

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

KONSTRÜKTİVİST HEYKELDE BOŞLUK KAVRAMI

Hazırlayan
Yıldız ÖZER

Danışman
Yrd. Doç. Gökçen ERGÜR

İZMİR-2009

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “KONSTRÜKTİVİST HEYKELDE BOŞLUK KAVRAMI” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

/ /

Yıldız ÖZER

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisanas öğrencisi Yıldız ÖZER'in "KONSTRÜKTİVİST HEYKELDE BOŞLUK KAVRAMI" konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının
Soyadı: **ÖZER** Adı: **YILDIZ**

Tezin Türkçe Adı: **Konstrüktivist Heykelde Boşluk Kavramı**

Tezin Yabancı Dildeki Adı: **The Consept Nullity at Constructive Sculpture**

Tezin Yapıldığı
Üniversitesi: **DEÜ** Enstitü: **Güzel Sanatlar Ens.** Yıl: **2009**

Tezin Türü:

Yüksek Lisans: Dili: **Türkçe**
Doktora: Sayfa Sayısı: 99
Tıpta Uzmanlık: Referans Sayısı: 49
Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanının
Ünvanı: **Yrd. Doç** Adı: **Gökçen** Soyadı: **ERGÜR**

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- **Konstrüktivizm**
- 2- **Sanat**
- 3- **Heykel**
- 4- **Uzay**
- 5- **Mekân**
- 6- **Boşluk**

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- **Constructivism**
- 2- **Art**
- 3- **Sculpture**
- 4- **Space**
- 5- **Place**
- 6- **Nullity**

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet Hayır

ÖZET

19. yy.da başlayan ve 20. yy.a damgasını vuran teknoloji ve endüstri alanında yapılan büyük atılımlar, Endüstri Devrimi olarak adlandırılır. Gittikçe hızlanan teknolojik devrim, geleneksel kültürün parçalanmasına, kırsal yaşam biçiminin değişmesine ve böylece ekonomik, toplumsal ve siyasal alanda köklü değişimlere neden olmuştur.

Dünyada oluşan teknoloji ve endüstri alanındaki bu hızlı değişimler, sanatçıların da yaşama ve çalışma koşullarını değiştirmiştir. Özgür kalan sanatçılar doğayla baş başa kalmışlar, bu gerçek, onları manzara resmi ve toplumsal resimler yapmaya itmiştir.

Sanatçıların bu bakışı, doğayı analiz etmelerine ve ondan sentezler çıkarmalarına neden olmuştur. Cezanne ile temelleri atılmaya başlanan bu dönem Kübizm olarak adlandırılmıştır. Picasso ve Braque, 20. yy.da Fizik alanında yeni bir gelişme olan, maddenin enerjiye dönüşümünün (görelilik teorisi) dördüncü boyutu, yani zamanı ifade ettiği bilimsel teorisinden yararlanarak, kütle ve hareket düşüncesini sanata taşıyan ilk sanatçılardır. Aynı dönemde Malevich de sonsuzluk niteliği üzerinde durarak genişlettiği süprematizmi Einstein'ın görelilik teorisinde, alanın yeni kavrayışının bir yansımasıdır.

Rusya'da 1920'de ortaya çıkan konstrüktivizm akımı, tüm bu gelişmelerden beslenmiştir. Görelilik teorisi ile enerjinin de bir kütesinin olduğu ve bunun sonucu olarak, uzayın hiçlik olmadığı ortaya konmuştur. Teori, boşluğun (Uzay) maddeden ayırt edilemez olduğunu ve uzayın kendisinin maddi cisimlerin varlığı ile koşullandığını iddia eder. Bunun sonucu olarak, konstrüktivistler, boşluğu somut bir madde olarak ele almışlardır ve boşluğu, heykelin tamamlayıcı bir parçası olarak kullanmışlardır.

Gabo ve A. Pevsner'in 1920'de birlikte yayınladıkları "Gerçekçi Bildirisi", dönemin bilimsel çalışmalarını (görelilik teorisi) titizlikle incelediklerini göz önüne koymaktadır ve sanatlarına yansıttıklarını göstermektedir. Ayrıca bu bildirinin en önemli tarafı, boşluğun yeni bir anlamda heykelde kullanılmasının belirlenmesidir.

ABSTRACT

The huge developments revealed in the area of technology and industry which started in 19th century and dominated during 20th century was called “industrial revolution”. The technological revolution which gradually accelerated, caused that the breaking of the conventional culture, the change of the rural life style and thus some fundamental changes in the economical, social and the political area.

Those rapid changes in the world in technology and industry changed also the living and working conditions of the artworkers who then become free and stayed alone with nature. This reality lead them to do landscape and social paintings.

This point of view of the artworkers caused them to analyse the nature and make synthesis. This term which had started to be founded with Cezanne was then called ”Cubizm”. Picasso and Braque were the first artworkers to carry the mass and movement thought to art, having utilized from the scientific theory which was a new improvement in 20th century in Physics area (theory of relativity) that the transformation of the substance to the energy expressed the time as a forth dimension. In the same term, the suprematism which Malevic promoted by emphasizing its infinity property was a reflection of the new comprehension of the area in Einstein’s theory of relativity.

By having raised from those improvements and utilized from Einstein’s theory of relativity that the energy had a mass and the space was not a nullity, the constructivism emerged in Russia in 1920s. The theory alleges that the space cannot be distinguished from the substance and the space itself is conditioned with the presence of materials. As a consequenc, the constructivists took the space as a concrete substance and used it as a complementary part of sculpture.

The realistic Manifesto’ which Gabo and A. Pevsner jointly issued in 1920 proved that they religiously examined the scientific works of the term (theory of relativity) and reflected those to their artworks. Furthermore, the most important aspect of this manifesto was the determination that the space had been used in a new meaning in sculpture.

ÖNSÖZ

Konstrüktivist Heykelde Boşluk Kavramı konulu bu araştırmada, Modern Heykel sanatı incelendiğinde kaçınılmaz olarak karşılaşılan Konstrüktivist Heykel ele alınmış ve Konstrüktivist Heykel'in Avrupa ve Rusya'daki sanat oluşumlarına olan etkileri incelenmiştir.

Araştırma sürecinde gerek yerli gerekse yabancı kaynaklardan faydalanılmıştır. Üç bölümden oluşan çalışmamızın ilk bölümünde Avrupa ve Rusya'daki sanat ortamı ile bu ortamın olgunlaşmasına neden olan sanat akımları ile tavırlar incelenmiş tezin ikinci bölümünde ise Boşluk Kavramının felsefe, fizik ve Konstrüktivist heykelde ele alınarak araştırılmıştır. Tezin üçüncü bölümünde ise Konstrüktivist heykel, sanatçıları ve işleri üzerinden incelenmiştir. Çalışma, konu ile ilgili kütüphane araştırması ve önemli sanatçıların yapmış olduğu yapıtların internet ve yazılı-basılı yayınlar üzerinden incelenmesiyle elde edilen verilerin bir sistematik içinde değerlendirilmesi ile hazırlanmıştır.

Bu vesile ile, araştırmalarımaya başladığım günden beri, elindeki tüm kaynakçaları bana sunan, araştırmalarımı nasıl yapmam gerektiğini ve elde ettiğim bilgileri nasıl bir sistematik içerisinde kullanmam gerektiği konusunda bana yön veren, tezimin isminin konulmasından bitimine kadar olan sürecin her aşamasında vermiş olduğu fikirler ve tavsiyeler ile tezimi bitirmem konusunda bana büyük destek olan sayın hocam Yrd. Doç. Gökçen ERGÜR'e,

Her türlü desteklerini benden esirgemeyen sevgili arkadaşım Serap YILDIZ İLDEN'e ve eşi Serkan İLDEN'e, tüm aileme ve arkadaşlarıma bana verdikleri desteklerinden dolayı "*SONSUZ TEŞEKKÜRLERİMİ*" sunarım.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
KISALTMALAR.....	ix
RESİM LİSTESİ	x
GİRİŞ.....	xiv

1. BÖLÜM

20. YÜZYIL AVRUPA VE RUSYA’SINDA SANAT ORTAMI

1. 1. 20. Yüzyıl Avrupa Sanat Ortamı	1
1. 2. Konstrüktivizme Yön Veren Önemli Sanat Akımları	6
1. 2. 1. Kübizm	6
1. 2. 2. Fütürizm	10
1. 2. 3. Soyut Sanat	15
1. 3. 20. Yüzyıl Rusya’ında Sanat Ortamı ve Konstrüktivizm	27
1. 3. 1. Rusya’da Sanat Ortamı	27
1. 3. 2. 1917 Ekim Devrimi İle Başlayan Sanat Anlayışı	33
1. 3. 3. Konstrüktivizmin Gelişimi ve Sonu	38
1. 3. 4. Konstrüktivizmin Rusya Dışındaki Etkileri	47

2. BÖLÜM

BOŞLUK KAVRAMININ İRDELENMESİ VE KONSTRÜKTİVİST HEYKELDE İFADE BULMASI

2. 1. Felsefede Boşluk Kavramı.....	52
2. 2. Uzay Ve Zaman Kavramı.....	54
2. 3. Fizikte Boşluk (Einstein’in Görelilik Teorisi).....	56

2. 4.Konstrüktivistler Ve Boşluk Kavramı.....	59
---	----

3. BÖLÜM

YENİ BOŞLUK KAVRAYIŞININ KONSTRÜKTİVİST HEYKEL SANAÇILARI ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

3.1.Belli Başlı Konstrüktivist Heykel Sanatçıları ve İşleri.....	64
SONUÇ	77
KAYNAKÇA	80
ÖZGEÇMİŞ	83

KISALTMALAR

yy: yüzyıl
s: sayı

RESİM LİSTESİ

1. **Pablo Picasso** “Bambu Sandalyeli Natürmord” 30 x 38 cm, Tual Üzerine Yağlıboya ve Muşamba, 1912, Ulusal Müze, Paris.
2. **Pablo Picasso**, , Baş, Tahta kutusu, düğmeler olan tırnaklar, sıvayı boyadı ve boyanan sentetik reçine, seramik tabakta, Modern Sanat Müzesi, New York
3. **Pablo Picasso**, Gitar 1914, Madeni levha ve tel, 77,5 x 35 x 19,3 cm, Modern Sanat Müzesi, New York
4. **Umberto Boccioni**,Ruh Durumları, Tual Üzerine Yağlıboya, 70.5 x 96.2 cm, Modern Sanat Müzesi, New York
5. **Umberto Boccioni**, Boşlukta devamlılığın benzersiz formları, 1913,111.2 x 88.5 x 40 cm, Tate Modern, Londra
6. **Umberto Boccioni**, Boşlukta bir şişenin gelişmesi, 1912, Bronz, 38,1 x 60.3 x 32.7 cm, Modern Sanat Müzesi, New York
7. **P. Mondrian**, “Kırmızı, mavi, siyah, sarıyla ve gri düzenleme”, Tual Üzerine Yağlıboya, 1942–43, 127 x 127,Modern Sanat Müzesi, Nev York.
8. **P. Mondrian**, Vicrory Boogie- Voogie, 1942–44. Özel Koleksiyon
9. **Van Doesborg** “Eş zamanlı Karşı Düzenleme” 1929-30, tuval üzerine yağlıboya, 50.1 x 49.8 cm, Harriet Janis koleksiyonu
10. **Georges Vantongerloo**, “Construction of Volume Relations,” 1921, Maun, 41 x 14.4 x 14.5 cm,Modern Sanat Müzesi, Nev York
11. **Georges Vantongerloo**,” Interrelation of Volumes” 1919, Kumtaşı, 225 x 137 x 137 mm, Tate Galeri
12. **Georges Vantongerloo**,”Kompozisyon 2”,Mukavva Üstne Yağlı Boya, 33 x 37.5 cm, McCrory'un Riklis koleksiyonu, Modern Sanat Müzesi, Nev York.
13. **Kazimir Maleviç**, “Siyah Kare”, 1915, tuval üzerine yağlı boya, 109 x109, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg
14. **Moholy- Nagy**, “Nikel Konstrüksiyon,” kaynakla birleştirilmiş nikel tabaklı demir, 35,9 x 17.5 x 23.8 cm 1921.Modern Sanat Müzesi. Nev York
15. **Moholy- Nagy**, Işık Donatımı” 1922–3

16. **Natalia Goncharova**, “Orman”1913, kağıt üzerine suluboya, 0.8 x 29.9 cm, .Modern Sanat Müzesi, New Yor
17. **Natalia Goncharova**, “İspanyol Dansçı”1914, kâğıt üzerine guaj ve kurşunkalem,35 x 25, Riklis Koleksiyon
18. **Vladimir Tatlin**, “Balıkçı”1911, tuval üzere yağlıboya, 77 x 99 cm, State Tretyakov Gallery, Moscow
19. **Vladimir Tatlin**, "Köşe Rölyef," 1914–15, demir, çinko, alüminyum, 78 x 152 x 76, Annely Juda Fine Art, Londra
20. **Vladimir Tatlin**,”Rolyef”1914, Tahtada metal ve deri, 24 3/4 x 20 7/8 in, Özel Koleksiyon
21. **Kazimir Maleviç**, “Süprematist Resim”1916 tuval üzerine yağlıboya, 80 x 70, Stedelijk Müzesi, Amsterdam
22. **Kazimir Maleviç**, “Süprematizm,” 1916-17, tuval üzerine yağlıboya, 80 x80, Güzel Sanatlar Müzesi, Krasnodar.
23. **Luyubov Popova**, “ Painterly Architectonic” 1917, tuval üzerine yağlıboya, 80 x 98 cm, Philip Johnson koleksiyonu, Modern Sanat Müzesi, Nev York
- 24.**Luyubov Popova**, “ Boyacının dükkânından bir konu” 1914, tuval üzerine yağlı boya, 71 x 89cm Riklis Collection, Modern Sanat Müzesi, Nev York
25. **Alexander Rodçenko**, “Asılı Konstrüksiyon,” 1920, Kontrplak, alüminyum boyasıyla boyalı çelik tel, 61 x 83,7 x 47 cm, Modern Sanat Müzesi, Nev York
26. **Julio Gonzalez**,” Aynalı Kadın” 1936–37,dövülmüş ve lehimlenmiş demir, 204 x67x36 cm İvan Center julio Gonzalez, Valensia, İspanya
27. **Julio Gonzalez**,” Le baiser” 1934, bronz, 65,5 x 20 x 30 cm, Galeri Elvira Gonzalez, İspanya
28. **Dawid Smith**,” Cubi XIX “paslanmaz çelik,1966, David Smith/ VAGA, New York
29. **Vladimir Tatlin**, “Karşıt Rölyef” 1914, Russian Museum
30. **Vilan Tatlin**,”Karşı Rölyef”1916,
31. **Vilan Tatlin**, “ Rölyef”

32. **Viladimir Tatlin**, “3. Enternasyonel Anıtı ”1919–21, Tahta, mukavva, tel, metal ve yağlı kâğıt, maket, 6 ft./500 cm
33. **Viladimir Tatlin**, “Uçma makinesi” 1923–31, tahta, ipek, mantar, bilye, Modern Müze, Stockholm
- 34.. **Naum Gabo**, “Kristal merkezle boşlukta inşa” 1938–40, Saydam sağlam plastik ve selüloit, , 324 x 470 x 220 mm, Tate Gallery
- 35 **Naum Gabo** “Büst” 1916- çelik, 1753 x 1340 x 1226 mm, Tate Galeri, Liverpool
36. **Naum Gabo** “ İnşa edilmiş vücut” 1917, karton, 395 x 290 x 160 mm, Tate Gallery
37. **Naum Gabo**, “Bir kadın Büstü” 1917–20, Selüloit ve metal, Modern Sanat Müzesi, Nev York
38. **Naum Gabo**, “Çizgisel İnşa” 1959–1961 Paslanmaz çelik teliyle alüminyum.1 99 x 72,4 x 71,1 cm, Hirshhor Müzesi, Washington
39. **Naum Gabo** “Çizgisel İnşa” 1970–71, Plastik ve naylon ipliği, 1130 x 600 x 590 mm, Tate Galeri,
40. **Naum Gabo**, “Sarmal tema” 1941, selüloz asetat ve saydam plastik, 140 x 244 x 244 mm, Tate Galeri
41. **Antonyo Pevsner**, “Demir Haç” Mermer, piring, siyah boya ve kristal, 84,6 cm Guggenheim Müzesi, Venedik
42. **Antoine Pevsner**, “Geliştirilebilir yüzey”1941, Bronz şeklinde ve yaldızlı gümüş, 55 x 36,3 x 49,1cm, Guggenheim Müzesi, Venedik
43. **Antoine Pevsner**” Column Of Peace” 1954, bronz, 134,6 x 80,5 x 48.6cm. Hirshhorn Müzesi,
44. **El Sissitzky**, “Proun Odası”, 1923, banmış ahşap, 320 x 364 x 364 cm, Tate Müzesi.

GİRİŞ

20. yüzyılın başlarında Batı'da ve Rusya'da sanatın oluşum süreci incelendiğinde, teknolojik ve endüstriyel gelişimle birlikte, değişen sosyal ve kültürel yapı içerisinde, sanatçıların kendi bağımsız sanatsal yaratıları ile sanatın geçmiş dönemlerde etkisi altında kaldığı etkenler arasında bir var olma mücadelesi ve buna bağlı olarak sanatta yeni arayışlara girildiğini görmekteyiz. Avrupa ve Rusya'da başlayan teknolojik gelişim ve toplumsal yapıdaki değişim sanatı da etkilemiştir ve sanattaki yeni arayışlardan bir kısmı cevaplarını Konstrüktivizm'de bulmuştur. Teknolojinin yaşama girmesi sanatçıların yaşam ve çalışma koşullarını değiştirmiştir. Bu gelişim sanatçıları heyecanlandırmış, makine dünyasını yücelten bir konu seçimine yönlendirmiştir. Konstrüktivistler, insanla doğa arasına giren teknoloji dünyasını tasarlayıp ona yeniden biçim vermeyi amaç edinmişlerdir.

Bu eğilimler içinde yer alan Konstrüktivizm'in boşluğu form yaratmada bir kütle olarak heykel sanatında kullanmaları, ayrıca heykel yapımında geleneksel malzemenin yerine yeni malzemeler ve teknikleri kullanma yöntemleri ele alınarak bu akımın oluşma nedenleri araştırılmış. Bununla birlikte, dönemin bilimsel çalışmalarının konstrüktivizme olan katkıları araştırılarak "Konstrüktivist Heykelde Boşluk Kavramı" adlı bu tez çalışmasında incelenmiştir.

20. yy.da Sovyet Devrimiyle beliren ve diğer avangard sanat akımları gibi bir "soyut estetik" hareket olarak doğmayan konstrüktivizm, yalın ve geometrik biçimlerden yararlanarak, endüstriyel malzeme ve teknikleri yücelten bir biçimlendirme çabası içinde olmuştur. Heykel sanatında "kitle estetiği" yerine, boşluğu çevreleyen çizgiler ve planlar estetiği vurgulanmıştır. Konstrüktivist sanatçıların yaklaşımı, bireysel bir estetikten ziyade, Rus toplumdaki değişimleri destekleyecek gereksinimlerin sanatla giderilebileceği yönünde olmuştur. Konstrüktivizmin amacı, topluma ve kolektif ruha yönelik yaşam alanlarının yaratılmasına katkıda bulunmak ve toplumun tamamıyla yeni bir görünüm kazanmasını sağlamaktır. Konstrüktivist sanatçılar, toplumsal bir sorumluluk

yüklenirken, dönemin öncü akımı olan kübizimden, süprematizmden ve bilimsel çalışmalarından beslenerek geliştirmişlerdir.

Konstrüktivizmin, boşluğu heykelde şekillenebilir bir malzeme olarak kullanması modern heykelde bir dönüm noktası yaratmıştır. 20. yy.a kadar felsefeciler ve matematikçiler tarafından hiçlik olarak sanılan boşluğun, Einstein' in "Görelilik Kuramı"nda hiçlik olmadığının kanıtlanması ile boşluğunda bir kütlesinin olduğu gerçeği ortaya çıkmıştır. Kuram, boşluğun (uzay) maddeden ayırt edilemez olduğunu ve uzayın kendisinin maddi cisimlerin varlığı ile koşullandığını iddia eder. Kütle ve enerjinin aynı şey olduğu ve maddenin enerjiye dönüşümünün(hareketinin) dördüncü boyut olarak yani zamanı ifade ettiği gibi bilimsel teorinin konstrüktivizmde karşılık bulması önemlidir ve Tatlin, Gabo ve Pevsner gibi Konstrüktivist sanatçılar, yaptıkları heykellerde, boşluğu somut bir madde olarak ve heykelin tamamlayıcı bir parçası şeklinde kullanmışlardır. Bu ifadelerle anlaşılacağı üzere boşluk, kendine fizik ve sanatta yeni bir anlam bulmuştur.

Konstrüktivizmin temsilcisi olan Tatlin, yaptığı ilk konstrüksiyonlarında kütlenin ortadan kalkmasını sağlayarak, boşluğa asılan, varlığını boşlukta duyuran heykeller üretmiştir. Tatlin, yaptığı ilk 'karşit rölyefleriyle' geleneksel rölyefte hayali olarak elde edilen boşluk yerine gerçek boşluğu kullanmıştır. Böylelikle Rus Konstrüktivizminin şekillenmesinde ilk olarak Tatlin'in yaptığı konstrüksiyonlar ve Tatlin'in bu konstrüksiyonlarda vurgulama çalıştığı boşluk ve formun birbiri içine girmesiyle elde ettiği sonuçlar incelenmiştir.

Konstrüktivizmin diğer önemli sanatçıları olan Gabo ve Pevsner kardeşler yayınladıkları "Gerçekçi Bildiri"de heykele dair amaçlarını ifade etmek için, saptadıkları ilkelerde, Boşluğun (Uzay) heykelde diğer gereçler gibi şekillendirilebilir somut bir madde olduğu ve istenildiği gibi bir sanat eserinin tamamlayıcı parçası olarak kullanılması gerektiğinin vurgulamışlardır. Ayrıca gerçek zamanı ifade edebilmek için sanat eserinin dinamik bir ritim ve enerjiye sahip olması gerektiği konusu üzerinde durarak, mekânın ve zamanın, hayatın üzerine kurulduğu yegâne biçimler olduğunu ve dolayısıyla sanatında bunların üzerine inşa edilmesi

gerektiğini ifade etmişlerdir. Yine saptadıkları ilkelerde sanatın gerçek hayata yanıt verebilmesi için iki temel üzerine kurulması gerektiği ve bunların, boşluk (uzay) ve zaman, gibi kavramlardır.

Tüm bu gelişmeler ışığında Konstrüktivizm, Pevsner ve Gabo kardeşlerin belirlediği ilkeler ışığında bilimsel bir göz ile maddenin içinden gerçek mekânın her şeyi kucaklayan büyüleyici halini fark etmeleri, modern sanata büyük katkı sağlamıştır.

1. BÖLÜM

20. YÜZYIL AVRUPA VE RUSYA’SINDA SANAT ORTAMI

1. 1. 20. YÜZYILDA AVRUPA DA SANAT ORTAMI

19.yy.da başlayan teknoloji ve endüstri alanındaki atılımlar, tarım kültüründen koparak teknik dünyaya geçişte büyük bir adım olmuştur. Bu teknik gelişmeler, 19.yy. Avrupa tarihinin en önemli dönemini ifade eder. Teknik gelişme olan makinenin keşfi, “Sanayi Devrimi” olarak adlandırılır. Devrim, batılı toplumların yaşamlarında önemli değişikliklere yol açmıştır ve beraberinde yeni bir enerji kaynağı olan buharın ve çeliğin toplumsal yaşama girmesi en önemli teknik özelliğdir. Endüstriye bağlı olarak makineleşmenin tarım alanına girmesi, iş gücünü azaltmış ve köylünün işsizleşmesine neden olmuştur. İşsizleşen köylü şehirlerde kurulan fabrikalarda çalışmak için göç etmeye başlamış ve köyden kente işçi akımı doğmuştur. Kentler bu işçi akımının yoğunluğundan daha da kalabalıklaşmıştır. Birbirine bağlı bu iki olay tarihte ilk kez Batı’da ve özellikle İngiltere’de 18.yy. da ortaya çıkmıştır. İngiltere, seri üretimine yönelik makine yapımı ile ucuz ürünlerin imalatında başı çekmiştir. Bu üretim İngiltere’nin bu yüzyıldaki gücünün en büyük kaynağıdır. Endüstrinin getirisi olan üretimdeki artış, ticari olarak pazar arama yarışını gündeme getirmiş ve bunun sonucu, dünyada ekonomik savaşları başlatmıştır. Sanayi devrimi diğer Avrupa ülkelerinde ve Amerika’da da etkisini göstermiştir.¹

19. yüzyılda Avrupa da başlayan Milliyetçilik hareketi, “Fransız Devrimini” gündeme getirmiş ve Devrimin özgürlükçü ruhu tüm Avrupa’yı etkileyecek olan ihtilallerde kendini göstermiştir. “Fransız Devrimi”² 19. yüzyıl insanının siyasal tutumunu değiştirerek o zamana kadar iki üst sınıf tarafından uygulanan kültür

¹ Zeynep İNANKUR,19.Yüzyıl Avrupasında Heykel Ve Resim Sanatı, s.11

²Ag.k, s. 10-11 “Faransız Devrimi”nin getirisi olan Ulusalçılık hareketi Belçikalıların Hollandalı hükümdarlarından, Polonyalıların Ruslardan, Yunanlıların ve Sırpaların Türklerden, İtalyan, Macar ve Çeklerin Viyana’daki Avusturyalı Habsburg hükümetinden özgürlük istemelerini gündeme getirmiştir. Bu arada dengesini koruyan Büyük Britanya İmparatorluğu, sanayileşme ve en geniş sömürgelere sahip olmasından dolayı, ele geçirdiği büyük pazarla çok güçlenmiş ve zenginleşmiştir. 19.yüzyılın sonunda İtalya ve Almanya’da ki ulusal birlik kurma hareketleri başarıyla sonuçlanmış, 1870’te İtalya Birliği, 1871’de de Alman Birliğinin kurulmasıyla Avrupa’da iki yeni güç daha ortaya çıkmıştır.

tekelciliğine son vermiş ve kültürün güven içinde görünen burjuvazinin tekeline geçmesini kolaylaştırmıştır, bu durum daha sonra, kültürel tabakanın yönetici sınıfından kopması sonucu "aydınlar sınıfı" olarak adlandırılan topluluğun ortaya çıkmasını sağlamıştır. 1848 tarihine kadar burjuvazinin entelektüel öncüleri olan aydınlar, bu tarihten sonra, bilinçli veya bilinçsiz olarak, çalışan sınıfın koruyucuları olmuşlardır.³

Bütün bu yukarıda saydığımız gelişmeler 19.yüzyılın başlarında Konstrüktivizmin vatanı olan Rusya'da, aydınlar sınıfı kavramı ile "etkincilik" kavramı bir tutulmuştur ve bu durumun, demokratik karşı olma eylemi ile Batı'da olduğundan daha sıkı bir bağlantısı vardır. Rusya'da Puşkin döneminde, Batı'nın düşüncelerine yatkın olan Liberal görüşlü soylular, Rusya'nın tek kültürlü kesimini oluşturmuşlardır. O dönemde, öğrenci cemiyetleri ve kültür dernekleri ile Moskova Üniversitesi, 'sınıftan yoksun' yeni aydınların merkezi olmuştur. Moskova'da olan bu dönem; yalnızca haz peşinde koşan, her şeyden bıkmış, yüksek resmi görevlilerden ve generallerden oluşan bir çevre ile heyecan duyabilen, öğrenmek için can atan gençlerden oluşan çağdaş üniversiteliler arasındaki karşıtlık, Rusya'da ki kültür değişiminin başlangıcını gösteren önemli bir örnektir

1860'da Rusya'da ortaya çıkan yeni aydınlar sınıfı, köylülerin özgürlüğe kavuşmalarından sonra, yoksullaşan küçük soyluların katılmasıyla genişlemiştir. İşleri alt üst olan toprak ağaları, kendilerini geçindirebilmek için entelektüel alanda iş yapmaya ve burjuva aydınlarının yaşamına uymaya mecbur kalmışlardır. Bu kesim, ilerici ve kozmopolit Batılılaşma yanlılarının sayısının arttırarak, Slavcılarının sayıları ile eşit bir düzeye getirerek her iki topluluğun arasında bir denge sağlamıştır.⁴ Böylelikle Rus ulusu, Avrupa halkından farklı olarak, sınıf ayrımları ile çok daha az bölünmüş bir toplum olmuştur, nedeni ise, demokratlarla ulusçuların arasındaki farkın az olmasıdır.

