu biliriz. Resim diliyle yapılan bu oyun daha da ileri götürülebilir.



Resim 2.19. Georges Braque, Meyve tabağı ve bardak, (62.9 × 45.7 cm)



Resim 2.20. P. Picasso, Şişe, Bardak ve Keman, (47 x 62.5 cm) Moderna Museet, Stockholm

Şişe, Bardak ve Keman -1912/1913 adlı tablosunda oyunu daha da ileri götürerek kemanın bir bölümünü bir gazete parçasına ve resmin yüzeyi olan bir kağıda karakalemle çiziyor, öbür yarısını ise tahta taklidi bir biçim

olarak yapıştırıyordu. Kemanın çizgilerini belirten başka bir gazete parçasının üzerine de bir bardak çiziyor; soldaki şişeyi ise bir gazeteden kesiyordu. JOURNAL sözcüğünün harflerini resme yapıştırıyor; gazetenin kendisini sadece kontur çizgileriyle gösteriyordu.⁸⁹

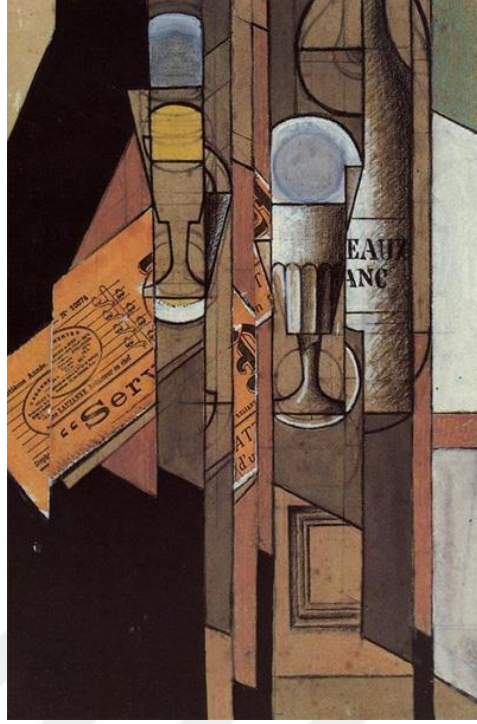
Değişik nitelikteki görsel verileri bir resim de karıştırarak kullanmak, Rönesans geleneğine kesinlikle aykırı bir tutumdur (gerçi böyle bir karışımın izlerine o gelenekte de rastlana bilir); ama bu tutum, örneğin ortaçağ ya da Mısır sanatının göreneklerine aykırı değildir. Eskiden de bir resmin değerini ve etkisini artırmak için altın ve gümüş yıldız ya da değerli taşlarla süslemek gibi çeşitli yollardan yararlanılırdı. Gazete kağıdı gibi daha sıradan bir malzemeyi kullanmanın da daha eski örnekleri vardı: ressamın belli bir biçimi ya da rengi denemek için tuvalinin üstüne bir kağıt parçası koyması gibi. Picasso ile Braque da Çözümsel Kübist resimlerindeki da ha büyük biçimleri, daha önce kağıt parçalarla denemiş olabilirler. Bu kağıt parçalarını daha sonra da sürekli olarak resim üzerinde bırakmak, bu iki ressamın betimleme konusundaki şakacı tutumlarına uygun düşen bir davranıştır.

Şair Apollinaire, modern bir kent insanının yaşantısını yansıtmada, yapıştırma resim tekniğinin çok uygun olacağı görüşünden yanaydı. Apollinaire, 1918'de ölünceye kadar, bu yeni sanatın ateşli bir savunucusu oldu; ama onun böyle bir heyecan duyması özel bir durumun belirtisiydi. Bütün sanatlar yeni yöntemler, 'yeni anlatım' yolları arıyorlardı. Geniş anlamda kolaj, yani birbirine hiç benzemeyen öğeleri bir araya getirerek bir yapıt ortaya koyma tekniği ve bunun sonucundaki doku kopukluğunu yadrigamama özelliği şu ya da bu biçimde bütün sanatlarda görülür.⁹⁰

Bu teknik göz yanılması değildir, gerçekliğin doğrudan tabloya dahil edilmesidir: aynı zamanda, resim yapma eylemi en aşırı sadeliğine indirgenir, artık matbaa harflerini kopya etmeye yada herhangi bir hazır nesneyi taklit etmeye gerek yoktur, herkese ihtiyaç duyduğunu bulunduğu yerden alır. Yapışkan kağıtlar tahta tırpan vb kullanılan öğeler sıradan olgulardır. Ama zeka tarafından yaratılmıştır ve uzam içindeki yeni bir betimlemenin doğrulamalarıdır. Dünün analizi nesnelere arasında ki ilişkilerin ifadesi ile sentez e dönüşmüştür büyük bir basitleştirme daha sade daha dekoratif ve daha renkli olma eğilimi Picasso ve Brague ın dışında Juan gris in eserlerine de damgasını vurur.

⁸⁹ Yeni Bir Biçim: KÜBİZM, Erişim Tarihi (15.05.2018), <https://zhrblc.wordpress.com/2013/05/09/yeni-bir-bicimkubizm/>

⁹⁰ Kübizm, Erişim Tarihi, (15.05.2018), [http://sanatokuma.blogspot.com.tr/p/kubizm.html /](http://sanatokuma.blogspot.com.tr/p/kubizm.html/)



Resim 2.21. Juan Gris, Bardak ve şişeli Kompozisyon, Karışık Teknik (46,3 x 31,1 cm)
1913 Museum of Modern Art New York



Resim 2.22. Juan Gris, Picasso'nun Portresi, (93.4 x 74.3 cm) 1912 Art Institute of
Chicago

Kübist kolaj, ayrıca, sanat nesnesinin statüsüne ilişkin çeşitli soruları gündeme getirmiştir. İlk kez geleneksel malzemenin ötesinde, kitle kültürüne özgü gündelik, sıradan malzemelerin sanat yapıtının ögesi haline gelmesi büyük bir adım olarak nitelendirilmiş; kolaj, sanat ve yaşam arasındaki keskin sınırların bir ölçüde erimesinde etkili olmuştur. Neyin sanat olup olmayacağıyla ilgili kalıplaşmış yargıların hüküm sürdüğü bir dönemde bu kadarı bile büyük, çok büyük bir adım olarak tarihe yazılmıştır. Sanat nesnesinin malzemesi ve mecrasına ilişkin bir sorgulamayı gündeme getiren bu yaklaşım,²⁰ Yüzyılım

sonraki adımlarına ilişkin ipuçları taşımakta; Dada kolajlarına ve fotomontajlara, Pop kolajlarına ve hatta günümüze kadar uzanan dijital kolajlara temel oluşturmaktadır.⁹¹



Resim 2.23. Juan Gris, Uzumler, Yağlı Boya,(92.1x60),1912,The Museum of Modern Art

Düzlemlerin tersyüz olmasını ve aynı nesneye farklı bakış açılarını vurgular; ışığın etkisiyle aralıklar halinde kırılan, resmin kalın çevre çizgileri konturları vurgular ve hatta bütünün yapısını vurgulamak için nesnelerin bile ötesine uzanır. Gris, genellikle yağlıboya, kum ve kurşun kalemi birbirine karıştırdığı yapışkan kağıtlarda da mükemmeldir. Parçalanmış, çoğaltılmış ama tanımlanabilir nesnelere, ritim ve hacim denklilikleri, yansı ve yankılar üzerinde temellenen plastik bir sistemden yola çıkarak kompozisyonlarını oluşturur.

⁹¹ Ahu Antmen *20 Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008, s. 48-49.



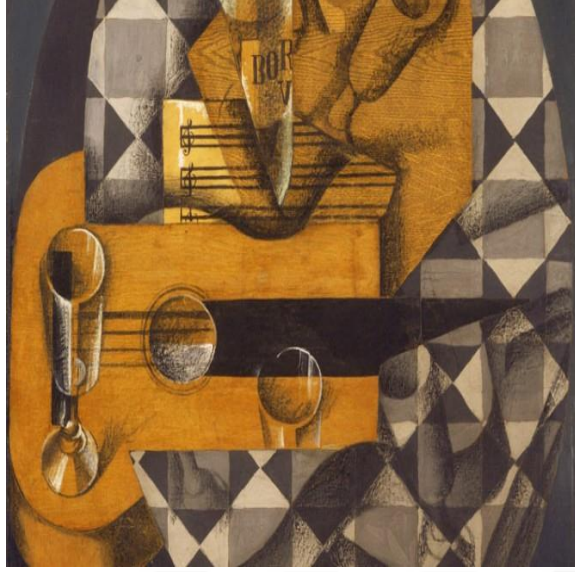
Resim 2.24. Juan Gris, Masada Armut ve üzümler, 1913 (54.5 x 73 cm)

Gris'in 1914'te yaptığı yapışkan kağıtlar tablonun yüzeyini bütünüyle kaplar; düzlem ve renk farklılıkları, son derece rafine, öngörülmemiş etkileri olan ve kesin olarak düzenlenmiş bir sistemin içinde üst üste binen yatay, dikey ya da enlemesine yüzeylerin ustalıklı hesaplanmış çatışması içinde daha uyumlu kompozisyonlar yaratır. Özellikle şunları sayabiliriz: Gitar (özel koleksiyon, Paris); Şişede Ölüdoğa (özel koleksiyon, Paris); Bardak ve Gazete (Smith College Museum of Art, Northampton); Gitar, Bardak ve Şişe (National Gallery of Ireland, Dublin)⁹²



Resim 2.25. Juan Gris Gitar Tarih: 1914 Orijinal Boyut: 65 x 46 cm

⁹² Cabanne, s. 63.



Resim 2.26. Juan Gris, Gitar, Şişe ve Bardak, Kolaj (91.5 x 64.6 cm),1914 National Gallery of Ireland, Dublin



Resim 2.27. Juan Gris, Bardak ve Gazete,(61x38)Smith College Museum of Art

Braque'ta ve Picasso'da hacimler, ritimler, aydınlatma, renkler ve uzam bir bütünlük içinde birbirine destek oluyor ve bu bileşenlerden birindeki en ufak değişiklik kaçınılmaz olarak diğerlerinde değişime yol açıyordu. "Kübistör"lerin durumu ise aynı değildi, onların tablolarındaki öğeler birbirlerinden bağımsızdı. Onlarda kompozisyondan çok düzenleme önemlidir. Kısacası, onların kübizmi geometrik parçalama, biçimlerin sadeliği ve saflığı, renk tasarrufu üzerinde temellenen bir tür düzene çağrıdır. Braque ile Picasso'nun bilinçli olarak devrimci süreçleriyle alakası olmayan bir tür asetizm ve sadelik rejimi; öyle ki solukları kısa sürede tıkanan takipçileri duygusal ya da anekdotik doğalcılıklarını asla terk etmeyecek ve Rönesans'ın görsel sisteminden asla vazgeçmeyeceklerdir. Delaunay, Juan Gris, Leger, hatta Villon bile⁹³

⁹³ Cabanne, s. 57.