Teknolojik gelişmenin sanayileşme, kentleşme, üretimde verimin artması, ulaşım ve iletişimdeki hızlanma; dinsel yaşam, aile yaşamı, sanatsal yaratılar, siyasal

3 Arnold HAUSER, Sanatın Toplumsal Tarihi, s. 323

4 Ag.k, s. 326

davranışlar, kısaca tüm yaşam üzerinde etkisi büyük olmuştur. Gittikçe hızlanan teknolojik devrim, geleneksel kültürün parçalanmasına, kırsal yaşam biçiminin değişmesine ve böylece ekonomik, toplumsal ve siyasal düzeyde yeni örgütlenme biçimlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur.⁵

Ancak sanayileşmenin sonucu olarak ortaya çıkan toplumsal ve parasal eşitsizlikler ise sosyalizm, anarşizm, ütopyacı hareketler ve devrimci komünizm gibi bir dizi tepkiyle sonuçlanmıştır. Ticari kapitalizm yerini sanayi kapitalizmine bırakmıştır. Kent merkezlerinde oluşan endüstri kuruluşlarında işçi sayısındaki hızlı artış beraberinde proleterleşme ve örgütlenmeyi gündeme getirerek, sendikacılığın ortaya çıkmasını sağlamış, bu durum sınıf savaşını belirginleştirmiştir. Bu süreçte Karl Marks ve Fredrich Engles (1820–1895)’in birlikte yayımladıkları “Komünist Manifestosu” (1867), ve Marks’ın “Kapital”i (1857) ile Endüstri devrimi sonrasında modern toplumların ekonomik alt yapısına ilişkin gözlemlerini ve öngörülerini ortaya koyarak yeni düşüncelerin tetikleyicisi olmuşlar, toplumsal hiyerarşilerin sorgulanmasının yolunu açmışlardır. “Komünist Manifesto”da şu görüşe yer vermişlerdir:

Üretim mübadele ve mülkiyet ilişkileriyle modern burjuva toplumu, devasa üretim ve mübadele araçlarını uyandıran bu toplum, efsunuyla çağırdığı ölümler diyarının güçlerini artık kontrol edemeyen bir büyücüye benziyor... Burjuvazinin fedeolizmi yere sererken kullandığı silahlar, bugün burjuvazinin kendine dönmüş durumdadır.⁶

Ekonomik gelişim ve değişimlere paralel olarak siyasal yapıda da değişimler söz konusudur. Siyasal iktidarın aristokrasiden burjuvaziye geçmesi, siyasal sistem olarak parlamenter sistemi ortaya çıkarır. Toplumun yönetim biçiminde köklü değişiklikler olur, demokrasi ile kişi hak ve özgürlükleri yasalarla koruma altına alınmıştır.

Bilimsel bilgi dinsel bilginin yerine egemen olmaya başlar. “Tanrı Öldü” diyen Fredrich Nietzsche (1844–1890) burjuva ahlakına toplumsal otoriteye baş kaldırır. Dünyada oluşan bu hızlı değişimler olumlu karşılanırken, diğer bir yandan

⁵ İbrahim ARMAĞAN, Toplumsal Yapı Bilim Ve Sanat, s.102

⁶ Edward Lucie-Smith, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar s.18

da insanları ürkütme başlamıştı. Tüm bu olanlar sanatçıların da yaşam ve çalışma koşullarını değiştirmiştir.⁷

Avrupa'da saray ve aristokrasinin gücünü yitirmesiyle halk üzerindeki din baskısı azalmış, Bu durum, felsefede pozitivizme, bilim alanında da pozitif bilimlere yönelmeyi sağlamıştır. Bireyin kendi iradesini kazanması ise; sanatçının da özgürleşmesi anlamına gelmiştir. Özgürleşen sanatçı, bu doğrultuda Klasik anlayışı reddetmiştir. Çünkü bu anlayışı saray sanatı olarak görmüşler ve bunu değiştirme amacı gütmüşlerdir. Dinin baskısının azalması ile sanatçılar kendileri için yeni konular aramışlardır. Dikkatlerini doğaya yoğunlaştıran sanatçılar, manzara resmine ve toplumcu resimler yapmaya yönelmişlerdir.

Teknoloji ve endüstri alanındaki gelişmelerin mimari alandaki etkileri, yeni konstrüksiyon metotlarını gündeme getirmesi açısından büyük önem taşır. Demirin, camın, betonun kullanılması mimari alanda köklü değişiklikler yaratmış, yapıya inşa bakımından yeni imkânlar sunmuştur. Bu kayda değer gelişmelere bağlı olarak, mühendislik ve mimarlık yüzyılın başında birbirini tamamlayan meslekler haline gelmiş ve sanat ile teknik, form ile konstrüksiyon birbirlerini tamamlayan alanlar olmuşlardır. Çeliğin kullanılmasıyla yapılarda demir çubukların oluşturduğu bir mekâna doğru yönelim başlamıştır. Bu mekân anlayışı zamanla Konstrüktivist heykel sanatını etkilemiş ve böylece “yaratıcı mühendislik” endüstri devriminin bir sonucu olarak doğmuştur. Jean Eiffel Paris'te çelik konstrüksiyondan oluşan anıtsal bir kule dikmişti. O tarihe kadar hiç bir yapının ulaşamadığı bir yüksekliğe sadece çelik çubuklardan meydana gelen bir yapı malzemesiyle ulaşılmış olması tekniğin mimariye sağladığı olanaklar açısından önemlidir. Ayrıca bu yapının önemli bir özelliği yeni bir mekân görüşüyle ortaya çıkması ve yapıda sınırlanmış bir mekân olmamasıdır. Mimarının bu gibi özelliklerinden yararlanan Konstrüktivistler sanatlarına inşa etme yöntemini ele almışlardır ve yapıtlarını bir mühendisin bir binayı inşa etmesi gibi ele almışlardır.

⁷ Ahu ANTMEN, 20 Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar s. 18

20. yüzyılın ilk yılları bir önceki yüzyılın sanatsal değerleri ile hesaplaşma dönemi olmuş. Karmaşık olan bu ortamda sanatçılar farklı arayışlar içine girmişlerdir. Büyük sanat merkezlerinde toplanan sanatçılar, gruplar oluşturmuşlar ancak bu gruplara tam bir bağlılık gösterememişlerdir. Bir akımdan diğerine geçmişler ya da birkaçına birden bağlanmışlardır. Paris, Berlin, Münih, Moskova büyük sanat merkezi olmuş ve buralarda sanatçılar birbirleriyle kültür etkileşimi içine girmişlerdir. Sanat merkezleri diğer sanat alanlarındaki sanatçıları birbirine, önceki dönemlerden çok daha fazla yakınlaştırmıştır. Sanatçılar birbirlerinin çalışmalarından etkilenmişler ve bunun sonucunda birbirleriyle sanatsal işbirliği içine girmişlerdir.

Natüralist geleneğin yıkılmasıyla sanatta, yeni bir biçim dili oluşturmuş, yeni sanatsal yaklaşımların oluşmasına öncülük etmiş ve bu süreç 1910'da Kübizmle başlamıştı.

Kübizmin doğduğu yıllarda Avrupa sanat ortamında; Almanya'da Der Blaue Reiter, İtalya'da Fütürizm, Fransa'da Orfizm, gibi akımlar ve gruplar oluşmuştu. Toplumların yeni yaşam biçiminde sanatın da görev alması ve insanla doğa arasına giren teknolojiyi yeniden tasarlayıp yaşama geçirmesi konusunda etkili olmuştur. Bu yaşam biçiminde; Bauhaus'un, De Stijl'in ve Konstrüktivist sanatçıların katkıları oldukça önemlidir. Mondrian'ın denge ve oran arayışları ve Maleviç'in "nesnesiz sanat" denemeleri natüralist sanatın son kalıntılarını temizlemiş ve endüstri dünyasını biçimlendirecek olan evrensel bir sanat dili yaratılmıştır.⁸

20. yüzyılın sanatı insanlığa yeni bir düşünme biçimi öğretirken, topluma karşı sorumluluk duyan gücünü toplumdaki alan biçimlendirici ve yapıcı düşünmeyi amaç edinmiştir. Sanatın görevi, insanla doğa arasına giren bu endüstri dünyasını tasarlayıp ona yeniden biçim vermek olmuştur.

⁸ Nazan, Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, s. 34

1. 2. KONSTRÜKTİVİZME YÖN VEREN ÖNEMLİ SANAT AKIMLARI

1. 2. 1. Kübizm

Kübizm 20. yüzyılın başında natüralist geleneği yıkarak kendine yeni bir biçim dili yaratmış; bu biçim dili yeni bir dünyanın kurulmasına öncülük etmiştir. Rönesans' tan bu yana sanat, doğanın duyularla algılanan dış görünümünü yansıtmıştı, kübistler buna karşı çıkmışlar ve bunu bir aldatmaca olarak görmüşlerdir.

Kübizm'in oluşmasında Cezanne'nın etkisi büyüktür. Cezanne'nın doğadaki nesnelere geometrik bir öz halinde, koniler, silindirler ve küreler gibi algılayarak resme aktarması Picasso ve Braque'u derinden etkilemiş, kübizmin temellerinin atılmasında etkisi büyük olmuştur.

Kübistler resim sanatında yüzyıllardır var olan geleneksel tek bakış noktasını kırarak, resme birçok noktadan bakma olanağı getirmişlerdir. O zamana değin ressamın tuvali bir uzaymış gibi ele almış, resmedilen nesne ya da figür belli bir açıdan gösterilmiş, bu yüzden diğer açılar resmedilmemişti. Kübistler resimlerini akıldan yapmaya başlayarak, resme Kavram Ressamlığını getirmişlerdir. Kübistlerin kavram ressamlığı; dünyanın gözle değil, zihinle algılanmasıdır. Kübist sanatçılar, belli bir nesneyi çeşitli açılardan çözümleyerek ifade etmişlerdir, bunu kasıtlı bir çarpıtma olarak değil, nesnenin parçalarını yeniden kuran bir konstrüksiyon (inşa) olarak gerçekleştirmişlerdir. Böylelikle doğanın betimlemeci değil, kavramsal yönünü yansıtan kübistler, resimde üç boyutlu bir perspektif yanılısına yerine, nesneyi eş zamanlı olarak birçok açıdan göstererek resme dördüncü boyut kavrayışını getirmişlerdir.

O dönemde kübizmle Alman idealist felsefesinin paralellik göstermesi ilgi çekicidir, fakat kübistler felsefi teorilerden hareket etmemişlerdir. Sanatçılar ancak kendi dünyalarına giren felsefi görüşlere ilgi göstermişlerdir. Kant'a göre *“biz nesnelere olduğu gibi değil, sahip olduğumuz düşün biçimlerine, düşünce (zihin) kategorilerine göre biliriz”* diye ifade eder.⁹

⁹ Nazan, Mazhar İŞPİROLU, Sanatta Devrim, s.34

1907–1911 yıllarına rastlayan dönem “Analitik Kübizm” olarak adlandırılır. Picasso ve Braque yaptıkları kompozisyonlarda yer alan nesnelere çoğunlukla modele bakarak değil akıldan, sanki onları oyun oynar gibi resmetmişlerdir. Nesneyi geleneksel perspektiften kurtararak onu düşünsel bir perspektifte göstermişlerdir. Analitik kübizmin çıkış noktası doğadır. Kübistler doğa varlıklarını, doğal biçimsel gerçekliğinden soyutlayarak, onları düşünsel-soyut bir biçim olarak sunmuşlardır. Böylece düşünsel-soyut biçim olarak doğal bir varlık olan nesne, doğallığını, duyusallığını yitirir ve soyut-üç boyutlu bir yapıya dönüşür. Her ne kadar soyutlanmış olsa da nesne tamamen tanınmaz değildir.¹⁰

1911–1914 yılları “Sentetik Kübizm” olarak adlandırılır. Bu yıllar arasında Braque ve Picasso yaptıkları resimlerine şablon harfler, gazete, muşamba, duvar kâğıdı gibi hazır malzeme yapıştırmaya başlarlar. Bu iki sanatçının yaptığı yenilik kolaj tekniğidir. 1912 yılından itibaren Picasso tuvallerine baskılı kumaşlar ve kağıtlar yapıştırmaya başlamış, ayrıca atık malzemeler kullanarak kolaj tekniğini üçüncü boyuta taşıması da asamblaj tekniğinin ilk örneklerini oluşturur. Kübist kolaj, ayrıca sanat nesnesinin durumuna ilişkin çeşitli soruları gündeme getirmiş, ilk kez geleneksel malzemenin ötesinde gündelik, sıradan malzemelerin sanat yapıtında kullanılmasının yolunu açmıştır. Sentetik kübizm içinde yer alan kolaj tekniğinde her türlü nesne ve tekniğin kullanılması modern sanatın gelişimini önemli bir ölçüde etkilemiştir. Fütüristler, sürrealistler, dadacılar, konstruktivistler ve en son da pop sanatçıları asamblaj tekniğini kullanmışlardır.(Resim1–2–3)

¹⁰ Ahu ANTMEN, 20 Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, s. 48



- RESİM 1** Pablo Picasso “Bambu Sandalyeli Natürmord” 30 x 38 cm, Tual Üzerine Yağlıboya ve Muşamba, 1912, Ulusal Müze, Paris.
- RESİM 2** Pablo Picasso, , Baş, Tahta kutusu, düğmeler olan tırnaklar, sıvayı boyadı ve boyanan sentetik reçine, seramik tabakta, Modern Sanat Müzesi, New York
- RESİM 3** Pablo Picasso, Gitar 1914, Madeni levha ve tel, 77,5 x 35 x 19,3 cm, Modern Sanat Müzesi, New York

Picasso; doğrudan hurdalıkta bulduğu teneke ve demir parçalarına kabaca biçimler verip bunları birbirlerine tutturmuştur. Bu çalışmaların bazıları çevrelerinde gezme imkânı sunarken, bazıları da kendisine karşıdan bakma imkânı sunuyordu. Picasso en tanınmış işi olan “gitar” (Resim 3) adlı çalışmasını; bir zemine tutturmak için yapmış ancak daha sonra zeminden vazgeçerek başlı başına bir nesne olarak sergilemeye karar vermiştir. Bu çalışmanın gövdesinde tel, delik ve sapı çağrıştıran birkaç işaret olması ona gitar denmesine olanak sağlıyor ve kendisine sadece karşıdan bakma imkânı veriyor. Picasso'nun 1944'te yaptığı “boğa başı” adlı çalışmasını, yine hurdalıkta gezinirken gördüğü bir bisiklet dümeni ve oturağını, zihninde bir boğa başı olarak birleştirmesi ile gerçekleştirmiştir. Burada Picasso bu iki nesneyi gerçek anlamlarından sıyırmış ve onları birleştirerek başkalaştırmış, boğa başına dönüştürmüştür.¹¹

¹¹ Ahu ANTMEN, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, s. 48–49

Picasso, taşı ya da tahtayı yontma, çamur ya da alçıyla bronza dökme yerine, eline geçirdiği her türlü malzemeyle heykel yapma düşüncesi, günümüze kadar sürüp gelen “Konstrüktivist” heykel geleneğinin başlangıç noktasıdır.

Kübist sanatçılardan biri olan Alexander Archipenko’nun (1887–1964) Mısır sanatına duyduğu ilgi, onu kübizme yaklaştırmıştır. 1912 yılından itibaren heykellerinde atık malzemeler kullanan sanatçı, Picasso’un gündelik malzemelerle gerçekleştirdiği assemblajlarından etkilenmiştir.¹²

Bir diğer kübist heykeltıraş olan Henri Laurens (1885–1954) kübist üslubu heykele uyarlayan ilk Fransız sanatçılardan biridir. Laurens çalışmalarında ahşap ve metal kullanmıştır. Renkli olan bu çalışmalarıyla heykelsi kübist resimlere, resimsel kübist heykellerle karşılık vermiştir.¹³

Kübizm, bütün alışkanlıklara, yerleşmiş kalıplara, geleneklere karşı devrimci bir anlayışla, sanatçıya özgür bir düşünce getiren devrimci bir akım olarak kendini gösterir. Denilebilir ki, 20. yüzyılın bütün sanat akımları Kübizmden büyük ölçüde etkilenmişlerdir, hatta ondan ortaya çıkmışlardır. Kavramsal sanat anlayışının da çıkış noktalarından biri kübizmdir. Buna bağlı olarak eskinin doğa biçimlerine önem veren sanat anlayışının yanında, sanatın doğaya bağlı olmayan eğilimi, Hollanda’da “De-Stijl” grubunda, Fransa’da “Sentetik Kübizm”de ve Rusya’da “Konstrüktivizm” de kendini göstermiştir.

Kübizm, birinci dünya savaşının patlak vermesiyle yoğun enerjisini kaybetmiştir. Ancak kübizmin deneysel evresinin sona ermesine karşın etkisi, her zamankinden daha yoğun bir şekilde hissedilmeye başlanmış ve geometrik soyutlayıcı yaklaşımlar, kübizmin temelleri üzerinden giderek modern sanat dilinin başlıca biçimsel ifadesi olmuştur.

¹² A.g.k, 50

¹³ A.g.k, 50

1. 2. 2. Fütürizm

20 Şubat 1909'da İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) Paris'te yayımladığı Fütürizm manifestosuyla 20. yy'ın başlıca akımlardan biri olan fütürizmin resmen hayata geçirilmesine öncülük etmiştir. Bu manifestoda çağdaş uygarlığın getirdiği tüm yeniliklere, teknik ve bilim alanında çığır açan bulgulara evet denilmiş. Modern makine dünyası, evrensel bir dinamizm olarak tanınmış, etkinlik, devinim ve hız bu dünyanın amblemleri olarak gösterilmiştir. Ayrıca manifestoda natüralist sanatın olanaklarıyla, doğmakta olan yeni dünyanın verilemeyeceği; bu hareketle, oluşan yeni dünyanın yaşantılarını sanata eş zamanlı yansıtabilecek yeni bir biçim dilinin yaratılması istenilmiştir.¹⁴

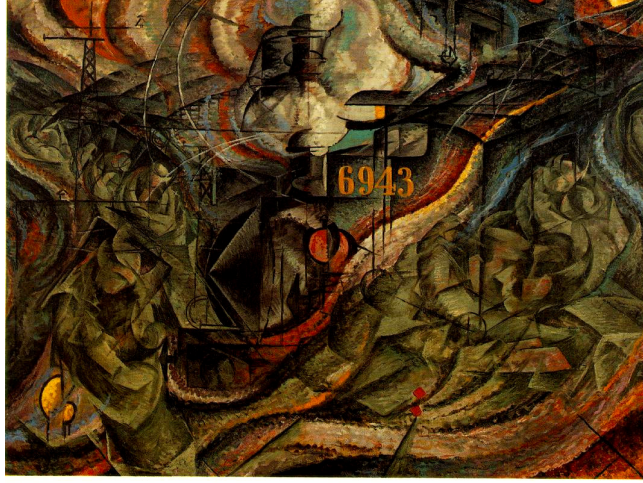
Fütürist akımın kurucuları arasında: Umberto Boccioni (1882–1916), Luigi Russolo (1885–1947), Giacoma Balla (1871–1958) ve Gino Severini (1883–196) gibi genç İtalyan ressam ve heykeltıraşlar bulunmaktadır. Bu sanatçıların imzaladıkları fütürist resim ve heykel manifestolarının izlenmesiyle, fütürizm biçimsel bir ifadeye kavuşmuştur. Akım manifesto yazımına önem vermiş, sanatçı manifestosu geleneğinin oluşmasında etkisi büyük olmuştur.

Ressam ve heykeltıraş olan Boccioni, 1910 yılında yayınladığı fütürist resmin teknik manifestosunda, genç fütüristlerin evrensel bir dinamizm içinde tek bir anı resmetmek yerine, dinamik algının kendisinin görsel kılınabilmesinin peşinde olduklarını dile getirerek, Boccioni, manifestoda yazdıklarını resimlerine: ışık, enerji, mekanik hareket, ses titreşimleri gibi olguları aynı yüzey üzerinde; üst üste, yan yana, iç içe geçen renk ve biçim alanları halinde bölerek gerçekleştirmiştir. Bu manifestoda ünlü Fransız düşünürü Henri Bergson'dan (1859–1941) yoğun bir biçimde etkilenmiştir. Bergson'a göre: “gerçeklik, devamlı oluş halindeki bir süreçtir. İnsan süreç olarak gerçekliği, her ikisi de içgüdünün evrimiyle ortaya çıkan zekâ ve sezgi etkisiyle bilir”. Bu düşünce biçimi, elle tutulmaz dinamik anı

¹⁴ Nazan, Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, s.34

resmetmek isteyen fütüristleri cezp etmiş, onların sanatsal arayışlarına tercüman olmuştur.¹⁵

Fütüristler, kübizmin birden çok anı ve açıyı aynı yüzeyde gösterebilmesinden kaynaklanan zaman ve mekân algısından etkilenmişlerdir. Fransız sanatçı Robert Delanuay'ın 1911-22'de yaptığı resimleriyle gündeme gelen Orfik Kübizmin ayrışık canlı renk alanlarına dayalı görseelliği de fütürizm de etkili olmuştur.



RESİM 4 Umberto Boccioni, Ruh Durumları, Tual Üzerine Yağlıboya, 70.5 x 96.2 cm, Modern Sanat Müzesi, New York

Boccioni'nin "Ruh Durumları" (Resim 4) adlı üçlü panosu; bir tren istasyonunda vedalaşan insanların duygularını konu alan ve bu insanların kimini trenle uzaklaşırken, kimini de eve dönerken gösteren önemli bir yapıttır. Boccioni'nin bu resimde kullandığı anlatım yolları, anlamlı ipuçları olabilecek şematik çizgilerden, doğal görünümünün soyutlanmasına ve sayıların aynen resmedilmesi gibi öğeler büyük bir zenginlik oluşturmaktadır.¹⁶

Teknik manifestoda yazdığı gibi Boccioni, resimlerinde kendi ruh hallerini eş zamanlı olarak sanat yapıtına yansıtılme çabası içinde olmuştur. Aynı çabayı diğer

¹⁵ Mehmet YILMAZ, , Modernizmden Postmodernizme Sanat,S.

¹⁶ Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, s.90-91

fütüristler de paylaşmışlardır ve yapıtlarına seçtikleri “Ritm”, “Dinamizm”, “Eş Zamanlı Hareket” gibi isimlerden de anlaşılmaktadır.

Carlo Carra’nın “Nesnelerin Ritmi”(1911), Giacomma Balla’nın “Tasmalı Bir köpeğin Dinamizmi” (1912), Luigi Russolo’nun “Hareketlerin Dinamizmi” (1913) gibi bazı fütürist resimler, bir yandan kübizmin etkisini hissettirirken, bir yandan da dışavurumcu bir soyutlama ve dinamizmi yansıtırlar.

Umberto Boccioni’nin Fütürist resimleri kadar heykelleri de dikkat çekicidir. Boccioni, resimle ilgili görüşlerini açıkladıktan sonra 1912’de heykel sanatına ilişkin görüşlerini açıklar. Boccioni, Eski Mısır, Yunan ve Rönesans geleneğinden medet ummanın yararsız olacağını söyler ve bu sanat geleneğinin artık ölü bir sanat olduğunu ifade eder. Resimlerinde olduğu gibi, heykellerinde de mekândaki devinim ve hıza odaklanmış, fakat ilk başta yeni heykelin iç dinamiklerinin görünmeyebileceğini ifade etmiştir. Ona göre; “*Heykelin yeni yasası matematik olarak “görünen plastik sonsuzdan, iç plastik sonsuza” bağlanmalıydı ve heykel; alçı, bronz, cam, ağaç ya da istenilen herhangi bir malzemeyle şeyleri kesiştiren, birbirine bağlayan uzaysal düzlemlerle ilgili olmalıydı. Ayrıca heykel figüratif temsiline aksine, biçimleri belirleyen kütle ve yüzeyleri somutlaştırarak ve yeniden inşa etmeliydi.*¹⁷

Boccioni’nin, bir hareket anını eş zamanlılıkla yine betimlemeci bir şekilde ele aldığı heykellerinden biri olan “Boşlukta İlerleyen Sürekli Biçimler”(1913) adlı çalışması; sağ bacağı önde, mekânı sanki yarararcasına ilerleyen makineye benzeyen bir figürdür. Bu figür sanki o dönemin arabalarındaki çıkıntılar gibi, kütleden dışarı taşan sivri uçlarla birlikte dalgalı biçimleriyle, bir yandan devinim yanılmasına yol açarken, bir yandan da kendisini kuşatan uzayı davet eder nitelik taşır. Boccioni bu çalışmasında, kütle ve uzayı birbirinin içine sokarak bir bütünlük yakalamaya çalışmıştır. Geleneksel teknikle yapılan bu heykel, biçim açısından kübizmin izlerini taşımaktadır. (1914–15 yıllarında daha bir soyut görünüm taşıyan heykellerinde, ahşap, bakır, demir ve atık malzemelerle gerçekleştirdiği çalışmalar yapmıştır. (Resim5–6)

¹⁷ Mehmet Yılmaz, Modernizmden Postmodernizme Sanat, s.82



RESİM 5 Umberto Boccioni, Boşlukta devamlılığın benzersiz formları, 1913,111.2 x 88.5 x 40 cm, Tate Modern, Londra

RESİM 6 Umberto Boccioni, Boşlukta bir şişenin gelişmesi, 1912, Bronz, 38.1 x 60.3 x 32.7 cm, Modern Sanat Müzesi, New York

Kübizmden etkilenecek “hareket, hız “ kavramlarına önem veren ve heykelde soyutlamaya doğru atılmış bir adım olan Fütürizm, yaşamın hızını açıklamaya çalışmıştır.

Fütürizmin etkinlikleri resim ve heykelle sınırlı değildi, sanatçı, yaratmak istediği gerçeklik uğruna hiçbir şeyden kaçmamalıydı ve onlara göre resim, heykel, müzik, şiir diye bir şey yoktu; sadece yaratım vardı. Şair ve yazar olan Marinetti, izleyicinin aktif katılımını içeren, varyete tiyatrosu benzeri performanslarıyla “Fütürist Akşamlar” isimli geceler düzenler. Bu tür gösteriler 1950’den sonra görülen Happening’lerle büyük bir benzerlik taşır.¹⁸

Marinetti’nin 1918’de Fütürist Politika Partisini kurması ve Mussolini ile olan yakınlığı fütürist hareketin faşizmle ilişkilendirilmesine, hatta faşizmin resmi sanatı gibi algılanmasına yol açmıştır. Gerçekte fütürizmin faşizm ile bu anlamda organik bir bağının olmadığı ancak siyasi görüşlerinin benzerliğinden söz edilebilir. Mussolini ülkesindeki modern sanat hareketini Hitler gibi bastırma yoluna gitmemiş, aksine sanatı gerektiği yerde propaganda aracı olarak kullanmıştır.¹⁹ Bu durum Rusya’da Mayakovski aracılığıyla sosyalist gerçekliğe varan bir tarzda, “amaç için

¹⁸ Ahu ANTMEN. 20 Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar s. 69

¹⁹ A.g.k,70

hareket” ve “Devrim” konularında önemli açılımlar sağlamıştır. Dolayısıyla İtalya’daki Fütürist hareket Rusya’da farklı bir yönde gelişim göstermiştir.

Fütürizm, Birinci Dünya savaşıyla İtalya’da son bulmuştur. Bu son buluşta savaşın bir tür temizlik olduğunu savunan fütüristlerin bazılarının savaşa katılarak ölmelerinin de etkisi vardır. Boccioni’de bu savaşta ölen sanatçılardan biridir. Bu sanatçıların, sanata getirdiği yeni yaklaşımlar daha sonra, Rus gelecekçiliği ve inşacılığı, dadacılık gibi sanat hareketlerinde kendini göstermiştir.

İtalya da doğan fütürizmin etkisi kısa sürede diğer Avrupa kentlerine ve Moskova’ya kadar uzanmıştır. 1912 yılında Rus sanatçılardan David Burluik (1882–1930) ve ünlü Rus şair Vlademir Mayakovski’nin (1893–1930) imzasıyla yayımlanan “Halk Beğenisine İndirilen Tokat” başlıklı manifesto Rusya’da fütürizmin ilk belgelerinden biri olarak nitelendirilir. Rus sanatçıları İtalyan fütürüstleri gibi savaş yanlısı olmamışlar, fakat onlar kadar kışkırtıcı olmuşlardır. Rus Fütürüstleri, Rus edebiyatının seçkin yazarları olan; Puşkin, Dostoyevski, Tolstoy, Gorki’nin modern dünyada yerlerinin olmadığını söyleyerek, her türlü akademik kurala ve şöhret budalalığına saldırmışlardır

O dönemde Rusya’da çoğunluğu sol düşünceye yatkın yazarların, politik gelişmelerle yakından ilgilenmiş olmalarına karşın, ressam ve heykeltıraşlar ise daha çekingen davranış sergilemişlerdir. Kandinsky, Maleviç, Natalia Goncharova, Mikhail Larionov, Lyubow Popova, Olga Rozanova gibi genç sanatçılar Kübizmle birlikte özümsemişi için “Kübo- Fütürizm”olarak nitelendirilen yeni bir eğilimi benimsemişlerdir. Moskova ve St. Petersburg’da oluşan bu eğilimde sanatçılar, Rus halk sanatı ve ikonları gibi geleneksel kaynakları geometrik ve mekanik görüntüler şeklinde sunmuşlardır. Rusya’daki fütürist eğilimlere “Royanizm” adı da verilmiştir. 1913 yılında Rus sanatçı Larionov yayımladığı bir manifestoda Rayonizm’in Kübizm, Fütürizm ve Orfizm’in bir sentezi olduğunu öne sürmüştür.²⁰

²⁰ Ahu ANTMEN. 20 Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar s. 70-71

İki dünya savaşı arasında oluşan, bu yenilikçi akımlar Avrupa'yı derinden etkilemiştir. Sanat anlayışları bakımından ortak noktada buluşan aydınlar, siyasal açıdan farklı uçlara gitmişlerdir.

İtalyan Fütürüstleri Faşizme, Rus Fütüristleri Komünizme yönelmişlerdir ve bunun sonucu olarak Fütürizm, Rusya'da yeni bir akım olan Konstrüktivizmin doğmasında önemli bir kaynak olarak yerini alır.

1. 2. 3. Soyut Sanat

19. yy. sonunda İzlenimcilerden başlayarak gelişen soyutlama eğilimi 20. yüzyıl modernizminin başlıca ifade biçimi olmuştur. Bu eğilim, sanatçılarda görünen dünyanın gerçekliğinden aşama aşama kopuşu beraberinde getirmiş ve ilk örneklerini, Cloude Monet, Paul Cezanne, J.M.W. Turner, J.M. Whistler gibi sanatçılar vermişlerdir. Daha sonra bu sanatçılardan etkilenen, Picasso, Kandinsky, Maleviç, Mondrian gibi sanatçılar yaptıkları çalışmalarda soyut çalışmalara yönelmişlerdir.²¹

Picasso yapıdığı çalışmalarla soyut sanata yol açmış olsa da onun sanatı saf bir soyut'un dışında kalır. Çünkü Picasso'nun nesne dünyasıyla olan bağı her zaman güçlü bir şekilde devam etmiştir.

Marcel Brion'a göre: *“salt soyut sanat doğayı çağrıştıran her şeyle ilgisini kesen, sanat dışı her şeyden uzak duran, salt bir biçimler dünyasından meydana gelen sanattır.”* Doğal nesnelere bağı koparmayan, onlardan yola çıkarak şematize biçimlere giden sanatçıların yapıtlarına “soyut” değil “soyutlama” denilebilir. İsmail Tunalı, Brion'un bu görüşünü onaylamakla birlikte, böyle kesin bir ayırma gerek olmadığını savunur. Tunalı'ya göre; *“ ‘soyutlayıcı’ sanat da soyut kavramının içeriğinde birleşir ve soyut sanatın bütünselliğini oluşturur.”*²²

Vassili Kandinsky (1866–1944) resmine zararlı olduğu gerekçesiyle doğal görüntüleri ilk eleyen sanatçı olduğu için, ‘soyut’ ya da ‘non-figüratif’ denilen

²¹ A.g.k s.79

²² Mehmet YILMAZ, Modernizmden Postmodernizme Sanat s. 63

sanatın ilk uygulayıcısı olarak kabul edilir. Kandinsky'nin renge olan düşkünlüğü, onun Fovlar'a yaklaşmasını sağlamıştır. Renklerin tıpkı müzik notaları gibi insan ruhunda belli titreşimlere neden olduğunu fark etmesi, onu önce resimdeki nesne görüntülerini renge dönüştürmeye, giderek de nesneyi tamamen atmaya götürmüştür. Nesne dünyasına duyduğu tepkinin bir nedeni de hayli dindar biri olarak materyalizme karşı olmasıdır. O dönemde "Teosofi" akımından etkilenmişti. Bu akımın temel düşüncesi: *"madde ve tin karşıtlık değil, aynı ilkenin değişik aşamalarıdır. İnsan duygularını aşarak en üst düzeye, tinselliğe ulaşır. Tinin belirginleştirdiği, duygularla algılanabildiği tek alan sanattır"*. Kandinsky'e göre hakikat ruhsal bir şey olduğuna göre, sanat da bunu yansıtmalı, nesne boyunduruğundan kurtarmalıydı.²³

1895'te Kandinsky, Moskova'da açılan Fransız izlenimcileri sergisinde Monet'in bir resminden etkilenir. Kandinsky saf bir resimsel dil yaratabilmek yönünde uğraşlar vermiş ve bunun sonunda 1909'da yaptığı soyutlamacı yapıtlarında ortaya koymuştur. Kandinsky'nin, eski ya da yeni çalışmalarının ortak özelliği renkçi olmalarıydı ve bu renk onun resminde hiç değişmemiştir. Ondaki asıl değişiklik, resminden nesne temsilini tamamen atmasıdır. Kandinsky'e göre, bir resmin her şeyden önce renk ve biçimlerden meydana gelmesi, tıpkı bir müzik kompozisyonunun sözlerden önce seslerden meydana gelmesi gibi bir şeydir. Kandinsky'nin sanatı bireysel ve duysal bir yönde gelişmiştir. Kandinsky soyut sanatın güncelleşmesinde ve tutunmasında, derin ve kendine özgü, düşünsel, büyük ve yüce bir tinselliği ortaya koyan resimlerinin, teorik yazılarının ve kitaplarının büyük bir payı vardır. Kandinsky, yazı ve kitapları ile resimlerinde dile getirmek istediği, sanatın obje'sinin "duyu yoluyla kavranan gerçeklik" olmadığı, tersine, sanatın obje'sinin duyularla kavranmayan tinsel varlık, tinsellik olduğu düşüncesidir. Kandinsky yaptığı bu resimlerde temsili gerçeklikten koparak, özellikle renk ve şekillere odaklanarak, soyut bir resimsel ifadenin yolunu açan ilk sanatçı olur. 1912 yılında kişisel bir manifesto niteliği taşıyan "Sanatta Tinsellik Üzerine" adlı kitabını yayınladı.²⁴

²³ Nazan, Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, s.50

²⁴ Ahu ANTMEN, 20 Yüzyıl Batı sanatında Akımlar s. 81

Piet Mondrian'ın sanatı,(1872–1944) akılcı ve geometrik bir yönde gelişmiştir. İlk çalışmaları, gayet doğacı resimler olan Hollanda manzara resimleridir. Mondrian da tıpkı Kandisky gibi mistizme yönelmiş, Teosofi akımından etkilenmiştir. Bu eğiliminden sonra resimlerinde doğal görüntüler yalınlaşmış ve gizemli bir havaya bürünmüşlerdir.

Mondrian sanat hakkındaki görüşlerini, 1917'de T.V.Doesburg ile birlikte kurdukları De Stijl (biçem) adlı ressam ve tasarımcılar birliğinde ve aynı adla çıkardıkları dergide neo-plastisizm (yeni plastikçilik) adı altında geliştirmişler ve tanıtmışlardır. Mondrian yaptığı geometrik resimler, geleneksel tasarım felsefesinde köklü bir değişime yol açmış figürün tümünden çerçevenin dışına püskürtüldüğü, soyutlamanın derinlemesine incelendiği bir anatomi dersi incelemesi niteliği taşır. Modrian: *“sanatın insanın estetik heyecanının bir ifadesi olduğunu söyler, ancak sanat sadece öznel duyguların bir aracı haline gelmemelidir ve bireysel bir dünyadan çok ‘içimizdeki evrensel’in dolaysız anlatımı olmalıdır’* ²⁵

Neo- Plastisizm, Mondrian'ın inandığı fizik ötesi bir dünyanın tasarımının sanattaki yansımasıydı. Ona göre hakikat, gözlerimizle gördüğümüz ve nesnelere dolu bir dünyanın ötesinde, ancak akılla kavranabilen tanrısal bir şeydi. Yeni bir çeşit geometrik soyut resim anlayışını savunan Doesburg 1916 yılında, doğa biçimlerini, işaretlerini resmine sıkı sıkıya, yan yana bulunan yatay ve dikey dikdörtgenler örneğine dönüştürerek geometri içine yerleştirmeye başlamıştır.

1917'de kurulan De-Stijl dergisinin yayınlanmasındaki amaç, sanatçıların yeni sanatlarına dair görüşlerini açıklamak ve bu yeni sanatı halka tanıtmak olmuştur. Sanatçılar halka dayanmayan bir sanatın yaşama giremeyeceği görüşüne inanıyorlardı. De-Sijl dergisinde sanatçıların savunduğu ve önerdiği sanat anlayışı, konstrüktiv-soyut bir sanattı. Bu yeni sanat mantıksal, açık ve enerjik, neredeyse salt bir mühendisliği ve nesnellliğini ön planda tutuyordu. Konstrüktiv-soyut kavram belli bir özgünlüğü de ifade eder. Bu özgünlük onu çağdaşı olan diğer soyut sanat anlayışlarından, örneğin, Kandinsky'nin soyut anlayışından ayırır. Kandinsky'de biçim henüz bireysel bir duygu olma işareti niteliğine sahipken de-stijl'de ise

²⁵Mehmet YILMAZ, Modernizmden Postmodernizme Sanat s. 66–67

kompozisyon, biçimlendirilen ifade ve yapıt, biçimlendirilen objedir. Bu özelliğiyle duysal bir yaklaşıma karşı olduğu gibi, bu duysallığın katıldığı her soyut geometrik obje kavrayışından ayrılır.²⁶

De-Stijl'in sanat anlayışı, yeni bir çeşit geometrik soyut resim anlayışıydı. Doğa biçimlerinden ve işaretlerinden hareket ederek, imgeleri, aşamalı bir şekilde soyutlayarak, dikey ve yatay dikdörtgenler şeklinde dik açılı geometrik biçimlerle oluşan kompozisyonlara dönüştürmüşlerdir. De-Stijl sanat anlayışının tanınmasında Doesburg ve Mondrian'ın sanat çalışmaları ve sanatlarının teorileri üzerine yazdıkları kitaplarının payı büyük olmuştur.

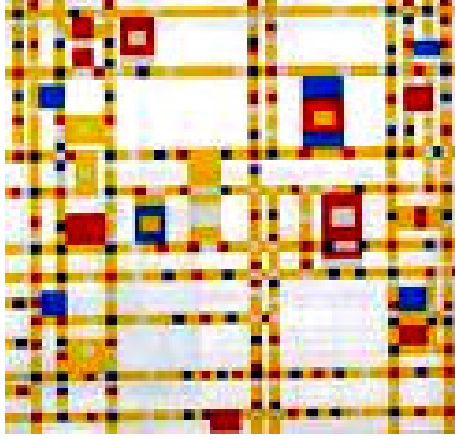
De-Stijl sanatçılarına göre; *sanat, insanın estetik heyecanının ifadesi olmamalıydı ve sadece öznel duyguların bir aracı haline de indirgenmemeliydi. Modern sanatçının hedefi, bireysel bir dünyadan çok içimizdeki evrenselin dolaysız anlatımı olmalıydı. Bu gurup, Neo-Plastizm (yeni plastikçilik) adı altında anti-naturalizme ve soyut'a dayanan bir sanatı beraberinde getirmiştir.*²⁷

Mondrian'ın ve Doesburg'un resimleri, birbirine katılmış kareler, dikdörtgenler ve onları birbirinden ayıran çizgilerden meydana gelir. Bu resimlerin anlamı, yüzey gerilimlerinin oluşturduğu dik açı ile kendini ifade eder. Bu ise net bir şekilde geometridir ve bu anlamda Neo-Plastisizm sanatın geometrikleşmesidir.²⁸
(Resim7-8)

²⁶ İsmail TUNALI, Felsefenin Işığında Modern Resmin, s.178

²⁷ Ag.k,s.18

²⁸ Ag.k,s.181



Resim.7 P. Mondrian, “Kırmızı, mavi, siyah, sarı ve gri düzenleme”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1942–43, 127 x 127,Modern Sanat Müzesi, Nev York.

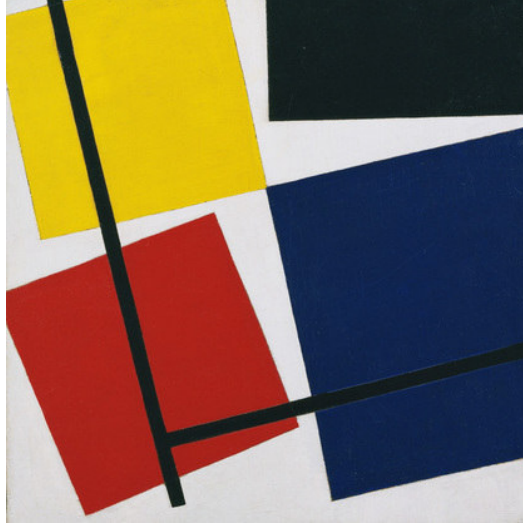
Resim. 8 P. Mondrian, Vicrory Boogie- Voogie, 1942-44. Özel Koleksiyon

De-Stijl’in ideolojisi, toplum ahlakı değerlerinin simgesel ifadesini taşıyan bir düzen anlayışı olarak, mimar ve sanatçı kuşağının düşünme ve kavraması için gerekli temeli oluşturur. Bu ideoloji, ilk önce yeni bir resim biçimi olarak ortaya çıktıktan sonra, kısa bir süre içinde yeni bir görme, düşünme, hissetme ve inşa etme mantığı ve de bu anlamda yeni bir kültür ideolojisi durumunu alır. Bu anlayış, tasarım ve mimarlığın toplumsal rolü üzerinde ısrarla durmuş, kişisel-özel ile toplumsal-genel arasındaki dengenin kurulması; yeni teknoloji ve makinenin değişen değerlerine ütöpik bir anlayışla yaklaşması, sanat ve tasarımın geleceği değiştirme gücüne bağlılık gibi sanat toplum, üretim, vb. alanlarda ilkeler koymuştur. Aynı zamanda bu ilkeler; Avrupa’nın pek çok ülkesindeki sanatçı ve tasarımcıların düşünceleriyle benzerlik gösteriyordu. Bu düşünceler devrim sonrası ilk yıllarında Rusya’da ve Almanya’da Bauhaus tasarım okulunda kendini gösterir.²⁹

Van Doesborg ile Rus Lissitzky 1922’de Düsseldorf’ta yapılan ‘İlerici Sanatçılar Kongresi’nin düzenlenmesine yardım etmişler ve burada yapılan tartışmalarda bu iki sanatçı, Konstrüktivist sanatla ilgili görüşlerini savunmuşlardır. Bunun sonucu olarak sanatçılar, De-Stijl ile Konstrüktivizm arasındaki birleşmenin ilk adımını atmışlardır. Konstrüktivizm ihtiyaç duyduğu modern sanat ile olan bağlantıyı ve teknolojiyi De-Stijl’in sanat anlayışıyla gerçekleştirmiş, bu kongre ile

²⁹ İsmail TUNALI, Felsefenin Işığında Modern Resmin, s. 180

Konstrüktivist akım uluslararası resmi duyurusunu yapmış ve yeni bir sanat dili olarak kabul edilmiştir. (Resim 9)



RESİM 9 Van Doesburg “Eş zamanlı Karşı Düzenleme” 1929–30, tuval üzerine yağlıboya, 50,1 x 49,8 cm, Harriet Janis koleksiyonu

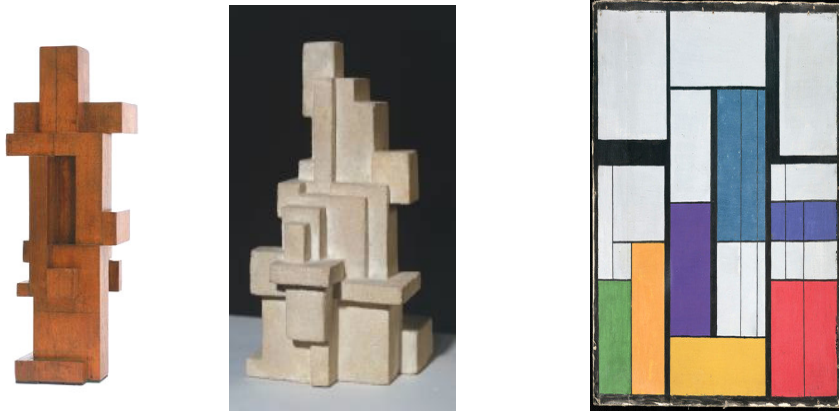
Konstrüktivizm akımı Maleviç’in Suprematizm’inden ve De-Stijl’in sanat kuramlarından faydalanarak genişlemiştir. De-Stijl grubunun bireyciliğine karşı, saf ifadeyi, evrensel biçimleri artık bilim ve teknolojiyle birlikte düşünmeye başlayan, Uluslararası Konstrüktivist Sanat Grubu; Lissitzky, van Doesburg ve Berlinli sanatçı Hans Richter önderliğinde kurulmuştur. Yayınladıkları bildiride şu sözler yer alır:

“Biz bu gün -makinenin içerdği güçleri esin kaynağı olarak benimseyen ve yücelten, duyarlılığımızı yeni plastik yapıtlar üzerinde odaklayan kişiler- yeni bir makine estetiğinin çizgilerinin, aydınlanan ufukta mekanik bir kozmogoninin ilk armağanı olarak, plastik bir ifadeyle belirlediğini görüyoruz.”³⁰

Konstrüktivist sanat gurubu kurucuları aynı zamanda Elematarizm adlı sanat düşüncesini de geliştirmişlerdir. Elemantarizm ve elemantarist kavramları, uzay içinde birbirinden ayrı biçimleri bir araya getirme süreçleriyle ilgili bir sanat ve tasarım anlayışını öne sürer. Doesburg, ilk dönemlerinde Mondrian’ın etkisinde

³⁰ Ag.k, s.117

kalarak dikey-yatay anlayışını bir yana bırakmış, daha sonra Lissitzky'nin etkisiyle daha dinamik ve coşkun bir anlayışla resimler yapmıştır.



RESİM.10 Georges Vantongerloo,, “Construction of Volume Relations,” 1921, Maun, 41 x 14.4 x 14.5 cm,Modern Sanat Müzesi, Nev York

RESİM.11 Georges Vantongerloo,, “Interrelation of Volumes” 1919, Kumtaşı, 225 x 137 x 137 mm, Tate Galeri

RESİM 12 Georges Vantongerloo,,“Kompozisyon 2”,Mukavva Üstne Yağlı Boya, 33 x 37.5 cm, McCrory'un Riklis koleksiyonu, Modern Sanat Müzesi, Nev York.

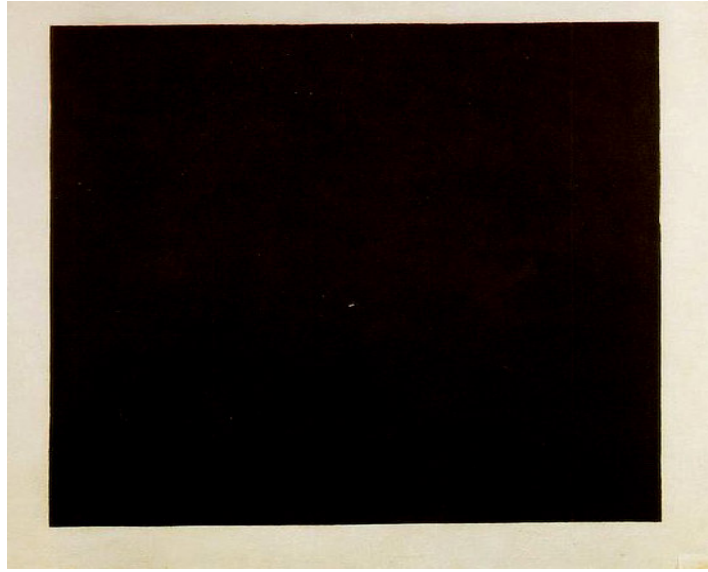
De-Stijl grubunun üyesi olan Vantongerloo matematik formüllere göre basit geometrik biçimlerden yaptığı heykeller, Konstrüktivizm'den çok Elemetarizm'i anımsatmaktadır. (Resim10–11–12) Fakat bu iki sanat anlayışı arasında kesin bir ayırım bulmak zordur. Mühendislik eğitimi gören Gabo, sezgisel olarak çalışırken, sanat eğitimi gören Vantongerloo sanatında matematik bir temele dayanır. Konstrüktivizm ise bu iki sanat anlayışından da yararlanır. Elemtarizm 1930'larda İngiltere ve Amerika'da geometrik soyutlama anlayışı olarak yayılmıştır. Konstrüktivist/Elementarist geleneğinin bu özel öneminin kaynağı şiirle akılcılığı tam soyutlukla, (yani geometriyi, sayıları ya da başka somut verileri temel alan bir anlayışla) bir çeşit gerçekçiliği birleştiren bir sanat anlayışında dretmesi olmuştur.³¹

De-Stijl sanat anlayışı ahlaksal ve toplumsal sonuçlarına kadar varan, bütün bir mimar ve sanatçı kuşağının düşüncesini derinden etkilemiştir ve Konstrüktivist sanat anlayışının gelişmesinde de etkili olmuştur. Ve bu iki sanat eğilimi daha sonra Almanya'da kurulan Bauhaus okulunun da temelini oluşturmuştur.

³¹ Ag.k. s. 124

Kazimir Maleviç (1878–1935) ise sanatını neredeyse dinsel inanç mertebesine yükselttiği bir kurama göre yapan sanatçıdır, soyutlamadan çok soyutun peşinde olan öncü bir sanatçı olarak nitelendirilir. Kandinsky gibi materyalist dünyada bir tür tinsellik arayışı içinde olmuş ve resimlerini Rus evlerinde ikonların yerleştirildiği gibi sergilemiştir.³²

Moskova’da resim, heykel, mimarlık okulunda öğrenim gören Maleviç, 1913’e kadar Kübist bir eğilim içinde olmuştur. Maleviç, resimlerinde ve kompozisyonlarında hem renk hem de biçim açısından gittikçe sadeleşmeye gider. Rusya’da ilk kez 1915 yılında sergilenen “Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare” (Resim13) gibi özünde geometrik bir temele dayanan soyut resimleriyle “Süprematizm” akımının yaratıcısı olmuştur.



RESİM 13 Kazimir Maleviç, “Siyah Kare” 1915, tuval üzerine yağlı boya, 109 x109, Rus Devlet Müzesi, St.Petersburg

Maleviç sanat yoluyla gündelik gerçekliğin ortasındaki daha derin anlamların algılanabileceğine inanmış ve Süprematist resimlerinde evrenin gizemini yansıttığını iddia etmiştir. Beyaz bir zemin üzerine kare, daire, haç gibi geometrik şekillere yer veren, ancak 1918 yılında “Beyaz Üzerine Beyaz” gibi tek renk yüzeylere ulaşan

³²Ahu ANTMEN, 20 Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, s. 82

Maleviç, sanatın maddi gereksinimleri tatmin edecek bir araç olmasına karşı çıkmıştır.³³

Maleviç'in 1912'de yaptığı soyut resimlerini mimari bir yapı gibi görmeye başlamıştır. Maleviç yaptığı bu konstruktif tarz resim anlayışı, onun bu noktaya Kübizmden geldiğini gösterir. Maleviç'e göre bu tarz, ne Konstruktivizm'dir ne de Kübizm'dir.³⁴

Maleviç, "Kare" (Quart) adını verdiği, Süprematist resmin ilk örneği olan kurşun kalem çalışmasını, "*beyaz bir zemin üzerine çizilmiş bir kareden ne fazla, ne de eksik*" şeklinde açıklamıştır. Bu çizim, çok sayıda kare ve bir dizi geometrik kompozisyondan oluşmaktaydı ve Maleviç, Süprematizm'i "*görsel sanatlarda saf duyu ve algının yüceltilmesi*" olarak tanımlamıştır.³⁵

1915 yılında Maleviç, Petrograd'da açılan son Fütürist resim sergisi olan "0.10"nın sergi broşüründe Süprematizm'i şöyle tanımlamıştır: "*Kübizm ve Fütürizmden Süprematizme: Resimde Yeni Gerçekçilik*". Sanatçı "0.10" sergisinde "Siyah Kare" adlı yapıtı ile betimleme ve imge dünyasının ötesine doğru bir adım atmıştır. Herhangi bir betimlemenin parçası olmayan form, bu yapıtla birlikte tamamen kendi kendini yetkin hale getiren bir konuma ulaşmıştır. Bu resim ayrıca, imge dünyasının dışında yeni bir biçim dilinin öncülüğünü yapmıştır.³⁶ Maleviç, "Kübizm ve Fütürizmden Süprematizme: Resimde Yeni Gerçekçilik" başlıklı makalesinde ise şu görüşleri savunmuştur: "*Kare, bilinçaltına ait bir form değildir. Kare sanattaki saf yaratıcılığa doğru atılan ilk adımdır*" Bu yazıda, yerkürenin oluşturduğu ufukta hiçbir kaçma noktasına dayanmayan yeni bir perspektif ve orantı anlayışı da örneklendirilmiştir ve önerilen şey, ufuk çizgisine sahip olmayan yeni bir mekân sistemidir. Maleviç bunu şu sözlerle açıklamıştır: "*Kendimi formun sıfır noktasına dönüştürdüm ve akademik sanatın saçmalıklarla dolu havuzundan kurtuldum. Ufuk*

³³ Ag.k, s. 90

³⁴ İsmail TUNALI, Felsefenin Işığında Modern Resim, s. 82

³⁵ Emre BECER, Modern Sanat Ve Yeni Tipografi s.117

³⁶ Ag.k s. 118

çemberimi yok ettim ve böylelikle sanatçının doğal formları sınırlandıran, ufka dayalı bir kısır döngüye düşmesini engelledim”³⁷

Yemlik olarak tasarlanan nesnelere dünyasından kurtuluşun sembolünü Maleviç, “sıfır Biçim”de görmüştür. “Sıfır Biçim” Maleviç’e göre yalnız sanat için değil insanlık için de kurtuluşun sembolüdür. Süprematizm çağı yaratıcılık çağı olacaktır. Nesnelere dünyasından ayrılan insan, “Hiçlik” içine atılacak ve onun içinde eriyecektir. Fakat “Hiçlik” içinde erime yok olmak demek değildir. “Hiçlik” nesnelere boyunduruğundan kurtulmaktır, özgürlüktür, evrene ve evrensel oluşuma açılma özgürlüğüdür.³⁸

Süprematist resimleriyle Maleviç’in yenilikçi düşünceleri ve Tatlin’in çalışmaları sonraki yıllarda Lissitzky, Rodçenko ve Moholy-Nagy gibi Konstrüktivist sanatçıları etkilemiştir.

Soyutlama, heykel alanındaki üretimin başlıca konusu olmuş, özellikle Konstrüktivist akım içinde üretilen birçok nesne, tümüyle soyut bir anlayışla yapılmıştır. Örneğin: Vladimir Tatlin’in atık malzemelerle 1914–1915 yılları arasında gerçekleştirdiği köşe rölyefleri soyut heykelin en iyi örneğini teşkil eder. Tatlin’in bu yapıtları deneysel ve yeni işlevsel tasarımlara temel oluşturur.

Alman mimar Walter Gropius 1917 yılında Weimar’da Bauhaus adlı mimarlık, tasarım ve uygulamalı sanatlar okulunu kurmuştur. Sanatçı ve zanaatçı arasındaki ayrımı ortadan kaldırmak amacıyla kurulan bu okulun eğitimci kadrosunu; Kandinsky, Klee, Gerhard Mareks, Oskar Schlemmer, Lyonel Feininger, Herbert Bayer, Jozef Albers, Marcel Breuer, Laszlo Moholy-Nagy, Joost Schmidt ve Johannes Itten gibi ressam, mimar, tasarımcı, grafikçi tiyatrocusu ve heykeltıraşlar oluşturmuşlardır. Gropius Bauhaus’un kurulması için yazdığı manifestoda:

“Meslek olarak ‘sanat’ yoktur. Sanatkâr ile işçi arasında hiç bir fark yoktur. Sanatçı, işçinin takviye edilmişidir. Allahın inayetiyle, o kendisiyle ilgili olan ender ışıklı onlarda, bilinçsiz olarak kendi el sanatlarıyla bir sanat çiçeklendirir. Zanaata ait kurallar, her sanatçı için geçerlidir. Yaratıcı biçimlendirmenin esas kaynağı buradadır. Bu nedenle işçiler ve sanatçılar arasında kibirli, aşılması zor duvarlar

³⁷ Ag.k s.120

³⁸ Nazan, Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim s. 60

kurmak isteyen, sınıf yaratıcı bir müşkülpesentlik olmadan, yeni bir lonca kuralım. Hepsi bir vücut halinde kurulacak olan geleceğin binasını, günün birinde yeni teşekkül edecek olan imanın kristal sembolü olarak, el işçilerinin milyonlarca elinden çıkacak göklere yükselecek mimari, heykel ve resim sanatını birlikte isteyelim, düşünelim, yapalım.”³⁹

1920 yılında Weimer’de ilk kez yapılan Konstrüktivistler kongresi’nde De-Stijl sanatçıların, Lissizky ve Maleviç vasıtasıyla dialogun kurulması Bauhaus’a Konstrüktivist kuralların, Doesburg’un 1921–23 yılları arasında Bauhaus’da dersler vermesiyle Stijl fikirlerin girmesi, Bauhaus’un bu etkilerle akılcı ve işlevci bir nitelik kazanmasını sağlamıştır.⁴⁰

Bauhaus emeğe, el ustalığına dayanan Rönesans atölyelerini örnek almıştı. Tıpkı orada olduğu gibi Bauhaus’da da çalışmalar tek bir sanat dalında yapılmıyor, öğrenciler sahne dekorundan mobilya, tekstil ve sofraya kadar her türlü kullanımlık eşyanın tasarımını yapabilecek kolektif iş eğitime dayalı bir eğitimin verilmesi isteniyordu. Bauhaus sanatsal yaratılarda makinelerden yararlanmayı benimsemiş, endüstrinin olanaklarını kabul ederek endüstriyel üretim koşullarına uygun bir sanat eğitimi benimsemiştir. Bu yaklaşımıyla Bauhaus ilk gerçek “Endüstri Tasarım” okulu olmasıyla diğer tasarım okullarından ayrılmaktadır.