2.4. CEZANNE'CI KÜBİZME DÖNÜŞ

Delaunay,1912 Bağımsızlar Salonu'nda çok önemli bir kompozisyon sergiler:
Paris Şehri



Resim 2.28. Robert Delaunay, Paris Şehri, (202 x 138.4 cm), 1912, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Robert Delaunay, Paris'teki Gotik Kilisesi Saint-Séverin'in ilk resmi resimlerinin konusu olarak, vitray pencerelerden ışık akışının modülasyonlarını ve mimarlığın ortaya çıkan algısal bozulmasını çizdiği manzarayı seçti. Zeminin pürüzsüz yüzeyini kırıştıran bastırılmış palet ve renk lekeleri, Paul Cézanne'nin etkisine ve aynı zamanda Georges Braque'in erken dönem Kübist manzaralarının üslup özelliklerine de işaret ediyor. Delaunay, çalışmasında Saint-Séverin temasının "Cézanne'dan Kübizme'e geçiş dönemini" işaret ettiğini söyledi. Delaunay, Eifel Kulesi'nin resim serisinde Kübist parçalanmasının gelişimini daha açık bir şekilde araştırdı. Bu tuvalerde, kendi kendine tahsis edilen "yıkıcı" evresinin özelliği olan sanatçı, kuleyi ve çevredeki binaları çeşitli açılardan sundu. Delaunay, modernitenin ve ilerlemenin bir işaretini uyandırırken, geniş bir alan, atmosfer ve ışık hissini tercih etmesine izin veren bir konuyu seçti. Gotik katedrallerin yükselen tonozları gibi, Eifel Kulesi de benzersiz bir Fransız icadı ve özlemidir. Delaunay'ın bu yapının ve çevresindeki şehrin görüntülerinin birçoğu perdelerin çerçevesi bir penceresinden manzaralar. Eifel Kulesi'nde (1911'de boyalı, 1910 tarihli olmasına rağmen) kule eğrisini perdelik kumaş gibi perdeleyen yapılar. Sanatçının pencere ve pencere manzaralarına olan ilgisi, Sembolistlerin cam panellerin içten dışa doğru geçişi için metaforlar olarak kullanılmasıyla eşzamanlı olarak ortaya çıktı. (Bu seri, Fransız bilim adamı Michel-Eugène Chevreul'un renk eşzamanlı kontrast kuramından yola çıkarak, farklı renklerin aynı anda nasıl algılandığını inceler.) Delaunay, bu eserlerin yan yana geldiği ve üzerine bindirdiği "yapıcı" safha başladığını söyledi. Sentetik, harmonik bir bileşim oluşturmak için saydam zıt tamamlayıcı renkler. Guillaume Apollinaire bu resimlerle ilgili bir şiir yazdı ve Delaunay'ın çabalarını tanımlamak için Orphism sözcüğünü yazdı, ki bu müzik gibi betimleyici gerçeklerden bağımsız olduğuna inanıyordu (isim, Orpheus'tan,

mitolojik lir oyuncusundan türemiştir). Eşzamanlı Pencereleler (2. Motif, 1. Bölüm), Eyfel Kulesi'nin körelimli yeşil bir profilini içeriyor olsa da, soyutlamayı tamamlamak için atlayışından önce sanatçının son selamlaşmalarından biridir.⁹⁴

Anıtsal, dekoratif ve alegorik büyük kompozisyonun itibarını iade etmeye ve modernleşirmeye yönelik bu iddialı yapıt ile kübistlerin yüzüstü bıraktıkları nü, ressamın önceki araştırmalarının sentezini gerçekleştirir; Picasso için beş yıl önce Avignonlu Genç Kızlar, kat edilen yol ve ardışık evreleri neyse, bu eser de onunla karşılaştırılabilir. Cezanne'cı kübizm, sonra Şehirler ve Eiffel Kulesi dizileri, Delaunay'ın katettiği yeni evreyi, renk yoluyla yapıyı onaylayan bu eseri beslemiştir.

Apollinaire'e göre: orphik kübist eğilim, visuel gerçek eğilimden alınmış değil de, tersine, tümüyle ressam tarafından yaratılmış elemanlarla yeni bütünler resmetme sanatıdır. Orphik kübizm, bu bütünlüklere güçlü bir gerçeklik sağlar. Orphik ressamların yapıtları, berrak bir estetik haz uyandırır. Onların aynı zamanda sağlam bir konstruktion'u ve yüce bir anlamı vardır. Bu salt bir sanattır. Picasso, Dealunay, Leger, Picabia ve Duchamp bu eğilimden sayılır.⁹⁵

Dealunay'ın resimlerinde şekiller kübik olmanın dışında, yuvarlak ve kıvrımlıdır. Aynı zamanda renklerde ise çok çeşitlilik ve canlılık vardır. Resimlerin anlamlandırılıp, isimlendirilmesi, Apollinaire'in analizleri sonucu şiirlerinde bile bahsini ettiği tanımlamalarından ortaya çıkar.



Resim 2.29. Robert Delaunay, Paris Şehri,(126x 98) 1912, Solomon R. Guggenheim Museum, New York,

⁹⁴ Robert Delaunay, Erişim Tarihi (17.05.2018), <https://www.guggenheim.org/artwork/1022>

⁹⁵ D-H, Kahnweiller, Juan Gris, His Life and Work, New York, 1947, s. 132.



Resim 2.30. Robert Delaunay, Paris Şehri, (156.85 x 156.85 cm), 1913, Solomon R. Guggenheim Museum, New York,



Resim 2.31. Robert Delaunay, Hava Demir ve Su, (97.4 x 151.4 cm) (Israel Museum, Jerusalem)

Çalışmalarda edinilen izlenim gittikçe soyutlaşan formlar, koyu renk kullanımı, hem derinliğin ve hemde tonun denenmesi, soyut eşmerkezli çevreleri Eyfel Kulesi'nin kübik esinli yorumlamaları ve bir lokomotif ile bir araya getirerek Üç Graces'in oluşturmak için figürlerini birleştirir, soyut ile uyumlu hale getirilen son

derece dekoratif bir resim meydana gelir. Aynı şekilde renge önem veren bir başka sanatçıda Legerdir. Stilistik bir görünümle birlikte tuvallerine hareketi dahil ederek geometrik bir yapısallıkla kendini ifade eder.

Léger, Braque ve Picasso'yla tanıştıktan (1910) sonra Tütün İçenler (1911), Düğün (1911-1912), Mavili Kadın (1912) gibi, kübizmin estetik anlayışına uygun, ama gerçeklikle aralarındaki bağın, Braque ve Picasso'nun aynı dönemdeki tuvallerinden çok daha dolaysız olduğu yapıtlar verdi. 1913'te Biçim Karşıtlıkları adlı bir dizi tablo yaptı. Her biri son derece ilgi çekici birer inceleme sayılabilecek olan bu tuvaler aracılığıyla sanatçının silindirik, kare, dikdörtgen hacimlerden yararlanarak sağladığı hareketin dinamik anlatımı, sanki tümüyle figüratif öğelerden kurtulmuş gibidir. Bununla birlikte, bir yıl sonra gerçekleştirmiş olduğu ve Merdivenler olarak adlandırılan tuvallerinde, belli belirsiz bir figür gözlenebilir, ama bu yapıtlar Biçim Karşıtlıklarındaki ritmik düzenlemeyi sağlayan ilkelere göre gerçekleştirilmiştir.⁹⁶

Yuvarlak hacimlerden, ince uzun figürler oluşturur. İnsani öge ve şehir ögesi, varlıkların gövdesi ve doğanın büyük gövdesi onun için birbirinden ayrılmaz şeylerdir. Leger aynı zamanda modern mekanik yapımlara da değer verir; hız, gerçekliği şiddetli biçimde parçalar, biçimleri yerinden eder, zıtlıştırır, düzenlerini bozar.



Resim 2.32. Fernand Léger, Tütün İçenler tuval üzerine yağlıboya, (1911), (129.2x96.5)
(The Solomon Guggenheim Museum, New York)

⁹⁶ İstanbul Sanat Evi, Erişim Tarihi (17.05.2018), <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-l/leger-fernand/fernand-leger-hayati-ve-eserleri/>



Resim 2.33. Fernand Leger, Düğün, tuval üzerine yağlıboya, 1911, (257 x 206)Modern Sanat Müzesi-Paris

Tütün İçenler' de bulutların eğimleriyle şehrin düz çizgili yapraklarını karşı karşıya getirir; evler ya canlı renklerle işlenmiştir ya da siyah ve griler içinde şekillendirilmiştir. Bu gerçekçi öğeler, sigara içenler gibi, ilk planda, soyut biçimlerle sürekli olarak kesintiye uğrar.



Resim 2.34. Fernand Leger, Mavili Kadın, tuval üzerine yağlıboya,1912, (193 x 129.9 cm)

Mavili Kadın'da ise, silindir hacimlerin rengin onun açısından taşıdığı önemi vurgular. Ormandaki Çıplaklar' da kullandığı haliyle biçimlerin eklemlerinden çıkarılmasına, renklerin eklemlerinden çıkarılmasını ve böylelikle çok net ve yoğun bir kimlik edinmelerini de ekler; eşzamanlı bakışı uygulaması da, nesnelere analiz eder, en küçük ayrıntısını inceler, parçalar, sonra parlak renkler halinde uygulanan ya da parçalanmış, zıt geniş düzlemler halinde sentezi gerçekleştirir.

Kübizmin hareketsizliğine karşı Leger, dinamizmi, tekrar eden ritimleri, ani ve kaçamak ışık patlamalarını, şehirlerin, fabrikaların, makinenin güç ve şiddetini tercih eder.



Resim 2.35. Léger Fernand, Ormandaki Çıplaklar, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1912 (120 × 170 cm), Kröller-Müller Museum, Otterlo



Resim 2.36. Léger Fernand, Pipo İçen Asker, Tuval Üzerine Yağlı boya, 1916 (130x97)



Resim 2.37. Léger Fernand, İskambil Oynayanlar, Tuval Üzerine Yağlı boya, 1916 (130x97)

Formları parçalanmış ve dağınık olsalar da, figürler resimlerde kendilerine bir yer bulurlar. Sergide olmamasına rağmen bu dönemi iyi temsil eden bir resim İskambil Oyuncularıdır. Bedenleri robotik bir şekilde tasvir edilen iki kişi iskambil oynamaktadır. Uzuvları birbirinden kopuk bu kişilerin bedensel bir bütünlükleri yoktur. Resimdeki renk

kullanımında ise sadelik ve gerçekliğe doğrudan gönderme olmayışı göze çarpmaktadır. Savaşın dehşeti resmin karmaşasında gizli bir şekilde okunabilir.⁹⁷

1916, 1917 tarihli Pipolu Asker ve İskambil Oynayanlarında kişilerini silindire dönüştürür Braque ve Picasso olsaydı, onları üçgen yaparlardı. Ressam, canlı bir gerçeklik verdiği bu öğelerin ağırlığını, kütesini, hacmini hissetmektedir.