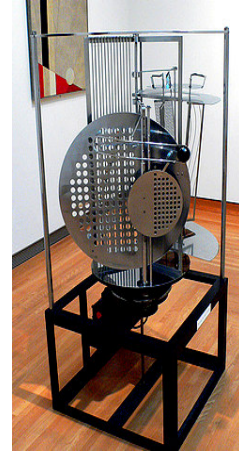
Bauhaus, sosyal sorumluluk taşıyan, toplumun gereksinmelerine karşılık verebilecek olan yeni bir sanatçı kuşağının yetiştiği bir okuldur. Bu sanatçılar, “teknığe karşı değil, teknikle beraber teknik dünyaya doğru bir yönelim içinde olmuşlardır. Tekniği, zamanın zorunlu görevi olarak kabul ederek, teknik ve sanat arasındaki uçurumun kapatılması gerektiğini savunmuşlardır. Bauhaus sanatçıları, fabrikalardan alınan seri mal siparişlerine biçim vererek kalite kazandırmaya çalışmış ve bu uygulamalarıyla da Bauhaus üslubunun halk kesiminde yayılmasını sağlamıştır. Böylece kurulan bu okulla yaşam, sanat dünyasıyla endüstri arasında sıkı bir ilişki kurulmuştur.⁴¹

³⁹ Adnan TURANİ, Dünya Sanat Tarihi, s.621

⁴⁰ Nazan, Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim s. 86

⁴¹ Ag.k s. 87

Klee Bauhaus'taki derslerinde çizgilerin, biçim kalıplarının, renklerin, simgelerin, perspektifin ve benzeri öğelerin resimsel işlevleri üzerinde uzun uzun durmuş ve her zaman bunlarla doğal eylemler arasındaki ilişkinin önemini belirtmiştir. Yalnız el ustalığıyla değil, bununla beraber, işlek bir zekânın da gerekliliğinin önemini vurgulamıştır.⁴² Moholy-Nagy Bauhaus'ta makine estetiğine ve Elemtarist görüşlere öncelik vermiştir. Biçim ve malzemeyle belirlenmiş temel biçimleri ve birincil renkleri kullanarak çeşitli deneyler yapmıştır. Moholy endüstri tasarımı konusunda Bauhaus girişimlerinin çoğunda önemli bir faktördür. 1926 ile 1928 yılları arasında Bauhaus'ta tasarlanıp gerçekleştirildikten sonra seri üretime geçip pazarlanan "Uzay Modülatörü" de diye bilinen "Işık Donatımı" adlı çalışma; çelik, cam, plastik ve tahta malzemeden oluşmuş motorlu bir yapıttır. Bu yapıtı sadece mekanik nitelikleri olan bir sanat ürünü değil, ışıklı bir gösteri aracı olarak da görmek gerekir.⁴³ (Resim14-15)



Resim 14 Moholy- Nagy, "Nikel Konstrüksiyon," kaynakla birleştirilmiş nikel tabaklı demir, 35.9 x 17.5 x 23.8 cm 1921.Modern Sanat Müzesi. Nev York(solda)

Resim 15 Moholy- Nagy, "Işık Donatımı" 1922-3 (sağda)

Bauhaus'ta Gropius, zanaatçıların ve sanatçıların eğitimde ve üretimde birlikte çalışmasını öngörmüş, güzel sanatlarla ilgili uygulamalı sanatlar arasındaki ayrımı ortadan kaldırmayı amaçlamıştır. Endüstriyel üretime yönelik yeni bir model üretmeye çalışan Bauhaus, 20. yüzyıla damgasını vuran modern endüstriyel ve mimari tasarım alanında önemli bir örnek olmuştur. Bünyesinde pek çok yetenekli ve

⁴² Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, s.224

⁴³ Ag.k, s. 120

seçkin sanatçıyı bir araya getirmiştir, bu sanatçıların çoğu De-Stijl ve Konstrüktivizmle yakın ilişki halinde olan isimlerdir.⁴⁴

1920'li yıllarda gerek Konstrüktivizm gerek Bauhaus Okulu bünyesinde üretilen yapıtların ortak özellikleri, üretim süreçleri, malzemeleri ve geometrik biçim şekilleri açısından ele alınış biçimleri olmuştur. Rus Konstrüktivizmini oluşturan sanatçılar, Bauhaus çevresinde bir araya gelerek yeni bir sanatsal dil kurma peşinde olmuşlardır. Ayrıca Bauhaus felsefesinde: küçük bir kesime “lüks” üretmek yerine geniş bir kesime “kullanışlı” yaşam alanları yaratabilmek düşüncesi üzerine kurulmuştur. Bu anlamda Rus Konstrüktivizmi ise her ne kadar Maleviç'in ve Picasso'nun işlevsellikten uzak sanatsal yaklaşımlarından beslenmiş olsa da 1917 devrimiyle kurulacak yeni topluma inananların öncülüğünde geliştiği için özünde “biçimi belirleyen işlevdir” düşüncesiyle şekillenmiştir.

Bauhaus, 1933 yılında Nazi partisinin baskısı nedeniyle kapatılmış, öğretmenler ve sanatçılar Avrupa'ya daha sonraları da Amerika'ya göç etmişlerdir.

1. 3. 20. YÜZYILIN BAŞINDA RUSYA'DA SANAT ORTAMI

1. 3. 1. Rusya'da Sanat Ortamı

18. yüzyıla dek Rusya'da Bizans üslubu ve Ortaçağ ruhuna hâkim olan Rus Sanatı, yüksek bir dinsel nitelik taşır. Resimsel anlamda Rusya'da sadece ikonlar yapılıyordu. Heykel hemen hemen yok denecek kadar azdır, bu heykeller kilise eşyalarındaki kabartmalarda ve ülkenin kuzeyinde rastlanan el oymalarında varlığını sürdürmüştür. İkonlar sadece dinsel bir nesne olarak görüldüğü için, bilinçli bir deneme ya da hayal gücünün bir ürünü olarak ilgi uyandırmamışlardır. Rus geleneği Avrupa geleneğinden çok uzak kaldığından dolayı, Rus ikonunda zaman ve uzam kavramına rastlanmaz.⁴⁵

18. yüzyılda Rusya'da Çar Petro, gücünün etkisini kullanarak sanat alanında bir takım yeniliklere olanaklar tanımak istemiştir. Bu yenilikleri zorbaca ve yasa

⁴⁴ Nazan, Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim s. 107

⁴⁵ John BERGER, Sanat ve Devrim, s. 9

gücüyle yapmak zorunda kalmıştır. Petro bütün sanatları içine alan, Colbert'in 14. Louis için kurduğu Fransız Akademisini örnek alarak bu akademiye tasarlamış ve Rusya'daki bütün sanat hareketlerini denetim altına almıştır. O zamana değin Rusya'da böyle gerçekçi bir sanat geleneği olmadığı için Akademi, sanatla ilgilenen bir kitleyi yoktan var etmek zorunluluğunu yüklenmiştir. Ayrıca 19. yüzyıl sonlarına gelinceye dek, Akademinin yerini tutabilecek başka bir sanat koruyucusu da yoktur.⁴⁶

Akademi zamanla kurallarının şeklini değiştirerek, yeni klasizmin yerini Romantizme bırakır. Romantizm de bir çeşit öyküsel Natüralizme dönüşür. Bütün bu gelişmeler içinde değişmeyen şey, teoriyi ayrı tutma çabasıdır. 19. yüzyılda Rus sanatçıları neyin resmini yapacaklarını bilmeden, nasıl resim yapacaklarını biliyorlardı.⁴⁷

1863' de köleliğin kaldırılmasından iki yıl sonra Akademiye ilk olarak baş kaldırılır. Bu olay on üç öğrencinin konu seçimiyle ilgili siyasal bir başkaldırısıdır. Bu öğrenciler akademiden atılırlar ve bir çeşit Loncalaşmaya giderek daha sonra kendilerine "Gezginler" adını verdikleri sanatçı topluluğunu kurarlar. Bu grubun kendilerine bu ismi vermelerindeki amaç: gezici sergiler düzenleyerek taşra halkına gitme ve halkta toplumsal bilinci uyandırmaktır. Gezginler, yeni bir özgürlüğe kavuşabilmek uğruna büyük tehlikeleri göze almalarına rağmen, akademik öğretinin teorik değerlerini hiçe sayabilecek veya yeniden düzenleyebilecek kadar hür olduklarını anlayamamışlar ve Akademiye karşı bir zafer kazanamamışlardır⁴⁸

Rus imparatorluğunun 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçiş aşmasında, ekonomik olarak Batıya bağımlıdır ve İtalya gibi bir modernleşme çabası içindedir. Köleliğin 1861'de kaldırılması, Rusya'da sanayi toplumunun yeni bir sınıfı olan proleteryanın ortaya çıkmasına neden olmuş, bu da kapitalizmin gelişmesine olanak sağlamıştır. Devletin çıkarlarının ön planda tutulması, sermayenin gücünü hala ciddi olarak kısıtlamaktaydı, fakat buna rağmen, yeni ve varlıklı bir sanayiciler sınıfı da ortaya çıkmıştır. Bu sınıfa ait olan Tretyakov, Mamontov, Morozov ve Riyabuşinski gibi

⁴⁶, s John BERGER, Sanat ve Devrim.12

⁴⁷ Ag.k s.16

⁴⁸ Ag.k, s. 16

bağımsız sanat koruyucuları ortaya çıkmıştır. Mamontov, hem Gezginleri hem de başka sanatçıları himayesi altına alarak bir sanatçılar kolonisi kurmuş, eski Rus sanatıyla ilgili araştırmaları desteklemiş ve çarın iznini alarak Moskova’da özel bir opera açmıştır.⁴⁹

Rus kapitalizminin 1890’larda gelişmesiyle, başta Fransa’yla birlikte Batı Avrupa sermayesiyle daha sıkı bağlar kurulmuştur. Batı dünyası ile etkileşimin sonucu, ülkenin kültür ve sanat hayatı da değişim içine girmiştir. Buna bağlı olarak Rusya’daki sanat koruyuculuğu da değişerek, daha Avrupalı ve halka dönük bir tavır içine girmiştir. Mamontov’nun başlattığı bu hareketi başka sanat koruyucuları izlemiş, onlar da çeşitli dergilere yatırım yapmaya uluslararası sergiler düzenlemeye, daha da önemlisi Paris’den çağdaş sanat eserleri toplamaya başlamışlardır. Bu koleksiyonculardan biri olan Sergey Şçukin, 1897’de ilk olarak Monet’ in, 1914’te de aralarında Cezanne, Degas, Van Gogh, Gümrükçü Rousseau, Matisse ve Picasso’nun belli başlı eserlerinin bulunduğu 200’den fazla esere sahip olmuştur. Hatta halka açık olan bu koleksiyonda Picasso’nun en son kübist eserleri bile bulunuyordu. Böylece Rusya’da genç sanatçılar, ilk kez akademik teoriler yerine, çağdaş Avrupa sanatının önemli örneklerinden yola çıkarak yapıtlar vermişlerdir. Rus sanatçıları 1914’te Avrupa ile Rusya’nın arasındaki gerginliğin başladığı döneme kadar, Batıya gidip gelebiliyorlardı ve hatta bazıları Paris’te kalıp, çalışmışlar ve ülkelerindeki diğer sanatçılarla Batı arasında bir iletişim kurmuşlardır.⁵⁰

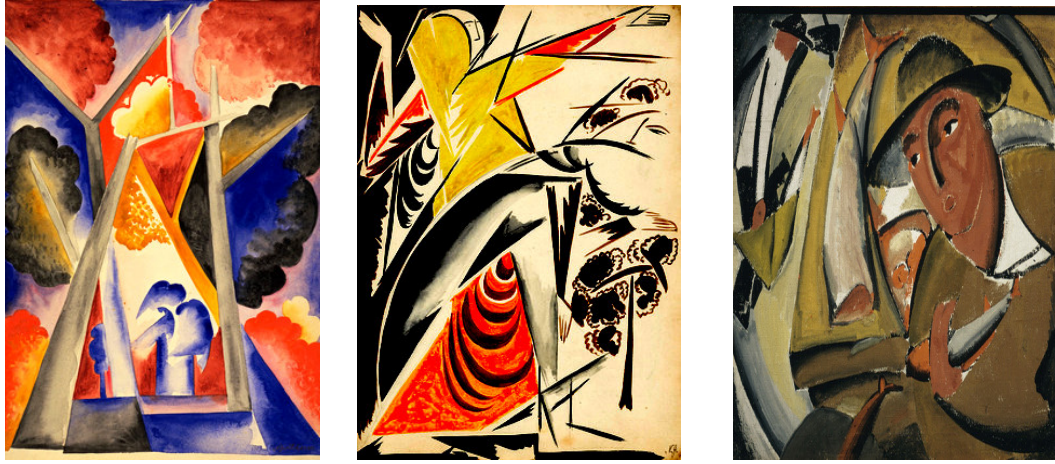
1890’lardan itibaren şair ve romancı karı-koca Merezhkovskiler, birçok şair, romancı, eleştirmen ve din düşünürlerinden oluşan sembolist eğilimli bir kitleyi çevrelere toplayarak Rusya’da bir kültür ve tartışma ortamı yaratırlar. Bu gruba dâhil olan yazar Vasili Rozanov, geleneksel kalıpları zorlayan bir üslupla düşüncelerini dile getiriyordu. Rus din düşünürleri kiliseye karşı ciddi kuşkular taşıyorlardı ve onlara göre kilisenin Hıristiyanlıktan uzaklaştığı yönünde ortak eleştiriler vardı, bu eleştiriler daha sonraki kuşakların din ve ahlak eleştirisine zemin

⁴⁹ John BERGER, Sanat ve Devrim, s. 17

⁵⁰ Ag.k, s. 118–19

hazırlar. Bu gibi nedenlerden kaynaklanan kültürel değişimler, Rusya’da, felsefe ya da metafizik tartışmalarından çok sanat alanında olmuştur.⁵¹

1900’lü yılların başlarında Fütürizm, İtalya’da olduğu gibi kısa sürede Moskova’da da etkisini göstermiştir. 1912’de Mayakovsky’nin imzasıyla bir manifesto yayınlanır, bu manifesto, Rus fütürizminin belgelendiğinin bir kanıtıdır. O dönemde kübizme özümsemiği için “Kübo-Fütürizm” olarak nitelendirilen bu eğilim Malevç’in Süprematizmine ve Konstrüktivizmin soyutlaştırma anlayışına bir geçiş oluşturur.



RESİM 16 Natalia Goncharova, “Orman”1913, kağıt üzerine suluboya, 0.8 x 29.9 cm, Artists Rights Society (ARS), New Yor

RESİM 17 Natalia Goncharova, “İspanyol Dansçı”1914, kağıt üzerine guaj ve kurşunkalem,35 x 25, Riklis Koleksiyon

RESİM 18 Viladimir Tatlin, “Balıkçı”1911, tuval üzere yağlıboya, 77 x 99 cm, State Tretyakov Gallery, Moscow

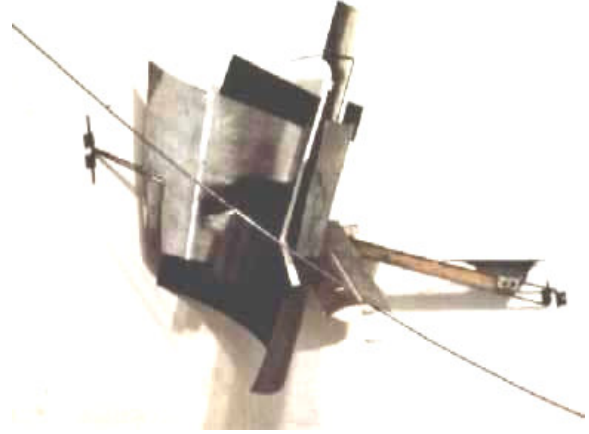
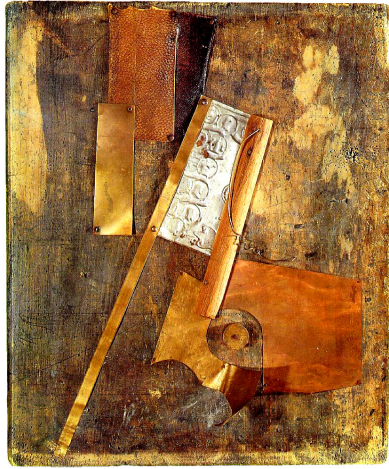
1912 yılında Moskova’da açılan “Dankey’s Tail” (Eşeğin Kuyruğu) sergisi, (Resim16-17-18) Rus avangardının gelişiminde yeni bir aşamanın başlangıç noktasını yaratmıştır. Bu sergide, Kazimir Maleviç, Laryonove, Goncharova ve Viladimir Tatlin katılımcı olarak yer almışlardır.⁵² Bu serginin amacı, Avrupa’dan bilinçli bir şekilde kopmadır, fakat sergilenen tabloların çoğunun hem Fransız Kübizminin, hem de İtalyan Fütürizminin etkilerini taşıdığı bir gerçektir. Bu eğilim Rus halk sanatı ve ikonları gibi geleneksel kaynakları geometrik ve mekanik halinde

⁵¹ Mehmet YILMAZ, Modernizmden Postmodernizme Sanat s.85

⁵² Edward LUIÇE-SMİTH 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar, s. 94

sunmuştur. Ayrıca Rusya’da gerçekleşen bu fütürist yaklaşımlar “Rayonizm” adı ile anılır ve Süprematizmin temellerinin atılmasında önemli bir aşamadır

Genç bir Rus ressamı olan Viladimir Tatlin, 1913 yılında Paris’e gittiğinde Picasso ile görüşür. Tatlin bu görüşme de Picasso’nun bazı işlerini görme fırsatına sahip olur. Bu gördüğü işler arasında Picasso’nun, 1912’de, tabaka metal ve telden yaptığı “Gitar” da vardır. Tatlin, Moskova’ya dönüşünde, Picasso’nun bu işlerinden etkilenerek, farklı malzemeleri bir araya getirerek, 1915 yılında, bir kaçı odaların köşelerine, tavana ya da duvarların köşelerine asılan ve çoğunlukla boşlukta sallanır duygusu veren tamamıyla soyut, metal heykeller yapar. (Resim19-20)



RESİM 19 Vladimir Tatlin "Köşe Rölyef," 1914-15, demir, çinko, alüminyum, 78 x 152 x 76cm, Annely Juda Fine Art, Londra

RESİM 20 Vladimir Tatlin,"Rölyef"1914, Tahtada metal ve deri, 24 3/4 x 20 7/8 in, Özel Koleksiyon

Bu heykeller Picasso’nun bireşimsel kübizmini çağrıştırmaktadır. Ancak, Picasso’nun rölyeflerinden farklı olarak Tatlin’in rölyefleri bir figürü göstermezler ve resimsel değillerdir. Doğadan hiçbir iz taşımayan bu yapıtlarıyla Tatlin, heykeli geleneksel konu ve biçimlerden soyutlamıştır. Bu nedenle Tatlin’in rölyefleri tümüyle soyut konstrüksiyon’un ilk örnekleridir, denilebilir. Picasso, o sıralar, yeni keşfettiği yöntemle heykeller yaparken, aksine Tatlin, kendi toplumunun geleceğine ilişkin ciddi düşünceler içindedir.⁵³

⁵³ Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, s. 104

Tatlin, 1914–15 yılları arasında Picasso’dan aldığı işaretle daha sonradan İtalyan fütüristlerini de izleyerek daha ileriye gitmiş ve sanatında hazır nesnelere ve kullanılmış malzemelerle gerçek bir boşluk içinde hiçbir şeyi temsil etmeden düzenlenmiş yeni bir heykel yaratmanın mümkün olabileceğini kavramıştır. Kendine has özelliklerini koruyan malzemeler, “gerçek boşluk gerçek malzemelerdir.” Bu yapıtlar, ilk olarak Maleviç’in Süprematist anlayışını tanıttığı St. Petersburg’da 1915’te açılan sergide halkın karşısına çıkmıştır.⁵⁴ (Resim 21-22)



RESİM 21 Kazimir Maleviç,“Süprematist Resim”1916 tuval üzerine yağlıboya, 80 x 70, Stedelijk Müzesi, Amsterdam

RESİM 22 Kazimir Maleviç, “Süprematizm,” 1916-17, tuval üzerine yağlıboya, 80 x 80, Güzel Sanatlar Müzesi, Krasnodar.

1913’te aralarında Mayakovsky’nin de bulunduğu şair ve ressamlardan oluşan bir grubun, Rusya da fütürist düşünceleri yaymak için çıktıkları turda, Rodçenko’nun yaşadığı Kazan şehrine uğramışlardı. Bu grup, parlak, göz alıcı elbiseleri ve boyalı yüzleriyle şiirler okuyor, sergiler açıyor ve kiraladıkları salonlarda geniş bir izleyici kitlesine sanat üzerine düşüncelerini açıklıyorlardı. Rus fütüristlerin yaptığı bu gösterilerden çok etkilenen genç Rodçenko devam ettiği sanat okulunu bırakır ve Moskova’ya gitmeye karar verir. Moskova da Tatlin’in

⁵⁴Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, s. 105

yüreklenmesiyle cetvel ve pergel kullanarak ilk geometrik kompozisyonlarını sergiler.⁵⁵

1917 devriminin hemen öncesinde ve sonrasında kapsayan dönemde, Tatlin ile Maleviç, Rus avangard (öncü) sanatındaki iki büyük akımın; Süprematizm ve konstrüktivizmin temsilcileri olmuşlardır. Fakat görünürde benzer olan bu iki akım, temel felsefeleri bakımından birbirlerinden ayrılırlar.

1. 3. 2. 1917 Ekim Devrimi İle Başlayan Sanat Anlayışı

Rusya, 1912'ye dek, siyasal bakımdan demokratik özgürlükleri tanımayan mutlakıyetçi bir devlettir. O dönemlerde diğer sanayileşmiş ülkelerde burjuva devrimleri yaşanmıştı fakat bunun sonucu olan toplumsal değişmeler daha kendini gösterememişti. Buna karşın, Rus burjuvazisi genel olarak çekingen ve devrimci olmayan bir tutum içindedir ve saltanat konusunda da ılımlı bir reformdan yanadır. Rusya'da büyük çaptaki fabrika ve sanayi merkezlerinde devrimci ve eylemci bir işçi sınıfı oluşur. 1905 devrimi ve onu takip eden 1917 devrimi işçi sınıfının burjuvaziye karşı büyük zaferin bir göstergesi olur.⁵⁶

Bu dönemde Rus sanatçıları, Rus entelektüelleri, ülkelerinin siyasal ve manevi geleceğiyle yakından ilgiliydiler ve içlerinde en ileri görüşlü olanlara göre, bu gelecek "sosyalizmle" mümkündü. Hepsi saltanatın yıkılması fikrinde ortak görüşe hâkimdi ve hiçbiri Batı'nın ruhsuz ve insafsız kapitalizmini Rusya'da uygulamaktan yana değillerdi. Bu bağlamda bazıları çözümü, Rus köylüsünün kişiliğinde, bazıları sanayileşmede, bazıları sürekli devrimde, birkaçı da bağınaz olmayan dinde görüyordu. Tüm bu aydın çevre Rusya'daki durumun garip bir oluşma içinde olduğunun farkındaydılar ve onlar için Rusya'nın geri kalmışlığının kendilerine bir gelecek kurabilmenin tek koşulu olduğunun bilincindeydiler.⁵⁷

Maleviç, Khlebnikov ve Tatlin, geometrik ve matematiksel ilişkilerin biçimlendirdiği bir çevre düzeni konusunda oldukça hayalci düşünceler geliştirmişlerdi. Bu sanatçılar sanatta geometrik armoninin sosyal armoninin de bir

⁵⁵ Emre Becer, Modern Sanat Ve Yeni Tipografi s. 144

⁵⁶ John BERGER, Sanat Ve Devrim, s. 26

⁵⁷ Ag.k, s. 20

göstergesi olduğu temeline dayanan bir ütopyayı benimsemişlerdi. Bunun nedeni, Rusya'daki uzay araştırmalarıydı ve bu konuda Konstantin Tsiolkovsky'nin "Vne Zemli" (Dünya Gezegenin Ötesinde) isimli bir roman yazması bu ütopyanın esin kaynağı olmuştur. Aslında devrimden öncede Rusya'da, geometrik armoninin biçimlendirdiği bazı imgelere rastlanırken, bu geometrik imge dili, Devrim Rusya'sında kaçınılmaz olarak sosyal bir modelin öncülüğünü üstlenmiştir.⁵⁸

Rus sanatçılar Avrupa'nın kapitalist etkisi Rusya'ya gelmeden önce Rus sanatını büyük bir coşkuyla ve hevesle yeniden şekillendirmeye, en ilerici, en çağdaş anlatımın araştırılması konusuna yönelmişlerdi. Bu sanatçılara en çağdaş anlatımı Kübizm ve Fütürizm sağlıyordu. Maleviç'e göre; "Kübizm ve Fütürizm, sanattaki devrimci formlardır ve 1917'nin iktisadi ve siyaset hayatındaki devrimin habercileridir."

1917 devrimiyle birlikte Rusya'da yeni bir toplum oluşmaktadır. Bu ortamda sanatçının amacı devrim ilkelerini, sanat arıcılığıyla geniş halk kitlesine ulaştırmaktı. Sanatçılar kent planlama ve mimarlığın yanı sıra tiyatro, propaganda amaçlı grafik çalışmalar ve resimle halka olup biteni ve halktan isteneni anlatmak istemişlerdir. Böylelikle gösteriler ve sergileme tekniklerini "Agit-Prop" trenleriyle gerçekleştirmişlerdir. Ayrıca bu sanatsal oluşumda, endüstri tasarımı ağırlık kazanmıştır. Bu dönemde çeşitli 'Avant-Garde' akımlarından gelen birçok sanatçı farklı alanlarda yapıtlar üretmiştir. Rodçenko ve Lisstzky tipografi ve kitap tasarımıyla birlikte mobilya ve giysi tasarımları; Stepanova ve Popova tekstil tasarımı alanında; Tatlin ve Maleviç seramik tasarımları alanında çalışmalar yapmışlardır.

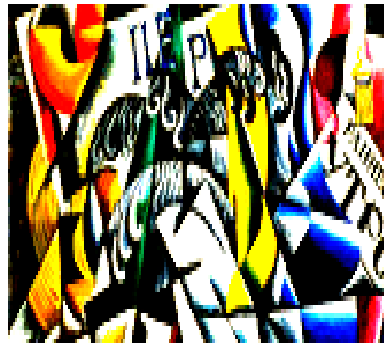
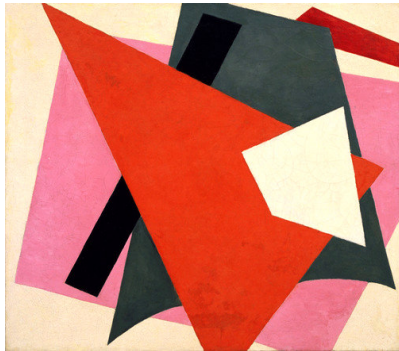
Dönemin bu öncü sanatçıları, bir yandan da yeni kurulan okullarda ve atölyelerde dersler veriyorlardı. Böylece Konstrüktivizm, Rusya'nın resmi sanatı olmuştur. Yeni kurulan Sovyetler Birliği'nde sanatçılar yeni eğitim seferberliğinin birer "askeri" gibi gençlere sanat, tasarım eğitimi ve ideolojik eğitim de vermişler. Konstrüktivizm akımı, söz konusu atölyelerin kuramsal kanadı olan Sanatsal Kültür Enstitüsü'nün öncülüğünde resmîyet kazanmıştır. Yeni Konstrüktivist felsefeyi

⁵⁸ Emre BECER, Modern Sanat Ve Yeni Tipografi s.122

benimseyen sanatçılar, burjuvanın klasik sanata dayalı olan yaklaşımlarına karşı çıkıyorlardı. Sanatın, küçük, zengin bir kesimin özel bir ilgi alanı olması yerine, her kesime nüfuz etmesi gerektiğini düşünüyorlardı. Bu düşünceler Konstrüktivist grubu yeni Bolşevik hükümete yaklaştırmış; başlangıçta bu desteği kabul etmekten memnun olan Bolşevik hükümeti, eldeki sınırlı kaynaklar çerçevesinde onlara yeni Sovyet toplumunun resmi sanatçıları olarak hayli serbest bir hareket alanı sunmuştur.⁵⁹

Rus Konstrüktivistlerinin önde gelen isimleri arasında hem erkek sanatçılar hem de kadın sanatçılar vardı. Devrim yıllarında kadınların Rus avangardında öncü rol üstlenmişlerdir. Bunun nedenlerinden biri, devrimin Rus toplumunu temelden sarsması, bu yüzden bütün toplumsal ilkelerin yürürlükten kalkmasıdır. Diğer daha önemli bir neden ise, konstrüktivizmin görsel sanatların sınırlarını genişleterek sanatsal pratiği, tekstil tasarımı örneğinde olduğu gibi kadınların giysi tasarımı olarak kabul edilen alanlara taşınmasıdır. Popova'nın 1917–18 yıllarında yaptığı arkitektonik tabloların, iç dokuları ve renk etkileşimi bunun, niçin böyle olduğunun bir kanıtıdır.⁶⁰

(Resim23–24)



RESİM 23 Luyubov Popova “Painterly Architectonic” 1917, tuval üzerine yağlıboya, 80 x 98 cm, Philip Johnson koleksiyonu, Modern Sanat Müzesi, Nev York

RESİM 24 Luyubov Popova “Boyacının dükkânından bir konu” 1914, tuval üzerine yağlı boya, 71 x 89cm Riklis Collection, Modern Sanat Müzesi, Nev York

Rusya’da 1890’ların başında “uygulamalı sanatlar” çerçevesinde üst üste etkili olan üç anlayış önem taşır. Bu anlayışlar: Ulusal romantizm, modern stil ve

⁵⁹ Edward LUIÇE-SMİTH, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar s.96

⁶⁰ Ag.k, S.96-7

neoklasik çizgidir. Yenilikçi akımların özellikle de gelecekçilik ve konstrüktivizmin 1917 devrimiyle ağırlıklarını iyice koymalarına kadar geçen süreyi bu üç anlayış harmanlamıştır.⁶¹

Lenin'in önderliğinde Bolşevikler, Marks'ın sınıfsız bir toplum idealine bir adım daha yaklaşabilmek için, devrimin hemen öncesinde ve sonrasında, sanat dâhil her şeyi kullanmışlardı. Dolayısıyla eski düzenin kurumlarına tepki gösteren, yeni bir sanatın ancak yeni bir toplumla yaratılabileceğine inanan sanat ve kültür çevresine kapılarını açık tutmuşlardır. Devrimin önde gelen liderlerinden olan Leon Troçki, sanatla oldukça yakından ilgilenen bir entelektüeldir. "Eski olanı yıkmak ve yeni bir dünya kurmak", fikri, hem politik hem de sanat devrimcilerini birbirlerine yaklaştıran ortak amaç olmuştur.⁶²

1917 Ekim Devrimi öncesinde, yarı mistik, yarı anarşist bir kimliğe sahip olan Aleksandr Blok, Rusya'nın önde gelen simbolist bir şairiydi. Blok, bu geçiş sürecinde Rus kültürünün derin bunalımını yaşamıştı, bu yüzden gelenekten tam olarak kopmaya yanaşmamasına rağmen, devrimi tereddüt etmeden benimsemiştir. Aleksandr Blok Devrimi şu sözlerle ifade eder:

*"Devrim doğaya benzer. Devrim, ne kadar büyük ve saygın olursa olsunlar sadece kendi özlemlerinin gerçekleşmesini bulacaklarını düşünenlerin vay haline! Kasırganın sert yellerine, kar fırtınasına benzeyen devrim, kendisiyle birlikte her zaman yeniyi ve beklenmediği getirir; birçok insanı gaddarca aldatır, anaforunda, saygılı kişiyi kolayca sakatlar; güven dolu ve el değmemiş karaya, pekte matah olmayan kişiler de çıkarır. ... Halkların arasında barış ve kardeşlik"; işte Rus Devriminin kısaltılmış adı. İşte devrim selinin kükrediği şey. İşte, kulakları olanın duyması gereken müzik."*⁶³

Rusya'da 1917 Ekim Devriminden sonra, Moskova'da, "NARKOMPROS (Halk Eğitim Komiserliği / NKP) adı altında ülkenin eğitim ve kültür politikasıyla ilgilenilmek üzere resmi bir yapı kurulur. Bu kurumun (NKP) görsel sanatlarla ilgili bölümü olan İZO'da Kandinsky, Rodçenko, Rozanova ve Tatlin çeşitli görevlerde bulunuyorlardı. İZO, 1918–19 yılları arasında 21 devlet sergisi düzenlemiş ve

⁶¹ Enis BATUR, Modernizmin Serüveni s.194

⁶² Mehmet YILMAZ, Modernizmden Postmodernizme Sanat s. 86

⁶³ Enis BATUR, Modernizmin Serüveni s.144

St.Petersburg’da SVOMAS (bağımsız sanat stüdyoları), Moskova’da da VKHUTEMAS gibi yeni sanat okullarıyla İNHUK gibi araştırma merkezlerinin yönetimiyle ilgilenmiştir. 1918–19 yıllarında yayımladığı “Toplumun Sanatı” (İskusstvo Kommuni) adlı bir dergiye Altman, Maleviç, Stenonova, Udaltsova, Nikolay Punin, İvon Puni gibi daha pek çok Avangard sanatçı katkıda bulunmuştur.

64

İNHUK (Santsal Kültür Enstitüsü) İZO’ya bağlı olarak 1920’de Moskova’da kurulan bir enstitüdür. 1921’de Petrograd’da Tatlin, Vitebsk’te Maleviç başkanlığında iki şubesi açılan kuruluşun amacı sanat denemelerini programlamak ve yürütmek olarak belirlenmiş ve bu programın hazırlanmasında Kandinsky görevlendirilmiştir

Tatlin 1919’da İZO’dan 3. Enternasyonal için bir anıt siparişi almıştır. Cam ve demirden oluşturduğu 42 metre yüksekliğindeki spiral anıtın maketini Tatlin, 1920’de 8. Parti Kongresi’nde Petrograd ve Moskova’da sergilenmiştir. 1920 yılında, eleştirmen Punin, Tatlin’in bu tasarısının ‘milyonlarca kişiyi İçeren proleter bir bilincin’ desteği olmadan gerçekleşmeyeceğini belirtmiş ve bu tasarımı “dünya işçileri arasındaki uluslararası birliğin yalın ve yaratıcı bir biçimde en ideal, en canlı ve klasik ifadesi olarak tanımlamıştır.”⁶⁵

Lissitzky, Ekim Devrimi’nin insanlık için yeni bir başlangıç olacağına yürekte inanmıştı. Bu inanca göre Komünizm ve toplum mühendisliği yeni bir düzen oluşturacak, teknoloji toplumun ihtiyaçlarını karşılayacak ve sanatçı-tasarımcılar zenginleşen toplumu ve çevreyi biçimlendirecek yeni bir “nesne dünyası” yaratmak üzere sanat ve teknolojiyi bir araya getirecektir.⁶⁶

1. 3. 3. Konstrüktivizmin Gelişimi ve Sonu

Konstrüktivizm, 1920’lerde Rusya’da ortaya çıkan, resim, heykel, mimarlık alanlarında egemen olmuş, soyut biçimleri, üç boyut içinde ele alan uluslararası bir akımdır. Konstrüktivizm (inşacılık) sözcüğü ilk kez Tatlin’in, “Kübo-Fütürizm”

⁶⁴ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, s. 1336

⁶⁵ Norbert LYTON, Modern Sanatın Öyküsü s. 90

⁶⁶ Mehmet YILMAZ, Modernizmden Postmodernizme Sanat s. 130

içinde 1914'te geliştirdiği bir dizi rölyefleriyle ilgili olarak kullanmıştır. Tatlin bu yapıtlarında malzemeyi taklit etmek yerine malzemenin kendisini, resimsel mekân yerine de gerçek mekânı kullanmıştı.

Sovyet devrimiyle beliren Konstrüktivizm, geçmişle tüm bağlarını koparmış, genellikle yalın ve geometrik biçimlerden yararlanarak, endüstriyel malzeme ve teknikleri yücelten bir biçimlendirme çabası içinde olmuştur. Konstrüktivizmin terim olarak yerleşmesi ise, Gabo ve A. Pevsner'in 1920'de yayınladıkları "Gerçekçi Bildirisiyle" olmuştur. Konstrüktivizm (yapımcılık) isminden de anlaşıldığı gibi yapımcılık, mimarlık yapısının, yontunun veya resimdeki nesne görüntüsünü ya da figürün strüktürünü vurgulamayı amaçlayan bir tutumdur.

Konstrüktivizm, modern resim sanatından gelen bir kavram, konuyu teknik bir temel üzerine biçimlendirme üzerine bir yaklaşım benimsemiştir. Bu anlayışa göre, heykel sanatında kitle estetiği yerine, boşluğu çevreleyen çizgiler ve planlar estetiğine dönüşmüştür. Bu yaklaşımla Rus Konstrüktivizmi; 20. yüzyılın ilk yarısında görülen diğer avangard sanat akımları gibi, "soyut estetik" hareketi olarak doğmamıştır. Sanatçıyı soyut ve sadece bir görsel dile yönelten de bireysel bir estetik olmamış, toplumun bazı fiziksel ve entelektüel gereksinimlerinin sanatla giderilebileceği düşüncesi olmuştur. Topluma ve kolektif ruha yönelik yaşam alanlarının yaratılmasına katkıda bulunmak ve yeni bir toplumun bütünüyle yeni bir görünüm kazanmasına çalışmak, Konstrüktivizmin öncelikli hedefi olmuştur.⁶⁷

*"Konstrüktivistler, insanları eşitlik içinde mutluluğa kavuşturacak olan bir dünyanın özlemi içindeydiler ve yeni sanatın insanlığa bu yolu açacağına inanıyorlardı."*⁶⁸

20. yüzyılın başlarından itibaren heykele bazı kavramsal eğilimlerin, yeni malzemelerin ve yeni görüşlerin girmesi, doğadan soyutlanmış heykellerin yapımına olanak sağlamıştır. Tüm bu yaklaşımlar, Rus Konstrüktivist sanatçıların geleneksel heykel yapımından kopmasını ve heykele yeni bir görüşler getirmesine kaynaklık

⁶⁷ Ahu ANTMEN, 20 Yüzyıl Batı sanatında Akımlar s. 104

⁶⁸ Nazan-Mazhar İŞPİROĞLU, Sanatta Devrim s.10

etmiştir. Konstrüktivist sanatçılar, heykellerini, bir mühendisin bir köprüyü inşa etmesi gibi inşa ederek yapmışlardır.⁶⁹

Konstrüktivistler, pratik yapıların gerçekten bilimsel ve disiplinli bir şekilde yaratılmasında ustalık kazanmak için, üç disiplin belirlemişlerdir. Bunlar, Tektonik, Faktura ve konstrüksiyondur.

“Tektonik: Komünizmin özelliklerine bağlı olarak, endüstriyel malzemelerin elverişli kullanımıyla ortaya çıkar ve şekillenir. Tektonik bir disiplin olarak, konstrüktivist’i, pratik olarak yeni bir içerik ve yeni bir biçimin sentezini aramaya yönlendirmelidir. Konstrüktivist, Marksizmle yetişmiş bir kimse olmalıdır, sanatı tamamen bir yana atmalı ve endüstrinin sağladığı malzemeye iyice dikkat etmelidir. Tektonik, onun çoban yıldızıdır, deneysel ve pratik etkinliğin beynidir. Tektoniksiz Konstrüktivizm, renksiz resim gibidir.

***Yapım (Faktura):** Malzemenin imal edilmesi sürecinin kendisidir. Malzemenin bir tarafının değil, bütünüünün imal süreci anlamına gelir. Malzemenin elverişli kullanımı, onun seçimini ve işlenmesini kapsar ve imal sürecinde malzemenin kendi özelliklerinin göz önün de bulundurulmasıdır. Örneğin: endüstrinin sağladığı bir malzeme olan dökme demir erimiştir, yani bir sıvı ateş kitlesine dönüşmüştür, daha sonra kalıba dökülür, zımparadan geçirilir ya da kesilip parçalara ayrılır, imalathaneye gelir, tornaya girer ve ancak bundan sonra yeni bir nesne olur. Yapım sözcüğü işte bütün bu süreci kapsar, yani yalnızca yüzeyi üzerindeki işlem değil, malzemenin tüm olarak işlenmesini belirtir. Bu maddeyi dönüştürdüğümüz ve irdelediğimiz ölçüde, yapımı gerçekleştirmiş oluruz. Buradan yola çıkarak ikinci yöntemi açıklayabiliriz: Yapım, inşa hareketini durdurmadan ve tektoniği sınırlandırmadan bilinçli bir biçimde ele alınan ve akılsal olarak kullanılan malzemedir.*

***Konstrüksiyon:** Konstrüksiyon, konstrüktivizmin birleştirici işlevi olarak anlamak gerekir. Tektonik, ideolojiyi ve biçimi buluşturarak bütüncül bir kavrama ulaşıyor; yapım malzemenin kendine özgü koşullarını oluşturuyorsa, konstrüksiyon*

⁶⁹ Ahu ANTMEN, 20 Yüzyıl Batı sanatında Akımlar s. 106

tüm bunların bir araya getirilmesindeki somut süreçtir. Yani işlenmiş malzemenin kullanılması aracılığıyla tasarımın biçimlendirilmesidir.”⁷⁰

Rusya’da sanat 20. yüzyılın başlarından itibaren köklü bir değişim içine girmişti ve başta Tatlin olmak üzere Rodçenko ve Lissitzki gibi Rus sanatçıları bilinçli bir ideolojik yaklaşım içinde olduklarından, devrime katkıda bulunmuşlardı. Bu dönemde resmin büyüğü bozulmuş ve Rodçenko, Stepanova Popova gibi sanatçılar için bunun yerini “inşa” almıştı. Bu sanatçılar “inşa”yı sosyalist bağlanmayla birleştirerek “Birinci Konstrüktivist Çalışma Grubu”nun liderliğini üstlenmişlerdir.⁷¹ (Resim 25)

Sanatın yerini alan “inşacılık” sadece faydalı bir nesnenin üretimini öngörüyordu. Tatlin, çelik ve camdan yaptığı, dönen bir yönetim kompleksi için, “*Üçüncü Enternasyonal Anıtı*” adını taşıyan meşhur mimari modelini yapıyor, Stepanova ve Popova sıra dışı soyut kumaş ve tekstil tasarımlarını üretiyor, Rodçenko ise fotomontaj posterler, işçi üniformaları ve mobilyalar tasarlıyordu.

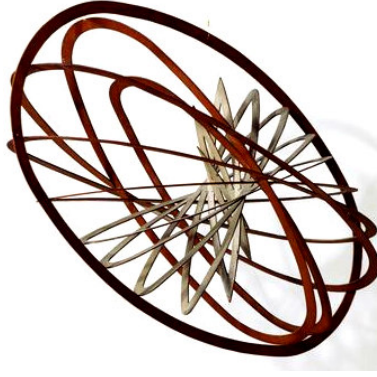
Tatlin 1917 Devrimi sonrasında, hem Rus inşacılığının önemli temsilcilerinden biri olurken hem de yeni oluşan Sovyet toplumunun sanat kuramlarını yeniden örgütleme görevi verilen kişilerden biri olur ve bu sayede Konstrüktivizmin Rusya’da tanınması ve yaygınlık kazanmasında önemli bir aşama sağlar. Ayrıca bu sanat kurumlarında dönemin diğer öncü sanatçıları olan Maleviç, Kandinsky, Gabo ve Pevsner önemli görevler alırlar.⁷²

⁷⁰ Enis BATUR, Modernizemin Serüveni, s. 191

⁷¹ Ahu ANTMEN, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar s.109–110

(1922’de kurulan ‘Birinci Konstrüktivistler Grubu’nun “hedefi, somut yapıların Komünist ifadesini bulmaktır. İdeolojik boyuta biçim kazandırmak, böylece laboratuvar yapıtlarının pratik yaşamda işlev kazanmasını sağlamak, grubun hedefe giden yolda ısrarla durduğu başlıca gereksinimdi. Kuruluş aşamasında grubun ideolojik boyutuna göre bu üç hedef belirlenmiştir. 1. İdeolojimiz, tarihsel maddecilik kuramına dayanan bilimsel komünizm’ den ibarettir. 2. Sovyet deneyiminin kuramsal anlamda yorumlanması ve özümsemesi için grup üyelerinin “hayattan soyutlanmış” deneysel eylemlere sırtını dönerek, gerçek deneyselliğe başlamaları gerekmektedir. 3. Konstrüktivistler, pratik yapıların gerçekten bilimsel ve disiplinli bir şekilde yaratılmasında ustalık kazanmak için üç disiplin belirlemiştir: Bunlar, Tektonik, Faktura ve Konstrüksiyon’dur.)

⁷² Mehmet YILMAZ, Modernizmden Postmodernizme Sanat s.89



RESİM 25 Alexander Rodçenko, “Asılı Konstrüksiyon,” 1920, Kontrplak, alüminyum boyasıyla boyalı çelik tel, 61 x 83.7 x 47 cm,Modern Sanat Müzesi,Nev York

Konstrüktivistler, Devrim ilkelerini sanatları aracılığıyla halka iletmek gibi bir görev yüklenmişlerdir. Bu görevi, mimarlık, şehir planlama, tiyatro, grafik ve endüstri tasarımı gibi farklı alanlarda uygulayarak, toplumun her kesimine ulaşmayı amaçlamışlardı. Gerek Tatlin’in yaptığı “Üçüncü Enternasyonal Anıtı” ve diğer eserleri, gerek Gabo, Pevsner ve Rodçenko gibi sanatçıların yapıtları ve projeleri Rusya’da sanatla teknolojinin el ele vererek yeni bir çevre yarattığının göstergesiydi.

Tatlin, Sovyet Devrimini korumak ve devleti güçlendirmek için, her türlü etkinlikten yararlanmak zorunda kalmıştı. Tatlin kullandığı malzemeye ve bir süreç olarak Konstrüktivizmin gerçekliğine önem vermiştir. Bunun sonucu olarak yaptığı rölyeflerin resimsel niteliğinden çerçevesiz yüksek rölyeflere, daha sonra da varlığını boşlukta duyuran, metal levha, çubuk ve tel gibi malzemeyle yapılan “Karşıt Kabartmalara” geçer. 1920’lerde Tatlin ve çevresindeki sanatçılar, bu türden işleri bile günün gerekleri için yetersiz bulmuşlar, gerçekliğe dolaysız değil de, eğretilmeli bir yaklaşım saymışlardır. Sanatçı olarak yaratıcılıklarının ve yaşantılarının günlük sorunları yansıtması gerektiği düşüncesinden hareket etmişlerdir. Ayrıca bizzat kendileri fabrikalara gidip, çıraklarına malzemenin ne olduğunu ve nasıl kullanmaları gerektiğini anlatmışlar, bu doğrultuda yeni tasarımlar geliştirmişlerdir. Dimitriev 1919’da “*sanatçı artık sadece bir yapıcı ve teknisyen, bir önder ve ustabaşıdır*” der.⁷³

⁷³ Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, 105-106

Daha sonra Konstrüktivist sanatçılar arasında iki ayrı sanat görüşü oluşur. Bu sanat görüşünün bir tarafında, Tatlin'in çevresinde toplanan bir grup sanatçı vardır. Bunlar, sanata daha öğretisel bir açıdan yaklaşan ve sanatın, devrimin kendine özgü ve pratik amaçlarına hizmet etmesi gerektiğini vurgulayarak "üretim sanatı"nı savunmuşlardır. Bu "üretim sanatını" savunanlar "Prodüktivistler" olarak adlandırılırlar ve bu grup, sanatın topluma hizmet etmesi ve işlevsel olması gerektiği konusundaki görüşleri doğrultusunda, işlevsel tasarımlara yönelmişlerdir. Tatlin ve Rodçenko önderliğinde yirmi beş sanatçı "Sanat İçin Sanat" anlayışına karşı muhalefet geliştirerek, yeni Komünist topluma hizmet etmek amacıyla, kendilerini endüstri tasarımı, görsel iletişim ve uygulamalı sanatlar alanında çalışmaya adadıklarını duyururlar.

1919 yılında Tatlin kaleme aldığı: "*Kolektif Yaratıcılık Sürecinde Bireysel İnisiyatif*" adlı yazısında şu görüşlere yer verir:

1. *Bireysel inisiyatif, bilgiye ve keşfe yönelen kolektif enerjiyi toplamaktır.*
2. *Bireysel inisiyatif, kolektifin keşfedilmesi ve yaratılmasında arasındaki bağlantıdır.*
3. *Kolektifin oluşabilmesi, onu oluşturan bireysel ünitelerin sayısına bağlıdır.*
4. *Bireysel inisiyatif, kolektif yaratıcılığın yansıma noktasıdır ve düşüncenin gerçekleştirilmesini sağlar.*
5. *Politik sistemin (Kolektif tüketicinin değişimi) değişim aralarında her zaman yaşama bağlanan sanat, sanatçının kişiliğinde kolektifin bir parçası olarak keskin bir devrimden geçecektir. Devrim keşif dürtüsünü besler. Bu yüzden ki devrim sonrasında sanat üretiminde bir patlama olur, bireysel inisiyatif ile kolektifliğin birliği açıkça tanımlanabilir hale gelir.*
6. *Keşif bireyin değil, kolektif dürtülerinin arzularının sonucudur.*⁷⁴

⁷⁴ Ahu ANTMEN, 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar s.108

Diğer tarafta ise, daha çok Kandinsky ve Maleviç'in ileri sürdüğü "Laboratuvar Sanatı"nı savunan bir grup oluşur. Maleviç ve Kandinsky gibi öncüler, sanatın topluma yarar sağlamaya yönelik bir etkinliğe dönüşmemesi ve manevi boyut içinde kalması gerektiğini savunmuşlar ve bu düşüncelerini: "*Devletler, politik ve ekonomik sistemler çöker, düşünceler zaman içinde yok olup gider... Sanatımızın tek hedefi, dünyanın bir zaman-mekân içinde algılanmasını sağlamak*" şeklinde ifade ederler.⁷⁵

Maleviç, 1913 yılında beyaz bir zemin üzerine siyah kare yerleştiği resminde, resmin belli nesnelere gösterme, temsil etme uğraşısına sırtını dönerek salt kendiliğinde anlam bulan bir sanat anlayışının öncülüğünü yapmıştır. Maleviç böylece sanatı temsil olgusunun ideolojik işlevinden ayırmış, işlevselliğinden arındırmıştır. Bu yaklaşımıyla Tatlin ve Rodçenko gibi Rus Konstrüktivistlerin biçimle işlevi özdeşleştiren ideolojik yaklaşımından ayrılmıştır

1920 yılında Gabo kardeşi Pevsner ile birlikte bir açık hava sergisi düzenlerler ve bu sergide, "*saf inşacı heykel kuramı*"nı tanıtır. Ayrıca Tatlin ve grubunun pratik üretim anlayışına karşı çıkarak, "Geçekçi Bildiri"yi yayımlamışlardır. Bu bildirinin amacı Tatlin'le başlayan soyut heykeli belirli çıkmazlardan kurtarmaktır. Bu nedenle Gabo ve Pevsner, sanatlarında geçerli olan estetik prensipleri açıklama gereği duymuşlardır. Bu bildirmede Konstrüktivist terimini soyut sanat için kullanmaları, yaratıcı sanatın toplumsal ve işlevsel olması gerektiğine inanan Prodüktivistler ile aralarının açılmasına neden olmuştur. Bu bildiride İtalyan Fütüristlerinin savaşı, makineyi ve hızı yüceltmeleri alaya alınıyor; insan yapımı nesnelere doğa güçleriyle karşılaştırılmayacak kadar zavallı olduğu vurgulanıyordu.

Gabo ve Pevsner kardeşler Rus devriminden sonra tüm sanatsal üretim ve etkinliklerin toplumsal işlevselliği hedefleyen uygulamalı sanatlara kaydırılması sonucu yani "Üretim Sanatı"na kayması nedeniyle 1922'de Rusya'yı terk ederler.

⁷⁵ Emre BECER, Modern Sanat Ve Yeni Tipografi s.109

Avrupa’da gelişen Konstrüktivizmin temelinde 1921’den itibaren Gabo ve arkadaşlarının görüşleri egemen olmuştur. 1921 yılında Gabo Berlin’e gitmişti, 1922 yılında da A.Pevsner Paris’teydi. 1922 yılında Maleviçle çalışan Strzeminsky Polonya’da Konstrüktivist ilkeleri benimseyen “Blok” grubunu kurar. Bu tarihten başlayarak Avrupa’nın çeşitli kentlerinde akımın ilkelerini yaygınlaştırmak amacıyla yayınlar yapılır ve sergiler düzenlenir. Bauhaus, Konstrüktivist ilkelerle Moholy-Nagy aracılığıyla tanışır, 1922’de Düsseldorf’da toplanan “Uluslararası İlerici Sanatçılar Kongresi”nde Konstrüktivizm, uluslararası bir akım olarak kabul edilir.

1920’lerde Almanya 1.Dünya savaşı ile Ekim devrimi’nin etkileri altında Doğu’dan ve Batı’dan gelen öncü fikirlerin buluşma noktası konumundadır. Burada Lissitzky, De Stijl, Bauhaus, Dada ve Konstrüktivizm akımlarının önde gelen sanatçılarıyla yakın ilişkileri sonucunda ve bu verimli ortam sayesinde tasarım düşüncelerini yayıncılık alanındaki çalışmalarıyla geniş bir kitleye aktarır. Lisszsky bu sayede Batı Avrupa’daki Süprematist ve Konstrüktivist tasarım anlayışının en önemli temsilcisi haline gelir.⁷⁶

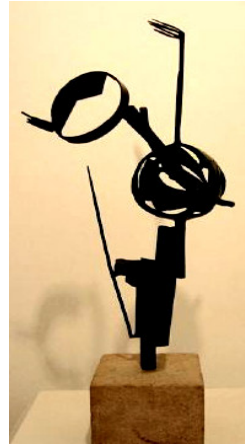
1920’de Berlin’de Dada sanatçısı olan Grosz ve Heartfield Konstrüktivistlerin niyetlerini hemen anlarlar ve 1920’de Berlin Dada Fuarı’nda üzerinde: “*SANAT ÖLDÜ: TATLİN’İN MAKİNE SANATI YAŞIYOR*” sözleri yazılı bir tabela asmışlardı.

Paris’te 1930 yılında “Daire ve Kare” isminde bir dernek kurulur, bu derneğin üyeleri arasında, De Stijl ve Konstrüktivist akımın sanatçıları yer alır. 1932 yılında bu derneğin bir devamı olan “Soyutlama -Yaratma” isminde oluşan bu grup, Gabo ve Pevsner’inde yer aldığı birçok yapımcı sanatçıdan oluşur. Paris tüm bu etkinliklerin sayesinde 2.Dünya savaşına kadar pek çok ulustan Konstrüktivist sanatçının bir araya geldiği ve etkinliklerini gerçekleştirdikleri bir merkez olur.

1937’de Basel Sanat Müzesinde açılan sergide Konstrüktivizm’in, ne kadar geniş bir yelpaze içinde yorumlandığı ve farklı üslupların bir çatı altında toplandığı bir akım olduğu görülmüştür.

⁷⁶ Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü.130

Soyut sanatın gelişimine malzeme kullanımı ile büyük katkılarda bulunan Julio Gonzalez (1876–1942), heykelde demir çubuk ve levhaları kullanım biçimiyle önemli bir sanatçıdır. Ayrıca geleneksel heykel yapma tekniğinin dışına çıkılmasında Gonzalez'in kaynakla metalleri birleştirerek yaptığı heykelleri de önemlidir. Yapıtlarındaki önemli olan taraf, maddenin anlatım gücünü kullanması, seçtiği malzemeleri kaynatarak, keserek; içine boşluğun her taraftan girmesini sağladığı formlar yaratması ve demir çubukların çizgisel özellikleriyle form-boşluk-ışık etkilerinin yoğunluğunun artmasını sağlamasıdır. (Resim26–27)



RESİM 26 Julio Gonzalez, "Aynalı Kadın" 1936-37, dövülmüş ve lehimlenmiş demir, 204 x 67 x 36 cm
İvan Center julio Gonzalez, Valencia, İspanya

RESİM 27 Julio Gonzalez, "Le baiser" 1934, bronz, 65.5 x 20 x 30 cm, Galeri Elvira Gonzalez, İspanya

Amerikalı heykeltıraş David Smith 1930'da, Gonzalez ile Picasso'nun kaynak heykellerini ilk kez görmüş, çok etkilemiştir ve bunun üzerine: "*Sanatın çelikle yapıldığını öğrendim; yani daha önceleri yalnızca emek ve kazanma gücü anlamına gelen malzemelerle*" der.⁷⁷

Sosyalizm siyasetinin, 1920'lerin ortasında, Stalin tarafından bir dogma olarak kabul ettirildiğinde, Sovyetler Birliğinin dünya devrimciliğinden ödün verilmiştir. Stalinci siyasetin zorla kabul ettirilme, yürütülme ve ideolojik bakımdan haklı çıkarılma tarzı, koşullar değiştikten sonra bile başka türlü bir siyasetin

⁷⁷ Edward LUCİE-SMİTH, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar s. 168–169

gelişimini engellemiştir. Stalin siyasetinin ulusal bencilliği, geniş ve her şeyi elinde tutan bürokrasinin içinde, kişisel bencilliğe dönüşmüştü. Oysa bu bürokrasi, SSCB sınırları içinde başka bir dünyayı kurmak için gerekli insanüstü ulusal çabayı ortaya çıkarmak ve örgütlemek amacıyla tasarlanmıştı.⁷⁸

Rusya’da Stalin’in yönetime geçmesiyle, sanat alanında da değişimler gündeme gelir. Sovyet hükümeti Ekim Devrimi’nin ilk yıllarında Avangard sanat hareketlerine büyük bir hoşgörülle yaklaşmıştı. 1922’den sonra bu hoşgörü yerini düşmanlığa bırakır. O dönemdeki öncü sanatçıları “kapitalist” olmakla suçlayan hükümet, “Sosyal Gerçeklik” olarak adlandırılan ilkel ve propagandacı bir resim anlayışını desteklemeye başlar. Rusya’da modernizme yönelik saldırı 1932’de Komünist Parti’nin sanat üzerine denetim sağlamanın bir aracı olarak “Sovyet Sanatçılar Birliği”ni kurmasıyla doruğa çıkmıştır. Aynı yıl Moskova ve Leningrad’da düzenlenen, devletin desteklediği kutlama sergisi, öğretici ve propaganda niteliği olan “Toplumcu Gerçekçilik” bölümüyle Fütürist, Süprematist ve Konstrüktivist Rus yapıtlarına yer veren “Soysuzlaşmış Sanat” bölümünü içerir.