Son yıllarda gerçekleştirilen bütün yapıtlar, hacim, çizgi ve renk temelinde ilerleyecek, sanatsal çevreleri etkileyen bunlar olacaktır. Bu günden itibaren saf plastik değerlerden yola çıkarak ulaşılabilecek yoğun bir gerçeklikten başak bir gerçeklik olmayacaktır. En saf haliyle görünür olan resimsel zıtlıklar, tamamlayıcı renkler, çizgiler ve biçimler modern resimlerin yapısal temelidir.⁹⁸



Resim 2.38. Léger Fernand, Formların Zıtlığı, Tuval Üzerine Yağlı boya,1916(98.8 x 125 cm) Guggenheim Museum

“Formların Zıtlığı isimli resmi, Geometrik şekillerin dışında belirli bir figürün olmadığı; renklerin gerçek dünyadaki renkleri temsil etmediği bu resim Léger’de soyut resim anlayışının en uç örneğini temsil eder. Sonraki dönemlerde soyutluk düzeyi azalacak olsa da ressamın zıtlıkları gösterme çabası hiç tükenmeyecektir.”⁹⁹

Her sanat, kendini soyutlayarak kendi alanına çekilmekte, kendini kendi alanıyla sınırlamaktadır. Uzmanlaşma modern bir karakteristik olarak dikkat çekmekte ve insan dehasının belirtilerinden birisi olan resimsel sanatında bu yasaya teslim olması gerekmektedir; mantıklı olanda budur; çünkü her disiplin kendi amacına odaklanarak, kazanımları yoğunlaştırabilecektir. Resimsel sanat işte bu yolla gerçekliğe kavuşmaktadır. Bu modern kavrayış, birkaç kişiyi etkisi altına alan geçici bir soyutlama değil; yeni bir kuşağın gereksinimlerine ve heveslerine yanıt veren bütüncül bir ifade oluşturmaktadır.¹⁰⁰

⁹⁷ Modern Kentin ve Zıtlıkların Ressamı Léger, Erişim Tarihi, (19.06.2018), <http://atlaslardannotlar.blogspot.com.tr/2014/01/modern-kentin-ve-zitklarn-ressam-leger.html>

⁹⁸ A. Antmen s. 62.

⁹⁹ Modern Kentin ve Zıtlıkların Ressamı Léger, Erişim Tarihi, (19.06.2018), <http://atlaslardannotlar.blogspot.com.tr/2014/01/modern-kentin-ve-zitklarn-ressam-leger.html>

¹⁰⁰ A. Antmen s. 63.

1913'den itibaren Malevitch'le kübizm ciddi ölçüde derinleştirildi. Kütlesel biçimli bu stil hem ülkesinin halk sanatından hemde Picasso'nun baltayla kesilmişçesine ağır figürlerinden esinlenmişti. Ardından, Leger'den etkilenerek resimler gerçekleştirdi. Bunlardaki kişiler sanki mekanik koni ve silindirlerden oluşmaktaydı, ama Leger'ın koyu, kimi zaman tekrenkli desenlerinin tersine, zengin biçimde renkli bir palet kullanılmıştır. Kübizm üzerine kişisel tutumu akla ve duylulara dayalı bir denetim sonucu eser oluşturmada yanadır.

Malevitch'in analitik kübizme bağı ilk eserlerinden biri Semaver'dir (1913, özel koleksiyon).



Resim 2.39. Kazimir Malevitch- Semaver, Tuval üzeri yağlıboya, 1913, (88,5 x 62,2 cm) Museum of Modern Art New York

Burada Cezanne'cı billurlaşma, düzlemleri kayda değer biçimde yapılı ve dengeli bir "geçiş" oyunu üzerinde temellenir; Kljun'un Portresi ve Fırtınadan Sonra Kırdı Sabah tablosu bu etkiyi taşıyan en belirgin eserleridir.



Resim 2.40. Kazimir Malevitch- Fırtınadan Sonra Kırdan Sabah, Tuval üzerine Yağlı Boya,1913, (81x81) Solomon Guggenheim Müzesi



Resim 2.41. Kazimir Malevitch, Ivan Kljun'un portresi, Tuval üzerine yağlı boya, 1913(112 × 70 cm.) Petersburg, Staatl. Rus müzesi.

Yine kubist anlayış ve yöntemler içinde, nesnelere biçimsel analizi, düzlemlerin üst üste konması, tipografik karakterlerin kullanımı, göz yanılmasının ya da kolajın kullanımıyla Malevitch 1913'te birçok tuval yapar. Bunlarda Picasso, Braque ve Juan Gris'ye referanslar görülür.

Birinci Tümen Askeri'nde, kolaj ve tuval üzerine yağlıboya, Picasso'cu sentetik kübizm yöntemleri kullanır; askerin kafası ve kulağı Picasso'nun. Keman Çalan Adam'ını, hatırlatmakta olup, gerçeklik bir termometrenin varlığıyla kendini göstermektedir.



Resim 2.42. Kazimir Malevitch, Birinci Tümen Askeri, kolaj ile tuval üzerine yağlıboya, 1914 (53,7 x 44,8 cm) The Museum of Modern Art, New York

Yağlıboya ve tuval üzerine kolaj olan Afiş Sütunlu Kadın' da ve tuval üzerine yağlıboya olan, Moskova'da Bir İngiliz'de aynı cephe sellik görülür. Bu iki eserden ilkinde birbirlerini maskeleyen üst üste konmuş düzlemler ve tekrenkli dörtgenler bulunur ve bunlar yüzeydeki parlak renkler olarak ya da oyuk açıklıklar olarak görülen somut nesnelere karışmıştır.



Resim 2.43. Kazimir Malevitch, Afiş Sütunlu Kadın, Karışık Teknik, 1914 (71 x 64 cm)
Stedelijk Müzesi, Amsterdam

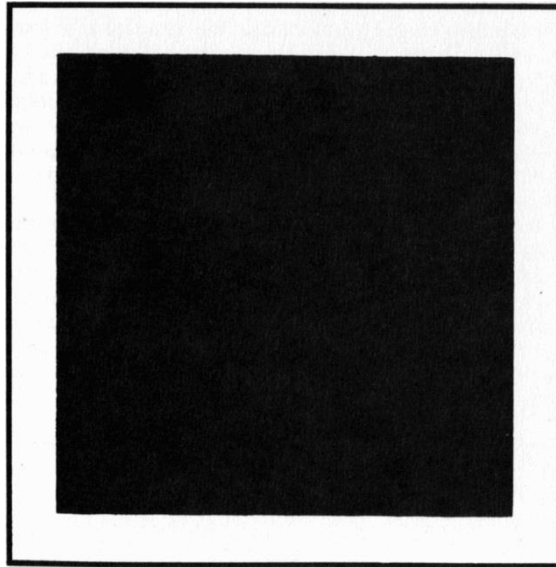
Mizahı Dadacılığın ve gerçeküstücülüğün habercisi olan Moskova'da Bir İngiliz'in kompozisyonu, yüz, kılıç, balık, şamdan, kilise gibi somut öğelerin ve tipografik karakterlerin bir kolajı olarak görülür ve bunlar rasyonellik, ötesi birliği içinde birbirlerine karışırlar. Her imgenin "adlandırıldığı", gelecek için temel önemdeki bu eser kübizme olduğu kadar fütürizme de bağlanır. Ama aynı zamanda Malevitch bunların sınırlarını da keşfetmiştir; doğal modelin serbest bırakılması tamamlanmıştır. Artık yeni bir uzamsal sistemin içinde saf resmin esnekliğinin araştırılmasında mümkün olduğunca uzağa giderek bunun sonuçlarını çıkarmak gerekmektedir. Suprematizm böyle doğacaktır ve bunun tercihleri Malevitch'in 1925 yılında yayımlanacak Kübizmden Suprematizme adlı kitabında tanımlanacaktır.¹⁰¹

¹⁰¹ Cabanne, s. 113.



Resim 2.44. Kazimir Malevitch, Moskova'da İngiliz" 1914. Tuval, tereyağı.(88 x 57 cm)

Görünen dünyanın görsel olguları kendi başına bir anlam taşımaz; önemli olan duygudur ve bu duygu, onu uyandıran çevreden bağımsızdır. Malevitch kübizmin serüveninin içinde yer alarak, duyguya ve duygunun yansıtılma biçimlerine yönelik saf soyut temsile yönelerek Beyaz Zemin Üzerinde Siyah Kare'yi Oluşturur.



Resim 2.45. Kazimir Malevitch, Beyaz Zemin Üzerinde Siyah Kare, 1916 (79,5x79,5)
Galeria Tretiakov, Moskova

Tuvaldeki büyük ve siyah kare, daha önceki resimlerdeki geometrik biçimlerin tersine, herhangi bir biçimin soyutlaması falan değildi. Bir *imgeden* çok bir *simge* gibi duruyordu. Sığınabileceğim son biçim dediği *kare*, Maleviç'e göre geçmişle köprüleri atan ve yeni bir sanat için başlangıç değeri taşıyan simge, *susan hiçliğin simgesi*, idi.¹⁰²

Kübizm evrimi soyutlamanın ötesine geçerek kare ve kareden türeyen biçimlerle modern soyut sanata öncülük eder.



¹⁰² Yılmaz, s. 71.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KÜBİST HEYKEL

1909 yılında Picasso Kadın Başıyla birlikte, iki boyutta deneyimlediği sorunları üç boyuta taşımaya çalışmıştı: Seyircinin bütünüyle kavrayabilmek için etrafında dönmek zorunda olduğu, aynı nesnenin köşeli çok yüzünün yan yana getirilmesiyle ifade bulan birçok görünümünü tek bir imgede bir araya getirmeye çalışmak. Ayrıca bu Baş, burnun çok belirgin bir çizgisini eksen alan bir tür bükülme hareketiyle canlanır; ışık, çok yüzler üzerinde oynayarak, ortada kaldığı dönemki figürlerin uzantısı içinde yer alan bu heykelin bütünsel görünümünü sürekli değiştirir. Picasso insan yüzüne, tıpkı her günkü görünümünde olduğu gibi, ardışık ya da eşzamanlı yaklaşımlardan ve bakış açılarından oluşan, parçalı bir temsil verir. Kübist resim ile kübist heykel arasındaki doğa özdeşliği böylece belirginleşir; resim, üçboyutlu öğelerin uzamsal bağlam değişikliğini belirtir ve tuvalerin ikiboyutlu bir yansıma indirgenmiş heykeller olduğu şeklindeki sık rastlanan izlenim buradan doğar. Demek ki heykel resmin mantıksal tamamlayıcısı, hatta doğrulanması olarak belirir.