1934’te toplanan Sovyet yazarlar Birliğinin Birinci Kongresinde “Toplumcu Gerçekliğin” izin verilen tek anlatım yolu olduğu açıklanır. Solun Rusya’da gerçekleştirdiği bu durumu sağ görüş, Almanya’da 1930’larda gerçekleştirmişti. 1933’te Nasyonal Sosyalistlerin yönetimi ele geçirmesiyle hemen bir baskı dönemi de başlamış olur. Önce yenilikçi tüm sanatçılar, eğitimci görevlerinden alınır ve ödenekli galerilerin başında bulunan özgür düşünceli yöneticilerin de işlerine son verilir.⁷⁹

Daha sonra bu sanatçılar Rusya’dan ayrılmak zorunda bırakıldılar. Bu sanatçılar arasında Gabo, Pevsner ve Kandinsky bulunuyordu. Ayrıca devlet müzesi ve galerilerindeki sanatçıların yapıtları göreneklere uymadığı gerekçesi ile kaldırılır. 1937 yılında düzenlenen “Soysuzlaşmış Sanat” sergisinde yer alan yapıtlar, Münih’te ve Almanya’nın başka şehirlerinde halka gösterilir.⁸⁰

⁷⁸ John BERGER, Sanat ve Devrim s.154–55

⁷⁹ Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, s. 153

⁸⁰ Ag.k, s. 154

Sovyet Siyaseti, bu tür eylemleri ile ülkedeki sanat çalışmasına yeniden donuk bir akademi getirmekle kalmamış, aynı zamanda sanat için kendi eliyle yarattığı seyirci kitlesinin gelişme yolunu da tıkamıştır ve her iki taraf için de sonuç geriletici olmuştur. Oluşan bu tür baskılar nedeniyle yerinden edilen sanatçılar daha batıya, bazıları İngiltere'ye, ama büyük bir çoğunluğu da A.B.D.'ye gitmişlerdir.

1. 3.3. Konstrüktivizmin Rusya Dışındaki Etkileri

Konstrüktivist akımın Rusya'da "Üretim Sanatı" çerçevesine kayması sonucu Kandinsky, Mohol-Nagy, Pevsner ve Gabo kardeşler, Rusya'yı terk etmişlerdi. Gabo'nun SSCB'den ayrılmasıyla Konstrüktivizm, önce Avrupa'da daha sonra da ABD'de, onun düşünceleri çerçevesinde gelişmiştir. Gabo'nun yaşamak için Batı dünyasını seçmesinin nedeni, sanatın orda daha özgür olduğuna inanmasıydı. Ancak batıda yayılan İnşacılık, başlangıçtaki özgün anlamından uzaklaşarak, daha çok heykel sanatında geometrik ve soyut biçimlerden oluşan bir eğilim (saf heykel araştırmaları) haline gelmiştir.⁸¹

Gabo 1932 yılına kadar Berlin'de kalmış, fakat Rusya'da oluşan baskıcı bir sanat politikası benzeri bir durum Almanya'da da ortaya çıkınca Paris'e giderek, Abstraction-Creation (Soyutlama-Yaratım, Nonfigüratif Sanat) grubuna katılmıştır. Bu grup, kendilerine ilgisiz ve düşmanca davranan bir dünyaya karşı, soyut ve Konstrüktivist sanatçılara bir sığınak ve çalışma olanağı sağlamıştır. Gabo 1935 yılında Londra'ya geçmiş ve burada çeşitli sergilere katılmıştır, aynı yıl İngiliz sanatçı Ben Nicholson ve mimar J.L.Martin ile soyut sanat incelemesi olan, "Circle" (halka) kitabının hazırlanmasına yardım etmiştir.⁸²

Sanatçıların Batıya kaymalarındaki önemli nedenlerden biri de, daha önce Mondrian ve Moholy-Nagy gibi soyut sanatçıların batıya gitmiş olmalarıydı. Böylece sağlam temellere dayanarak ve ortak bir etkinlik olarak doğan soyut sanat, özellikle de Konstrüktivist sanat, çeşitli ülkelerden sanatçıların kaynaştığı orta Avrupa'dan, 1920'lerde, önce Fransa'ya, oradan da İngiltere'ye ve ardından da ABD'ye kaymış

⁸¹ Mehmet YILMAZ, Modernizmden Postmodernizme Sanat s.94

⁸² Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, s.123

oluyordu. Bu göçte bir denge ve vicdan işlevini yerine getiren Konstrüktivizm de, heykel geleneğini ayakta tutan, her şeyden önce Gabo'nun çabası olmuştur.⁸³

Ayrıca De Stijl grubu içinde soyut konstrüktivist heykeller yapan Vantongerloo ile bu gelenek sürdürülüyordu. Vantongerloo'nun Matematik formüllere göre basit geometrik biçimlerden oluşturduğu heykeller, Konstrüktivizmden çok Elemtarizmi anımsatırlar. 1930'larda bu anlayış geometrik soyutlama olarak İngiltere'de ve ABD'de yaygınlık kazanır.⁸⁴

ABD'de ressam Katherina Dreirer'in düzenlediği bir sergide Archipenko, Mondrian ve Maleviç'in yapıtları yer almış; 1930'larda bir dizi soyut sanat sergisi açılmıştır. Gerek bu sergilerle, gerek ülkeye göç eden Konstrüktivist sanatçıların çabalarıyla akım canlı tutulmaya çalışılmış olsa da etkisi bu dönemde pek kalıcı olmamıştır.

Amerika'da Avrupa'daki gibi köklü bir sanat geleneği yoktu, bu bakımdan Amerikalı sanatçılar, ürkek davranmışlardır. Pollock ve Kooning kuşağının yetişmekte olduğu yıllarda bu sanatçılar, Monet, Picasso, Kandinsky, Gabo gibi modern sanatın önemli ustalarının hemen hepsinden haberdarları. Bunların bazılarının işlerini müze ve galerilerde, bazılarınınkini de kitaplarda ve dergilerde görmüşlerdi. 2.Dünya Savaşı yıllarında Mondrian, Dali, Ernst, Leger, Gabo, Zadkin, Chagall, Tanguy ve Moholy-Nagy'i yakından tanıma fırsatı bulmuşlardır.⁸⁵

1935 yılında kurulan "Amerikan Soyut Sanatçıları" derneği ilk sergilerini 1937'de açarlar. Yine aynı yıl New York'ta, aralarında, Kandisky, Delaunay, Moholy-Nagy, Nicholson, Klee, Viera da Silva, Lyonel Feininger, Juan Gris, Leger gibi sanatçıların eserlerinin bulunduğu "Guggenheim Non-Objektive Sanat Müzesi" kurulmuştur. Modern Sanat Müzesi, daha sonraki yıllarda Amerikan Soyut Sanatçıları'nın farklı tarihlerde yapıtlarını sergilemiş, 1939'da ise, Pevsner'in çalışmalarını sergilemiştir.

⁸³ A.g.k, s. 123

⁸⁴ A.g.k, s.123-124

⁸⁵ Mehmet YILMAZ, Modernizmden Postmodernizme Sanat s.157

Moholy-Nagy, Albers ve Mondrian'ın Amerika da bulunmaları, geometrik soyutlama ve Konstrüktivizm (inşacılık) tekniklerine eğilimi olan sanatçıları yöreklendirmiştir. Amerikalı sanatçı Charles Biederman çeşitli sanat incelemelerinde bulunarak, Kübizme, Mondrian'a ve Leger'e yönelerek, konstrüksiyonlar yapmaya başlamış ve 1937 yaptığı resimlerden sonra, tüm çalışmalarını rölyefler halinde gerçekleştirmiştir. Sanatçı bir teknoloji çağında yaşadığının farkındalığını, yaptığı çalışmalarını bu çağa bir karşılık olarak nitelendirmiştir. Bu bakımdan Biederman; bilinçli olarak Konstrüktivist geleneklere uyma eğilimi göstererek, yazılarıyla Kübizm ve De Stijl ile birlikte Rus Modernizmini 20. yüzyılın sanatını oluşturan ana görüşler olarak nitelemiştir.⁸⁶

Amerika'da "Soyut Dışavurumculuk" akımının etkili olduğu yıllarda heykel alanında Dawid Smith, Kübizm, Konstrüktivizm ve Sürrealizmin biçimsel dağarcığını içselleştirerek yapıtlarında Amerikan Soyut Dışavurumcu resmin etkilerini barındıran açık, yassı, metal heykeller yapmıştır. (Resim 28)



RESİM 28 Dawid Smith," Cubi XIX "paslanmaz çelik,1966, David Smith/ VAGA, New York

Ayrıca 1950'li yıllarda Dawid Smith'in dışında soyut heykel yapan diğer sanatçılarda benzer işler yapmışlardır. Örneğin: İngiltere'de Anthony Caro'nun çalışmaları bu yöndedir.

⁸⁶ Norbert LYTON, Modern Sanatın Öyküsü s.258- 259

Bu dönemde Türkiye’de ise Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu ve onların öğrencileri İlhan Koman ile Kuzgun Acar gibi heykeltıraşlar da bu yönde çalışmalar içinde olmuşlardır. Bu sanatçılardan Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu Smith ile aynı kuşak sanatçılardır ve bu anlamda hepsinin etkilendiği kaynak öncelikle, Picasso ve ardından da Tatlin ve Gabo gibi inşacı sanatçılar olmuştur.⁸⁷

Tatlin’in “gerçek uzay ve gerçek malzeme ”konusunda geliştirdiği düşünceleri, 1960’larda Amerika’da ortaya çıkacak yeni heykel anlayışına kaynaklık etmiştir. 1964 yılında Amerikalı Minimalist sanatçı Dan Flavin “Tatlin için Anıt” adlı yapıtını sergilemişti, bu yapıtla Tatlin’e olduğu kadar Maleviç’e de bir göndermede bulunmaktadır. Minimalistler, sanat nesnesinin salt kendiliği içinde algılanmasına yönelik tavırlarıyla Maleviç’e göndermede bulunurken, endüstriyel malzemeyi ham haliyle kullanmak ve göstermek, malzemeyi kendinden başka bir şeymiş gibi sunmaktan kaçınmak ve “biçimi belirleyen işlevdir” söylemini, “beğenilerimizi şekillendiren gereksinimlerimizdir” gibi söylemleriyle Rus Konstrüktivistlerinin yolundan ilerlediklerini ortaya koymuşlardır.

2.Dünya Savaşı sonrası Avrupa’da biçimsel soyut sanat alanındaki etkilerinin ilk yansıması Op-Art sanatında görülmektedir. Op-Art görsel algı ve yanılsamaları resim sanatında kullanmış, yanılsamaları ön planda tutan geometrik bir sanat türü olmuştur. Op-Art sanatçıları Konstrüktivist anlayıştan yola çıkmışlardır.

Modern sanat kavramında, Kant’la birlikte ortaya çıkan özne çıkışlı bir felsefe anlayışı etkili olmuştur. Bu çerçevede içinde nesnel dünyanın var oluşunu kabul eden bilincin, kendini ifade edebilme, çağdaş ve arkaik simgelerle diyalog kurma, anımsatma ve çağrıştırmaya gereksinimleri çoğalmıştır. Dolayısıyla Konstrüktivizmin kendinden sonraki zamana taşınma süreci tıpkı bu iki sanatsal anlayışta olduğu gibi, bireysel algılama kodlarıyla biçimlendirilmeye çalışılarak “Post- Konstrüktivist” var oluşu mümkün hale getirmiştir.⁸⁸

Post-Konstrüktivizm, Konstrüktivizm’in kolektif algılama anlayışı yerine tekil yaratma biçimlerinin farklı kültüre sahip sanatçıların yorumlamalarında

⁸⁷ Mehmet YILMAZ, Modernizmden Postmodernizme Sanat s.175

⁸⁸ Nemci KARKIN, Sanatta Anamnesis Sarsıntıları, s25

yansıma bulmuştur. Konstruktivizm kendi ardında sadece plastik sanatlarda değil psikoloji, sosyoloji ve pedagoji gibi alanlarda çalışma yöntemi olmuştur.⁸⁹

⁸⁹ Ag.k, s. 25

2.BÖLÜM

BOŞLUK KAVRAMININ İRDELENMESİ VE KONSTRÜKTİVİST HEYKELDE İFADE BULMASI

2. 1. Felsefede Boşluk Kavramı

İnsanın Boşluk kavrayışı, dünyayı algılama, birey ve kolektif bütünü bir parçası olarak kendini ve evreni anlamlandırma alışkanlıkları ile doğrudan ilişkilidir ve bu kavram insanın kendini keşfetmeye başlamasıyla anlam kazanmıştır. İnsan kendisinin farkında oluşunun keşfiyle, kendi ve kendini çevreleyen boşluğu, sınırlarını ve evrenin ne olduğunun sorgulaması da başlamıştır. Bu hareketle boşluk kavramı gerek felsefenin gerek fiziğin ve gerekse sanatın kısacası bütün disiplinlerin konusu olmuştur. Bundan kaynaklı olarak hepsi boşluk kavramını (uzay) farklı yaklaşımlar ve farklı görüşlerle ele almışlardır.

Boşluk, Yunan felsefesinde atomcuların varlık adını verdikleri ezeli-edebi maddi ve bölünmez atomların içinde hareket ettiklerini varsaydıkları boş mekân olarak adlandırılmıştır.⁹⁰

Demokrit'e göre; boşluk tamamen boştur, içinde hiçbir şey yoktur. Ayrıca Demokrit, cisimlerden dışarıya akan atomların her biri öteki cisme ulaşmak için sadece tek bir yol kullandığı görüşünü ortaya koymuştur. Demokrit, alanın değiş tokuş edilen parçacıklardan oluştuğunu varsaymış. İki cismin birbirini uzaktan nasıl çektiği sorusuna cevabı, alanın cisimler arası uzayı tamamen kaplayan bir kuvvet alanı olarak kabul edilmiştir. Modern alan kuramı ise bu durumu, boşlukta cisimlerin bağımsız foton titreşimleri olduğunu kabul eder ve bunların cisimlerle etkileşimini göz önünde bulundurur. Diğer yandan modern alan kuramı Demokrit'in aksine değiş tokuş yapılan her bir fotonun aynı anda mümkün olan yolların hepsini denediğini kabul eder.

Stoacı görüş ise, boşluğun "esir"den ve bunun içinde akmakta olan ateşten meydana geldiğini iddia etmişlerdir. Ayrıca bu görüş parçacıkların aynı zamanda tüm uzayı saran bir gerilim durumu(dalga) olduğunu ve esir (hava) vasıtası ile tüm maddenin birbiriyle etkileşim içinde olduğunu varsaymışlardır. Stoa, tüm evrenin tek bir tözden, kuvvet uygulama yeteneğine sahip maddeden oluştuğu görüşünü

⁹⁰ Ahmet CEVİZCİ, Felsefe Sözlüğü, s. 97

savunur ve gerçek olan her şeyin bir nedenin olduğunu ve cisimlerin maddesel nedenlerden dolayı birbiriyle etkileştiklerini söyler. İlk madde (Heraklit'te olduğu gibi) ateştir, yoğunlaşarak diğer elementleri yaratmıştır. Ateş (Anomiste) evrenin var olmasıyla ve tanrıya özdeşdir. Stoa, ateşi yani maddeye şekil veren tanrısal gücü evrenin ilk hali olarak tasvir eder, evrenin bütünlüğünü ve birliğini esirin içinde akma ve yaşam gerilimi yaratma özelliğine sahip ateş (Tanrı) tarafından sağladığını belirtir. Çeşitli maddeleri ve esiri bu ilk maddenin yoğunlaşarak değişmesi olarak görür.

Esir kavramı,⁹¹ direk olarak boşluk kavramıyla ilintilidir. Demokrit, Epikur ve Lucretius gibi atomcular boşluğu, madde parçacıklarının hareket edebilmesinde gerekli olan doldurulabilir alan olarak ele almışlardır.

Aristoteles'e göre boş uzay diye bir kavram yoktur, boşluk aslında esir dediğimiz çok ince bir maddeyle kaplıdır. O uzayı, merkezinde dünyanın bulunduğu kabul edilen mükemmel bir küre olarak değerlendirir ve bu kürenin içinde gerek harekete, gerek hareketsizliğe tabi olan her şey tabiatı oluşturduğunu öne sürer. Ona göre, madde hareket ettirilen şeydir, kendisi kendiliğinden hareket edemez. Salt madde ile salt form (öncesizdir-betimsizdir, değişmez, hareketsizdir, kendi başımadır, geri kalan bütün şeylerden ayırılır, cisimimizdir ama yinede bütün oluşumun nedenidir. Tanrılık)⁹² ise hareket ettiricidir. Hareketlerin en yetkini ise başladığı yere dönen daire hareketidir. Esirin hareketi, böyle bir daire hareketidir. Esir, kendisinden yıldızlar ile saydam kürelerin meydana geldiği gök ögesidir. Aristoteles, maddenin kendi başına bilinmeyeceğini belirterek onun ya duyulur ya da kavranabilir bir şey olduğunu söyler.

Platon da mekân; ne cisimlerin maddesi ne onların formu, ne onları ayıran aralık değil fakat kuşatanla kuşatılan cisim, içerenle içerilen arasındaki sınır olarak nitelenmiştir. Aksine, Aristoteles, cisimleri ayıran boş mekân fikrini reddeder ve hareketin boşluğu gerektirmediğini belirtir; hareketi daima farklı cisimler arasında bir yer değiştirme olarak ifade eder. Aristoteles bir cismin her daralmasının onu kuşatan cismin genişlemesiyle mümkün olduğunu söyler ve böylece ne cisimlerin içinde, ne de dışarıda hiçbir zaman boşluğun olmadığı görüşünü ortaya koyar. Onda,

⁹¹ **ESİR:** İlk çağ doğa biliminde toprak, hava, su ve ateşe ek olarak varlığı kabul edilen beşinci öğeye 19. yüzyılın son çeyreğine kadar, mekânı doldurduğu varsayılan esnek madde ya da ortama verilen ad.

⁹² Prof. Macit GÖKBERK, , Felsefe Tarihi, s.75

mekân hareketsiz düşünülmez, hareketsiz olan (tanrısal olan) mekânda değildir. Mekân, içerenle içerilenin sınırı olduğu ve evrenin hiçbir şeyin içinde olmadığı için ama her şeyi kuşattığı için herhangi bir yerde olamaz. Bundan dolayıdır ki evren gerçek anlamda hareket etmez, yalnız onun parçaları yer değiştirir.⁹³

Hegel(1770–1831)de evren, kendini oluşturan ve kendi içinde yaşamı barındıran, hareketli sonsuz bir bütündür. Hareket hem olumluyu hem de olumsuzu içeren çelişik bir olgu olarak ele alınır.

Descartes (1596–1650) maddeyi geometriyle betimler. Geometri maddeyi uzayda sınırlandırır ona uzayda somut bir gerçeklik kazandırır. Tamamen boş bir uzayı tasarlamak ancak klasik geometride mümkündür ve kuşkusuz bu da bir başka matematiksel soyutlamadır, ancak yaklaşık olarak ifade edilebilir. Geometri aslında farklı uzamsal büyüklükleri karşılaştırır ve matematiğin soyutlamaları maddi dünyanın gözlenmesinden çıkarılan şeylerdir.

Pythagoras'a göre nesnel, duyulanan sayılardan meydana gelir. Temel ilke nitel değil niceldir. Buna göre ilk varlık noktadır. Noktanın hareketi çizgiyi, çizginin hareketi yüzeyi, yüzeyin hareketi de cisim oluşturur. Bu temel ilkeler olarak nitelediği nokta, çizgi, yüzey ve hacim, madde-uzay faktörlerini anlatabilen elemanlardır.⁹⁴

2. 2. Uzay ve Zaman Kavramı

Uzay zamanın ne olduğu sorusu, insan düşüncesini binlerce yıl meşgul eden önemli sorudur. Ondan bahsetme biçimimizde bile bu ortaya çıkar ve zamanın akması gibi bir tabir kullanırız, aslında sadece nesnel sınırlar akarlar. İşte bu akma olayı zamanın maddeden ayırt edilemez olduğunu ortaya koyar ve bu gerçekle zaman maddenin değişen durumunun nesnel bir ifadesidir yani zaman, maddenin var oluş biçimidir.

İlk deneyimlerimizden, zamanın önemini kavrama noktasına gelmişizdir. Bu nedenle zamanı bir yanılsama, aklın bir icadı olarak düşünenler olmuştur. Gerçekte zamanın ve değişimin salt birer yanılsama olduğu düşüncesi çok eskidir. Bu düşünce, Budizm gibi antik dinlerde ve Pythagoras, Platon ve Platinus'un idealist

⁹³ Alfred, WEBER, Felsefe Tarihi, s. 77

⁹⁴ **Nokta:** uzayın en küçük ifadesi, boyutu olmayan bir şey olarak düşünülür. Gerçekte, böyle bir nokta atomlardan –elektronlar, çekirdek, fotonlar ve daha da küçük parçacıklardan oluşur.

felsefelerinde görülür. Budizmin özlemi, zamanın son bulduğu nokta olan Nirvanaya ulaşmaktır.

Bu durumu Aristoteles, yalnızca zaman ve hareketin yok edilemez olduğunu ve her ikisini özdeş görmüştür. Gerek hareketin gerek de zamanın ne var edilebilir ne de yok edilebilir olduğunu ileri sürmüştür.”Her şey hem kendisidir hem de değildir, çünkü “her şey akar” ve “aynı nehre iki kere girilmez” derken zamanın ve değişimin doğasını en iyi bir şekilde yorumlamıştır.

Hareketin yaratılabilmesi ya da yok edilebilmesi imkânsızdır; her zaman var olmuş olması gerekir. Zaman da zamanın olmadığı bir yerde “önce” ya da “sonra” olmayacağına göre, ne var edilebilir ne de sona erdirilebilir. O hal de hareket de zaman gibi süreklidir, çünkü zaman hem hareketle aynı şeydir hem de onun bir niteliğidir; böylece hareket de zaman gibi sürekli olmalıdır⁹⁵(Aristoteles)

Hareket, uzayı analiz etmenin bir yoludur. Farklı maddesel var oluşların, biçimlerin uzayda buldukları yer, hal hareketler uzayı şekillendirmektedir

Uzayı anlatabilmenin bir yolu olan hacim, eş birimlerin uzayda bir araya gelme olasılıklarına dayanır. Bu paketleme ile tanımlanır. Bu tanım bir noktada beş, on veya yirmi doğrunun kesiştiği örgütlenme esaslarına dayanan kapalı paketleme ve sürekli tekrarlardan oluşan, tek noktada üç, dört ve altı doğrunun kesişmesi ile “açık paketleme” olarak tanımlanabilir. Üç ve dört doğrunun kestiği paketleme kübik sistemdir. Tek noktada altı doğrunun kesişmesi hegzonal paketlenmeyi oluşturur. Küreler, her türlü paketlenmeye uyum sağlarlar. Küpler uzayı boşluk bırakmadan bölerler.

Alman idealist felsefeci Kan, (18.yy.) uzay ve zamanın olgusal olarak gerçek olduğunu, ancak kendinde bilinmeyeceğini iddia etmiştir. Uzay ve zaman maddenin özellikleridir ve maddeden ayrı düşünülemezler. Ayrıca Kant, uzay ve zamanın, gerçek dünyanın gözlenmesinden çıkarılan nesnel kavramlar olmayıp, bir şekilde doğuştan gelen kavramlar olduğunu iddia etmiştir.

Uzay, Hegel de maddenin başkalığıdır zaman ise maddenin (aynı şey olan enerjinin) onun aracılığı ile olduğu şeyden bir başka şeye değiştiği süreçtir.

⁹⁵ Alan WOODS, Ted GRAND, , Marksist Felsefe ve Modern Bilim,s .4

Newton, düşüncesinde zamanı, her yerde düz bir doğru boyunca akıyor olarak ele almıştır. Madde olmasaydı bile, belli bir uzay dizgesi olacak ve zaman onun içinden akıp gitmeye devam edecekti. Newton'un mutlak uzay dizgesinde, ışık dalgalarının hareket etmesini sağlayan farazi bir eter ile dolu olduğu varsayılır. Newton zamanı, içinde her şeyin var olduğu ve değiştiği muazzam bir kaba benzetmiştir. Bu düşüncesinde zaman, doğal evrenden ayrı ve onun dışında bir varlığa sahip bir şey olarak değerlendirilir. Evren var olmasaydı bile zaman var, olacaktı. Kısaca Newton, uzay ve zamanı madde ve hareketten bağımsız olarak, biri diğerinin yanında duran ayrı varlıklar olarak ele almıştır.⁹⁶

Newton mutlak zamanı, dünyevi saatleri ile ölçülen “görelî görünüşteki genel zamanı” birbirinden ayırır. Mekanik yasalarını birleştiren ideal bir zaman ölçüğünü, mutlak zaman kavramını geliştirmiştir. Bu uzay ve zaman soyutlamaları, evren anlayışımızı büyük ölçüde değiştiren güçlü düşünceler olmuşlardır.

Uzay ve zaman, maddî âlemi anlamamızı ve ölçmemizi sağlayan soyutlamalardır. Tüm ölçümler uzay ve zamana göre belirlenir. Kütleçekim, kimyasal özellikler, ses, ışık, hepsi bu bakış açısına göre analiz edilirler. Örneğin telli bir çalgının sesi belli bir titreşim sayısı için gerekli zamanla ve titreşen cismin uzamsal unsurlarıyla belirlenir. Zihnin estetik duygularına ahenk olarak gözükken şey, bir oranın, bir ölçümün ve de zamanın bir başka dışavurumudur

2. 3. Fizikte Boşluk (Einstein'in Görelilik Teorisi)

Tüm bu klasik felsefî düşünceler ve matematiksel teoriler, uzayı koca bir boşluk olarak ele almıştır. Fakat bu durum modern Fizik'te boşluğun sanılandan farklı olduğunun ortaya koyar. Gerek Kuantum kuramında gerek Einstein'in geliştirdiği Özel ve Genel Görelilik teorisinde, boşluğun tam hiçlik olmadığını göstermiştir.

Kuantum Kuramı, boşluğun tam boşluk olmadığını boşluğun kaynaşan bir durum olduğunu söyler, ayrıca çok dinamiktir, edimsiz parçacıklarla doludur. Boşluk bu kurama göre, boş değildir ve en derinlerinde bile bir şeyler vardır. Boş sanılan

⁹⁶ Alan WOODS, Ted GRAND, , Marksist Felsefe ve Modern Bilim, s. 5

uzay, tam bir boşluk değildir, bir etkinlikler bölgesidir, alanlar vardır. Boşluk titreşir, dalgalanır, bu dalgalanmalar enerji demektir.

Yapılan bir deneyde boşluk, mutlak sıfır sıcaklık sınırlarına dek soğutulduğunda tüm ısı ışınımı yok edilebildiği ve mutlak boşluğa ulaşıldığını, buna karşın kuantum kuramına göre bu sıcaklıkta bile, boşlukta bir kalıntı (boşaltılamayan ve maddede olmayan bir şey) bulunacağı ileri sürülür. Bu kalıntılar elektromıknatıssal alanlardan oluşturur. Mutlak sıfır sıcaklıkta boşluk dalgalanır, kıvılcıktan bir dalga yüzeyi gibi kaynaşır. Bu dalgacıklar, hiç durmadan parçacıklar yaratan dalgalanmaların bir görüntüsüdür.

Bu açıklamalardan sonra, her şeyin kaynağının boşluk olduğunu ileri sürebiliriz, boşluktaki alanların dalgalanması, bilinen tüm parçacıkların, yüksek enerji fiziğindeki elektrondan (en hafif) en bilinmeyene (en ağır) dek tüm parçacıkların oluşmasını sağlayabilir olduğu ifade edilir. Böylece boşluk eylemsiz ve özelliksiz bir uzay değil, tam tersine, enerji titreşeni olarak tanımlanır.⁹⁷

Einstein, “Özel Görelilik Teorisi” yeni kuantum mekaniğinden yola çıkarak, ışığın uzayda bir kuantum biçiminde (enerji paketleri olarak) hareket ettiğini göstermiştir. Einstein, şimdiye dek bir dalga olarak tasavvur edilen ışığın bir parçacık gibi davrandığını, diğer bir deyişle ışık yalnızca maddenin bir başka biçimi olduğunu ortaya koymuştur. 1919 yılında, ışığın kütleçekim kuvvetinin etkisiyle büküldüğünün gösterilmesiyle bu kanıtlanmıştır. Daha sonraları Louis de Broglie, parçacıklardan oluştuğu düşünülen maddenin, dalgaların tabiatını andırduğuna dikkat çekti. Madde ve enerji arasındaki ayrılık böylece ilk kez ve ebediyen yerle bir edildi. Madde ve enerji... aynı şeydir. Özel Görelilik, ışığın boşluktaki hızının, ışık kaynağının gözlemciye göre hızı ne olursa olsun her zaman aynı sabit değerde ölçüleceğini ifade eder. Bundan anlaşılana, ışığın hızının evrendeki her şey için sınırlayıcı bir hızı temsil etmesidir.

Einstein’in özel görelilik teorisi, çeşitli hareketlerle hareket eden yerlerden elde edilen uzay oranlarına aynı anlamı vermez. Bu teori, çeşitli yerlerden alınan çeşitli uzay oranlarındaki farkı zamana yayarak yani, farklı olayların arasında geçen

⁹⁷ BİLİM VE TEKNİK, Boşluk Enerjisi, s. 20

zaman aralığı, yerküre üzerinde araçlarla yapılan ölçülere göre başka, hızla hareket eden kuyruklu yıldız üzerinde yapılan ölçülere göre başka ve esir içinde duran araçlarla yapılan ölçülere göre farklı sonuçların olduğunu ortaya koymuştur. Bundan şu anlaşılmaktadır ki her gözlemci zamanı kendisiyle birlikte taşır, yani zaman görelidir. Yine bir örnekle açıklarsak, bir masa üzerindeki mumu belli bir anda yaktınız(A olayı), bundan tam bir saniye sonra mumun söndüğünü varsayarsak(B olayı),Mumun söndüğü anda masadan 10 metre ilerde bir bardağın kırıldığını düşünürsek (C olayı) size göre A ve B olayları arasında geçen süre ile A ve C arasında geçen süre aynıdır (1saniye) Fakat size göre hareket eden bir başka gözlemci A-B süresi ile A-C süresini farklı olduğunu görecektir.⁹⁸ Kısacası zamanın göreliliğinin dışında olayların konumlarına da bağlıdır. Anlaşıldığı üzere, zamanda da uzayın uzunluk boyutunda olduğu gibi bir değişiklik olur. Teori, mutlak zaman diye bir şeyin olmadığını zamanın göreliliğini ortaya koyar. Bergson zamanın bu garip şekilde uzamasını, harekette bulunan gözlemci için, zamanın anlarını bir büyüteçle bakılan bir çizginin noktalarının aralarının uzaması veya bir lastiğin çekilmekle uzaması gibi bir benzetmeyle açıklar.⁹⁹

Einstein, kütle ve enerjinin eşdeğerliliği yasasını, ünlü $E=mc^2$ denklemiyle ifade eder, bu denklem atomda hapsolmuş muazzam enerjiyi dile getirir. Örneğin, bir gram maddede içerilen enerji, 2000 ton petrolün yakılmasıyla üretilen enerjiye eşittir. Madde “donmuş” enerjinin özgün bir biçimidir, enerjinin diğer tüm biçimleri ise (ışıkta dâhil) kendileriyle ilişkili bir kütleye sahiptirler. Bu nedenle, madde enerjiye dönüştüğünde onun yok olmasından söz edilemez ve güneşin bu kadar tükenmez enerjisinin kaynağını anlamak kolaylaşır.

Madde, bize duyu-algı içinde sunulan nesnel gerçekliktir. Yalnızca “katı” nesnelere değil, ışığı da içerir. Fotonlar da elektronlar ya da pozitronlar kadar maddedirler. Kütle sürekli olarak enerjiye (ışık fotonları da dâhil) dönüşmektedir ve enerji de kütleye. Einstein “kütle-enerjinin korunumu” yasasında, kütle hiçbir şekilde ‘yok olmaz’, sadece enerjiye dönüşür. Toplam kütle-enerji sabit kalır. Bundan kaynaklı olarak, tek bir madde parçacığı bile yaratılamaz ya da yok edilemez. Bu anlamda ışık hızının kendine özgü sınırlayıcı karakterinde, hiçbir

⁹⁸ BİLİM VE TEKNİK, Einstein’ın Mucize Yılı, s. 42

⁹⁹ A. Adnan ADIVAR, , Tarih Boyunca İlim ve Din, s. 402–404

parçacık ışıktan daha hızlı hareket edemez, çünkü kritik hıza yaklaştıkça cismin kütlesi artarak sonsuz büyüklüğe yaklaşır ve böylece daha da hızlanması güçleşir. Bütün bunlar ele alındığında Özel Göreliliğin etkileri gündelik yaşamımızda gözlenemez. Fakat uç koşullarda, mesela ışık hızına yakın çok yüksek hızlarda görelilik etkisinden bahsedilebilir.

Einstein göreliliği yalnızca sabit hızlı harekete değil, genel olarak harekete uygulamasıyla kütle çekimini ele alan “Genel Görelilik Teorisini” ortaya koymuştur. Einstein bu teorisinde uzayın boş olmadığını ispatlamıştır. Teori,boşluğun (Uzay) maddeden ayırt edilemez olduğunu ve uzayın kendisinin maddi cisimlerin varlığı ile koşullandığını iddia eder. Bu düşünce genel görelilik teorisinde, ağır cisimlerin yakınlarında “uzay eğrilir.”şeklinde ifade edilir. Genel Görelilik teorisi, Öklid geometrisindeki gibi maddi evrenin kusursuz çemberlerden ve dümdüz doğrulardan oluşmadığının ortaya koymuştur. Aksine gerçek dünya düzensizliklerle doludur.

Bu bilgiler doğrultusunda, evrenin parçalar arası ilişkilerle tanımlanan bir süreklilik hali olduğu belirtilir. Süreklilik, boşluğun en temel niteliklerinden biridir. Parça ve alan nesne ve ortam iç ve dış beden ve evren arasında ayrımların ortadan kalktığı ve bütün parçaların sürekli devingen, karmaşık bir birliği oluşturmak üzere bir arada buldukları boşluk, bütünsel ilişkilerin sürekliliği ile varlığını sürdürür.

2. 4. Konstrüktivistler Ve Boşluk Kavramı

20. yüzyıl da yapılan Fizik alanındaki yeni gelişmelerin, kütle ve enerjinin aynı şey olduğu ve maddenin enerjiye dönüşümünün(hareketinin) dördüncü boyut olarak yani zamanı ifade ettiği gibi bilimsel teorilerin üretilmesinde elbette, sanatında etkilenmemesi düşünülemezdi. Bu noktada ilk olarak Picasso ve Braque kütle ve hareket düşüncesini sanata taşıyan sanatçılar olmuşlardır ve resme dördüncü boyutu sokmuşlardır.

Yine bir başka sanatçı olan Malevich 1915 ve 1916 yılları arasında geliştirdiği ve 1918’de “sonsuz”luk niteliği üzerinde durarak genişlettiği süprematizmi Einstein’ın görelilik teorisinde alanın yeni kavrayışının bir yansıması gibidir. Alanın

kavranışı ile süprematist uzamın kavranışı arasındaki paralellik göstermesi de önemlidir.

Tüm bunlar göz önüne alındığında Konstrüktivistler de bu gelişmelere yabancı kalmamış bu bilimsel teorilerden etkilenmişler ve sanatlarına yansıtılmışlardır. Einstein'ın görelilik teorisinde ele aldığı hareket halinde olan bir cismin kütesinin hareketiyle birlikte arttığını ve hareketin bir enerji biçimi olduğunu ve böylece, hareket halindeki bir cismin kütesinin artışı, o cismin artan enerjisinden geldiğini kanıtlamıştır. Bunun sonucu olarak, enerjinin de bir kütesinin olduğu yani bu teori ile boşluğun (uzayın) hiçlik olmadığını kanıtlamıştır. İspatlanan teoride, konstrüktivistlerin boşluğu somut bir madde olarak ele almaları ile dikkat çekicidir ve boşluğu, heykelin tamamlayıcı bir parçası olarak kullanmışlardır.

Konstrüktivizmin temsilcisi olan Tatlin, ilk konstrüksiyonlarını resimsel çerçeveden kurtararak kütlelerin ortadan kalkmasını sağlayarak, boşluğa asılan, varlığını boşlukta duyuran heykeller üretmiştir. Tatlin, yaptığı ilk 'karşıt rölyefleriyle' bir odanın bir köşesini alıp, konstrüksiyonunu duvarlar arasındaki asılan bir telin üzerine asmış ve bu şekilde duvarların kesiştiği yüzeyleri uzaysal (boşluk) konstrüksiyonunun gerçek parçaları haline getirmiştir. Tatlin, bu konstrüksiyonların da geleneksel rölyefte hayali olarak elde edilen boşluk yerine gerçek boşluğu kullanmıştır.

Daha sonra, Gabo ve Pevsner kardeşler Heykele yeni yönler vermek gerektiği konusunda yayınladıkları "Gerçekçi Bildiri"de bu amaçlarını ifade etmek için, şu ilkeleri saptamışlardır:

Mekân ve zaman bizim için yeniden doğmuştur. Mekân ve zaman, hayatın üzerine kurulduğu yegâne biçimlerdir ve dolayısıyla sanatta bunların üzerine inşa edilmelidir.

Hayatı mekân ve zaman olarak algılayışın farkına varmak, bizim resimsel ve plastik sanatımızın yegâne hedefidir.

"1. Sanatın gerçek hayata yanıt verebilmesi için iki temel üzerine kurulması gerekir. Bunlar boşluk (uzay) ve zaman.

2. Volüm heykelde tek anlatım aracı değildir.

3 Boşluk (Uzay) heykelde diğer gereçler gibi şekillendirilebilir. Bu şekilde istenildiği gibi kullanılabilen boşluk bir sanat eserinin tamamlayıcı parçasıdır.

4. Kitle ve boşluk (uzay) plastik anlamda iki ayrı maddedir, ikisi de somuttur ve ikisi de şekillendirilebilir.

5. Yeni ve özgün formlar yaratabilmek için sanatın soyut olması gerekir. Sanat taklit etmeye son vermelidir.

6. Dinamik hareketli öğeler gerçek zamanı ifade edebilir. Sabit elemanlar bu amacı sağlayamaz. Gerçek zamanı ifade edebilmek için sanat eseri dinamik bir ritim ve enerjiye sahip olması gerekmektedir.”¹⁰⁰

Yukarıda açıklanan bu bildirinin maddelerinden anlaşılın, Gabo ve Pevsner’in dönemin bilimsel çalışmalarını (görelilik teorisi) titizlikle incelediklerini göz önüne koymaktadır ve sanatlarına yansıttıklarını göstermektedir. Ayrıca bu bildirinin en önemli tarafı, boşluğun yeni bir anlamda kullanılmasının belirlenmesidir. Bu anlamda boşluk ölçülüp, şekillendirilebilmekte ve plastik bir unsur olarak yani, bir kütle olarak, heykelde yer almaktadır. Bu bildirideki teorik sanat ilkeleri iki sanatçının sanatsal çalışmalarını yönlendirmiştir. Gabo’nun hayatı yalnız boşluk (uzay) ve zamanın biçimlendirdiği yolundaki duyarlılığı, hareket kavramıyla ilgilenmesine yol açmıştır. Gabo ve Pevsner, Einstein’in teorisinde ele aldığı, maddenin hareketi (maddenin enerjiye dönüşmesi) sırasında oluşan dördüncü boyutu (zaman) ile paralellik gösterir. Bu bildiride ifade edilen Zaman anlayışı, konstrüktivistlerde tüm yönlerde sonsuzlaşan mekân olarak ele alınmıştır.

“Dünyayı uzam ve zaman formlarıyla algılayış biçimlerimizin hayata geçirilmesi resim ve plastik sanatımızın tek amacıdır... Elimizde, gözlerimizde cetvel kadar doğru şakül, pusula kadar doğru bir ruhla... Evren gibi, bir mühendisin köprülerini inşa etmesi gibi, bir matematikçinin formülü gibi işimizi uyguluyoruz.”
“Mekân ve zaman biçimlerinde dünyayla ilgili algılarımızın gerçekleştirilmesi, bizim plastik sanatımızın tek amacıdır”¹⁰¹

¹⁰⁰ Ahu ANTMEN, 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar s.115-116

¹⁰¹ Nilgün BİLGE, Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu s.149

Ayrıca Gerçeklik Bildirgesinde vurgulanan, mekân ve zamanın, sanatın bel kemiği olarak kabul edilmesi, modern sanata büyük katkı sağlamıştır. Pevsner ve Gabo kardeşler bilimsel bir göz ile maddenin içinden gerçek mekânın her şeyi kucaklayan büyüleyici halini fark etmişlerdir.

Gabo ve Pevsner yapıtlarında kitle değerlendirmesinden uzaklaşmayı, uzayı ve mekânı temel yapısal öğeler saymayı amaçlamışlardır. Malzemenin var oluş şekillerinden biri olan mekân; üç boyutu, zaman ise; dördüncü boyutu oluşturur. Mekân hacim olarak değil, derinlik verebilir düşüncesiyle ele almışlar ve malzeme olarak, plastik maddeler, demir çubuklar, bakır, bronz gibi işlenebilir ve hacimlenebilir malzeme seçmişlerdir. Yapıtlarında, kullandıkları bu malzemeleri değiştirmeden uzay boşluğunda doğallıklarını kaybetmeden heykele dönüştürmüşlerdir. Konstrüktivizm, gerçek mekân ve gerçek malzeme ilkesinden yola çıkmıştır. Buradaki "gerçek mekân" deyiminden kastedilen, bizi saran içinde yer aldığımız uzay boşluğudur. Gerçek malzeme ise taklit edilen değil bizzat malzemenin kendisidir.

Konstrüktivistler, boşluğu ölçüp şekillenebilir bir plastik malzeme olarak heykellerinde kullanmışlardır. Ayrıca mekân, geleneksel anlamda ele alınan nesneyi çevreleyen evrensel bir mekân değildir ve Konstrüktivistler mekânı kendi başına bir malzeme olarak ele alarak, gerçekleştirdikleri şeffaf heykellerinde bunu ortaya koymuşlardır. Konstrüktivist heykel, plan, planlar arası boşluk ve her boşluğun algılanabilecek nitelikte olması gibi özelliklerle geleneksel heykelin kütle ve kapalı form anlayışından ayrılmıştır. Heykelde formlar açılmış ve sonuç olarak, mekânın içine heykel, heykelin içine de mekân girmiştir. Böylece mekânın sınırlandırılması ortadan kalkmıştır.

*"Bir Konstrüktivist heykelde mekân, nesneyi çevreleyen evrensel mekânın bir parçası değildir. Kendi başına bir malzemedir. Nesnenin yapısal bir parçasıdır. Öyle ki bu mekân, başka herhangi katı bir malzeme kadar bir hacmi aktarma yetisine sahiptir."*¹⁰²

Konstrüktivistlerin yaptıkları heykellerin, yalın geometrik biçimlerden meydana gelmesi, tıpkı Descartes'in maddeyi geometriyle betimlemesi gibidir.

¹⁰² Nilgün BİLGE, Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu, s.144

Geometri maddeyi uzayda sınırlandırır ona uzayda somut bir gerçeklik kazandırır. Konstrüktivistler de boşluğun bir kütle olarak ele alınıp geometrik şekillerle ifade bulmasını sağlamışlardır.

Rönesans ta heykele tek bir bakış noktasından bakılırken Einstein'ın kuramın da belirttiği gibi, zamanın göreliliği, izleyeni heykelde çok bakışlı görmeye sevk eder.

Sonuç olarak, Konstrüktivist heykelde boşluk, doluluk kadar bir dil olma özelliğine kavuşmuş ve bu defa tersi bir durum söz konusu olmuştur. Artık boşluk heykelin bir formu olduğundan dolayı kütle(doluluk) ona katkıda bulunur. Artık yeni bir heykel söz konusudur. Bir başka şekilde ifade ettiğimizde ön koşul olan şey, diğerine tabi değildir artık. Yani geleneksel heykelde kütle bir form oluştururken Konstrüktivist heykelde artık boşluk somut bir madde olarak form oluşturmaktadır.

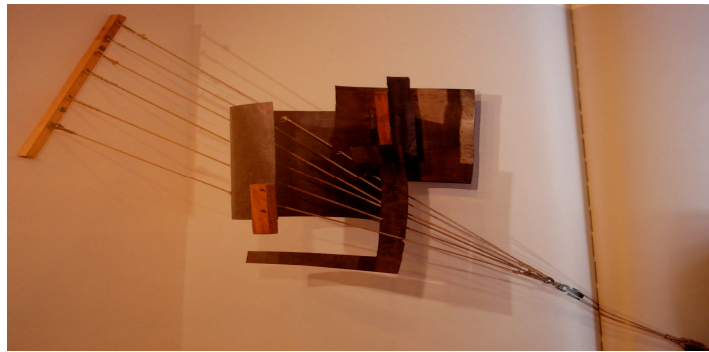
3.BÖLÜM

YENİ BOŞLUK KAVRAYIŞININ KONSTRÜKTİVİST HEYKEL SANAÇILARI ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

3. 1. Belli Başlı Konstrüktivist Heykel Sanatçıları ve İşleri

Tüm bu gelişmeler doğrultusunda, Konstrüktivist heykelde boşluk kavramı belli başlı Konstrüktivist sanatçılar ve eserleri üzerinden ele adlığımızda, Rus Konstrüktivizminin görsel bir ideoloji olarak şekillenmesinin gelişim sürecinde gündeme gelen ilk sanatçı Viladimir Tatlin'dir. Tatlin'in temellerini attığı Konstrüktivist heykelde, ele aldığı yaklaşım, boşluk ve formun birbiri içine girmesi olmuştur.

Tatlin, 1913–14 yıllarında Paris'e yaptığı ziyaret sonrasında ilk konstrüksiyonlarını ya da 'köşe rölyefleri'ni üretmiş, ahşap, metal, tel, kâğıt, karton, tutkal gibi malzemeler kullandığı bu üç boyutlu düzenlemelerinde, geleneksel heykelle ilişkilendirilebilecek teknikleri terk etmiştir. Tatlin, konstrüksiyonlarını resimsel çerçeveden kurtararak kitlenin ortadan kalkmasını sağlayarak, boşluğa asılan, varlığını boşlukta duyuran heykeller üretmiştir. Tatlin, 'karşıt rölyef' işinde olduğu gibi bir odanın bir köşesini alıp, konstrüksiyonunu duvarlar arasındaki asılan bir telin üzerine asmış ve bu şekilde duvarların kesiştiği yüzeyleri uzaysal konstrüksiyonun gerçek parçaları haline getirmiştir. Tatlin, bu konstrüksiyonların da geleneksel rölyefte hayali olarak elde edilen boşluk yerine gerçek boşluğu kullanmıştır. (Resim29)



RESİM 29 Vladimir Tatlin, "Karşıt Rölyef" 1914, Russian Museum

Tatlin 1914–15 yılları arasında Fransız Kübizmi ile İtalyan Fütürizminin etkilerinden gittikçe uzaklaşan ve malzemeye yönelik araştırmalar içeren karışık rölyefler hazırlamıştır. Sanatçı, üslup ya da kişisel dışavurumun ötesindeki bu araştırmalarla, yaratıcı etkinliğin doğasını geniş anlamda inceleyen bağımsız ve radikal bir değişimin öncülüğünü yapmıştır. Tatlin böylelikle duygu ve düş gücünü kaybetmeden doğrudan doğruya malzemenin yola çıkan bir araştırmacıya dönüşürken; sanat nesnesi de bu araştırma sürecinin sonucu olma özelliğini koruyabilmiştir. Ayrıca şair Khlebnikov şiirde sözel yapıları nesneden çok, bir süreç olarak değerlendirmiş bu yaklaşımıyla, Tatlin'in rölyefleri de süreci ön plana alan sonuçlardır.¹⁰³

Tatlin yaptığı dekor denemelerinde, boşluğa yeni şekiller vererek ve onunla oynayarak, heykelde, negatif-pozitif yüzeyler ile form-boşluk dengesini araştırarak, boşluk kavramının önemini vurgulamıştır.

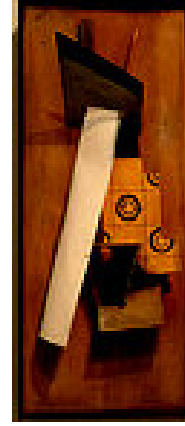
1917 Sovyet Devrimi sonrasında, hem Rus inşacılığının önde gelen temsilcilerinden hem de temelleri yeni atılan Sovyet toplumunun sanat kuramlarını yeniden örgütleme görevi verilen önemli kişileri arasında yer alır. Tatlin, toplumsal düzenin kurulması sürecinde eğitimciliğin yanında işçi giysileri, mobilya tasarımları, hatta az yakıtla çok ısı veren ucuz bir soba gibi tasarımlar gerçekleştirmiştir. Tatlin derslerinde, eğri arkalı bir sandalye, bir traktörünkine benzeyen bir oturma yeri gibi günlük hayatta kullanılan nesnelerin yapımına önem vermiştir. Sanatçıların bu tasarımlarının özelliği, batı dünyasındaki yeni tasarımlar gibi geometrik biçimler kullanılarak, modern bir etki sağlamak amacıyla üretilmemiş olmalarıdır. Ayrıca bu tasarımları belirleyen iki unsur vardır, birincisi nesnenin ne amaçla yapıldığı, ikincisi kullanılan malzemenin olanaklarıdır.¹⁰⁴

Tatlin'in atık malzemelerle gerçekleştirdiği konstrüktif yapıların en önemli özelliği, heykel sanatının küteselliğinden uzaklaşarak, izleyiciyi gerçek mekânda, gerçek malzemeyle baş başa bırakmasıdır. (Resim 30–31)

¹⁰³ Emre BECER, Modern Sanat Ve Yeni Tipografi s. 115-116

¹⁰⁴ Norbert LYTON, Modern Sanatın Öyküsü, s.88

Tatlin, daha çok günlük sorunlarla ilgilenmiş ve gerçekliği gerek kullandığı malzemelerde, gerek ilgi duyduğu günlük sorunlarda aramıştır. Bu nedenle, düşünceleri bir süre tam olmamakla birlikte hükümetçe desteklenmiştir, Tatlin ise sanatını ve kuramsal görüşlerini yeni kurulan bu topluma yararlı kılmaya çalışmıştır.



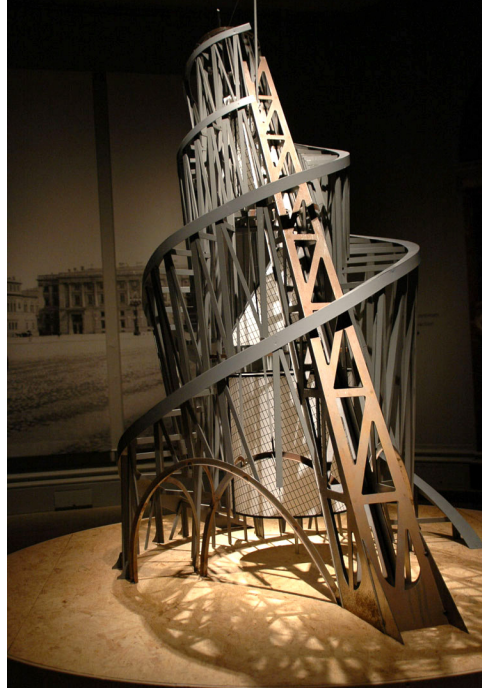
RESİM 30 Vladimir Tatlin, “Karşıt Rölyef” 1916,

RESİM 31 Vladimir Tatlin “Rölyef”

Tatlin en önemli yapıtı olan, 3.Enternasyonal Anıtını, gerek, Sovyet devrimine ve Komünizme olan sonsuz inancın bir simgesi olarak gerek, resim, heykel ve mimarinin benzersiz bileşiminin ütopyik bir ifadesi olarak tasarlamıştır. Bu anıtın, 1919–20 yıllarında Petrograd da Neva nehri üzerine, dikilmesi planlanmış ve savaşın yol açtığı düşmanlıkları kardeşçe bir işbirliği içinde ortadan kaldırması ve uluslararası sosyalizmi birliğe kavuşturmanın bir simgesi olması için tasarlanmıştır. Tatlin’in 400 metre olarak tasarlanan anıtı, hem dünya çapında bir birliğin gücünü ve özelemlerini simgelemek, hem de komintern’in merkezi olarak kullanılmak amacıyla tasarlanmıştır.

Aynı zamanda bu anıt, Paris’te bulunan Eiffel Kulesine bir yanıt niteliği taşımaktadır. Eiffel Kulesi, reklâm ve eğlence amacıyla yapılmış 300 metreye ulaşan bir yapıttır. Bu yapının önemli bir özelliği yeni bir mekân görüşünü ortaya çıkararak, yapıda mekân sınırlamasını yok etmesidir. Mimarının bu gibi özelliklerinden yararlanan Tatlin, 3.Enternasyonal Anıtını, bir mühendisin bir binayı inşa etmesi gibi

ele almıştır. Anıt’da, cam ve demir levha gibi malzemelerin kullanılması, tıpkı, Eiffel Kulesinde olduğu gibi mekân sınırlamasını ortadan kaldırarak, uzayın bu yapıt içine girmesini sağlayarak bu anıtı hafifleterek hantallığından kurtarmıştır. (Resim32)



RESİM 32 Viladimir Tatlin, “3. Enternasyonel Anıtı ”1919-21, Tahta, mukavva, tel, metal, ve yağlı kağıt, maket, 6 ft./500 cm

Anıtın gövdesi spiral ritmi uzaya doğru devam edecek şekilde bir yana yatık ‘Eiffel Kulesi’ gibi dinamik ve asimetric bir eksen üzerine asılacak şekildedir. Bir bölümü kafes biçiminde ve 60 derece yatay bir kirişin taşıdığı sarmal bir yapı üzerine üç hücreden oluşturulmuştur. Bu yapının önemli özelliklerinden biri de geleneksel anıtlar gibi durağan olarak tasarlanmaması ve anıta hareket kazandırılması zaman kavramının bir ifadesidir. Silindir bölüm, ekseni üzerinde bir kere dönecek, dersler, konferanslar ve toplantılar gibi etkinlikler yapılmak üzere tasarlanmıştır. Özel etkinliklere ayrılan, pramit biçimindeki mekân (koni) dönüşümünü ayda bir tamamlayacaktır. En üstteki küp ise kendi ekseni etrafında her gün tam bir devir yapacak ve bu bölüm, Enformasyon Merkezi olacaktır. Yapının aynı zamanda özel bir işlevi de geceleri ışıklandırılarak haberlerin duyurulmasını sağlayacak bir açık hava

ekranı olmasıydı. Tümüyle bir gözlemevine benzeyecek olan bu yapının eğik eksen kutup yıldızına doğru yönelecekti. Yerden fırlarcasına yükselen bu yapının anlamı ve işlevi bakımından kozmik bir tasarımın bir parçası gibidir. Bir geminin kaptan köprüsü ya da bir uzay gemisinin komuta bölümü gibi, Tatlin'in Kulesi de, insanlığın yeryüzündeki yönünü belirleyecekti.¹⁰⁵

Tatlin ve arkadaşları, anıtın biri ayrıntılı diğeri daha az ayrıntılı olmak üzere iki modelini yapmışlardır. Ayrıntılı olanı Moskova ve Petrograd'da sergilenmiş; basit olanı ise hem sergiler hem de yürüyüşler aracılığı ile ülkenin birçok yerinde gösterilmiştir. Anıtın ünü Rusya dışına kadar yayılmıştır.¹⁰⁶

Fakat kulenin yarattığı heyecan bir süre sonra yerini eleştiriye bırakmıştır. Bu tasarımı Lenin, sanatçı çılgınlığının tipik bir örneği olarak görmüştür. Ayrıca Sovyetlerin o dönemdeki durumu da böyle bir tasarımı gerçekleştirmek için uygun değildir ve bu sebeplerden dolayı bu tasarım sadece proje olarak kalmıştır.

Tatlin,1929–1930 yılları arasında, insan gücüyle çalışan ve insanların bir bisiklet gibi sahip olabileceği “Letatlin” ismini verdiği bir uçan makine tasarlamıştı. Bu makine, bir operatörle pilotun danışmanlığında, eğri tahta, balina kemiği, ipek ve başka malzemeler kullanarak yaptığı bir araçtır. Araç, içine yatan insanın dirseklerini ve kollarını kaldırıp indirmesiyle kanat çırparak hareket edecek biçimde tasarlanmıştı. Tümüyle işlevselliğe dayanan bu makine, aynı zamanda insanın eskiden beri düşlediği uçuşa ihtimalini, hareket ve özgürlük ve ruhsal özlemlerini de ifade etmiştir.¹⁰⁷ (Resim33)

¹⁰⁵ Norbert LYTON Modern Sanatın Öyküsü, s.88

¹⁰⁶ Mehmet YILMAZ, Modernizmden Postmodernizme Sanat s. 91

¹⁰⁷ Norbert, LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü s. 88



RESİM 33 Vladimir Tatlin, “Uçma makinesi” 1923-31, tahta , ipek, mantar, bilye, Modern Müze, Stockholm

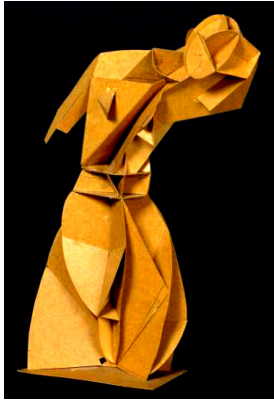
Tatlin, Rusya'nın en önemli avangard sanatçılarından biri olarak yaşamını ve sanatını ülkesine adanmış, yapıtları ve tasarımlarıyla Konstrüktivizmin öncü isimi olarak sanat tarihinde yer almıştır.

Diğer bir Konstrüktivist sanatçı olan Naum Gabo, 1910'da Münih Üniversite'sinde önce tıp okumuş, sonra mühendislik eğitimi görmüştür. O dönemde Wölfflin'in sanat tarihi derslerini izlemiş ve kardeşi Pevsner'in etkisiyle heykele merak salmıştır. 1913–14 yıllarında ziyaret ettiği Paris'te avangard sanat akımlarından etkilenmiştir. Savaş sırasında ağabeyiyle birlikte sığındığı Norveç'te ilk geometrik Konstrüksiyonlarını gerçekleştirmiştir. Ekim Devriminin başlamasıyla Rusya'ya dönen Gabo ve Pevsner, Moskova'da diğer öncü sanatçılarla birlikte, onların kurduğu kurumlarda çalışmışlar ve yapılan sanat tartışmalarına katılmışlardır.¹⁰⁸

Tatlin'le başlayan heykel ve diğer çalışmalar tek inşa halinde bir tutum göstermiş, fakat Gabo ve Pevsner bu tutumu değiştirmek amacıyla olmuşlardır.