Resim 3.1. Pablo Picasso. Kadın Başı, 1909, bronz (405 x 230 x 260 mm)

Picasso 1912 yılında tahta, karton, sac, ip gibi şeyler, den birçok asamblaj gerçekleştirecektir. Bunlar, madde ve uzam içinde, kübist tabloların bu uzantısını kusursuzca aydınlatacaklardır; nesneyi yepyeni bir görünümde sunarken yeniden oluştururlar (Resim.2)



Resim 3.2. Pablo Picasso "Gitar" karton, kağıt, tel, tutkal ve ip.1912

1914 tarihli boyalı tunçtan Absent Kadehi'nde Picasso kadehin hem dışını hem içini gösterir, kadehin üzerine, içinde bir parça şeker bulunan gerçek bir absent ızgarası konulmuştur; rölyef içinde bu şeffaflık arayışı heykelde çok yenidir. "Resim, yapışkan kâğıt, asamblaj ve heykel" diyalogu yerleşmiştir ve daha ilerde "kafes parmaklıklılı heykeller" e varacak yeni icatlara yolu açacaktır.

"Bunlar," der Kahnweiler, "bir tür uzam içinde desen oluştururlar, ama aynı zamanda, heykelin daha önce mimariye hiç ait olmamış bir alanının fethine doğru ilk adımı belirlerler: uzamların yaratılması." ¹⁰³

¹⁰³ P. Cabanne, s. 86.



Resim 3.3. Pablo Picasso, 'Absent Kadehi' Paris 1914 (21.6 x 16.4 x 8.5 cm.)



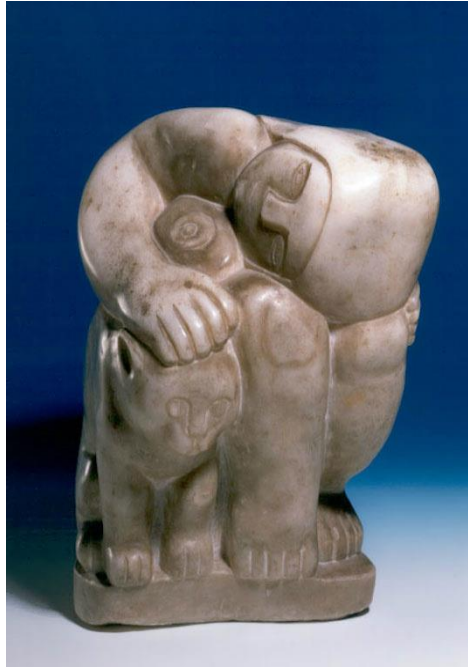
Resim 3.4. Pablo Picasso, 'Absent Kadehi' Paris 1914 (21.6 x 16.4 x 8.5 cm.)

Rus Archipenko, kübist yapılaşmayı benimseyen ilk heykeltıraşlardan biridir. 1908 yılında Moskova'dan Paris'e geldiğinde ilkel sanatları, Afrika sanatını, Uzakdoğu

ve Ortadoğu sanatını keşfedişi onu etkiler ve bunlar kendi ana kültürünün, özellikle ikon resminin üzerine eklenir. 1909 yılında formların indirgenip geometrileştirilmesi kübist ilkesini Oturan Siyah Gövde'ye, ardından 1910 yılında Kedili Kadın'a uygular ve özellikle hacimlerin uçuculaşmasına bağlı kalır.



Resim 3.5. Alexander Archipenko, Oturan Kadın, Bronz, 1912



Resim 3.6. Alexander Archipenko,1911, Mermer, 35cm

Şekil verici olmaktan ziyade teorisyen olarak çalışır, kütleleri basitleştirerek ve bunları matematik olarak yeniden eklemeyerek ifade etmeye çalışır. Boşluklar ve doluluklar kesin hesaplarla gerçekleştirilir; öncelikle bütünsel olan eserleri soyutlamanın sınırlarına kadar açılır, uzar ve basitleşir; örneğin 1913 tarihli Üçgen Zemin Üzerinde Figür ve Archipenko'nun 1914 tarihli Gondolcu'yla birlikte en karmaşık ve en tamamlanmış heykellerinden biri olan Boksörler.



Resim 3.7. Alexander Archipenko."Üçgen Bankası Heykeli" 1914 (76,2 x 19,1 x 15,2 cm.) Nelson Atkins Müzesi, Kansas City



Resim 3.8. Alexander Archipenko. Gondolcu 1914, Bronz, (83.8 x 26.4 x 20.3 cm), Karl Osthaus Museum. Almanya



Resim 3.9. Boksörler 1914; Paris, France: bronz (62.23 x 38.1 cm)

Bu soyut Kübistik kompozisyonda, kavgaya katılan boksörler, mücadelede kilitlenmiş olan iki yüz yüze “figür” de örtülüdür. İndirgeyici formlar, hem kendileri hem de klasik Fransız Kübizmine yansıyan etkiler olarak Afrika ve İber heykellerini hatırlatır. Karmaşık içbükey ve dışbükey formlar, açık mekânı, bileşimin ayrılmaz bir parçası olarak kabul etmektedir - bu, Archipenko'nun en önemli sanatsal başarısı olan yenilikçi bir heykel yaklaşımıdır.¹⁰⁴

Ayrıca birçok asamblaj da yapmıştır. Bunlarda, katlanmış ve eğik, kimi zaman boyalı metal levhalar ve denetimli yansıma bükülme ve etkileşimlerine yol açacak şekilde boyalı ahşap kullanmıştır. (Medrano I, 1912; Medrano II, 1913; Aynanın Karşısındaki Kadın, 1913)

¹⁰⁴ Wikiart, Erişim Tarihi (12.05.2018), <https://www.wikiart.org>



Resim 3.10. Alexander Archipenko: Médrano I, 1913–14 (134.2 × 41.5 × 31.3 cm.)
Guggenheim Museum, New York



Resim 3.11. Alexander Archipenko: Médrano II, 1913–14 (126.6 × 51.5 × 31.7 cm.)
Guggenheim Museum, New York



Resim 3.12. Alexander Porfirevich Archipenko, Aynanın Karşısındaki Kadın, Fransa 1915, (45.7 x 30.5 cm) Philadelphia Museum of Art

Brancusi 1904 yılında Paris'e gider, üç yıl sonra, doğalcılığı ve Rodin'in etkisini terk ederek, Cezanne'ci sentezin bilincine varır ve önceki eserlerinden tam bir kopuşla mimari bir yola girer. 1910 yılında ünlü Öpücüğü gerçekleştirir.



Resim 3.13. Constantin Brancusi, "Öpücük", 1912, Taş,(58,4x34x25,4 cm)

Bir Rus kızının, Tanosa Gassevskaya'nın Montparnasse mezarlığındaki anıtıdır. Bu İlk etütler 1908 tarihli olup, on üç varyasyon ve replik içeren, döngünün tamamı 1912 yılında tamamlanacak olan Uyuyan Esin Perisi'nin etütlerine de bu dönemde girer. Öpücük; güçlü kuvvetli hatlara sahip, geometrik yekpareliği tartışmasız güçte olan bu eser "kübik midir?" "kübist" midir? Taş bloğu birleş tiren basit bir şema içinde birbirine sarılmış iki gövdeyi kapsayan bu kapalı hacim bir fikir içermektedir; yaşamı doğuran ikilik ilkesi burada saflık ve kuvvetle ifade edilmiştir. Kübist anlayışlardan uzaktayız; Brancusi özellikle ilkel heykele, ülkesinin köylü mimarisinin ahşap dayanaklarına bağlıdır.

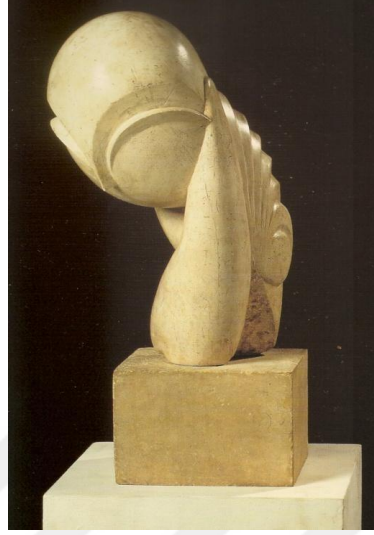
Bir mezar heykeli olarak tasarladığı ‘Öpücük’ eseri, Constantin Brancusi için belki de sanatında en önemli dönüm noktasını oluşturacaktı. ‘Öpücük’ adlı eserinde daha primitif (ilkel) anlatıma ulaşmak amacıyla tekniğinde de farklılığa gider. Kil ile modellemenin kazandırdığı avantajlar ve hataların düzeltilebilmesi karşısında taş gibi masif bir malzemenin yontulmasında itina gerektiren yaklaşım, onun seçiminde ciddi rol oynamaktadır. Çünkü primitif formların biçimlendirilmesi yine primitif bir tavırla olmalı ve bunu da taşın yontma eylemini gerçekleştirirken getirdiği samimiyetin yaratacağına inanmaktadır.¹⁰⁵



Resim 3.14. Constantin Brancusi, “Uyuyan Esin Perisi”, 1909, Mermer, 27x30x17 cm.
Musée National d’Arte Moderne, Paris

¹⁰⁵ Sonsuz Aşkın Heykel Formu/Constantin Brancusi, Erişim Tarihi (16.06.2018), <http://sanatkaravani.com/sonsuz-askin-heykel-formu-constantin-brancusi/>

Uyuyan Esin Perisi'nde yumurtamsı çizgilerin titizlikle incelenmesi adım adım azami sadelik ve kesinliğe varmıştır. Resimde Mondrean'ın meydana getirdiği sadeliği heykelde minimal sayılabilecek formlarla gösterir.



Resim 3.15. Constantin Brancusi, “Matmazel Pogany” 1912, Beyaz Mermer, Y: 44,5 cm. Taş Kaide Y: 15,4 cm.

1913 tarihli Matmazel Pogany'nin de yumurtamsı bir başı, daire kemeri şeklinde yuvasından fırlamış iki büyük gözü vardır; formların anası olan oval formu gerek 1933'e kadar birbirini izleyecek bu başın farklı versiyonlarında, gerekse de sonraki birçok eserde kullanır. 1918 tarihli Prens X'te form sentezi mutlağa erişir.



Resim 3.16. Constantin Brancusi, “Prens X”, 1916, Bronz, 61,7x40,5x22,2 cm

Soyutlamaya değil kendi geometrisini yaratarak maddenin tinselleştirilmesine varır. Böylelikle Brancusi kübist anlayışla birleştirilebilir, ama Archipenko ile Duchamp, Villon'un tam zıddı yönde yer alır.

Macar Josep Csaky, 1910 yılında kbizmden etkilenir ve 1911, 1913 yıllarında sergilere katılır. 1911 tarihli beyaz taştan bir Baş alışmasında, Csaky biçimleri keskin köşelerle eklemlenmiş büyük yekpare kütlelere indirgeyene dek basitleştirir. Baş, üzerinde ışığın etki ettiği yüzeyin kesimini vurgulayan st üste binen çıkık planların oyunuyla kübizme daha yakındır; ifadeci kesinliği içinde çok belirgin bir hacimsel irade sergileyen güçlü bir eserdir.



Resim 3.17. Josep Csaky, Ergen Başı, 1911, (38.5 x 21.5 x 12 cm) Szegeo Müzesi, Macaristan

Marcel Duchamp ile Jacques Villon'un kardeşi olan Raymond Duchamp Villon 1918 yılında kırk iki yaşında öldüğünde, geride kübizmin en belirginleri arasında sayılan on kadar heykel bırakır. Sergilerinden birine 1931 yılında nsz yazan Andre Salmon, onun "döneminde yaşayan bütün heykeltıraşlardan önce geldiğini" belirtir. 1910 yılında, Rodin'in etkisinden koparak, Genç Adam Gövdesi'ni yapar.



Resim 3.18. Raymond Duchamp Villon 1910 (57.8 x 31.8 x 41.5 cm) Modern and Contemporary Art

Heykel hem çok yapılı hem de dinamiktir ve kuvvet çizgilerini ve temel hacimleri çok kesin bir sentez içinde bir araya getirir. Torsu, Duchamp-Villon'un heykellerinin, çağdaşları tarafından indirgeyici formu ve geometrik yaklaşımı nedeniyle özgün olarak modern olarak tanınmasının ilk örneği olmuştur. Konusu, arkaik Yunan heykeline olan ilgisini ortaya çıkarırken, figürün büyük düzlemleri, Kübist eserlerinden uyarladığı formların heykel yoğunluğunu ve geometrikleşmesini yansıtır.¹⁰⁶

Onun Baudelaire'in Başы heykeli, şairin dehasının biriktiği yer olan kafatasına özel bir önem verir ve hala çok klasiktir; 1912 yılındaki Maggy ve özellikle son eseri olan Profesör Gosset'nin Portresi (1917) ise Afrika heykelinin etkisini gösterir.

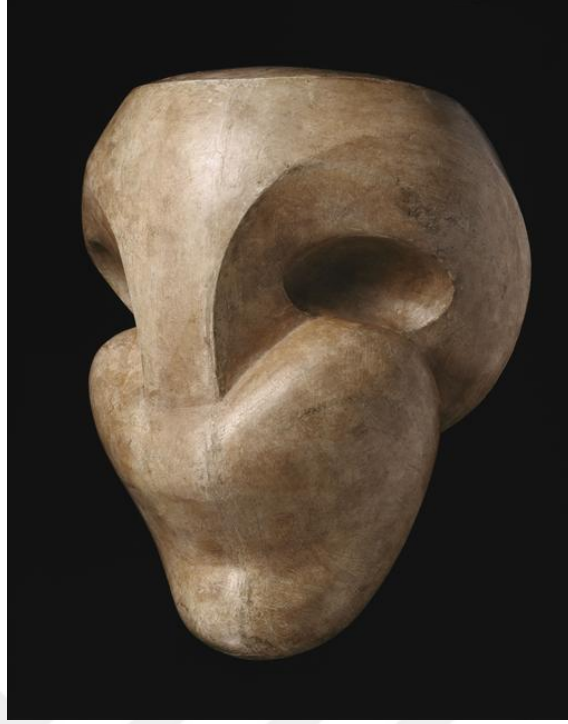
¹⁰⁶ Nyhistory, Erişim Tarihi (14.06.2018), <http://armory.nyhistory.org/torso-of-a-young-man-formerly-torse/>



Resim 3.19. Raymond Duchamp-Villon, Maggy, Bronz Solomon R. Guggenheim Museum, New York



Resim 3.20. Raymond Duchamp-Villon, Baudelaire, 1911, National Museum of Modern Art



Resim 3.21. Raymond Duchamp-Villon, Head of Professor Gosset, c. 1917/ 1918, National Museum of Modern Art - Georges Pompidou Center, Paris 11. 34 x 9 1.8 x 8 1.2

1917'deki Gosset portresi, kafayı bir dışbükey alın burun kısmına ve içbükey bir yüze böler. Göz yuvalarının derinliklerinden sabit bakış, kendi ölümünün bir önsezi olarak yorumlanabilir. Başlangıçta kendisini Auguste Rodin'in eseri üzerine yönlendirdi, ancak 1910'da Kübizm'i keşfetti. Bununla birlikte, çalışmasındaki biçimsel yapılar hiçbir zaman saf ritmik yüzeyler oluşturma eğiliminde olmadı, ancak fizyognomik özellikler sergilemeye devam etti. Bu onu önemli bir portreciye dönüştürdü.' Gerçekçi bir portreye ek olarak giderek daha basitleştirilmiş versiyonlar üretti: soyutlama ve stereometri baştanbaşa arttı.¹⁰⁷

Duchamp- Villon eserlerinde, anıtsal ve dekoratif, duyumsal niyetler sergiler: Aşıklar (1913) ya da Oturan Kadın'da (1914) heykeli mimariye dahil etme niyetini de gösterir.

¹⁰⁷ Mumok, Erişim Tarihi, (12.05.2018), <https://www.mumok.at/en/professor-gosset>



Resim 3.22. Raymond Duchamp-Villon, Aşıklar,1913,Alçı, National Museum of Modern Art - Georges Pompidou Center, Paris

"Kübist Ev" için çalışmalarının tanıklık ettiği gibi, mimari türde heykel yaratmayı tercih etmez. Temel eseri olan Büyük At'tan önce birçok etüt gelir; bunlar arasında At ve Süvari ve 1914 tarihli Küçük At vardır.



Resim 3.23. Raymond Duchamp-Villon, At ve Süvari, 1914 bronz 28 x 18,5 x 10 cm

Duchamp, Villon, önce, göğsü yan yana konmuş iki tekerlekten oluşan bir ata binmiş şema tize bir süvari temsil etmiştir, sonra süvari yok olmuştur ve hayvanın kas yapısı, biçimlerin mekanik karakterinin her türlü doğalcı, hatırlatmayı ortadan kaldırdığı bir tür devasa çark halini almıştır. Eserin son hali genellikle soyuttur, ama hareket kolları, makaraları ve pistonlarıyla birlikte, bir lokomotifle bir at arasında yarı yolda duran, işlemeye hazır bu makine fütürizmin etkisini gösterir. Bununla birlikte, Duchamp Villon'da biçimler hareket tarafından oluşturulmamıştır, dinamizm zapt edilmiştir, ama kübist heykelin statikliğine ve tekrarcı lığına kıyasla başka bir arayış, makine estetiğinin, den yola çıkararak yenilenme teşebbüsü görülür. Aynı ölçü, de dikkat çekici olan şey, bu Büyük At' ta, iç uzam ile dış uzamın iç içe geçme isteğidir. "Nesneler asla sona ermez," diye okuyoruz.

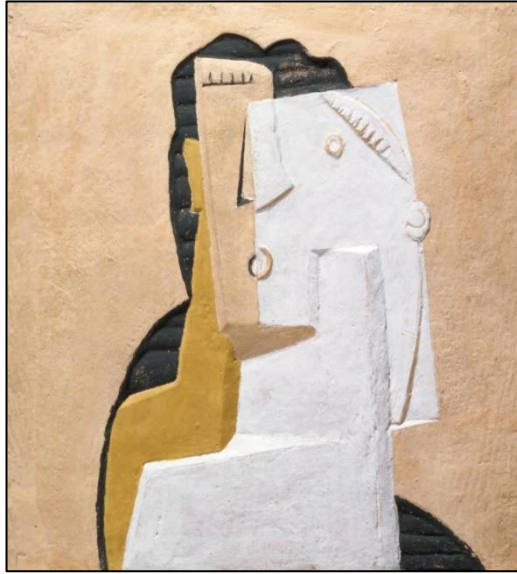


Resim 3.24. Raymond DUCHAMP-VILLON, Büyük At, 1914, bronz, (150.0 x 97.0 x 153.0 cm)

1912 yılında yayımlanan Fütürist Heykelin Teknik Manifestosu'nda, "çok sayıda sempati bileşimiyle ve sayısız tiksinti şokuyla kesişirler..." Braque'un dostluğu Henry Laurens'i 1911 yılında kübist araştırmalara yöneltti, ama ilk heykelleri ancak 1914-1915'ten itibaren bilinmektedir; asamblajlar, çok renkli konstrüksiyonlar ve yapışkan kâğıtlar, özellikle hacimlerin, gölge ve ışıkların dengesini arar. Picasso'nun ünlü Absent Kadehi'nin "şeffaf" heykelinden esinlenerek yapılan ölüdoğalar ile ahşap ve sacdan başlar, bedenlerin yüzeyini parçalayarak parlak yüzeyli, sert-köşeli yapıyı ortaya çıkartır.



Resim 3.25. Henri Laurens, Kadın Başı, 1917. Boyalı ahşap ve sac. Tel Aviv Museum.



Resim 3.26. Henri Laurens, Boksör Başı, Pişmiş Boyalı Kil, (242 x 238 x 25 mm)

Bu ilk eserler resmin etkisini yansıtır, Laurens ressam dostlarıyla, özellikle Braque'la aynı konuları seçer; meyve kâseleri, şişeler, bardaklar, gitarlar, kafalar bütünüyle yeniden icat edilmiş, hem uyumun hem de kesinliğin damgasını taşıyan bir

sonuca erişirler. Çok sayıda doğrusal desen bu eserlere eşlik ederek, içyapıyı, iskeleti gösterir. Henry Laurens bu araştırma yılları boyunca konstrüksiyonları ve yapışkan kâğıtları birlikte kullandı, bunları birbiriyle zenginleştirdi ya da düzeltti; bunları en sıkı ilişkilerle birbirlerinin tamamlayıcısı olarak gördü ve en ciddi ve en duyarlı analizlere tabi kıldı. Ele alınan malzeme, sıradanlık dikkate alındığında renk genellikle son derece nazikçe ve tasarruflu olarak kullanılmıştır.

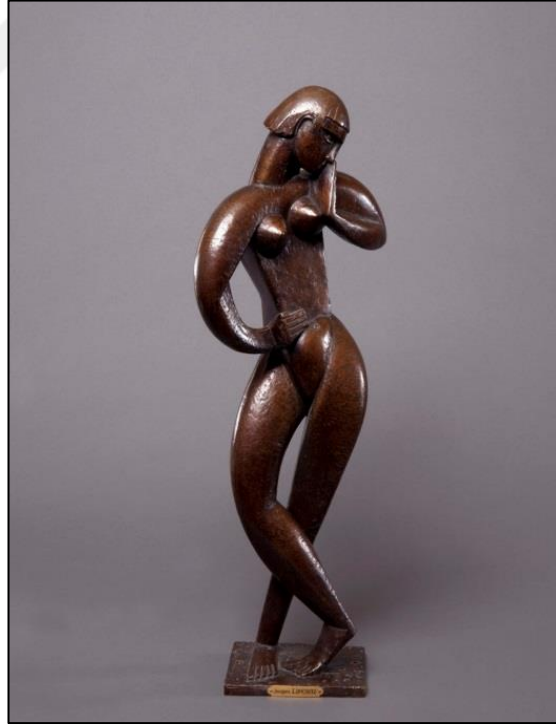


Resim 3.27. Henry Laurens, Meyve kompostosu, 1922, Pişmiş Kil, 44 x 58.5 cm.

Jacques Lipchitz, tıpkı Laurens gibi, resmin sorunlarını üç boyutluluğa taşımaya çalışmıştır. Litvanya'dan Paris'e 1909 yılında geldi; ressamların ve şairlerin dostlukları onu dönemin kaygılarına alıştırdı ve ilgisini ilkel heykele, özellikle Mısır, Doğu, Eski Yunan heykeline ve Afrika sanatına yöneltti. Picasso ile Juan Gris'in karşılaşması onun kübizme katılımında belirleyici oldu. Yarım yüzyıl sonra şöyle diyecektir: "Ben her zaman kübistim. Kübizm doğrusal çizgiyle birlikte görülüyor, ama doğrusal çizginin benimsenmiş olması izlenimciliğe karşı tepkidendir... Kübizm doğrusal çizgide değil, ama evren üzerine özgül bir bakış açısındadır. Kübist sanat başlangıçta sözdizimseldi. Bu yeni dil bir kez saptandığında hepimiz kendi hikâyemizi anlattık... " 1913 tarihli Yılanlı Kadın, Yelpazeli Binici Kadın ya da Dansöz katı tutumlu heykellerdir.

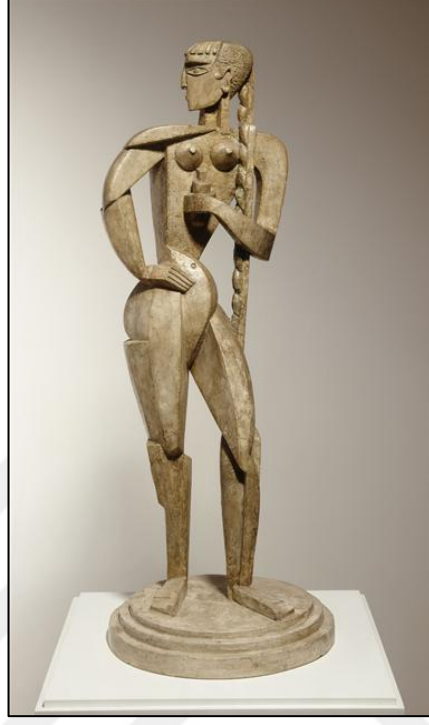


Resim 3.28. Jacques Lipchitz, Yılanlı Kadın, 1913, Bronz,



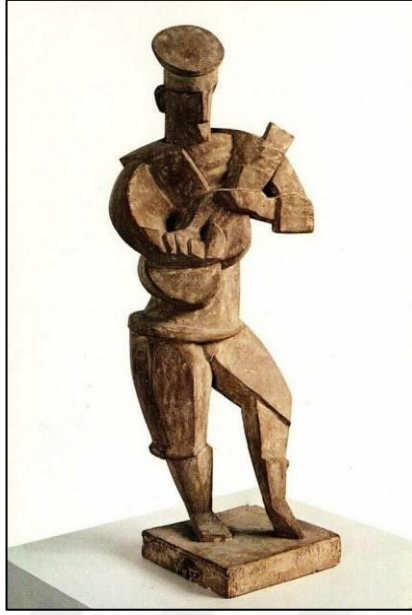
Resim 3.29. Jacques Lipchitz, Dans Eden Kadın, 1913, Bronz, (62.9x 20.3x 17.1 cm)
Barnes Collection Online - Barnes Foundation

Bunlar köşeli ve eğimli kesin şemalar üzerinde tasarlanmıştır ve 1914 tarihli Saç Örgülü Genç Kız'da yuvarlak çokyüzlü köşeli yüzeyleri birleştiren biçimlerin bölünmesiyle birlikte görülür.



Resim 3.30. Jacques Lipchitz, Saç Örgülü Genç Kız' 1914 Bronz (83.8x 31.8 cm)

Hepsi dışbükey olan parçalanmış öğeler, eklemleri çok belirgin olan ve üzerinde ışığın etkide bulunduğu bir anatomi oluştururlar; ışığın yarattığı dinamizm saç örgüsünün katı dikeyliğiyle dengelenir. 1914, 1918 tarihli Gitarlı Denizci' de biçimlerin geometrikleştirilmesi yerini, bu esere hareketini veren ışık ve gölge bölgeleri yaratan düzlemlerin karmaşık düzenlenme, sinden yola çıkarak konstrüksiyona bırakır; eser, kişinin S şeklindeki hareketini ritimlendiren içbükey yüzeylerin kullanımıyla vurgulanmıştır.



Resim 3.31. Jacques Lipchitz, Gitarlı Denizci' 1914 Kröller-Müller Museum

1918 yılında Lipchitz, taştan ya da boyalı alçıdan, al, çak, kabartmalı ölüdoğalar yapar; bunlar kompozisyon bakımından Juan Gris'inkilere çok yakındır. Sert ve düşünülmüş, yoğunluklu bu tür resimler kimi zaman oval bir küvetin çukurunda düzenlenmiştir ki bu da gölgeleri ve ışıkları vurgulayan: bir üçüncü boyut etkisi yaratır.



Resim 3.32. Jacques Lipchitz, Mandolinli Kadın, 1919, Modern Art. N.Y.(65cm)

1919 tarihli Akordeonlu Arlequin'den yola çıkan heykeltıraş, dönemin "düzene dönüşüne denk düşen bir dönüşüm geçirir; figürlerinde, 1914 öncesi kübizmin bastırmış olduğu arabesk, yılan kavilik ihtiyacına karşılık veren eğimler ve kıvrılıp bükülmeler görülür. Bununla birlikte bunlar kesin olarak şekillendirilmiş, anıtsal, kimi zaman da biraz ağır kalırlar; daha ilerde barokçuluğun ve lirizmin dengeleyeceği duyumsallık ve özgürlük onlarda eksiktir.

1909'dan itibaren Paris'te bulunan Rus Zadkin Kübizmi 1913 yılında keşfeder; Roma sanatından esinlenerek, sağlam bir şekilde inşa edilmiş, geometrik kesinliğini Kübizmin verdiği kütleli eserler gerçekleştirir. Bu disiplini, arabesk üzerinde ve düzlemlerin uyumlu düzenlenişi üze, rinde, biçimlerin duyumsal modellendirilmesi üzerinde temellenen daha lirik bir dile Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra uygular. Dekoratif yöntemler, ayrıntıyı ihmal etme, den maddeyi kimi zaman duyarlılaştıracaktır. Dolayısıyla kübist heykelde iki eğilim gün yüzüne çıkar: Birincisi uzam içinde bir nesne ya da bir figürün analitik temsiline bağlıdır, ikincisi ise basit geometrik öğelerden yola çıkarak bunları yeniden yapılandırır. Her ikisi de iki temel yönelimi -analitik kübizm ile sentetik kübizm- için, de resimsel kübizme uygundur.

Bir figürün geometrik öğelere bölünmesi Rus yapımcı heykeltıraş Naum Gabo'da görülür: 1916 tarihli Başlar'ı, uzanım nüfuz ettiği ve "havada çözülebilir", açık ve şeffaf düzlemlerde somutlaşmış hacimlerin kübist analizine çok şey borçludur. Ama Gabo, tıpkı kardeşi Pevsnir gibi, "heykel ögesi olarak" kütleyle karşı çalışır; hacmin kütleli bağımsızlaşması gerekmektedir. Kübistleri "kendi analizleri içinde donmuş" kalmakla suçlarlar; 1920 tarihli Gerçekçi Manifesto' da kendi deneyimlerinin "sanatın ancak yüzeyiyle ilgili olduğunu, temellerine erişmediğini; bütün bunların da eski sanatta olanla aynı yazıya, aynı hacme, aynı dekoratif yüzey duygusuna yol açtığını" belirtirler. Kübist ilkelerden yola çıkan mimari yönelim, Rus konstrüktivistleri olan Tatlin ve Rodçenko' da hissedilir. 1913 yazının sonunda Paris'ten dönen Tatlin ilk karşı rölyeflerini gerçekleştirir.



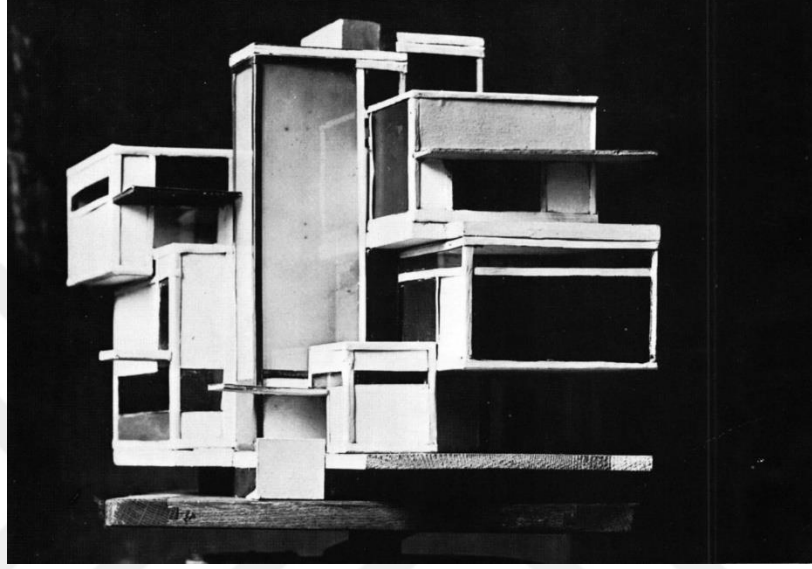
Resim 3.33. Naum Gabo, Yapısalıcı Baş,1916, Museum of Fine Arts, Dallas (23cm)



Resim 3.34. Vladimir Tatlin, Köşe Tezgahı, 1914 Sac, bakır, ahşap ve metal (71×118 cm)

"Resimsel rölyef" denen bu eserler, Picasso ve Braque'inkine çok yakın, farklı malzemelerden oluşmuştur; 1914, 1915'te resim evresinden asılı rölyefler ve köşeli karşı rölyefler evresine geçer. Rodçenko'da resimlerinin biçimleri - geometrik düzlemleri

kübist yapıdan esinlenen bir uzanım içinde yan yana ya da iç içedir. Heykelden mimariye geçiş Hollandalı neo-plastikçi ressam, heykeltıraş Vantongerloo ve Van Doesburg'un projelerinde açık ve net bir şekilde görülür. Van Doesburg'un 1929 yılında Meudon'da inşa ettiği evde iç ve dış mekânlar mutlak süreklilik içerisindedir.



Resim 3.35. Van Doesburg, Model Artist House 1923

Kübist heykel kendi aşılmazını da içinde taşımaktadır. Görünür doğadan yola çıkarak, dış biçim bütünüyle yaratıldı. Şimdi modern sanat içrek biçim kültürü yaratmaya çalışıyor.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÇALIŞMALARIM

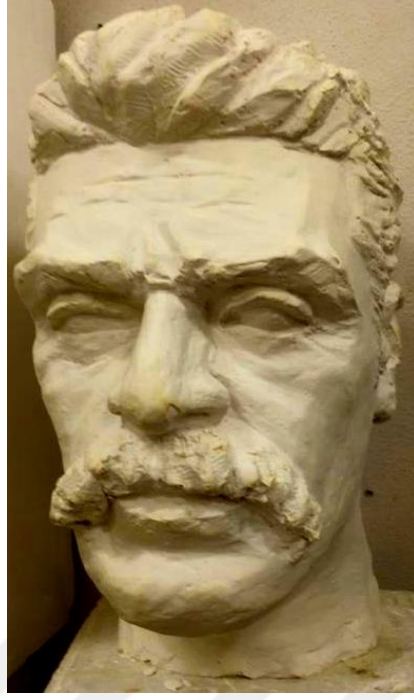
Sanat, bireyi insanın etkinlik dünyasından uzağa estetik coşkunluğun âlemine taşır. Estetik coşkunluğun verdiği hazla birey insani ilgilerinden sıyrılarak, kendine has sanatsal bir tavır elde eder. Bu tavır, özel ve kendi iç dünyasında amaçlı ve anlamlıdır. Bu tavrın içeriğinde bu dünyadaki yaşamla alakalı duygular ya tamamıyla bulunmaz ya da başka bir biçimde var olurlar.

Sanat âlemi kendine has duyguları ve biçimleri olan bir âlemdir. Bu özellik bireyin (sanatçının) yansıtma sürecinde ve öncesinde karmaşık olan duygularının düzene girmesi ve berraklaşmasını sağlar. Sanatın bir mantığı vardır söylemi manası aranmalıdır.

Bir bireyin hisleri ve iç durumu yüzdeki anlatım ve jestlerden anlaşılabilir. Sanat duyguların, anlatım ve dışavurumdur. Huzursuzluk ve gerilimin anlatıldığı çalışmalar sivri ve pürüzlü çizgiler baltayla kesilmişçesine birbirinden ayrılan keskin ve geometrik formlarla biçim bulur. Duygu ve hisler sanatsal öğeler olan form, biçim ve doku gibi elemanların kullanımıyla soyutlama üslubuyla kendilerini dışa vururlar. Soyutlama yoluyla oluşan sanatsal anlatımında her şey belirgin değildir. Bundan dolayıdır ki; sanat, imgeler, semboller ve metaforlar içermektedir.

Sanatçı(birey) içinde yaşadığı dünyadaki objeleri örneğin barındığı bina, ev ve içindeki eşyaları, dış görünüşlerini salt geometrik biçimler olarak algılar. Bu algılayış bireyde sanatsal bir haz uyandırır. Bu algılayış bilimsel bir yöneltide içerir. Örneğin geometrik olguların matematiksel birer gerçek olduğu gibi...

Sanatçı anlam ve biçimi derleyerek sanatsal olgularla yoğurup geçmiş eğilimler ışığında modern form arayışında başarı elde edebilir ve çalışmasını sanat eserine dönüştürebilir.



Resim 4.1. Oto Portre. Alçı Döküm 45 x 21 x 33 cm

Bu çalışmada kil şekillendirme yaparak realist bir büstümü, alçı döküm yaparak oluşturdum. Bu çalışma daha sonra oluşturacağım soyutlama eserlere temel teşkil edeceğinden tezimde önemli yer tutmaktadır. Soyutlamaya giden süreçte örnek alınmıştır.



Resim 4.2. Oto Portre. Alçı Döküm 42 x 20 x 31cm

Realist büstün alçı dökümü üzerinde geometrik formlarla alanlar meydana getirilerek biçimlendirilmiştir. Bu biçimlendirmede birçok parçadan oluşan biçim deformasyonu görülmektedir.



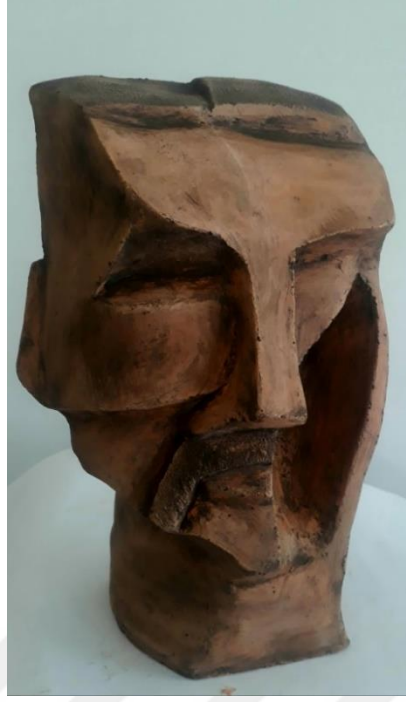
Resim 4.3. Otoportre. Seramik Raku pişirim 27 x 14 x 17 cm

Teknik bakımından ilk işlerimden farklı olan bu eser artistik seramik kaygıları içinde dışbükey geometrik formlarla oluşturulmuştur. Oto portre olan eser teknik bakımından pişmiş kilden oluşturulan ilkçağ heykellerine gönderme niteliğindedir. Yüksek ısıda pişirimi yapılan kil model sırlanarak Raku pişirim olarak bilinen ikinci bir pişirimden geçirilerek vücut bulur.



Resim 4.4. Otoportre. Pişmiş Kil (Terakota) 25x 14.5x 21.5 cm.

İlkçağ heykel anlayışının, modern geometrik soyutlama üslubuyla birleştirilerek kübist formal derinlikler meydana getirilir. Tek pişirimi yapılan kil eser bu açıdan ilk dönem heykel eserlerle benzerlik içindedir. Formel olarak üç boyutlu kübist sanatın etkilerini taşır.



Resim 4.5. Oto Portre. Pişmiş Kil (Terakota) 28.5 x 13.6 x 16 cm.

Dış bükey formlarla birlikte, içbükey geometrik formlarla derinlik etkisi kazandırılmıştır. Keskin geometrik biçimlerin yanında oval formlar dikkat çeker.



Resim 4.6. Kadın Büstü. Pişmiş Kil. (Terakota) 28 x 20.5 x 18 cm.

Başın üst kısmındaki oval formlar diğer kısımlardaki geometrik biçimlerle bütünlük içerisindedir. Primitif sanatın etkileriyle birleşen kübist eğilim minimal bir anlatım sergiler. Büstteki alçak ve yüksek biçimler ışık ve gölgeyi farklı alanlara dağıtır. Bu geometrik soyutlama eğilimi sanatsal yönelimlerimde bana kolaylık sağlamıştır.



SONUÇ

Nesnelerin ve kavramların öz bilinen çehrelerinden kurtulması, 1910'larda Kübizmle birlikte modern bir künye kazanmıştır. Heykel sanatı da asrın kendi içindeki değişimi ve dönüşümüne paralel olarak gelişmeye ve kavramlar üzerinde yeni kapılar açmaya başlamıştır. Rodinin canlandırdığı başkalaşım, Brancusi, Picasso, Lipchitz, Archipenko gibi sanatçılar tarafından kübizm akımı doğrultusunda sorgulanır ve sanat objesi ile sunulur.

Beşerin dâhilinde yaşadığı cihanı sorgularken, görünen dünya ile iç dünyası arasında gidip gelmesi yeni bir yorumun ortaya çıkmasına neden olur. Bu meraklı ve sorgulayıcı yorum doğayı taklitten öteye geçerek, soyut dinamikleri görünür kılabilmek için sanat ve sanat nesnesini kullanır. Yaşamın içinde olan bu hareket biçimi yaşamın özünü yansıtmaktadır.

Sanat sürekli gelişen ve değişen olgudur. İnsanoğlu da değişen bir canlı olması sebebiyle tarihsel süreci takip ederek daha gelişmiş sanat eserleri ortaya koymayı amaçlar. Sadece tüketen bir varlık olmaktan çıkar, üretici varlık olarak evrende yaşamını sürdürür. Geleneksel sanat anlayışı kırılmadığı, toplumsal kalıplaşmaların, tabuların olduğu dönemlerde üretimin kısır döngüye girdiği zamanlar da bu sanatsal yöntem farklı olmayı tetikleyerek, sanatın, toplumun gelişmesine ivme kazandırmıştır. Realist amaçlar için üretilen ürünlere duygu yükleyerek estetik amaçlar içinde kullanılabilmesini, ürünün bir madde olarak kullanmanın dışında, insanın doğasında olan estetik kavramı içinde kullanabileceğini göstermiştir.

Bu gelişim dâhilinde soyut sanata götüren öncül geometridir. Bir araya getirilmiş form, biçim, hacim, doku ve kompozisyondan meydana gelen heykel sanatının geometrik bir yapı üzerine inşa edilmesi, sanatın yaşam eğilimlerinin değişmesi anlamına gelir. Bundan ötürü soyutlama, geometrik sanatın düşünsel meyli düzeyinde vücut bulur. Matematiksel düşünce sürecinin getirdiği, ilkelerini yine matematikte bulan özsel estetik kaygıdır. Bunun gibi temellere dayanan geometrik sanat, sanat yapısını soyut düşünsel bir konstrüksiyon olarak sorgular.

Biçimlendirme eğilimi ile ortaya çıkan her yeni olgunun bir sonraki durumun habercisi olduğu ve geometrik soyutlama kavramının ne denli geniş bir kapsama alanı

içerisinde olduğu gözlemlenmiştir. Formel tutumla değer yargılarının ya da beğenil önceliklerin varlığı ile insanın kendini görmek istediği ve dış kaynaklı nedenlerin içsel sorun haline dönüştürülmesi sorgulanabilir bir tutumdur. Dünya sıradan değerlendirmelerden değil de farklı bir açıdan; heykel plastiğinin soyut yaklaşımıyla ilişkilendirilmiştir.

Sanatçı doğada var olan görünümüleri, güzellik ve zevk yaratmak için kullanır, aynı zamanda insan duyarlılıklarını inceler, çalışmalar meydana getirir. Bu çalışmalar kendimiz hakkında keşiflerde bulunmamızı, algısal olarak duyarlılıklarımızın seviyesini anlamamızı sağlar. Bu devrim niteliğindeki yöntem ile oluşan çalışmalar, insanın algısını, kapasitesini, eğilim ve tanınmasına yol açar. Sınırlarının nereye kadar ulaşabileceğini, nereye kadar gelişebileceğini gösterir. Bunun farkına varan birey nesnelere duyusal olarak toplanan verileri yer ve zaman gibi varlık koşullarından koparır. Akıl süzgecinden damıtarak yepyeni hissel tepkimelerle yeni soyut kavramlarla soyutlamaya kaynak oluşturarak 'yeni ilkel' diye nitelenen üslupla estetik hazzı birleştirerek modern sanatsal biçime ulaşır.

KAYNAKÇA

- Ahmet Usta'nın Defteri Erişim (12.06.2018),
<https://ahmetustanindefteri.blogspot.com.tr/2013/07/Heykeltiras-Myron-Polykleitos-Praxiteles-Lysippos.html>
- Antmen, A. *20 Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008
- Akyürek, E. *Bizans'ta Sanat ve Ritüel*, 1.Baskı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul,1996.
- Alexander Archipenko (Erişim Tarihi, 06.08.2018),
<https://www.dorotheum.com/en/auctions/current-auctions/kataloge/list-lots-detail/auktion/10896-modern-art/lotID/517/lot/1794711-alexander-archipenko.html>
- Archaic smile, Erişim (29.05.2018) <https://www.britannica.com/art/archaic-smile>
- Arseven, C,E. *M.E.B. Sanat Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Basımevi, C. III, İstanbul 1998.
- Artyfactory, Erişim Tarihi, 13.05.2018),
http://www.artyfactory.com/art_appreciation/art_movements/cubism.htm
- Beksaç, E. *Avrupa Sanatı*, Pandora Yayıncılık, İstanbul, 1994.
- Bell, J. *Sanatın Yeni Tarihi*, (Çev. U. Ceren Ünlü), İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.
- Buchholz, E, L. Bühler,G. Hille, K. Kaeppele, S. Stotland, I. *Başvuru Kitapları Sanat*, (1. Baskı), (Çev. Derya Nüket Özer), NTV Yayınları, Çin 2012.
- Burke, P. *Tarihin Görgü Tanıkları*, İstanbul Kitap Yayınevi, İstanbul 2003.
- Cabanne, P. *Le cubisme*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1982.
- Desenho Clássico, Erişim (26.06.2018) <https://desenho-classico.blogspot.com.tr/2015/10/canones-da-proporcao-corporal.html?view=flipcard>
- Erdem, Beyaz, Heykel Sanatına Giriş, Erişim (15.06.2018),
<https://www.gecedergi.com/beyaz-erdem/heykel-sanatina-giris/>
- Eroğlu, Ö. *Worringer Soyutlama ve Duyumsama*,1.Baskı, Tekhne Yayınları, İstanbul 2016.

Filozof.net Rönesas'ta Resim ve Heykel Sanatı, Erişim Tarihi (19.06.2018)
<http://www.filozof.net/Turkce/tarihi-eserler-r/19218-ronesansta-resim-ve-heykel-sanati.html>

Fischer, E. *Sanatın Gerekliği*, (Çev. Cevat Çapan), E Yayınları. İstanbul, 1979.

Flickr, Erişim Tarihi (03.06.2018), <https://www.flickr.com/photos/wallyg/2224762996>

Francesco Laurana, Erişim Tarihi (02.06.2018),
<http://www.getty.edu/art/collection/artists/3426/francesco-laurana-dalmatian-about-1420-1502/>

Geigler, M. *Estetik Anlayış*, (Çev. Tomris Mengüşoğlu) Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2015.

Gece Dergi, Heykel Sanatına Giriş, <https://www.gecedergi.com/beyaz-erdem/heykel-sanatina-giris/>

Goldschedier, L. *Roman Portraits*, Phadion Press Limited, 1940, Newyork

Gombrich, E. H. *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Erol Erduran-Ömer Erduran), Remzi Kitapevi, İstanbul, 1995.

Harrison, C. Wood, P. *Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, Küre Yayınları, İstanbul, 2011.

Holligsworth, M. *Dünya Sanat Tarihi*, 2. Baskı, (Çev. Banu Ergüder, Rengin Küçük Erdoğan), İnkılap Yayınevi, İstanbul, 2010.

Huntürk, Ö. *Heykel ve Sanat Kuramları*, (1. Baskı), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2016.

İpşişoğlu, M. İpşişiroğlu, N. *Oluşum Sürecinde Sanatın Tarihi*, 3. Baskı, Yorum Sanat Yayınevi, İstanbul 2010.

İstanbul Sanat Evi, Erişim Tarihi (17.05.2018),
<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-l/leger-fernand/fernand-leger-hayati-ve-eserleri/>

Kahnweiler, D. *Der Weg zum Kubismus*, Stuttgart, 1958,

Kahnweiller, D-H, Juan Gris, His Life and Work, New York, 1947, s. 132.

- Kaplanoğlu, L. "Resimde Zaman ve Eşzamanlılık", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 2011, (19), 65.-73.
- Konak, C. *Cezanne' İn İzinden Kübizm*, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi 2016, 4(26), 294-301.
- Kübizm, Erişim Tarihi, (15.05.2018), <http://sanatokuma.blogspot.com.tr/p/kubizm.html>
/
- La Gran Dama Oferente del Cerro de los Santos, Erişim (27.04.2018)
<http://www.sourcememory.net/art2/espana/oferentes.html>
- Las Damas Ibéricas Del Cerro De Los Santos, Erişim (03.05.2018),
<http://arturogonzaloaizpiri.blogspot.com.tr/2016/02/las-damas-ibericas-del-cerro-de-los.html>
- Lise, Giorgio, *Mısır Sanatını Tanıyalım*, (Çev.: Eren Soley), İnkılap Kitabevi, İstanbul 1986.
- Modern Kentin ve Zıtlıkların Ressamı Léger, Erişim Tarihi, (19.06.2018),
<http://atlaslardannotlar.blogspot.com.tr/2014/01/modern-kentin-ve-ztlklarn-ressam-leger.html>
- Moscatti, S. *Mezopotamya Sanatını Tanıyalım*, (Çev: Ceyhun Çalıklar), İnkılap Kitabevi, İstanbul 1985.
- Mumok, Erişim Tarihi, (12.05.2018), <https://www.mumok.at/en/professor-gosset>
- Musee Orsay, Erişim Tarihi, (03.06.2018), http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire/commentaire_id/johann-wolfgang-von-goethe-162.html?no_cache=1/
- Muse Rodin, Erişim Tarihi, (04.06.2018), <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/man-broken-nose/>
- Nyhistory, Erişim Tarihi (14.06.2018), <http://armory.nyhistory.org/torso-of-a-young-man-formerly-torse/>
- Öndin, N. *Barok Resim ve Heykel Sanatı*, Hayalperest Yayınevi. İstanbul, 2018.

- Robert Delaunay, Erişim Tarihi (17.05.2018),
<https://www.guggenheim.org/artwork/1022>
- Sebeder, Erişim Tarihi (06.06.2018),
http://sebeder.org/La_Muse_Endormie_Uyuyan_Esin_Perisi_Heykeli-920.html/
- Sisohpromatem (Marco Vignolo Gargini), Erişim (27.06.2018)
<https://marteau7927.wordpress.com/2013/04/28/auriga-di-delfi/>
- Sonsuz Aşkın Heykel Formu/Constantin Brancusi, Erişim Tarihi (16.06.2018),
<http://sanatkaravani.com/sonsuz-askin-heykel-formu-constantin-brancusi/>
- Sönmez, E, B. “Hellenistik Heykel Sanatında Toplumsal Bilinç ve Öz Biçim İlişkisi”,
Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 4,
 2015, 162-183.
- The Heads of Franz Xaver Messerschmidt, Erişim Tarihi (03.06.2018),
<https://www.theparisreview.org/blog/2010/09/30/the-heads-of-franz-xaver-messerschmidt/>
- Tunalı, İ. *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Antik Sanat, İstanbul 2003.
- Turani, A. *Modern Resim, Sanatın Gerçek Çehresi*, Doğu Matbaası, İstanbul, 1960.
- Turgut, İ. *Sanat Felsefesi, I. Baskı*, Akademi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1993.
- Vincent, J, A. *History of Art*, New York: Barnes & Noble, 1958.
- Wikiwand, Erişim (10.05.2018) http://www.wikiwand.com/tr/Kiklad_Uygartılığı
- Wikiart, Erişim Tarihi (12.05.2018), <https://www.wikiart.org>
- Worldcollectorsnet, Erişim Tarihi (04.06.2018), <http://www.worldcollectorsnet.com/art-news/two-sculptures-by-auguste-rodin-to-be-sold-at-sothebyandrsquos-amsterdam/>
- Worringer, W. *Soyutlama ve Özdeşleyim*, (Çev.: İsmail Tunalı), Remzi Kitapevi, İstanbul 1985.
- Wölfflin, H. *Sanatın Temel Kavramları*, Çev. Hayrullah Örs. Remzi Kitapevi, İstanbul, 1990.

Yeni Bir Biçim: KÜBİZM, Erişim Tarihi (15.05.2018),
<https://zhrblc.wordpress.com/2013/05/09/yeni-bir-bicimkubizm/>

Yılmaz, M. *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, 1. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2005.

Yılmaz, N. Picasso'nun İki Kübist Resmi: 'Avignon'lu Kızlar' ve 'Guernica', *Lebriz Sanal Dergisi* Erişim Tarihi, 13.05.2018)
<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=1256&bhcp=1>



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel bilgiler	
Adı Soyadı	Ahmet İşçioğlu
Doğum Yeri ve Tarihi	Elazığ, 1978
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı
Bildiği Yabancı Diller	Farsça
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	<p>2016 Seramik Raku Pişirim Tekniği Workshop / ERZURUM</p> <p>2016 Ritmin İzi – Çizginin Sesi Çalıştayı / ERZURUM</p> <p>2016 Metal Workshop / ERZURUM</p> <p>2016 International Winter Sities Symposium / ERZURUM</p>

	2016 Ahşap Workshop ve Heykel Sergisi / BAYBURT
	2015 Buzdan Erzurum Heykelleri Workshop / ERZURUM
	2015 Buz Heykel Yarışması / ERZURUM
	2015 Buzdan Çift Başlı Kartal Heykeli Yapımı / ERZURUM
	2015 Maske Başlıklı Workshop / ERZURUM
	2014 Cam Mozaik ve Resim Sergisi/ELAZIĞ
	2014 Çöpten Sanata Kişisel Resim Sergisi/ELAZIĞ
	2012 Baskil Eğitim Şenlikleri Karma Resim Sergisi/ELAZIĞ
	2011 Kadıköy'den Elazığ'a Adlı Kişisel Resim Sergisi/ELAZIĞ
	2007 Mehmet KAVUKÇU'nun Yerleşkede Vurgu Sanat Etkinliklerinde Bulundu/ERZURUM
	2007 Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Ellinci Yıl Seramik Sergisi/ERZURUM
	2007 V. Yasin AKYÜZ'ün Yazıp Yönettiği Köroğlu Adlı Tiyatro Oyununda Oynadı/ ERZURUM
	2006 Onur ERBİLEN'in Yazıp Yönettiği Kapat Dosyayı Kokmasın Adlı Oyununda Oynadı/ERZURUM
	2006 Oğuz EREN ve Emrah AYAN'ın Yazıp Yönettiği Kabir Adlı Kısa Filmde Rol Aldı/ERZURUM

	<p>2005 İnönü Üniversitesi'nin Düzenlediği 1. Ulusal Resim Yarışması/MALATYA</p> <p>2005 Selçuklu Üniversitesi'nin Düzenlediği ÖYP Üniversiteleri Güzel Sanatlar Fakülteleri Karma Sergisi/KONYA</p> <p>2005 Fevziye EYİGÖR Atölyesi'nin Düzenlediği Fobiler Resim Sergisi / ERZURUM</p>
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
E-Posta Adresi	ahmt.iscioglu@gmail.com
Tarih	