¹⁰⁸ Mehmet YILMAZ, Modernizmden Postmodernizme Sanat s. 93

Gabo'nun ilk heykelleri, demir ve selüloit düzlemlerden oluşan soyut büstlerden oluşmaktadır. Bu düzlemlerin kenarları, biçimi belirleyen bir düzenlemeden meydana gelmektedir, iç ve dış boşluğu birbirinden ayırmamıştır.¹⁰⁹ (Resim34–35–36)



RESİM 34 Naum Gabo “Büst” 1916- çelik, 1753 x 1340 x 1226 mm, Tate Galeri, Liverpool

RESİM 35 Naum Gabo “ İnşa edilmiş vücut” 1917, karton, 395 x 290 x 160 mm, Tate Gallery

RESİM 36 Naum Gabo, “Bir kadın Büstü” 1917-20, Selüloit ve metal, Modern Sanat Müzesi, Nev York

Gabo heykellerinde ışık ve ışık etkinliğini geleneksel anlamda kaldırmak için cam ve plastik maddeler gibi saydam gereçler kullanmıştır. Planların birinden bakıldığında saydam özellikleri nedeniyle arka planı görmemizi sağlar. Bununla beraber heykel, mekânı daha iyi kapsayacak elemanları belirterek tasvir etmiyor, bizzat mekânın billurlaşmış şekli olarak görülüyor. Bu durumda heykelde tellerle ya da naylon ipliklerle oluşturulan planlar oluşmuş, hacim ortadan kalkarak heykel şeffaflaşmıştır. Gabo, “Helezon Teması” adlı yapıtında şeffaf plastik parçalar kullanarak bu plastik helezon, mekânın dokunulması imkânsız muhtemel şekillerden herhangi birinin tespit edilmiş halini vermektedir. Tıpkı buzun suyu bir şekilde tespit etmesi gibi Gabo'nun heykeli de önce kendi buldukları asıl şeklin dışında tasarlanan bir elemanı görünür kılar.¹¹⁰ (Resim37)

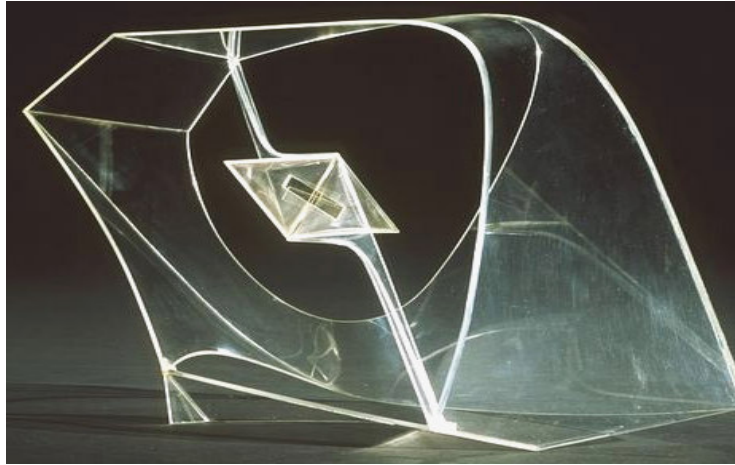
¹⁰⁹ Norbert LYTON, Modern Sanatın Öyküsü s. 122

¹¹⁰ Bates LOWRY, Sanatı Görmek s.194

Gabo, mekânın içine heykeli, heykelin içine de mekânı sokarak en büyük sanatsal olayını gerçekleştirmiştir. Ayrıca Gabo'ya göre:

”Bir Konstrüktivist heykelde mekân, nesneyi çevreleyen evrensel mekânın bir parçası değildir. Kendi başına bir malzemedir. Nesnenin yapısal bir parçasıdır. Öyle ki bu mekân, başka herhangi katı bir malzeme kadar bir hacmi aktarma yetisine sahiptir.”¹¹¹

Herbert Read'e göre, Kandinsky, Gabo ve Pevsner, uzayın temel unsurlarını, hacmi ve rengi keşfetmek amacındadırlar. Bunun için de kullanılan malzemelerin estetik, fiziksel ve fonksiyonel kapasitelerini keşfedebilecekleri araştırmalara yönelmişlerdir. Gabo, 1919–20 yıllarında, istek üzerine Tatlin'in kulesinden esinlenerek, bazı mimari taslaklar hazırlamıştır. Bu taslaklardan biri olan, “Bir Radyo İstasyonu Projesi” hem Delaunay'ın Eiffel Kulesi tablosunu hem de ölçeği ve eğimi ile Tatlin'in Kulesinin izlerini taşır.



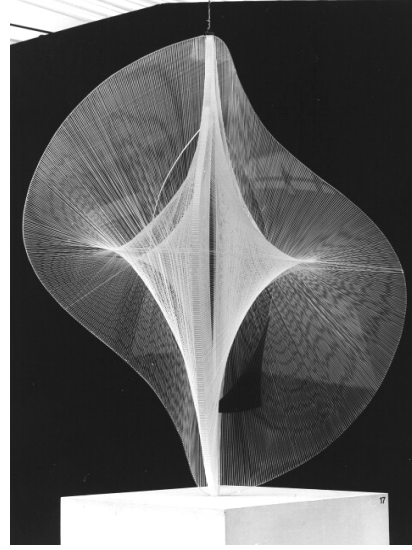
RESİM 37 Naum Gabo, “Kristal merkezle boşlukta inşa” 1938-40, Saydam sağlam plastik ve selüloit, , 324 x 470 x 220 mm, Tate, Londra

Gabo, kısa bir süre sonra bu tür yapıtlara eleştirel bir gözle bakmaya başlamış ve yaptığı çalışmalarda saf heykel biçimleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Gabo, saf heykel biçimleri üzerindeki çalışmalarında, hacimsel heykel anlayışının karşısına, heykeli nesnenin gösterdiği birçok potansiyel uzamın yorumu olarak alan oylumsal heykel anlayışını ortaya koyar: heykel, çevresindeki uzamla süreklilik içinde onun

¹¹¹ Nilgün BİLGE, Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu, s.144–145

izdüşümünü oluşturur. 1920 yılında Gabo, elektrik gücüyle hareket eden yaptığı heykelinde, uzayı yeni bir anlamda kullanılarak heykellerini hareketle şekillendirmek amacıyla olmuştur. Heykele motor takarak onun uzayda titreşmesi sonucu elde edilen form uzayın hareketle şekillendirmesini sağlamıştır. Bunları yaparken makineden esinlenmiştir.¹¹²

Gabo, 1920'lerde kendine özgü yaptığı heykellerinde, biçimsel bir çekirdekten bitki gibi açılan ya da bir fiskiye den fışkıran ve yükselen bir suyun oluşturduğu görüntüye benzeyen, şeffaf malzemeler kullanmıştır. Bu heykeller genellikle ince yapılı olup, somut varlıklarıyla değil de, ışığı yansıtışlarıyla dikkat çekmişlerdir. Ayrıca Gabo'ya göre: “Yaşamı uzay ve zaman biçimlendiriyordu.”¹¹³



RESİM 38 Naum Gabo “Çizgisel İnşa” 1959-1961 Paslanmaz çelik teliyle alüminyum.1 99 x 72.4 x 71.1 cm,Hirshhor Müzesi, Washington

RESİM 39 Naum Gabo “Çizgisel İnşa” 1970-71, Plastik ve naylon ipliği, 1130 x 600 x 590 mm, Tate Galeri.

Gabo, heykellerinde naylon iplik, tel gibi malzemeleri, sıkı ya da seyrek kullanmasıyla boşlukta bileşen, boşluktan ayrılan ya da boşlukta titreşen bir etki yaratmıştır. (Resim 38-39) İplikler, saydam plastik üzerinde seyredtiklerinde uzay içinde eriyorlarmış etkisi yaratır. Bu tür heykelleri sanki uzaya çizgiler çizmekte ve

¹¹² Önder ŞENYAPILI, Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel, s.57

¹¹³ Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, s.123

bu çizgilerin sıkı ya da geniş aralıklarla kullanılması, aynı planda ve planlar arasında açık-koyu değerler oluşturur. Parçalar bir hacim etkisi yaratsalar da malzemenin şeffaflığı ışığın geçişine izin verdiği için bu sınırlama ortadan kalkar. Gabo, heykellerinde, uzayın çizgiler arasında bir hareketlilik kazanmasını, titreşmesini sağlar

Gabo'nun soyut çalışmalarından bazıları yerden yukarı doğru yükselen sütunlara benzerler. Diğer işleri ise daha yuvarlak hatlı olumlu duygular uyandırmaya dönük araştırmalardır. "Sarmal Nesne" adını verdiği iş, Gabo'nun sert plastikten yaptığı bu tip heykellerindendir. Bu iş malzemesinin saydamlığından ötürü aynı anda her taraftan görülebilen, ancak her açıdan farklı düzlemler sunan bu heykel, alışıldık heykelin tersine, ağırlığı yokmuş gibi durmaktadır. Heykele ilk bakıldığında yapısının saydamlığı, tasarımındaki gergin ve apaçık kesintisiz çizgiler nedeniyle sanki hiçbir gizemi yokmuş gibi algılanmasını sağlamaktadır.¹¹⁴(Resim 40)



RESİM 40 Naum Gabo "Sarmal tema" 1941, selüloz asetat ve saydam plastik, 140 x 244 x 244 mm, Tate Galeri

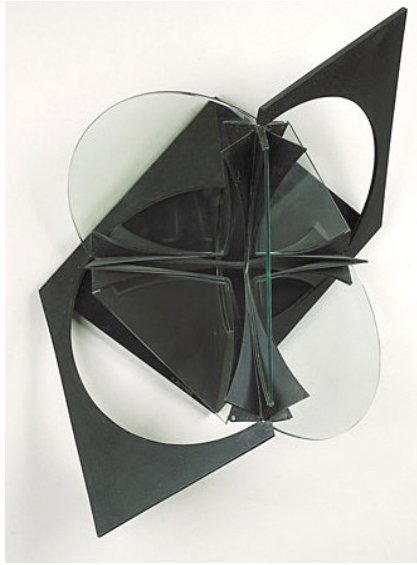
Gabo'nun yapıtları yeni çağın atılımlarını belirleyen bir sanatın ilk örnekleri olarak dikkat çekici olmuştur. Kullandığı yeni malzemelerle yaptığı heykeller, yeni süreçler ve sınırları bilinmeyen teknoloji dünyasını anıtlştırarak, çağdaş sanatçı kuşağının yetişmesine katkı sağlayan öncü çalışmalar olarak karşımıza çıkar.¹¹⁵

¹¹⁴ Mehmet YILMAZ, Modernizmden Postmodernizme Sanat s. 95

¹¹⁵ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, s. 1459

Naum Gabo'nun kardeşi olan Antoine Pevsner'de Kiev Sanat akademisinde bir süre sanat eğitimi almıştır. 1923 yılında Moskova'dan ayrılarak bir süre Gabo'nun yanında kalmış ve daha sonra Paris'e geçmiş ve burada kübist ressamlarla ilişki kurmuştur. Pevsner'in ilk konstrüksiyonları Gabo'nun ilk denemelerinin bir tekrarıdır.

Pevsner ilk olarak, yaptığı işlerde, ince Pirinç levhaları vida ile birleştirmiş fakat daha sonra lehimle birleştirme yöntemini kullanmıştır. Gerçekleştirdiği heykelerde yapının bütün eksenlerine yeni ritimler katmak, zamanın ve mekânın oluşturduğu koordinat sistemine başka yörüngeler katmak istemiştir.¹¹⁶ (Resim 41)

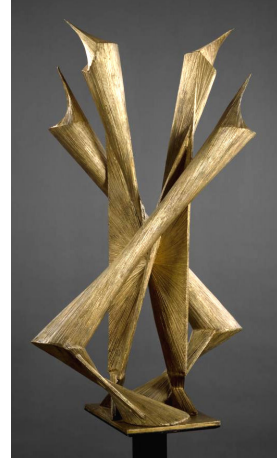


RESİM 41 Antonyo Pevsner “Demir Haç” Mermer, pirinç, siyah boyadı, ve kristal, 84.6 cm
Guggenheim Müzesi, Venedik

Pevsner bilimsel modelleri çağrıştıran, pirinç çubukların dizilimine yönelmiştir. Pevsner'in baştanbaşa çok parçalı düzlemleri, Gabo'nun işlerine göre daha fazla çeşitlilik gösterir. Pevsner, “Uzayda Bir Proje” adlı yaptığı bireysel heykel anlayışını tüm açıklığıyla ortaya koyar. İnce tunç tabaka sarmal bir kıvrımla

¹¹⁶ Nilgün BİLGE, Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu, s. 151

biçimlendirilmiş, böylece biçim organik bir nitelik kazanmış ve yetkin bir uzay tanımlamasına yönelmiştir.¹¹⁷



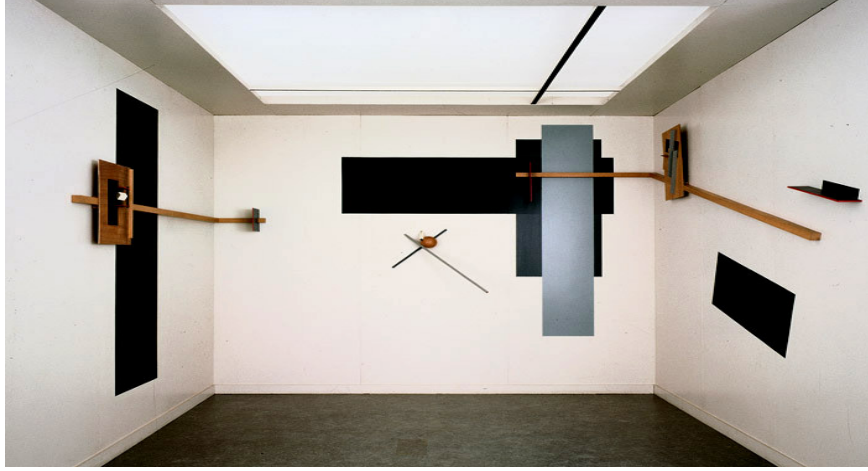
RESİM 42 Antoine Pevsner, “Geliştirilebilir yüzey”1941, Bronz şeklinde ve yaldızlı gümüş, 55 x 36,3 x 49,1 cm, Guggenheim Müzesi, Venedik

RESİM 43 Antoine Pevsner” Column Of Peace” 1954, bronz, 134,6 X 80,5 X 48.6cm. Hi

Pevsner, “Gelişebilen Sütun”da heykelinde, malzemenin kendi formu olarak anlaşılacak bir mekân dokusu şeklinde tasarlamıştır. Heykeldeki hareket hissi somut kısımlarla boşluklar arasındaki gerilimin yükselişini belirterek hapsedilmiş bir mekân bulunduğu hissi uyandırmaktadır Bu mekân, çevresini kuşatan duvarın gücünü bize hissettirmekle nesneyi canlı bir organik forma dönüştürür. Mekânla malzeme arasındaki denge, heykele büyüyen ve daha fazla mekânı kapsamaya devam eden oturmuşluk sağlarken, büyüme anını gösterir.¹¹⁸ (Resim 42–43)

¹¹⁷ Nilgün BİLGE, Modern Ve Soyut Heykelin Doğuşu, 151

¹¹⁸ Bates LOWRY, Sanatı Görmek, s. 190



RESİM 44 El Sissitzky “Proun Odası”, 1923, boyanmış ahşap, 320 x 364 x 364 cm, Tate Müzesi

Diğer bir Konstrüktivist sanatçı olan El Lissitzki, 1920’de ‘mimari ile resim arasında bir durak’ olarak “Proun” (Yeninin Onaylanması Projesi) kavramını geliştirir. 1923’teki ‘Büyük Berlin Sanat Sergisi’ için bir “Proun Odası” tasarlamıştı, bu tasarı, çağdaş ortam kavramı doğrultusunda alınmış ilk adımlardan biridir. Mekâna yeni bir anlayış getiren bu çalışma heykelin malzemesi olarak ele alınan mimari mekânın biçimlendirilmesidir. (Resim 44) Lissitzki, Süprematist ve Konstrüktivizmin bir sentezi olan ‘nesne dışı’ çalışmasını, resimle mimari arasında bir değiş tokuş olarak nitelendirmiştir. İki sanat anlayışı arasında oluşturduğu bu sentez, modern resimdeki form ve mekân kavramlarının uygulamalı tasarım alanlarına uyarlanmasında önemli bir adım olmuştur.¹¹⁹

¹¹⁹ Emre BECER, Modern Sanat Ve Yeni Tipografi s. 130

SONUÇ

20. yüzyıl başlarında görülen toplumsal yapıdaki değişimle beraber sanatta da bir değişim süreci yaşanmaya başlamış ve bunun ilk örnekleri kübizmle atılmıştır. Kübizm, o zamana kadar sanatta var olan naturalist geleneği kırarak, sanata yeni bir yön verir. O yıllarda İtalyan Fütüristleri, ülkelerinde önceleri yakalayamadıkları gelişmeleri yakalama peşinde olduklarından, geleneklere sırtını dönerek modern çağın getirdiği tüm yeniliklere evet demişlerdir. Bu iki akım Rus avangard sanatının doğmasında etkili olmuştur. Rusya da Lenin'in önderliğinde Marks'ın sınıfsız bir toplum hedefine ulaşması "1917 "Ekim Devrimi"yle gerçekleştirilmişti. Lenin bu ideolojinin halka iletilmesi görevini sanat aracılığıyla yapmıştı. Tatlin, Rodçenko ve Lissitzky gibi sanatçılar bilinçli bir ideoloji içinde oldukları için, devrime katkıda bulunmak istemişlerdir. Tatlin'le birlikte Malevich, Kandinsky, Gabo ve Pevsner gibi sanatçılar devrim sonrasında toplumun sanat kuramlarını yeniden yapılandırılmasında önemli görevler alırlar ve bu durum Konstrüktivizmin de Rusya'da yaygınlık kazanmasında önemli rol oynar. Rusya da yapılan bu devrim hiçbir dönemde hiçbir ülkede başka rastlanılmayacak olan sanat ve ideolojinin bu denli birbirini tamamlaması anlamında önemlidir.

Ayrıca Rusya'da Konstrüktivist akımın alt yapısının oluşmasında, Maleviç'in geliştirdiği Süprematizm'i ve De-Stijl' sanat kuramlarının dönemin bilimsel çalışması ve Einstein'in (Görelilik kuramı) etkisi büyük olmuştur.

Tatlin temellerini attığı Konstrüktivist heykelde ele aldığı yaklaşım boşluk ve formun birbiri içine girmesi olmuştur. Konstrüktivist heykel, plan, planlar arası boşluk(uzay) ve her uzay boşluğunun algılanabilecek nitelikte olması gibi özelliklerle geleneksel heykelin kütle ve kapalı form anlayışından ayrılmıştır ve heykele yeni bir bakış açısı getirmiştir.

Tatlin, ilk konstrüksiyonlarını (köşe rölyefleri'ni) ahşap, metal, tel, kâğıt, karton, tutkal gibi malzemeler kullandığı üç boyutlu düzenlemelerinde, geleneksel heykelle ilişkilendirilebilecek teknikleri terk etmiştir. Konstrüksiyonlarının en önemli özelliği, heykel sanatının küteselliğinden uzaklaşarak, izleyiciyi gerçek mekânda, gerçek malzemeyle baş başa bırakması ile Tatlin, temellerini attığı

Konstrüktivist heykelde, ele aldığı yaklaşım, boşluk ve formun birbiri içine girmesi olmuştur.

Diğer öncü Konstrüktivist sanatçılar olan Gabo ve Pevsner, sanatlarını daha iyi açıklayabilmek için “Gerçekçi Bildiri”yi yayımlamışlardır. Sanatçılar, Gerçeklik Bildirgesinde, mekân ve zamanı sanatın bel kemiği olarak nitelendirmiş ve bu bildirge ile modern ve soyut sanata büyük katkı sağlamışlardır. Bu bildirinin en önemli tarafı, boşluğun yeni bir anlamda kullanılmasının belirlenmesi olmuştur ve bu anlamda boşluk, ölçülüp, şekillendirilebilen plastik bir unsur olarak heykele yeni bir boşluk kavramı getirmiştir.

Gabo'nun hayatı uzay ve zamanın biçimlendirdiği yolundaki görüşlere yer vermesi, Einstein'in “kütle ve enerjinin aynı şey olduğu ve maddenin enerjiye dönüşümünün(hareketinin) dördüncü boyut olarak yani zamanı ifade ettiği gibi bilimsel teoriler, Gabo'nun zaman ve hareket kavramıyla ilgilenmesine yol açmıştır. Gabo, mekânın içine heykeli, heykelin içine de mekânı sokarak en büyük sanatsal olayını gerçekleştirmiştir.

Görelilik kuramın da ifade edilen, hareket halinde olan bir cismin kütesinin hareketiyle birlikte arttığı ve hareketin bir enerji biçimi olduğunun ortaya konması ile enerjinin de bir kütesinin olduğunun ortaya çıkması ile boşluğun (uzayın) hiçlik olmadığı kanıtlanmıştır. İspatlanan bu teori ile konstrüktivistlerin boşluğu somut bir madde olarak ele almaları ve heykelin tamamlayıcı bir parçası olarak kullanmaları dikkat çekicidir.

Gabo ve Pevsner yapıtlarında kitle değerlendirmesinden uzaklaşmayı, uzayı ve mekânı temel yapısal öğeler saymayı amaçlamışlardır. Mekânı hacim değil, derinlik verebilir düşüncesiyle ele almışlar ve malzeme olarak, plastik maddeler, demir çubuklar, bakır, bronz gibi işlenebilir ve hacimlenebilir malzemeler seçmişlerdir. Bu sayede yapıtlarına, çizgisel elemanlarla enerjisel bir görüntü ile boşluğa dağılan bir güç etkisi kazandırmışlardır. Sanatçılar, mekânı kendi başına bir malzeme olarak ele almışlar ve yaptıkları şeffaf heykellerinde bunu ortaya koymuşlardır. Gabo heykellerinde ışık ve ışık etkinliğini geleneksel anlamda

kaldırmak için cam ve plastik maddeler gibi saydam gereçler kullanmıştır. Gabo, heykellerinde, biçimsel bir çekirdekten bitki gibi açılan ya da bir fıskiye den fıskıran ve yükselen bir suyun oluşturduğu görüntüye benzeyen, bu şeffaf malzemeleri kullanmıştır. Tıpkı buzun suyu bir şekilde tespit etmesi gibi Gabo'nun heykelleri de önce kendi buldukları asıl şeklin dışında tasarlanan bir elemanı görünür kılar. Bu heykeller genellikle ince yapılı olup, somut varlıklarıyla değil de, ışığı yansıtışlarıyla dikkat çekmişlerdir.

Tatlin'le başlayan Konstrüktivist heykel Gabo ve Pevsner'in yapıtları ile yeni çağın atılımlarını belirleyen bir sanatın ilk örnekleri olarak dikkat çekici olmuştur. Bu sanatçılar, boşluğu somut bir malzeme olarak heykelde kullanarak, yeni süreçleri ve sınırları bilinmeyen teknoloji dünyasını anıtlararak, çağdaş sanatçı kuşağının yetişmesine katkı sağlayan öncü çalışmalarını karşımıza çıkarlar.

KAYNAKÇA

- A. ADIVAR, Adnan, **Tarih Boyunca İlim ve Din**, Remzi Kitabevi, 6.Basım
Yıl:2000
- ANTMEN, Ahu (2008) **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, 1.
baskı İstanbul, 2008
- ARMAĞAN, İbrahim, **Toplumsal Yapı Bilim Ve Sanat**, E.Ü.Güzel Sanatlar
Fakültesi Yayınları, No:5 1982.İzmir
- BATUR, Enis, **Modernizemin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları,4.Baskı,
İstanbul,2000
- BERGER, John (2007) **Sanat ve Devrim**, Agora Kitaplığı, İstanbul
- BECER, Emre (2007) **Modern Sanat Ve Yeni Tipografi**, Dost Kitabevi
Yayınları,1. Baskı, 2007, Ankara
- BEYKAL, Canan, **Konstrüktivizm**, Sanat Sanat, Bahar 04
- BİLGE, Nilgün (1997) **Modern Ve Soyut Heykelin Doğuşu**, Boğaziçi Yayınları
İstanbul, 1997
- BİLİM VE TEKNİK, **Boşluk Enerjisi**, Çev. Dr. Hanaslı Gür. Şubat 1987
- BİLİM VE TEKNİK, **Einstein'in Mucize Yılı**, Sadi Turgut, O.DTÜ Fizik Bölümü,
Şubat 2005
- BULAT, Serap **Teknoloji ve Modern Heykel Sanatı**”,Atatürk Üniversitesi, Güzel
Sanatlar Fakültesi Dergisi sayı 1, 1999
- DEMİRKOL. C. Vedat, **Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm**, Evrensel
Basım Yayın İstanbul–2008
- EDWARD Lucie-Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, Çev. Ebru Kılıç, Begüm
Kovulmaz, Osman Akınhay, Akbank Yayınları,İstanbul1996,
- EMİLE, Brehier, **Felsefe Tarihi**, Çev. Miraç Katırcıoğlu, Milli Eğitim Yayınları,
Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- HAUSER, Arnold **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev. Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi,
2. Basım,1995, İstanbul
- GERMANER, Semra, **1960 Sonrası Sanat**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul,1997
- Doç.Dr. GENÇ, Âdem, Yrd. Doç.SİPAHİOĞLU, **Görsel Algılama**, “**Sanatta
Yaratıcı Süreç**” Sergi Yayınları. İzmir

- Prof. GÖKBERK, Macit, **Felsefe Tarihi**, Remzi Kitabevi,13.Basım,2002, İstanbul
- KARKIN, Nemci (2009) **Sanatta Anamnesis Sarsıntıları**, De Ki BasımYayımları, 1. Baskı Ankara, 2009
- LİNCOLN, Barnett, **Evren ve Einstein**, Çev. Nail Bezen, Varlık Yayınevi, 2. Basım İstanbul
- LOWRY Bates, **Sanatı Görmek**, Çev. Necla Yurtsever, Zahir Güvemli, Türkiye İş Bankası A.Ş. Kültür yayınları, 1.Baskı, İstanbul, 1972
- LYTON Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan, Şadi Öziş, Remzi Kitabevi, 2. Basım, İstanbul,1991
- İPŞİROĞLU, Nazan, Mazhar, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, 3. Basım, İstanbul,1993
- ÖGEL, Semra, **Çevresel Sanat**, İ.TÜ. Mühendislik- Mimarlık Fakültesi Yayınları
- ÖZER, Blent, **Bakışlar**, “Resim, Heykel, Mimarlık” İstanbul, 1969
- SAVAŞ, Remzi, **Çağdaş Teknoloji ve Sanat**, Hacettepe Üniversitesi G.S. F. Yayınları sayı: 8
- Rh+Sanart, **Kübizmden Arte Povera’ya**, Sayı: 63, Yıl: 2009
- RİCHARD, Lionel, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi.2. Basım, İstanbul, 1991
- SHİNER, Larry (2004) **Sanatın İcadı**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı yayınları, İstanbul:
- ŞENYAPILI, Önder (2003) **Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel**, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık Ve İletişim A.Ş. Yayınları,1.Basım, Ankara, 2003
- SANAT DÜNYAMIZ, **20. Yüzyılda Sanat**, Yapı Kredi Yayınları, Sayı:75,Yıl 2000
- SANAT DÜNYAMIZ, **Konstrüktivizm**, Yapı Kredi Yayınları, Sayı:50
- SANAT DÜNYAMIZ, **Ab Ova:Gometri, Sanat**, Yapı Kredi Yayınları,Sayı 76.yıl,2000
- TUNALI, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resmin**, Remzi Kitabevi.5. Basım. İstanbul 1996
- TURANÎ, Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi. 6. Basım. İstanbul 2008

TURANÎ, Adnan, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitabevi 4.Basım, İstanbul 2003

URY, John, **Mekânları Tüketmek**, Çev. Rahmi G.Öğdül, Ayrıntı Yayınları,1.Basım İstanbul, 1999

YILMAZ, Mehmet, (2006) **Heykel Sanatı**, İmge Kitabevi Yayınları, 2.Baskı, Ankara,1999

YILMAZ, Mehmet, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınları,1. Baskı, Ankara, 2005

Zeynep İNANKUR, **19.Yüzyıl Avrupa'sında Heykel Ve Resim Sanatı**, Kabalcı Yayınevi,1. Basım, İstanbul.1997

WEBER, Alfred, **Felsefe Tarihi**, Çev. H.Vehbi Eralp,Sosyal Yayınlar, 5.Basım, İstanbul

WOODS, Alan, GRAND, Ted, **Marksist Felsefe ve Modern Bilim**, Tarih Bilinci Yayınları, 4. Basım, 2006

<http://urbanity2.blogsome.com/2008/02/13/model-of-the-tower-tatlin/>
Erişim:04.07.2009

http://www.artcyclopedia.com/artists/pevsner_antoine.html Erişim: 09.07.2009

www.replica21.com/.../o_p/073_perone_rusos.html Erişim:12.07.2009

http://hirshhorn.si.edu/visit/collection_object.asp?key=32&subkey=2843
Erişim: 15.07. 2009

http://www.artcyclopedia.com/artists/pevsner_antoine.html Erişim:15.07.2009

https://www.moma.org/collection/browse_result.. Erişim: 18.07.200

<http://www.askart.com/askart/alpha/G10.aspx> Erişim:18.07.200

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı: Yıldız ÖZER

Doğum Yeri ve Yılı: Kırıkkale- 1972

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Lisans: 2001, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü,
Heykel Anasanat Dalı

Lise: 1991, Esenevler Lisesi

İş tecrübesi:

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri:

Alınan Burs ve Ödüller: 62. Devlet Resim-Heykel Yarışması Heykel Dalında
Başarı ödülü

Yayımları: