
JON THOMPSON
Modern Resim
Nasıl Okunur
modern ustaları anlamak
HAYAL PERESTİ

Jon Thompson

Modern Resim Nasıl Okunur

Modern Ustaları Anlamak

ÇEVİRİ:
FİRDEVS CANDİL ÇULCU

HAYAL PERESTT

© 2014 Hayalperest Yayınevi
Sanat Kuramları

MODERN RESİM NASIL OKUNUR
Jon Thompson

Yayın hakları © Ludion Ghent yayınevine aittir.
İngilizce Baskı: How To Read a Modern Painting, Thames & Hudson

Genel Yayın Yönetmeni : Ramazan Kurtaran
Çeviri : Firdevs Candil Çulcu
Genel Editör : Güney Aldoğan
Kitap Editörü : Eren Koyunoğlu
Türkçe Sayfa Uygulama : Himmet Doğan

Birinci Baskı:
Kasım 2014

Yayıncı Sertifika No: 22641
ISBN: 978-605-85025-4-3

Baskı ve Cilt:
Kenan Ofset
Davutpaşa cad. İpek İş Merkezi, Kat:3,
No: 20 Topkapı/Istanbul
Sertifika No: 12641
Tel: 0212 613 31 20

Genel Dağıtım:
İzlenim Sanat Yayınevi
info@izlenimyayinevi.com

Hayalperest Yayınevi
Emniyet Evleri Mah. Çelebi Mehmet Sk. No:3/A 4. Levent
Kağıthane / İstanbul
Tel & Faks: (0212) 270 00 20
www.facebook.com/hayalperestkitap
www.hayalperest.com.tr

Online Satış: www.artkitap.com

İçindekiler

6 Sunum

8 Courbet'den Warhol'a

379 Kaynakça

381 Koleksiyon listesi

391 Dizin

399 Fotoğraf bildirimleri

Sunum

Aklın hazzı, tamamen imgeye bağlıdır. Michel Foucault, cinselliği beden ve haz bütünlüğü olarak tanımlamıştır. Sanat akıl ve haz bütünlüğü olarak tanımlanabilir ama bu, yansıtmayla, görselin "ötekiliği" hakkında düşünmekle geliştirilen, sürdürülen bir hazdır.

Sanat, tartışmaya açık bir kavramdır. Söz konusu tartışma sadece insanların hangi sanat yapıtının iyi veya dikkate değer olduğu konusunda fikir birliğine varamamaları değildir. Herkesin hayranlık duyduğu bir sanat yapıtı karşısında bile ona neden ve niçin hayran kalınması gerektiği konusunda fikir birliğine varılamayabilir. Bu bir sorun değildir. İnsanlar gibi sanat yapıtları da karmaşıktır. Herkesin değer yargısı aynı olsaydı, ortalık cehenneme dönerdi. Hem *kitsch* hem de akademik yaklaşım süregelen tartışmaya bir son vermeye çalışır; *kitsch* , sanat yapıtını duygusallığın ve klişelerin içine oturtur, akademik yaklaşım ise yapıtı sistematik söylem bünyesinde dikkatle inceleyip açımlar.

O halde sanatın tartışmaya açık bir kavram olduğunu söylemek, bunun hem kendi kendimize hem de başkalarıyla yaptığımız bir sohbet, bir fikir alışverişi olduğunu söylemektir. İyi bir refakatçiyle, fark etmediğimiz şeyleri gören, onları tanımlayan pırıltılı sözcükleri bulabilen veya resimlerle ilgili bilmediğimiz şeyleri bilen biriyle resimler hakkında konuşmak, fikir alışverişi yapmak büyük bir hazdır. Bu sav özellikle, modern resimlere, yani sanatın geniş, çoğulcu bir halk kitlesi için üretilmeye başlamasından sonra yapılan resimlere bakarken doğrudur.

1848'den önce yapılmış resimlerin yer aldığı bir kitaba bakarsanız ya da bu yapıtların yer aldığı bir sergi mekânına giderseniz, diyelim ki Paris'teki Louvre'a veya Londra'daki Ulusal Galeri'ye uğrarsanız, buradaki resimlerin çoğunun Hıristiyanlığa ve klasik edebiyata gönderme yaptığını görürsünüz. Bu yapıtlar, İncil, Ovidius'un yazdığı *Metamorphoses* [Dönüşümler] ve Hıristiyan mitolojisi ile diğer klasik kaynaklar konusunda eğitim alan homojen bir halk için üretilmiştir.

Bu kitabı okurken, devasa bir modern sanat koleksiyonu arasında yürüdüğünüzü hayal edin. Örneğin, Amsterdam'daki Stedelijk Müzesi'nde veya New York'taki Modern Sanat Müzesi'nde olduğunuzu düşünün. Şimdi kendinize sorun: 1848'den sonra herkesin eşit derecede ilgilendiği, bildiği metinler ve edebi eserler hangileri? İncil ya da *Metamorphoses* [Dönüşümler] kadar bilinen, bu ikisine eşdeğer hiçbir metnin olmadığı dikkati çekecektir. Ancak bu gözleme, ortak bir metnin olduğu söylenerek yanıt verilebilir. Ortak metin, metnin olmamasıdır; sanat bütünüyle görselliğe dayalıdır. Bazen "sanat olarak sanat"ın ya da "gerçek sanat", " iyi sanat", "modern sanat" olarak sanatın bütünüyle görsel olduğu ileri sürülmektedir. Salt görsel haz almak, görsel uyum hazzını tatmak için sanata bakılır. Yirminci yüzyılın ilk yarısında İngiliz sanat eleştirmeni Roger Fry ve ikinci yarısında Amerikalı eleştirmen Clement Greenberg bu fikrin önemli savunucularıydılar. Onların resme bakma yöntemine göre renk, ton ve şekille üretilen üç boyutlu kurgusal mekân bir uyum yakalamalıdır. Ama belli başlı büyük koleksiyonlarda veya bu kitapta yer alan resimlere bakarsanız, pek çok yapıtın, örneğin Picasso'nun resimlerinin çoğunun böyle bir uyumdan yoksun olduğunu görürsünüz. Dahası, bu türden bir uyuma sahip olan yapıtlarda da, örneğin Matisse'in yapıtlarında, görsel uyumun ötesinde, bahsedilecek ve görülecek çok fazla şey vardır.

Jon Thompson'ın metni modern resimlere nasıl bakacağımızı anlatmıyor. Daha ziyade belli başlı resimlere bakarken sergilediği düşünme şeklini gösteriyor. Kendi deneyimi hakkında bilgi veren metinleri işaret ediyor. Yaptığı açıklamaların hepsini sunmak yerine bütüncül bir seçki aktarıyor.

İlerleyen sayfalarda sanatçıların içinde yaşadığı dönemin tarihiyle ilgili bilgiler yer alıyor. Ayrıca, sanatçıların yaşamıyla, eğitimiyle veya yapıtlarının dayanağı olduğu düşünülen tecrübeleriyle ilgili bir biyografi de sunuluyor. Söz konusu yapıtın sanatçıların yaşamı boyunca

ürettiği yapıtlar arasındaki yerini, sanatçıların çalışmalarının diğer sanatçılarla ilişkisini ve yapıtlardaki imgelerin izleyicilerden, sanat kurumlarından aldığı geribildirimleri açıklayan sanat tarihsel bir arka plan aktarılıyor. Ardından, resmin gelişiminde etkili olan edebi yahut düşünsel zeminle, filozofların, şairlerin, yazarların ya da başka sanat formlarının yapıtı nasıl şekillendirdiği, yapıtın nelere gönderme yaptığı konusuna değiniliyor. Thompson, bize, bu yapıtlar hakkında bilinebilecek her şeyi anlatmaya kalkışmıyor. Yorumlarımızı genişletmek için bizim de kendi araştırmalarımızı yapmamız, kendi metinlerimizi oluşturmamız gerekiyor. Bu kitap yapıtlar karşısına geçtiğimizde çıkardığımız sonuçları değil onları anlamaya yönelik yaklaşımlarımızı geliştirmeye yardımcı olacak bir kaynak sunuyor.

Jon Thompson, bir sanatçıdır. Aynı zamanda sergi küratörü, eleştirmen ve kendi neslinin en etkileyici sanat eğitimcilerinden biridir. Bize sunduğu şey, bizzat etkileyici ve ilginç bulduğu bir modern resim seçkisidir. Bu seçkide yer alan çalışmalardan bahsederken, onları hangi yönleriyle etkileyici bulduğunu da açıklamaktadır. Thompson'ın sözlerini, gerek kendi kendimize gerekse başkalarıyla yaptığımız fikir alışverişleri sırasında kullanacağımız kesindir. Dolayısıyla yapıta bakma ve yapıtı yorumlama sürecinde Jon Thompson iyi bir refakatçi, iyi bir yol arkadaşıdır.

Andrew Brighton

Tate Modern
Halka Açık Etkinlikler
Programı Bölümü
Eski Baş Küratörü

Gustave Courbet

Fransız Gerçekçiliği'inin "babasıdır". 1819'da, Ornans adlı bir taşra kasabasında doğdu. Paris'teki École des Beaux-Arts'da verilen geleneksel akademik eğitimden etkilenmeyen sanatçı, özel akademilere gitti ve üstatların Louvre'da yer alan resimlerinin kopyalarını yaparak kendi kendini eğitti. Bu esnada Caravaggio ve Velázquez'in yapıtlarına karşı özel bir tutku geliştirdi. Courbet, Salon Sergisi'ne ilk kez 1844'te katıldı. Siyasi açıdan radikal olan sanatçı III. Napoleon tarafından ona verilen *Légion d'Honneur* nişanını (Onur Nişanı) reddetti. Komünü destekledi ve 1871'de Vendôme Sütunu'nun yıkılmasında suç ortağı olduğu gerekçesiyle tutuklandı. Courbet'ye, sütunun yeniden inşa edilmesi için gerekli ücreti ödeme cezası verildi. 1873'te İsviçre'ye kaçtı ve 1877'de ölene dek burada yaşadı.



1855
Tuval üstüne yağlı boya
361 x 598 cm
Musée d'Orsay, Paris

Sanatçının Atölyesi

Courbet'nin bu resminin kesinlikle modern sanatın eşiğinde durduğu söylenir. Klasik bir tablo şeklinde yapılmasına rağmen tamamen çağdaş meselelerden bahseder: kent ve taşra arasındaki ilişkinin değişimi; sanatçı ile sıradan erkeklerin ve kadınların gündelik yaşamları arasında yeni bir uyum yakalama ihtiyacı; dönemin geniş siyasi, toplumsal ve kültürel düşünce ikliminde sanatın yeri; günlük yaşamın istikrarı konusunda devrim sonrası yeni düzenin etkileri. Ancak bu resim, aynı zamanda son derece bireysel bir yapıttı. Courbet, yapıtı, "sanatsal ve ahlâki yaşamının yedi yılını özetleyen gerçek bir alegori" olarak tanımlamıştı. Bu resim, "okunmak" üzere tasarlanmış, büyük oranda temsile dayalı bir çalışmadır.

Sanatçının Atölyesi 1855 (ayrıntılar)







Şövalesinin önünde oturmuş, karşısındaki çıplak modelini ve küçük çocuğun baktığı manzara resmini tuvale aktarmaya çalışan ressam, tablonun merkezindedir. Tuvalin sol tarafında bir grup sıradan insan durmaktadır: bir Yahudi, bir rahip, 1793'ün emektar bir Cumhuriyetçisi, bir av köpeği ve bakıcısı, bir kumaş satıcısı, bir levazımatçı, bebek emziren bir kadın ve benzeri. Tuvalin sağında, yarı karanlıkta, sanatçının hemen arkasında ise Courbet'nin, bazıları sanatçının fikirlerini ve çalışmalarını önemli oranda etkilemiş olan dostları yer almaktadır. Şair ve sanat eleştirmeni Charles Baudelaire sağda, önde duran masanın üstüne oturmuştur; "Gerçekçi" roman yazarı Jules Champfleury, Courbet'nin hemen arkasındaki taburede oturmaktadır; radikal siyaset düşünürü Pierre-Joseph Proudhon –Karl Marx'ın selefi– arkada, ayakta durmaktadır. *Sanatçının Atölyesi*'nin belki de en dikkat çekici özelliği, Courbet'nin atölyenin arka duvarını iç mekânla manzarayı birleştirip kaynaştıracak şekilde birbiri içinde erircesine bütünleştirme şeklidir. Sonraları kendisinin de ifade ettiği gibi bu resimde, gözünün gördüğü bütün dünyevi şeylerin resminin yapılabileceği fikrini aktarmak istemiştir.

Gerçekçilik "Gerçekçilik" terimi ilk kez Courbet ve çevresi tarafından, 1846 yılı civarında sanatçının atölyesinin yakınlarındaki Andler Birahanesi'nde düzenli olarak yapılan toplantılarda kullanılmıştır. Bu terim, "Natüralizm" teriminin aksi olarak görülmelidir. "Natüralizm," görünür dünyayı ele alma şeklini ifade ederken "Gerçekçilik," ana temayı, konuyu ifade eder: ne kadar rahatsız edici veya kaba olabileceğini umursamaksızın çağdaş yaşamı gerçekte olduğu gibi betimlemek.

Théodore Rousseau

1812'de Paris'te doğdu. Erken dönem çalışmalarında Hollanda manzara resminden etkilendi. Ülkesi genelinde yaptığı seyahatlerden ve resim çalışmalarından sonra yaşamının geri kalanını geçirdiği, Fontainbleau Ormanı'nın kenarındaki Barbizon'a yerleşti. Millet, Corot, Daubigny ve Diaz ile birlikte manzara resminde uzman Barbizon Okulu'nun kurucu üyesi oldu. Rousseau, Paris'te düzenlenen salon sergilerine düzenli olarak resim göndermesine karşın mevcut ve kabul edilmiş akademik geleneklerden uzak olduğu için yapıtları genellikle reddedildi. Sanatçı 1867'de Barbizon'da öldü.

Öğle Vakti Gorges d'Apremont

1857
Tuval üstüne yağlı boya
64.5 x 100.5 cm
The Middlebury College Museum of Art

Ünlü yazar Théophile Gautier, Rousseau'yu "manzara resminin Delacroix'sı" olarak tanımlıyordu. Yazar, ressamın renklerinin canlılığına ve resim yapma yönteminin enerjisine gönderme yapıyordu. Rousseau'nun, Fransa'ya özgü manzara resmine, aynı dönemde John Constable'ın geç dönem büyük ölçekli yağlı boya "eskizleri"nin gündemde olduğu İngiliz manzara resimlerine benzeyen yeni bir renk uyumunu ve fırçayı daha serbest kullanmaya yönelik bir çalışma tekniğini getirdiği de kesinlikle doğruydu. Ama Rousseau başka yönlerden de yenilikçiydi. İzlenimciler üstünde büyük bir etkisi olan manzara kompozisyonları ile bu alanda radikal derecede farklı bir yaklaşım geliştirdi. *Öğle Vakti Gorges d'Apremont*, bunun başlıca örneğidir. Bu resimde ne resmi çerçeveleyen ne de gözün odaklanabileceği merkezi bir nokta vardır. Aksine toprak ile gökyüzü arasında oluşturulan geniş, yarı yarıya bölünmüş görüntü söz konusudur. Düz arazi ile kayalık arazi arasındaki ikinci, (bilinçli bir şekilde) hatalı ufkun öne çıkması sayesinde yataylığı vurgulanan tuval –ki bu, Rousseau'ya özgü bir özelliktir– basit bir şekilde bakılıp geçilen değil durmaksızın incelenen, güçlü bir gerçek dünya hissi yaratmaktadır. Bu his, resmin güneş ışığının daha fazla düştüğü orta zemini boyunca sol tarafı sağa, sağ tarafı sola taşıyan bir dizi küçük resimsel tesadüfle daha da güçlendirilmiştir.



John Constable, **Eski Sarum** (Sorviodunum), 1829. İnce karton üzerine yağlı boya, 14.3 x 21 cm
The Art Institute of Chicago



Narcisse Diaz de la Peña
Jean de Paris Tepeleri, Fontainbleau Ormanı, 1867. Tuval üstüne yağlı boya, 84 x 106 cm. Musée d'Orsay, Paris





Atölye Ressamı

Fransız ressamın hayran olduğu bilinen John Constable gibi Rousseau da kendini yerel bir sanatçı, yapıtlarını da tıpkı "sevgili ormanım" derken ifade ettiği gibi yerel bir ürün olarak görmüştür. Sadece birkaç yıl sonra onun yolundan giden ve açık havada çalışarak temayı doğrudan tuvale aktarma fikrini yücelten İzlenimcilerin aksine Rousseau, uzun kır yürüyüşleri sırasında yaptığı eskizleri ve aldığı renk notlarını temel alarak, atölyede çalışmıştır. Dolayısıyla görünüşlerinin aksine bu resimler, izlenimlerden veya resimsel bir bildirimden ziyade imgelerin yapılandırılması suretiyle üretilmiştir. Yapılandırılmış her imge gibi Théodore Rousseau'nun resimleri de gözlemle ilgili olduğu kadar bellekle de ilgilidir. Bu nedenden dolayı resimlerin zamanı aşan bir niteliği de vardır. Bir yeri, günün belirli bir anını ve belirli bir hava durumunu temsil eder ama hemen o anda yapıldığı hissinden yoksundur.



Charles-François Daubigny
Oise'da Günbatımı, 1865
Tuval üstüne yağlı boya, 39 x 67 cm.
Musée d'Orsay, Paris

Frederic Edwin Church

sanat eğitimini, resim yapmayı kendi kendine öğrenen, İngiltere doğumlu manzara ressamı Thomas Cole (1801-48)'den aldı. Cole Ruskin tarzı, Hıristiyan üsluplu, alegorik güç sahibi resim yaklaşımıyla Amerikan manzara resim geleneğini neredeyse tek başına "yücelik" mertebesine ulaştırmıştı. Amerikan manzara resminin öncü sanatçılarından Cole'ün rolünü devralan Church, sahip olduğu önemli bir beceri sayesinde kamuoyunda tanınma sürecini kendisi yönetmiş ve kariyeri boyunca kendi kendine kamuoyu bilinirliği sağlamış coşkulu bir sanatçıydı. Yapıtlarının New York'taki belli başlı sergilerde yer almasını ve bu sayede, gezici sergilerle çalışmalarının Avrupa'nın önemli kültür merkezlerinde sergilenmesini sağlamıştır. Felsefi açıdan sanatçı *Cosmos: Sketch of a Physical Desciption of the Universe* kitabının yazarı, büyük Alman natüralisti Alexander von Humboldt'un hayranıydı; yazarın Orta ve Güney Amerika'ya ilişkin tutkularını paylaşıyordu.

Cotopaxi Dağı

1862
Tuval üstüneyağlı boya, 121.9 x 215.9 cm
The Detroit Institute of Arts

Church, Güney Amerika'ya iki seyahat yaptı. Bunların ilki sırasında (1853) Humboldt'un doğa yaklaşımını test etmeye başladı. And Dağları boyunca Kolombiya'dan Ekvator'a geçen ve Humboldt'un Tanrı vergisi evrensel uyum mefhumunu ispatlamayı amaçlayan sanatçı, en küçük bitkiden en büyük dağlara kadar rastladığı her şeyin kara kalem ve sulu boya eskizlerini yaptığı bir dizi çalışmayla seyahatin güncesini tuttu. Cotopaxi Dağını ilk kez bu gezide görmüştü ama resmin aslı için gerekli görsel malzemeyi 1857'de yaptığı, volkanın patlamasına şahit olduğu ikinci seyahat sırasında toplamıştı. Bu önemli resim, Amerikan İç Savaşı sırasında yaptığı bir dizi yapıt arasında yer alıyordu. Örneğin yine aynı seride yer alan ve savaşın tehdit edici boyutlara ulaştığı (sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni Robert Hughes'un işaret ettiği gibi) 1860'ta yapılan *Alacakaranlıkta Yaban Hayatı* adlı yapıtta öfke dolu günbatımı, gölü kan deryasına dönüştürüyormuş gibi görünüyordu. Church'ün en apokaliptik doğa tasavvuru olan *Cotopaxi Dağı*, savaş başladıktan bir yıl sonra yapılmıştı. Havai ve gayri ciddi bir ışıkla aydınlatılan *Tropiklerde Yağmur Mevsimi* ise savaş sona erdikten bir yıl sonra üretilmişti. *Cotopaxi Dağı*'nın alegorik gücü, İngiliz ressam John Martin'in başarılı eseri *Pandemonium'a Giren Sürgün Melekler* (1841) gibi yapıtlara benzer ancak Church'ün o zamana kadar Martin'in yapıtlarını görüp görmediği meçhuldür. Her iki sanatçı da dünyanın ahlaki çöküntünün kıyısına vardığını işaret etme yöntemi olarak doğanın düzeni içinde bir tür "ölüm anı"nı simgeleyen imgelerin resimlerini yapmıştır. Church'ün resminde öfkeli Yerküre, alevli gaz ve kül yığınını havaya püskürtmekte, Güneşi, onu karartmakla tehdit etmektedir. Güneş ise bu tehdide cevaben Yerküre'nin tamamını her şeyin tükenip bitmekte olduğu sülfür kaplı bir cehennem ateşine dönüştürüyormuş gibi görünmektedir. Resimsel düzenlemeye ilişkin bir güç ve yetenek gösterisidir bu. Humboldt okuyucularını doğada iş başında olan muktedir güçlerle yüzleştirmenin yanı sıra onlara ayrıntılı gözlem yapmanın önemini de öğretmiştir; *Cotopaxi Dağı* gibi yapıtlarda ise Church muazzam doğa olayları ile bunların küçük birer resimsel olaya dönüştürülmesi arasında kurulan ince, hassas dengeyi göstermektedir.

Alexander von Humboldt'un Doğa Anlayışı

Bilim insanı ve aynı zamanda dindar bir Hristiyan olan Humboldt, doğayı çok sayıda farklı şekillere bürünerek kendini açığa çıkartan birleştirici bir içsel enerji, çeşitlilik içindeki bir bütünlük –yaşamın nefesiyle can bulan bir bütün– olarak ele almıştır.



Alacakaranlıkta Yaban Hayatı, 1860
Tuval üstüne yağlı boya, 101,5 x 162,5 cm.
The Cleveland Museum of Art



John Martin, **Pandemonium'a Giren Sürgün Melekler, "Kayıp Cennet"ten, Cilt 1**, 1841
Tuval üstüne yağlı boya, 62 x 76,5 cm. Tate Koleksiyonu, Londra



Edgar Degas

1834'te Paris'te doğdu. Ailesi sanatçının ressam olma arzusunu destekledi. Büyük bir Neoklasik resim ustası olan Jean Auguste Dominique Ingres'in öğrencisi Louis Lamothe'un atölyesine girdi. 1855 ve 1856'da École des Beaux-Arts'da eğitim aldı. Degas üç yılını Naples, Roma ve Floransa'da çalışarak geçirdi. 1917'de öldü.

Egzersiz Yapan Genç Spartalılar

yak. 1860-62
Tuval üstüne yağlı boya 109.5 x 155 cm
The National Gallery, Londra

Bu sahne Sparta ovasında geçmektedir. Resimdeki hareket soldan sağa doğrudur. Bir grup genç kız, çıplak, genç erkek grubuyla karşılaşmıştır. Muhtemelen yiğitlikleri ve erkeklikleri konusunda onlarla alay ediyormuş gibi görünmektedirler. Bir grup yetişkin ise gençleri uzaktan seyretmektedir. Manzara hayal ürünüdür. Degas, hayatı boyunca Yunan yarımadasına hiç gitmemiş ancak antik Sparta tarihi hakkında kitaplar okumuştur. Cinsel içerikli bu nazik karşılaşma anlatısında kızların arkasında, Degas'nın –efsaneye göre Spartalı küçük erkek çocukların ölüm-kalım sınavını vermeleri için bırakıldığı yer olan– Taygetos Dağı yorumunu görürüz. Gençlikten kaynaklanan kusurlarına rağmen *Egzersiz Yapan Genç Spartalılar*'daki ortam göz alıcı, hayli çağrışıma açık bir uyum sergilemektedir. Ön plandaki ince yapılı, bronz tenli, atletik bedenlerden uzaktaki dağın eteklerine kurulu Sparta kentine kadar tüm sahne bal rengi, zarif bir ışıkla ve bir yaz akşamının ortamı ısıtan sıcaklığıyla adeta yıkanmıştır.

Egzersiz Yapan Genç Spartalılar, Degas İtalya'da aldığı eğitimini tamamlayıp Fransa'ya döndükten kısa bir süre sonra yapıldı; bu, genç ressam için hayli zor bir geçiş dönemiydi. "Modern" olmak istiyordu ama aynı zamanda eski resim öğretilerini sürdürmek de istiyordu. Bu resim, sanatçının resim yapmak konusunda sergilediği farklı ancak bariz şekilde klasik yaklaşımı gözler önüne sermektedir. Degas, Akademide Jacques-Louis David tarzında resim yapma eğitimi almıştı. İtalya'da Mantegna, Botticelli ve Raffaello'nun resimlerinin kopyalarını yapmıştı. Frize benzeyen, Neoklasik bir tablo gibi sunulan *Egzersiz Yapan Genç Spartalılar*'a, her iki deneyim de damgasını vurmuştur. Aslında bu kompozisyonun son halini alması hayli zor olmuştur. Yapıtın çok sayıda farklı versiyonu vardır ki hepsi bir arada değerlendirildiğinde bunlar Degas'nın ön plandaki iki temel grubu dengeleme ve onları manzaranın içine uygun şekilde yerleştirme mücadelesini açıkça ortaya koymaktadır. Aldığı klasik eğitim, resmin içine doğru ve uygun eklemlenebilmeleri için figürlerin giysili değil çıplak bir şekilde çizilmesini, gruplar halinde bir araya getirilmeden önce de tek tek etütlerinin yapılmasını şart koşuyordu. Her iki işlem de Degas'nın bazı sıkıntılar yaşamasına neden olmuştur ve son halini alan resimde bunun açık kanıtları yer almaktadır. Genç kadınları saran kumaşın kıvrımları sonradan akla gelmiş ve eklenmiş gibi görünmektedir; Degas'nın tüm çabalarına rağmen beş genç erkeğin bir araya getirilişi de ikna edici bir grup görüntüsü sunamamaktadır.

Roma'dayken Degas, ergen bedenine karşı özel bir ilgi duymaya başladı. Fransız akademilerinin tercih ettiği aşırı kaslı, kahramansı erkek ve fazlasıyla yapmacık kadın modellerden çalışmayı bırakıp bunların yerine seçtiği temalara uygun genç modelleri işe aldı. Genç modellerle çalışarak *Vaftizci Yahya ve Melek*, *Yeftah'ın Kızı* ve *Davut ile Golyat* gibi belli başlı resimsel projeleri hayata geçirdi.







Vaftizci Yahya ve Melek etüdü, 1856-58
Kâğıt üzerine kara kalem, 44,5 x 29 cm
Von der Heydt-Museum, Wuppertal

.7

Édouard Manet

1832'de, Parisli varlıklı bir ailede doğdu. Salon ressamı Thomas Couture'ün atölyesinde resim eğitimi alan sanatçı, kariyerinin başında Velázquez ve Ribera gibi İspanyol ustalardan etkilendi. 1860'ların ikinci yarısında Manet, Degas, Monet, Sisley ve Pissarro'nun dâhil olduğu Batignolles grubunun lideri haline geldi. *Kırda Öğle Yemeği*'ni sergilediği 1863'te Reddedilenler Salonu'nda skandala neden oldu; iki yıl sonra *Olympia*'nın Salon otoriteleri tarafından sergiye kabul edilmesiyle yine bir skandal patlak verdi.

Olympia

1863
Tuval üstüne yağlı boya, 130 x 190 cm
Musée d'Orsay, Paris

Manet, kimi zaman, ilk modern ressam olarak tanımlanır. Sanatçı, kuşkusuz, Gerçekçilik ve İzlenimcilik –Jean-Baptiste Greuze ile Gustave Courbet'nin atölye merkezli resim yapma tarzı ve Alfred Sisley ile Claude Monet'nin açık havada resim yapma tarzı– arasında kavramsal bir bağ veya köprü kurmaktadır. Hayli yetenekli bir Salon ressamı olarak Manet, başlı başına çağdaş bir temayı ele alırken Akademi'nin sevdiği tarzda seçkin ve klasik eğitim kurallarına sahip kompozisyonlar üretebiliyordu. Aynı zamanda yeni nesil ressamlar arasında popülerlik kazanmış, daha rahat tarzda resimler de yapabiliyordu. *Olympia*, yapımına bir yıl sonra başlanan ve aynı yıl tamamlanan *Kırda Öğle Yemeği*'ndeki uzamsal tuhaflıklardan hiçbirinin olmadığı, teknik açıdan tutarlı ve çok kusursuz bir kompozisyona sahiptir.

Olympia için poz veren model, *Kırda Öğle Yemeği*'nde de yer alan, sanatçının favori modellerinden kızıl saçlı Victorine Meurent'dır. Son derece kasıtlı şekilde bir fahişe gibi poz vermektedir. O günlerde fahişelerin çoğu muhtemel müşterilerine daha egzotik görünmek amacıyla takma adlarla çalıştıklarından resmin ismi, figürün rolüne ilişkin açık ipuçları vermektedir. Yastıklarına dayanmış, pahalı ipek bir şalın üstünde bacaklarını uzatmış halde yatan "Olympia"nın yanında ona çiçek sunan –kuşkusuz zengin ve asil bir beyefendinin gönderdiği hediye– zenci hizmetçisi durmaktadır. Bir yandan gayet aşikâr bir şekilde kendini sergiliyormuş gibi görünen figür –bu pozu, durumunun müsait olduğunu fazlasıyla belli etmesini sağlar– bir yandan da bakışıyla izleyiciyi ahlâkla ilgili konularda hayli kışkırtmaktadır.



Kırda Öğle Yemeği
1863. Tuval üstüne yağlı boya, 208 x 264 cm
Musée d'Orsay, Paris

Gerçekçilik ve Tiyatrallik

Courbet'nin *Sanatçının Atölyesi* ve *Ornans'ta Cenaze* gibi resimlerinde tabloyu kullanma şekli izleyicinin –başka bir deyişle seyirci grubunun– kendini topluluğun bir parçası olduğu hissetmesini sağlarken Manet'nin *Olympia*'sı her birimize ayrı ayrı hitap etmektedir. Courbet'nin resimleri tiyatral bir şekilde çerçevelenmiştir ve adeta sahne perdesinin ardında olan bitenleri yansıtmaktadır. Manet, bu geleneği çiğner ve hayli kişiselleştirilmiş bir monolog edasıyla bizlere doğrudan hitap etmek amacıyla bu tiyatral yanılsamayı ortadan kaldırır.



Victorine Meurent'ın Portresi
1862. Tuval üstüne yağlı boya. 43 x 43 cm
Museum of Fine Arts, Boston

Gustave Moreau

1826'da Paris'te doğdu. École des Beaux-Arts'da resim eğitimi aldı. Altmışlı yaşlarında İzlenimcilik karşıtı hareketin ve Fransız Sembolizmi'nin evrim sürecinin kilit figürü haline geldi. Hayranı olan yazarlar arasında Joris-Karl Huysmans ve Marcel Proust da vardı. 1892'de, Georges Rouault ve Henri Matisse'in de öğrenci olduğu École des Beaux-Arts'a profesör olarak atandı. 1898'de Paris'te öldü.

Orpheus'un Başını Taşıyan Genç Kız

1865
Tuval üstüne yağlı boya.
154 x 99,5 cm. Musée d'Orsay, Paris

Atlarına Yem Edilen Diomedes
1865. Tuval üstüne yağlı boya.
138,5 x 84,5 cm
Musée des Beaux-Arts, Rouen



Moreau, *Orpheus'un Başını Taşıyan Genç Kız*'ı yaptığında otuzlu yaşlarının sonunda ve gücünün zirvesindeydi. O dönemde bu resim –ressamı gibi– biraz acayip bulundu; yapıt, Émile Bernand, Odilon Redon ve Ker-Xavier Roussel gibi sanatçıların yer aldığı yeni bir genç Sembolist ressamlar grubu sayesinde kültürel beğeninin çağ atlamasından yaklaşık yirmi yıl önce yapılmıştı.

Bu resim, Moreau'nun orta yaşlarda yaptığı çalışmaların tipik bir örneğidir: Gizemli pagan davranışlarını ve ritüelleştirilmiş erotizmi ima eden, gösterişli ayrıntılar içeren, egzotik bir resim serabıdır adeta. Orpheus'un hikâyesi bilinen bir anlatıdır. Orpheus'un (Trakyalı bir şair ve müzisyen; Apollo'nun oğlu) karısı, ağaç perisi Eurydike zehirli bir yılan tarafından ısırılır ve ölür. Orpheus'un kalbi kırılmıştır ve yer altı dünyasına gidip onu geri getirmeyi kafasına koyar. Müziğiyle Persephone'yi etkiler. Persephone, Eurydike yeryüzüne adım atana kadar ardına dönüp bakma arzusuna karşı koyması şartıyla Orpheus'un dileğini yerine getirir ve karısını serbest bırakmaya karar verir. Ancak Orpheus bu şartı yerine getiremez ve sonuç bir felaket olur. Eurydike yer altı dünyasına geri gönderilir. Eurydike'ye duyduğu aşktan deliye dönen Orpheus'u, Maenadlar paramparça ederler. Orpheus'un başını ve lirini Meriç Nehri'ne atarlar. Bütün bunlar Moreu'nın betimlediği ihtilaflı sahne gerçekleşmeden önce yaşanmıştır. Bu versiyona göre Orpheus'un başı ve liri Midilli Adası'na taşınmıştır. Resim, Orpheus'un kesilmiş başını ve lirini sudan çıkarıp saygıyla taşıyan genç bir kızı göstermektedir.

Moreau İzlenimciliğe Karşı

Moreau, her şeyden çok resimde mistik olana dönüş konusunda mücadele verdi. Bir keresinde şu ünlü veciz sözü sarf etmişti: "Yalnızca ve yalnızca, görmediğim ancak hissettiğim şeye inanırım." İzlenimciliğin hız kazandığı bir devirde böyle bir ifadede bulunmak, sadece sanatın doğasıyla değil, sanatın kültürel amacıyla ilgili de radikal düzeyde farklı bir görüşü ima ediyordu. Yeni Sembolist sanat yapıtı, öncelikle bir kültürel zenginlik işlevi görmüştü. Moreau Yüksek Rönesans ressamlarına –özellikle Leonardo da Vinci'ye– duyduğu ilginin yanı sıra , Hindistan ve Çin sanatından da etkilenmişti. İzlenimciliğin indirgeyici dilinin bir parçası olan dekoratif detayları ayrıştırmak yerine Moreau "plastik sanatlar açısından uygun çizgileri, arabesk yaklaşımı ve tüm süsleme araçlarını kullanmak suretiyle düşünceler uyandıran" bir resim türüne dönmek istedi.



Prometheus, 1868.
Tuval üstüne yağlı boya, 205 x 122 cm
Musée Gustave Moreau, Paris



Alfred Sisley

1839'da İngiliz bir ailede doğdu. İsviçreli ressam Charles Gleyre'in atölyesinde Claude Monet, Auguste Renoir ve Frédéric Bazille ile birlikte resim eğitimi aldı. Reddedilenler Salonu'nda resimlerini sergiledi ve 1874'te açılan ilk İzlenimciler Sergisi'ne katıldı. Sanatçı, yaşamı boyunca yeterince ünlenemedi ancak öldükten sonra yapıtlarını bir araya getiren Monet'nin düzenlediği sergi çok başarılı oldu ve Sisley'in İzlenimciliğin önemli bir figürü olduğunu ortaya koydu.

La Celle-Saint-Cloud'daki Kestane Ağaçlı Yol

1865
Tuval üstüne yağlı boya. 129,5 x 20 8 cm
Musée du Petit Palais, Paris

Sisley'in yirmili yaşlarının ortalarındayken yaptığı *La Celle-Saint-Cloud'daki Kestane Ağaçlı Yol*, hiçbir şekilde tipik bir Sisley resmi değildir. Bununla birlikte dönemin, atölyede üretilmiş en büyük manzara resimlerinden biridir. Sisley kendini dönemin yeni resim anlayışına kaptırmış olmasına rağmen bu yapıt, her yönüyle gayet açık ki, "izlenimci" bir çalışma değildir. Salon yetkililerinin onaylaması amacıyla yapılmış olduğu ileri sürülen resim, 1867 yazında Salon otoriteleri tarafından reddedilmiştir. Resimsel dilde konuşmak gerekirse bu resim varlığını, Sisley'in İzlenimci dostlarından çok Gustave Courbet'nin gerçekçi manzaralarına ve Barbizon ressamlarının yapıtlarına borçludur. Camille Corot ve Narcisse Diaz, 1830'larda aynı bölgenin, hatta aynı ağaçların resmini yapmışlardır. Güneş ışığının üstüne düştüğü kayalarla ağaçlardaki aydınlık ve karanlık arasındaki tezatlığın biraz abartılması, katmanlı, biçimli yapraklar genç Corot'nun 1830'ların başında yaptığı *Kestane Korusu*'nu hatırlatır. Théodore Rousseau'nun *Öğle Vakti Gorges d'Apremont* resminde olduğu gibi Sisley de resmi hemen hemen iki eşit parçaya bölmek için bilinçli şekilde hatalı bir ufuk çizgisi kullanmıştır. Ayrıca ön planı, zemini ikinci plana atacak kadar örten küçük görsel ayrıntılarla kaplayarak arazinin düzlüğünü vurgulamıştır.
Belli ki bir başyapıt olması amaçlanan bu resmin hazırlığı sırasında Sisley, La Celle-Saint Cloud'a giderek orada kestane ağaçlarının bir dizi yağlı boya etüdünü yaptı. Bugün İngiltere'deki Southampton kentinde, belediye koleksiyonunda yer alan, aynı ismi taşıyan, Corot'nun yapıtlarına benzeyen ve daha düşündürücü olan versiyonu yapmak için 1867'de bu bölgeye tekrar geldi.



La Celle-Saint-Cloud'daki Kestane Ağaçlı Yol, 1867
Tuval üstüne yağlı boya, 95,5 x 122 cm, Southampton City Art Gallery

Jean-Baptiste Camille Corot, **Kestane Korusu**, 1830'ların başı
Tuval üstüne yağlı boya, 34 x 49 cm
Fitzwilliam Museum, Cambridge





Sisley ve Monet 1874'te açılan ilk İzlenimciler Sergisi'nden sonra Sisley'in resim yapma tarzı değişti. O zamana kadar hep Monet'ye yakın olmuştu ama artık, bu yeni etkinin altında, renklerini yoğunlaştırmaya, fırçayı kullanma tarzını değiştirmeye ve renk aralığını genişletmeye başladı. Monet'nin Le Havre limanının cüretkar, neredeyse dışavurumcu bir görünümü olan "İzlenim, Gün Doğumu" adlı kışkırtıcı canlılıktaki resmi, "İzlenimcilik teriminin doğmasına sağlayan yapıttı.

Gustave Courbet

Dünyanın Kökeni

1866
Tuval üstüne yağlı boya. 46 x 55 cm
Musée d'Orsay, Paris

Courbet'nin "skandal yaratan" resmi *Dünyanın Kökeni*'nin şaşırtıcı ve sırlarla dolu bir tarihi vardır. Aslında, Paris'te çalışan bir Türk diplomatı olan, Halil Bey'in sipariş ettiği resim, yeşil renkli, ipek bir örtünün ardında gizli tutulmuştur. Gözlerden uzak kalması için Courbet'nin başka bir resminin, *Le Château de Blonay*'in (1877) arkasına saklanan resim, Budapeşte'deki Szépmüvészeti Müzesi'nde yeniden gün yüzüne çıkmadan önce bir süre ortadan kayboldu. 1955'te Fransız psikanaliz kuramcısı Jacques Lacan'ın eline geçti. André Masson tarafından ısmarlanan bir resmin arkasına gizlenerek Lacan'ın ofisinin duvarına asıldı.

Courbet'nin diğer önemli Gerçekçi yapıtları arasında sayılan Dünyanın Kökeni, alışılmadık derecede küçük bir resimdir. Bacaklarını cinsel organını sergileyecek ve yakından görülecek şekilde yana açarak uzanmış çıplak bir kadının gövdesinin betimlendiği imge, gerçek boyutlarından da küçüktür. Buna bağlı olarak resim, hakiki bir mahremiyet hissi taşımaktan uzaktır ve adeta Gerçekçi düşüncenin mührünü taşır: konu ne olursa olsun doğrudan ve aslına sadık kalarak –hatta tarafsız bir şekilde– betimlenmesi gerektiği fikri. Bu çıplak bedenin rahatsız edici bir çiğliği vardır. Kaba etlerin ve cinsel organın ayrılışı, hatta cinsel organdaki yoğun tüylenme içinde kayboluşu fazlasıyla açık, neredeyse kaba bir şekilde ifade edildiğinden gizemden ve duygusallıktan yoksundur. Ayrıca Courbet'nin söz konusu bedene manzara muamelesi yaptığını düşünmemek zordur. Bu muamele Romantik bir ressamın sahip olduğu hayli metaforik yaklaşımdan çok nesnel bir topografik çalışmayı yansıtır.

Yine de Courbet'nin resminde aşamalı bir "açığa çıkma" hissi söz konusudur. Resim, bizi, genellikle gizli saklı tutulan şeylerle yüz yüze geldiğimizde onu gerçekte olduğu şekliyle görmek konusunda cesaretlendirilir. Bununla birlikte, resmin başlığı, bizi, anlamını düşünmeye sevk eden bir döngüye sokar ve "halka açık sergileme" eyleminin amacını merak eder dururuz. *Dünyanın Kökeni*, erotik değil yarı mistik bir imge ortaya koyar. Halen resmin üst kenarında görülebilen son giysi katmanını kaldırmak suretiyle nihai bedensel gizemle, içerisi ve dışarısı arasındaki ikilemle yüz yüze bırakılırız: yeni yaşamın kaynağı; maskülen bakışın öznesi ve eril arzunun nesnesi olarak bedenin dış görünüşünün altında/içinde kalan görünmeyen yüzü; içsel boşluk.



Beyaz Çoraplı Kadın. 1861
Tuval üstüne yağlı boya. 65 x 81 cm. Barnes Foundation, Merion



Marcel Duchamp'ın Öncüsü Olarak Courbet

Dünyanın Kökeni'nin, Duchamp'ın *Büyük Cam* (1915-23) ile *Veriler: 1. şelale, 2. lamba gazı* (1946-66) gibi çok sayıda çalışmasını ve *Dişi İncir Ağacı*'nın (1966) fotoğraf versiyonunu üretirken geliştirdiği yaklaşımı etkilediği ileri sürülür. Ancak doğrudan bağ kurmayı sağlayan kanıt yok denecek kadar azdır. Courbet'nin resmi, Duchamp'ın sanat yaşamının büyük bir kısmı boyunca gözlerden uzak kalmıştır. Yine de Duchamp'ın yaşamı boyunca bu Gerçekçi ustadan etkilenmiş olduğu, *Pastiş: Courbet'den Sonra Seçilen Detaylar* (1968) adlı geç dönem gravürünün de gösterdiği gibi, tartışmasız bir gerçektir. Bu yapıt, Courbet'nin 1861'de yaptığı *Beyaz Çoraplı Kadın* adlı resmi referans alıyordu. Gravürde kuş figürünün olması –şahin mi papağan mı olduğu tartışmalıdır– da bu çalışmanın Courbet'nin *Dünyanın Kökeni* ile aynı yıl ürettiği hayli erotik *Papağanlı Kadın* adlı resmiyle bir ilişkisi olduğu izlenimini vermektedir.



Marcel Duchamp, **Pastiş: Courbet'den Sonra Seçilen Detaylar**, 1968
Bakır levha üstüne oyma, 35 x 23,5 cm, National Gallery of Canada, Ottawa

Jean-Baptiste Camille Corot

1796'da, Paris'te doğdu. İlk atölyesi, babasının Versailles yakınlarındaki Ville-d'Avray'de yer alan eviydi; yaşamı boyunca pek çok kereler çalışmak üzere buraya döndü. Jean-Victor Bertin'in atölyesinde resim eğitimi aldı. 1825 ve 1828 yılları arasında zamanının çoğunu İtalya'yı gezerek, burada çalışarak geçirdi; bu nedenle bu dönemde ürettiği yapıtlar İtalyan etkileri taşıyordu ve Poussin'in çalışmalarını hatırlatıyordu. 1846'da "Croix (Büyük Haç)" sınıfında ve 1867'de "Officier (Subay)" sınıflarında *Légion d'Honneur* (Onur Nişanı) aldı. 1875'te Paris'te öldü.

Ville-d'Avray Göletleri

1868. Tuval üstüne yağlı boya, 102 x 154,5 cm. Musée des Beaux-Arts, Rouen

Geç dönem yapıtlarında Corot, Ville-d'Avray bölgesini doğanın, insanın ve tanrıların bir arada uyum içinde yaşadığı idealize bir dünya olan Arcadia gibi görmeye başlamıştı. Sulak ovanın sabahın erken saatlerindeki görüntüsünün aktarıldığı bu özel versiyon, manzaraya klasik bir "pastoral" görünüm muamelesi yapıldığına dair iyi bir örnektir ve Corot'nun 1868 Salon Sergisi'nde *Nehri Geçmek, Akşam Vakti* ile birlikte sergilediği iki resimden biridir. İsimlerinden de anlaşılacağı gibi her iki resim de günün belirli bir anı ile ilgilidir. Corot, bunu her yeri kuşatan ve doğal dünyayı olduğu gibi kapsıyormuş gibi görünen belirli bir ışık, hava ve ruh durumuyla karakterize edilen bir *zarf* örneğiyle açıklıyordu. *Ville-d'Avray Göletleri* gün ağardıktan hemen sonra ova manzaralarında meydana gelen uçuk tonlardaki kırmızı şafak vakti parlaklığını yakalamıştır. Her şey zar zor seçilen hayaletimsi ve yüzergezer bir görüntüye sahiptir; yeşil-gri ve küllü menekşe moru rengine çalmaktadır. Ağaçlar mercana benzer silüetler sergilemekte, duman sütunları gibi göğe doğru yükselmektedir. Oysa *Nehri Geçmek, Akşam Vakti*, tam aksine, hoş bir altın sarısına bürünmüştür. Hava sıcak değildir ama Kuzey Avrupa'da alışılageldiği gibi, rahatsızlık vermeyecek ılıklıktadır. Zemin ve fundalık, üstü sarımsı haleyle kaplanmış tamamen bitki örtüsüne özgü bir kahverengiliğe ve yeşilliğe bürünmüştür. Gölgeler, karanlığı kuvvetlendirmektedir. Akşam ışığı altında adeta çözünen ve dağılan ağaç dalları, kuş tüyleri gibi dışarı uzanmaktadır. Corot'nun görüşünün altında yatan şey her zaman çiftçilerin yaşamını betimleyen –tamamen taşraya özgü, tarımla ilgili– toplumsal yaşama ilişkin resimler yapmak olmuştur.



Nehri Geçmek, Akşam Vakti, 1868
Tuval üstüne yağlı boya. 99 x 135 cm
Musée des Beaux-Arts, Rennes



Corot'nun Etkisi ve Mirası Corot'nun, on dokuzuncu yüzyıl Fransa'sında modern resmin evrimi konusundaki önemini görmezden gelmek mümkün değildir. Poussin'in ve ondan sonrakilerin bıraktığı yerden başlayarak manzara resimlerine –ince elenip sık dokunarak işlenmiş, atölyede üretilmiş "korular"a– yönelen Corot, anlatısal potansiyelinin veya şiirselliğinin altını boşaltmaksızın manzara resmine doğayı geri getirdi. Sembolist sanatçı Odilon Redon, Corot'yu, "gözlemlenen gerçekliğin" kölesi haline gelmiş Manet ile Courbet'nin aksine doğanın karşısında "bir şair ve düşünür" gibi oturan, gerçek bir ressam olarak tanımlamıştır. Fakat sanatçının öneminin dayandırıldığı asıl konu Corot'nun İzlenimciliğin, Post-İzlenimciliğin ve Kübizmin evrimine dâhil oluşudur. Claude Monet, 1897'de, Corot'ya atfettiği ünlü resim serisi *Seine Nehri'nin Kolu, Giverny Kıyısı*'nı yapmıştır; daha sonra resimlerinin Corot'nun yapıtının yanına asıldığını görünce şu ünlü sözleri söylemiştir: "Burada sadece bir kişinin çalışmaları var [...] bizler bir şey değiliz; kesinlikle hiçiz. Hayatımın en kederli günü bu." Corot'ya hayranlığını ifade eden tek ressam Monet değildir. Paul Gaugin de bu usta ressamla ilgili şu unutulmaz satırları yazmıştır: "Corot düş kurmayı seviyordu; onun resimlerinin karşısına geçtiğimde ben de düş kuruyorum." Renoir, Picasso, Braque ve Juan Gris de "Ville d'Avray Ustası" dedikleri ressama minnettarlıklarını ayrı ayrı ifade etmişlerdir.



Claude Monet, **Seine Nehri'nin Giverny Kolu, Sabah Pusu**, 1897
Tuval üstüne yağlı boya, 89 x 92 cm, North Carolina Museum of Art, Raleigh

James Abbott McNeill Whistler

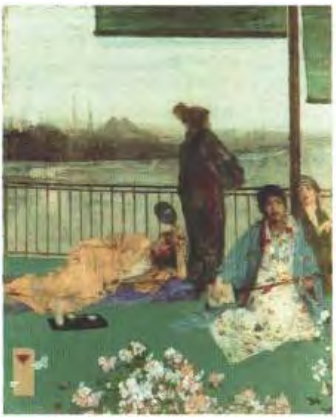
1834'te, Massachussetts, Lowell'da doğdu. Çocukluğunun bir kısmı babasının St Petersburg-Moskova tren hattında demiryolu mühendisi olarak çalıştığı Rusya'da geçti. Yetişkinliğe adım atarken yaptığı bir Avrupa seyahati sırasında ressam olmaya karar verdi. Ancak babası ölünce bu planına gölge düştü ve Amerika'ya dönmek zorunda kaldı. 1851'de West Point Harp Akademisi'ne kaydoldu; üç yıl sonra terhis edildi. 1855'te Paris'e gitti ve akademik resim geleneğini sürdüren Charles Greyre'in atölyesine katıldı.

Noktürn: Mavi ve Gümüş Rengi – Chelsea

1871. Panel üstüne yağlıboya, 50 x 61 cm Tate Koleksiyonu, Londra

Bu yapıt, Londra'yı betimleyen *Noktürn* (gece resimleri) serisinin ilk örneklerindendir ve hemen ardından *Ten Rengi ve Yeşil Çeşitlemeleri: Balkon* (1864-70) gelmiştir. Her iki yapıt da sanatçının, özellikle Japon baskıları ve Çin resmi başta olmak üzere Doğu sanatlarına duyduğu ilgiyi göstermektedir. Daha erken dönem yapıtlarında bu etkiler henüz bir tarz olarak kendini belli etmemiştir. Bu yapıtta kompozisyon büyük oranda ağaç baskıya benzemektedir ve düz, baskı resime benzeyen, hayli renkli ön plan ile izlenimci, neredeyse tek renkli arka plan arasında tuhaf bir biçemsel ayrışma vardır. Bunun aksine, *Noktürn: Mavi ve Gümüş Rengi –Chelsea*'deki oryantalizm, üslup açısından söylemek gerekirse, imgeyle bütünleşmiştir ve mükemmel bir rahatlıkla yapılmış gibi görünmektedir. İncecik bir panel üstüne yoğun miktarda yağlı boya kullanılarak yapılan bu resimde sanatçının fırçayı kaldırmaksızın uzun şeritler halinde boyayı sürmesi, resim yüzeyi boyunca madde ile atmosferin birbiri içine geçtiği, akışkan, dalgalı bir dünya yaratan yatay bir hareket meydana getirmiştir. Karşı kıyıda yanıp sönen ışıkların sarı gölgesi, hareketli su yüzeyine düşmektedir. Kısmen opak, yeşil-mavi renkli pus, ön planda ayakta duran figür de dâhil olmak üzere her şeyin üstünü hayaletimsi bir görüntü verecek şekilde kaplamıştır. Japonya ve Çin resmiyle kurulan bağ, Whistler'in resmin alt kenarının ortasına "kelebek" şeklinde imza atmasıyla pekişmektedir.

Ten Rengi ve Yeşil Çeşitlemeleri: Balkon
1864-70
Tuval üstüne yağlı boya, 61.5 x 49 cm
Freer Gallery of Art, Washington





Gri ve Siyah Düzenlemesi: Ressamın Annesinin Portresi, 1871
Tuval üstüne yağlı boya, 144.5 x 162,5 cm, Musée d'Orsay, Paris



Renk-Formlar ve Müzik

Whistler'ın resimsel meseleler ile resmin konusu hakkındaki kişisel tercihlerini kesin bir üslupla ayırma arzusu ilk kez metresi Joanna Hiffernan'ın portresini yaptığı *Beyaz Senfoni, No. 1: Beyazlı Kız* (1862) adlı yapıt ve bundan dokuz yıl sonra yaptığı, annesinin portresini betimlediği ünlü resmi *Gri ve Siyah Düzenlemesi* ile gözler önüne serilmiştir. Bu ne duyarsız ne de kaprisli bir tavırdır; resimle meşguliyetinin doğası ve genel olarak resim yapma eylemi hakkında ciddi bir konuya parmak basma niyetidir. Whistler resimsel vaaz tavrı ve duygusal anlatı temelli Viktoryen eğilime hep karşı çıkmıştır. "Modern", biçimsel açıdan ihtimam gösterilmiş ve müzikte olduğu gibi "soyut" resimler yapmak istemiştir. Londra resimlerine *Noktürnler* adını verme önerisi, besteci ve müzikolog arkadaşı Francis Seymour Hayden'den gelmiştir.

Jean-François Millet

1814'te, Normandiya'daki Lahey civarında yer alan Gruchy köyünde doğdu. Akademik resim eğitimini Cherborg'da, Paul Dumouchel ve Jérôme Langlois'den aldı. 1838'de eğitimini tamamlamak üzere Paul Delaroche'in Paris'teki atölyesine gitti. Honoré Daumier'in etkisi altında kalan sanatçı, 1840'tan itibaren akademik resim eğitiminden giderek uzaklaştı. 1849'da yaşamının geri kalanını geçireceği, Fontainbleau yakınlarındaki Barbizon Köyü'ne yerleşti. 1875'te öldü.

Aniden Esen Rüzgâr

1871-73. Tuval üstüne yağlı boya. 90.5 x 117.5 cm National Museum of Wales. Cardiff

Her ne kadar Barbizon Okulu'yla (dönemin daha biçimsel romatik akımına tepki olarak gelişen, sanatta gerçekçiliğe yönelmeyi temsil eden Fransız sanat akımı) ilişkilendirilse de Millet, en çok, köylülerin yaşamını betimlediği, yalnızca fotogravür veya grafik baskı yoluyla çoğaltılan kopyaları yüzünden değil seri üretilmiş hemen her ev eşyasının üstüne baskı motif olarak uygulandığı için de çok bilinen *Angelus Vakti Duası* (1857-59) gibi resimleriyle tanınmaktadır. *Aniden Esen Rüzgâr*, Millet'nin tipik resimlerinden biri olmamasına rağmen özellikle onu takip eden sanatçıların hayli hayranlık duyduğu önemli bir yapıttır. Resim, dönemin büyük mühendisi, sanayicisi, koleksiyoncusu ve Degas'nın arkadaşı Henri Rouart tarafından satın alınmıştır. Rouart'ın evinde resmi gören İngiliz ressam Walter Richard Sickert, derinden etkilenmiş ve şunları söylemiştir: "Millet dışında başka herhangi bir modern ressamın bir ağacından köklerinin topraktan ayrılıp düşme anını ... bu dehşet verici nesneyi ... gökyüzünde özgürce savrulmaya başladığı anlık bir zaman diliminde ... gizemi ve dehşeti dudak uçuklatacak bir maharetle ... resmini yapmayı akıl edebileceğinden kuşkuluyum." Millet, Kuzeybatı Fransa'da doğduğu Bretonya'daki Cotentin Yarımadası'nın rüzgârlı manzaralarını çok iyi biliyordu. Camile Corot'nun 1860'larda yaptığı *Le Coup de Vent* (Fırtına) adlı resmi hatırlatan bu yapıtta, dramatik sahneyi görselleştirmeye hizmet etmeyen hiçbir parça yoktur. Soldan sağa her şey hareket halindedir. Karanlık, vahşi gökyüzünde adeta kırbaçlanan bulutların kanı, ufku adeta kırmızıya ve turuncuya boyamaktadır. Yaprak parçaları ve kırık dallar resmin ortasındaki alan boyunca uçuşmaktadır. En ön planda yer alan su birikintisinin kenarı rüzgârın hırçınlığı yüzünden fark edilmez hale gelmiş ve karanın içlerine doğru yayılmıştır. Kökleri topraktan dışarı çıkmış, yerinden sökülmeye başlamış ağaç, tehlikeli hava koşullarında sürüsünü koruyabilmek için insani tüm çabayı sergileyen çobanı tehdit edercesine, resmin ortasına doğru acımasızca sürüklenmektedir.







Patates Ekenler
1861-62
Tuval üstüne yağlı boya,
82,5 x 110 cm
Museum of Fine Arts,
Boston

Köylülerin Yaşamı ve Doğa

Millet'nin Vincent Van Gogh üzerindeki etkisi belgelerle ispatlanmıştır. Bu Hollandalı ressam, Millet'nin köylülerin yaşamını aslına uygun şekilde nakletme, kadınların ve erkeklerin evlilik töreninde yahut tarlada işbirliği yaparak ideal şekilde bir arada durmalarını temsil etme şekline hayrandı. Ancak *Aniden Esen Rüzgâr*'da başka bir Millet daha karşımıza çıkar: fenomenolojik gözlemci olarak Millet. Bunu en iyi anlatan örneklerden biri, köylü çiftin tarlada birlikte çalıştığı *Patates Ekenler*'dir (1862). Erkek, çapayı toprağa vurmaktadır. Kadın ise erkeğin açtığı deliklere patates ekmektedir. Resimde patates henüz havadayken, tam çukura düşmek üzere olduğu anda yakalanmıştır.

Jean-Baptiste Camille Corot. Aniden Esen Rüzgâr, 1865-70. Tuval üstüne yağlı boya, 47,5 x 59 cm. Musée des Beaux-Arts, Reims

Claude Monet

1840'ta, Paris'te doğdu ama Le Havre'daki Channel limanında büyüdü. Henüz ilk gençlik yıllarında ressam Eugène Boudin ile tanıştı; ressam, genç Monet'yi temayı doğrudan tuvale aktarmak konusunda ikna etti. Tifoya yakalandığı için terhis edildiği Cezayir'deki askerlik hizmetinin ardından Monet, Le Havre'a geri döndü ve Boudin'le dostluğu yeni bir boyut kazandı. Sonraları sanatsal bakışını "gerçek bir eğitimden" geçirdiğini düşündüğü, "gerçek ustam" şeklinde tanımladığı Hollandalı manzara ressamı Johan Barthold Jongkind ile tanıştı. 1862'de akademisyen Charles Gleyre'in atölyesinde çalışmak üzere Paris'e döndü; bu atölyede Frédéric Bazille, Auguste Renoir ve Alfred Sisley'le tanıştı. 1833'te, Monet, Normandiya'daki Giverny'e taşındı; 1926'da burada öldü.

İzlenim, Gün Doğumu

1872-73. Tuval üstüne yağlı boya, 46 x 63 cm, Musée Marmottan, Paris

Monet, Nisan 1874'te, fotoğrafçı Félix Nadar'ın atölyesinde kurulan "Société anonyme coopérative d'artistes" adlı oluşumun ilk sergisinde İzlenim, Gün Doğumu adlı resmi sergiledi. "İzlenimcilik" ve "İzlenimciler" terimlerinin kullanılmaya ve yayılmaya başlaması bu sergiden sonra oldu. "İzlenim" terimi o kadar da yeni değildi; normalde atölye resminin tamamlanmasına yardımcı olan, doğada manzara karşısında hızla yapılan eskizleri tanımlamak için zaten bu terim kullanılıyordu. Monet de özellikle bu ismi koyarak resimde benzer bir anlamı nakletmeye çalışmış gibi görünmektedir. İzlenim, Gün Doğumu, bir yıl sonra, 1874'te yapılan, Le Havre limanını topografik açıdan daha betimleyici bir şekilde ele alan, büyük boyutlu *Balıkçı Tekneleri Limandan Ayrılıyor, Le Havre* başlıklı resimle birlikte sergilendi. Monet'nin sanat eleştirmeni Maurice Guillemot'a gönderdiği bir mektup üzerinden değerlendirme yapılırsa, sanatçının kendisinin de İzlenim, Gün Doğumu'nu bir eskiz gibi gördüğü anlaşılır: "Bu resmin Le Havre manzarası olduğu düşünülemez." Resimde çarpıcı ve belki de resim yapmak konusunda tamamen yeni bir düşünce şeklinin göstergesi olan şey, özlü oluşu ve düzeltmeye tabi tutulmamış dolaysızlığına rağmen –bir oturuşta yapılmıştır– Monet'nin bu resmin başlı başına bir yapıt olarak sergilenebileceğini hissettiği gerçeğidir. Ressamın Guillemot'a yaptığı yorum, resmin konusunun topografik, konumla ilgili kaygılar taşımadığını, günün belirli bir zaman dilimini hedeflediğini ileri sürmesi açısından da ayrıca önemlidir. Monet, özel bir atmosferin, buna eşlik eden ışığın etkilerinin ve bunların sıralı bir dizi renk kullanımıyla fark edilir kılınmasının peşindeydi; gerçekte yeni bir resimsel soyutlama çeşidinin arayışındaydı. Londra'dayken Monet, James Abbot McNeill Whistler'ın ilk dönem *Noktürnler*'ini muhtemelen görmüştü. Her ne kadar imgenin bu denli radikal bir şekilde sadeleştirilmesini benimsemeye hazır değilse de, fotoğrafın sürekli gelişip ilerlemesi karşısında resmin evrimi açısından bağımsız bir görsel dil olarak sadeleştirmenin önemini anlamıştı.



Balıkçı Tekneleri Limandan Ayrılıyor,
Le Havre
1874
Tuval üstüne yağlı boya,
60 x 101 cm
Özel koleksiyon



İzlenimcilik. Bu terim ilk kez Louis Leroy tarafından küçümseyici bir anlamda kullanıldı: Boşa yapılmış, değersiz, bitmemiz ve çözümlenmemiş olanı ima ediyordu: "İzlenim ... en gelişmemiş formuyla duvar kâğıdı bile daha tamamlanmış bir haldedir." Başka bir çağdaş eleştirmenin, Albert Wolff'un öfkeli hitabında belirttiği gibi güçlü renklerin kullanılması da bir tür sorun sayıldı: "Ağaçlar menekşe rengi değildir ... gökyüzü tereyağı rengi değildir ... bir kadının gövdesi böyle morumsu yeşil lekelerle dolu, çürümeye yüz tutmuş et yığını olamaz."

Berthe Morisot

1841'de, Bourges'de doğdu. Camille Corot ile çalıştı ve Corot'nun hem öğrencisi hem de yakın dostu olan Achille-François Oudinot'nun atölyesinde manzara resmi eğitimi aldı. Ardından, kayınbiraderi olan Édouard Manet'den figür çizimi ve resim dersleri aldı. 1874'te düzenlenen ilk İzlenimci Sergi'de dokuz resmi yer aldı ve 1895'te vefat edene kadar akımın sadık bir üyesi olarak kaldı.

Trocadéro'dan Paris Görüntüsü

yak. 1871-73. Tuval üstüne yağlı boya, 46 x 81.5 cm. Santa Barbara Museum of Art

Berthe Morisot'nun ebeveynlerinin Franklin caddesindeki evinde yapıldı. O dönemde bu ev, Seine Nehri'nin kıvrıldığı yeri aşıp 1867 tarihli Uluslararası Paris Sergisi'nin açıldığı *Champ de Mars*'a bakan, gerçekten sıra dışı, panoramik bir manzaraya sahipti. Daha serbest bir tarzda yapılmış olsa da resimde Corot'nun yapıtlarının etkileri vardır. Resmin genişliği yüksekliğinin neredeyse iki katıdır ki bu özellikle yüksek görüş noktasından çalıştığı zaman Corot'nun sık sık kullandığı bir orandır. Resimde, ön plandaki sadeleştirilmiş yeşil renk kütlesi ve Morisot'nun orta kısımdan ufka uzanan kara parçasını betimlemek için kullandığı tarama şeklindeki fırça darbeleri Corot'nun yapıtlarını hayli anımsatmaktadır . Kompozisyon açısından Morisot'nun resmi Monet'nin *Hyde Park*'ını (1871) hatırlatırken ön plandaki figürlerin hayli ustalıklı boyanma tarzında, resmin diriliğinde Manet'nin izlerine rastlanmaktadır. Enerjisine rağmen bu yapıt, gerçek bir kent insanının gözüyle yapılan derin gözlemler ışığında üretilmiştir. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında yaşanan sanayileşme Paris dâhil belli başlı bütün Kuzey Avrupa kentlerinde, görünüşlerini ciddi biçimde değiştiren hızlı bir genişleme yaşanmasına neden oldu. Hava kirliliği başlıca unsurdu. Kirlilik hem görünürlüğü hem de havanın rengini (dolayısıyla renklendirilme şeklini) etkilemişti; Morisot'nun resimlerinin en büyük özelliği de buydu: uzaktaki binalar dumanla kaplı havadaki gri-mor pus içinde kaybolmuştur.



Jean-Baptiste Camille Corot, **Roma, Farnese Bahçelerinden Görülen Meydan**
1826. Tuval üstüne yağlı boya, 28 x 50 cm
Musée du Louvre, Paris



Claude Monet, **Hyde Park**, 1871
Tuval üstüne yağlı boya, 40.5 x 74 cm
Rhode Island School of Design, Providence



Hava Kirliliği ve Yeni Resim Anlayışına Katkısı

On sekizinci yüzyılın sona ermesiyle Parisliler, Londra'nın yoğun sis, ağır ve nemli havasıyla ilgilenmeye başladı. Dolayısıyla hava kirliliğinin önce ışığın etkileri sebebiyle J.M.W. Turner'ın *Waterloo Köprüsü'nden Thames Nehri* (1830-35) gibi resimlerde ele alınması ve Londra'nın bu türden resimsel etkiler karşısında büyülenen ressamların cazibe merkezi haline gelmesi hiç de şaşırtıcı değildir. Bu ressamların en önemlileri arasında James Abbott McNeill Whistler ve İzlenimcilerden Claude Monet ile Camille Pissarro yer alıyordu. Monet ilk Londra ziyaretini 1870-71 kışında yapmış ve bir dizi Londra parkı imgesi, Thames nehrinin Westminster'ı gören kısmına ilişkin çok sayıda puslu görüntü üzerinde çalışmıştı. İlerleyen yıllarda Londra'daki koyu ve kalın sise neden olan sanayileşme ile meydana gelen ışık efektlerinin resmini yapmak amacıyla burayı düzenli ziyaret etmeye başladı. Savoy Hotel'in üst katlarındaki odasına yerleşerek resim yapmaya başlamak için bekleyen ressam, bir mektupta, Paris'teki karısına şunları yazmıştı: "Uyandığım zaman hiç sis olmadığını, hatta sisin belirtisi bile olmadığını görünce dehşete kapıldım. Yıkılmıştım ve tüm tuvallerimin mahvolacağını düşündüm. Ama yavaş yavaş fabrikaların ocakları yanmaya başladı ve duman ile sis geri geldi."



Claude Monet, **Waterloo Köprüsü, Duman ve Güneşin Etkisi,** 1903. Tuval üstüne yağlı boya. 65 x 100 cm. Baltimore Museum of Art

Edgar Degas

Concorde Meydanı

1875
Tuval üstüne yağlı boya, 79 x 118 cm
Hermitage Museum, St Petersburg

Degas'nın fotoğrafla ilişkisi belgelerle kanıtlanmıştır. Ancak yine de *Concorde Meydanı*'na bakınca makara film ve taşınabilir fotoğraf makinesinin henüz keşfedilmediğine, pozlama hızının henüz sıkıntı verici derecede ağır olduğuna inanmak güçtür. Degas'nın resmi bu bakımdan bütünüyle önermeye dayanmaktadır. Muhtemelen henüz "enstantane" görmeden çok uzun zaman önce aslında bir imgenin "enstantanesini" yapmıştır. Günümüzde buna "yapılandırılmış/kurgulanmış" imge diyebiliriz: her detayı önceden kurgulanmış bir imge. Sanatçı, arkadaşı Vikont Ludovic-Napoléon Lepic, Lepic'İn iki küçük kızı ve yaşlı av köpeğinin poz vermesi konusunda onlardan yardım almıştır. Degas onlara poz verdirmiş ve çeşitli eskizler yapmıştır. Kurgulanmış tüm imgelerde olduğu gibi bu resim de sanatçının niyeti konusunda pek çok soru akla getirmektedir. Tam olarak ne anlatmaya çalışmıştır ve neden bu özel adresi (Concorde Meydanı'nı) seçmiştir?

En başından beri İzlenimciler, bir grup olarak kent yaşamının temsiliyle ilgilendiklerini ifade etmişlerdir. En sevdikleri konulardan bazıları öğleden sonra gidilen mesire yerleri, Claude Monet'nin 1873'te yaptığı *Capucine Bulvarı*'nda olduğu gibi yukarıdan bakılan kalabalık sokaklardır; bir başka sevilen konu da Édouard Manet'nin 1862 tarihli *Tulieries Bahçelerinde Müzik* resmindeki gibi halka açık alanlarda keyiflerine bakan, dinlenme halindeki insanlardır. Ancak *Concorde Meydanı*, kent yaşamına ilişkin rahat görüntüler içeren bu resimlerden çok farklıdır. Degas'nın bu resminde kompozisyonun kendisinden kaynaklanan yoğun bir huzursuzluk hissi vardır. Ne çerçevesi ne de merkezi olan bu resim, birleştirici bir ortak bakış noktasından yahut ortak bir temadan yoksun bireyleri betimlemektedir. Bu halleriyle kent deneyiminden keyif alıyorlarsa –ki haz almaktan çok daha karmaşık hisler içindeymiş gibi görünmektedirler– bunu birbirlerinden oldukça bağımsız bir şekilde yapıyorlar demektir.

Yeni Bir Görme Biçimi

Degas'nın buradaki en büyük buluşu anlık bakışın –"enstantane"nin, geçici bir imgenin– yeni bir resim gerçeğine dönüştürülmesi türü olarak yapılandırılması/kurgulanmasıdır. Bu bakımdan *Concorde Meydanı en az* kent hayatı kadar fotoğrafla da ilgilidir. Degas, on dokuzuncu yüzyıldaki çağdaşlarına fotoğrafın dünyayı görme şekillerini zaten değiştirdiğini ve gelecekte daha da değiştireceğini gösteriyordu. Aynı zamanda Degas, fotoğrafın meydan okuyuşuna yanıt vermek istiyorsa resmin de bir değişim geçirmesi gerekeceği konusunda ikna olmuştu.





Édouard Manet
Tuileries Bahçelerinde Müzik, 1862
Tuval üstüne yağlı boya, 76 x 118 cm
The National Gallery, Londra



Claude Monet,
Capucine Bulvarı
1873 74. Tuval üstüne yağlı boya, 79,5 x 59 cm
Nelson Atkins Museum of Art, Kansas City

Thomas Eakins

1844'te, Philadelphia'da doğdu. Genç bir erkek olarak Paris'te Jean-Léon Gérôme'un yanında eğitim aldığı ve "pek çok saatini Prado'da" harcadığı İspanya seyahatine ayırdığı dört yıl dışında tüm hayatını doğduğu kentte geçirdi. Erken dönem yapıtları Rembrandt, Velázquez, Ribera ve Fransız gerçekçiliğinin büyük ustaları Courbet ile Manet'nin izlerini taşımaktadır. Günümüzde Amerikan Toplumsal Gerçekçiliğinin babası sayılmaktadır. Harika eserler üretmesinin yanı sıra Eakins, biraz garip ve saldırgan olsa da, kadın veya erkek, her şekilde çıplak model kullanarak –bazen de çıplak bir halde– resim yapmanın verimliliği konusunda ısrar etmekle ünlü bir eğitimciydi.

Gross'un Kliniği

1875
Tuval üstüne yağlı boya, 244 x 198 cm
Jefferson Medical College, Thomas Jefferson University, Philadelphia

Eakins, bu büyük ölçekli yapıtı (*Gross'un Kliniği*) Avrupa'dan döndüğünde yapmaya başladı. Sanatçı olarak ona hemen itibar kazandıracak göz alıcı bir resim yapmak istiyordu. Kimileri –küçük bir azınlık– sanatçının İspanyol ressamların etkisinde olduğunu açıkça gösteren bu resmin bir başyapıt olduğunu söylediler. Kimleri ise –büyük bir çoğunluk– grafik detayları yüzünden şok oldular. Resmi "korkunç" ve "zarafetten yoksun" olmakla suçladılar.

Eakins'in Paris'e gitmeden önce Philadephia'da anatomi dersi aldığı Jefferson Tıp Fakültesi'nin amfisinde verilen bir cerrahi eğitimini anlatan bu yapıt, gerilim yüklü ve dramatiktir. Ressam gençliğinde, bilim karşısında büyülenmiş ve bilimi nesnel gerçeğe tutkulu bağlılık olarak görmüştür. Bu yüzden aynı tutkuyla dolu resimler yapmak istemiştir. Bu açıdan bakınca *Gross'un Kliniği* sadece Eakins'in tıp biliminde kullanılan teçhizata duyduğu ilgiyi yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda bütünüyle nesnel bir resim yaratma arzusuna da ayna tutmaktadır: alegorik imalar içeren yeni bir "gerçekçilik". Ameliyat sürerken ünlü anatomi uzmanı cerrah Dr. Samuel David Gross –Ribera'nın Prado Müzesi'nde sergilenen *Arşimet* resmini çağrıştıracak şekilde kanlı parmakları arasında neşter tutan figür– operasyonu izlemeye dayanamayan bir kadını (muhtemelen hastanın annesini) rahatlatmak üzere yana doğru dönmüştür. Arka planda ise, buna zıtlık oluşturacak şekilde, cerrahi operasyonu adım adım görsel kaydını tutmakla meşgul olan sanatçı (belki de Eakins'in kendisini temsil etmek üzere sahneye eklenmiştir), önünde cereyan eden sahnenin dehşet verici doğasından etkilenmiyor gibi görünerek, kendini tümüyle çizimine vermiştir.

Başından beri tartışmalı bir yapıt olan *Gross'un Kliniği* resmi, Amerikan İç Savaşı sırasında meydana gelen yaralanmaların tedavilerini konu edinen bir serginin parçası olarak bizzat Dr. Gross tarafından askeri hastane binasına astırılmış ve böylelikle gelecek nesillere kalmak üzere "kurtarılmıştır". O günden sonra on dokuzuncu yüzyıl Amerikan sanatının sayılı başyapıtlarından biri olarak kabul edilmiştir. Frederic Edwin Church, Amerika'daki sanat ortamına, doğa bilimlerinin şiirsellikle kaynaştırıldığı, ilahilik bahşedilmiş, geç-Romantik yaklaşımla şekillendirilmiş resim anlayışını getirmişken Eakins, devrim sonrası Fransa'da ilk elden tanıklık ettiği siyasi açıdan kuşkucu, çetrefilli ancak iradesi sağlam bir bilim anlayışına yönelmiştir. Hem modern hem de seküler bir vizyonla ele alındıklarında, bilim ile sanatın, birlikte, özgürlüğün ortak gücü olan "akıl" ve "beden" hizmeti göreceğine inanmaktadır. Dolayısıyla bu resimdeki ünlü ve büyük anatomi uzmanı, insani sorunları çözmek için gerekli muazzam zihinsel kapasiteyi –bilimsel aklı– temsil etmektedir.





Jusepe de Ribera. **Arşimet**. 1630
Tuval üstüne yağlı boya. 125 x 81 cm
Museo Nacional del Prado. Madrid

James Abbott McNeill Whistler

Londra'ya ilişkin *Noktürn*'lerin sonuncusu olan bu yapıt, Whistler'ın kalfalık döneminin bitişini haber veren çalışma olarak bilinmektedir. Bununla birlikte yapıtın 1877'de Londra'daki *Grosvenor Gallery*'deki ilk gösterimi, Whistler'ın seçkin bir yazar ve eleştirmen olan John Ruskin'le ağır sözler içeren tartışmalara girmesine neden oldu. Whistler'ın bu yapıtından belli ki çok rahatsız olan ve öfkelenen Ruskin, ressamı "halkın yüzüne bir kutu boya fırlatmakla" suçladı. Daha önce de Ruskin'le karşılıklı kılıç kuşanan Whistler, kendini, mahkeme yoluyla tazminat istemek zorunda hissetti. Neticede Whistler davayı kazandı ama tazminatı sadece bir çeyrek peni oldu. Davayı kazanmış olmasına rağmen Whistler halkın gözünde itibarını kaybetti.

Siyah ve Altın Renkli Noktürn: Havai Fişek

1875. Tuval üstüne yağlı boya, 60,5 x 46,5 cm
The Detroit Institute of Arts

isimli çalışma Ruskin tarafından "ifadesel (gesturel) boyutunun ham ve kaba" olmasıyla eleştirilmiştir. Aslında bu yapıt, bunun aksine, oldukça ustalıklı ve özenle kurgulanmış bir imgedir. Patlamanın verdiği şiddetli enerji ve mutlak dinginlik arasındaki zıtlık, dikkat çekici bir resim yaratacak şekilde güzelce birleştirilmiştir. Bu resim öncelikli olarak mekânla ve zamanla ilgilidir: gece vakti endüstriyel Londra'nın görüntüsü ve gece karanlığı çöktükten sonra kent parkının hava kirliliğiyle dolu, kopkoyu, yeşil-siyah atmosferi... Havai fişekler, dalgalar halindeki duman ve kalın hava tabakası içinde belli belirsiz uçuşan kurşuni renkli korlar üreterek gökyüzünü aydınlatmaktadır. Resim, teknik bir bakış açısıyla daha yakından incelendiğinde, Ruskin'in iddialarının ne kadar isabetsiz olduğu görülmektedir. Aslında Ruskin, Whistler'ı "iyi resim" yapmak adına ucuz ve kolaya kaçan efektler kullanmakla suçluyordu oysa gerçek tamamen farklıydı. Bu yapıtta yetenekli ve teknik açıdan uzman Whistler'ın yaratıcılığının zirvesinde olduğunu görmekteyiz. Karanlığın resmini yapmaktan ve renklerle dolu bir ışıklandırmanın uygun, doğru bir düzenlemeyle sağlanmasından daha zor hiçbir şey yoktur. Whistler, çizgiyi ve formu çağrıştıran bir yapının üstüne giderek artan bir mekânsal belirsizlik duygusu inşa ederek bu süreci yönetmiştir. Sonuçta görünenden çok duyumsanan bir manzara yaratmayı başarmıştır.

Noktürn: Gri ve Altın Rengi – Westminister Köprüsü
1871-72. Tuval üstüne yağlı boya. 47 x 62,5 cm
Glasgow Museums, Burrell Koleksiyonu



Joseph Mallord William Turner, **Lordlar Kamarasının Yanışı, 16 Ekim 1834,** 1835. Tuval üstüne yağlı boya, 92 x 123 cm
Philadelphia Museum of Art





Yücenin Modern Versiyonunun Aranması

Joseph Mallord William Turner'ın önemli tarihi resmi, açıkça yüce bir yapıt olan *Lordlar Kamarasının Yanışı*, 1873'te, Londra'da, sanat tüccarı Thomas Agnew tarafından satılmak üzere sergilendiğinde Whistler, bu resmi kesinlikle görmüş olmalıdır. Turner'ın resmi ve daha ironik olan *Havai Fişek*, önemli bir karakteristik özelliği paylaşmaktadır: her ikisi de yangını, alevleri, bir izleyici etkinliği olarak tasvir etmektedir. Neredeyse yüz yıl önce düşünür Immanuel Kant, Bastille yangınını izleyicide uyardığı "[bir fikre] körü körüne bağlanma" durumu yüzünden "modern yüce"nin ilk örneği olarak tanımlamıştır.

Edgar Degas

Absent İçenler

1875-76
Tuval üstüne yağlı boya. 92 x 68 cm
Musée d'Orsay, Paris

Edgar Degas'nın, kendi sosyal sınıfından kadınlarla tamamen rahat ilişkiler içinde olduğu rivayet edilir ama aynı zamanda giyim tarzları ve ait oldukları sosyal çevrede birbirlerine davranış şekilleri yüzünden daha alt gelir düzeyindeki kadınlardan da etkilenmiştir. Bu ilgi, Ütü Yapan Kadın (1873), *Absent İçenler* (1875-76), Çarşafları Kasabaya Taşıyan Çamaşırcı Kadınlar (1876-78), *Dans Sınıfı* (1880) ve *Tuhafiyeci Dükkânı* (1882) gibi, 1870'lerin başından itibaren yaptığı resimlerde daha çok öne çıkmaktadır. *Absent İçenler*, Degas'nın en ünlü günlük yaşam tasvirlerinden biridir. Degas, iki arkadaşını, aktris Ellen Andrée'yi ve ressam dostu Marcellin Desboutin'i kendisine poz vermeye ikna etmiştir. Aktris Andrée'nin tamamen rahat olduğu görülürken Desboutin hiç de o kadar rahat gözükmemektedir. Yine de bu, çarpıcı derecede orijinal ve başlı başına ikna edici bir kompozisyondur. Kesinlikle atölyede kolaylıkla yapılabilecek olan resimlerden biri değildir. Masaların ortadaki açıklıktan kadın figürün görünmesini sağlayan biraz flu ve belirsiz geometrisi, resimdeki gerçekliğin gözlemlenmesine ilişkin bir damga niteliğindedir. Ama bu resmin psikolojik bir boyutu da vardır. Bu iki kahraman, pek tabii kente eğlenmeye birlikte gelmiş olabilirler ama birbirlerine pek ilgi göstermemektedirler. İkisi de kendi iç dünyalarında kaybolmuşlardır. Kadının kendisiyle ilgili düşüncelere dalmış gibi bir havası varken erkek boş gözlerle ileri doğru bakmaktadır ancak belirli amacı yokmuş gibi gözükmektedir. Bir metafor olarak "absent", alkollü içecek dışında bir şeyleri ima eder gibidir: bir zihin durumunu ya da bir varoluş halini. Yapıtı yorumlamaya ilişkin bu daha genel, metaforik düzey, yapıtın isminden yola çıkarak belki de içki yüzünden olduğu düşünülebilecek halüsinatif bir renk aralığında yayılan kirli beyaz, uçuk sarı ve yarı şeffaf yeşil renklerin üstünde farklı siyah tonlarının her yere sindiği resim yüzeyinde güçlü bir şekilde vurgulanmaktadır.

Ütü Yapan Kadın
1873. Tuval üstüne yağlı boya. 53,5 x 39,5 cm
Metropolitan Museum of Art, New York





Degas bu zorlu imgede kullandığı her bir bileşeni kompozisyona azami bir mutlaklıkla ve kararlılıkla yerleştirmiştir. Dikkatimizi gerçek dünya ile yansıyan dünya arasında geçiş yapacak şekilde toplayabilmek için tüm bileşenlerin geçmişine, mevcut hallerine ve ötesine bakmaya mecbur bırakılırız. Bu yüzden içimizde uyanan huzursuzluk hissi, kadının durağan içedönüklüğünü pekiştirdiği gibi özneyi anlama ve kavrama yaklaşımımızı belirleyen önemli bir öğe haline de gelir. Resmin sol kenarında, aşağıda yer alan iki masa arasındaki boşluğu kapatmak için gazete kullanılması, kadının psikolojik soyutlanmasına ilişkin vurguyu artırır.



Tuhaflıyed Dükkânı,
1882
Açık gri kâğıt üstüne pastel boya,
75,5 x 85,5 cm
Metropolitan Museum of Art, New York

Claude Monet

St Lazare Garı, Dış Görünüş (Uyarı İşareti)

1877
Tuval üstüne yağlı boya, 65,5 x 81,5 cm
Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover

1860'larda Baron Georges-Eugène Haussmann, III. Napolyon tarafından, Paris'in merkezinde yapılacak dönüşümün idarecisi olarak atandı. Haussmann'ın radikal planlarına uygun olarak mevcut dar, dolambaçlı sokakların yerini geniş bulvarlar aldı. Édouard Manet ve Claude Monet dâhil olmak üzere dönemin yenilikçi ressamları için bu şema modern kentin esasını temsil ediyordu: bizzat Modernitenin sembolik tasavvuru. Monet, 1854'te, on iki yeni platformla tekrar açılan St Lazare Garı'nın içini ve çevresini kapsayan *Quertier de l'Europe*'ta bir dizi resim yaptı.
Joseph Mallord William Turner, demiryolu çağının bir şekilde göz korkutucu ancak muzaffer yükselişini müjdeleyen *Yağmur, Buhar ve Hız* (1844) adlı resmi yaptığında Monet sadece dört yaşındaydı. İngiltere'deki Stockton ve Darlington kasabaları arasındaki ilk yolcu taşıma hizmeti 1825'te başlamıştı ve aradan geçen yıllar boyunca demiryolu sistemi hızla yaygınlaşmıştı. Turner'ın resminin anlamı genel olarak açık değildi. Buharlı trenin kullanıma girmesini kutlamakta ancak aynı zamanda aracı doğanın güçleriyle muazzam bir mücadele halinde göstermekteydi. Monet ise aksine, treni normal kent yaşamında benimsenmiş bir öğe olarak betimlemektedir. Monet'ye göre St Lazare Garı yeni, esas itibarıyla modern, toplumsal bir fenomeni temsil etmektedir. Bu gar, lokomotif gürültüsü ve buhar istifi bulutu içinden her gün yeni bir işçi grubunun çıkıp, çalışmak için kente geldiği yerdir. Ayrıca burası, Parislilerin onları ziyarete gelen dostlarıyla, akrabalarıyla buluştuğu, ülke genelinde ve deniz kenarına yapacakları seyahatlere çıkmak üzere toplandıkları yerdir. Monet'nin St Lazare'ın büyük, katedrale benzeyen iç mekânını betimlediği resimlerinde baskın olarak görülen şey, mimari ve canavara benzeyen makinelerdir. Ama demiryolu raylarının garın büyük çatısı altında dört bir yana dağılmadan önce bir araya toplandığı bu dış görünüş resminde Monet, yeni bir kent manzarası türü keşfetmiştir: (bu resim özelinde) dalga dalga yayılan buharla ve dumanla örtülmüş sinyalizasyon tabelaları ile kendine özgü "malzemeleriyle" yeni taşımacılık türüne tahsis edilmiş alan.



J. M. W. Turner, **Yağmur, Buhar ve Hız – Büyük Batı Demiryolu,**
1844. Tuval üstüne yağlı boya, 91 x 122 cm
The National Gallery, Londra



St Lazare Garı. 1877.
Tuval üstüne yağlı boya, 75 x 104 cm, Musée d'Orsay



İzlenimcilik ve Yeni Aylak Sınıf Rutin bakış açısı, İzlenimciliği, neşeli renklerle resim yapma tarzı ve ışık efektlerinin çağrışımlarıyla alakalı bir akım olarak görür ve onu kent yaşamının toplumsal koşullarına kayıtsız bir tarz olarak kavrar. Halbuki gerçek bundan çok farklıdır. Bir grup olarak İzlenimciler, doğmakta olan aylak orta sınıfın gün be gün şekillenişini etkili bir şekilde tuvale yansıtmaktaydı. Bu yansıtma biçiminin az bilinen tarafları, örneğin Degas gibi bir ressamın ele aldığı konularda, geri kalan her şeye gözlemsel açıdan sanki kayıtsızmış gibi davranmasında belli olur; tıpkı *Absent İçenler* (1875-76) resminde yer alan, duygusal anlamda birbirinden uzak, içki içen çift imgesinde olduğu gibi. Ancak belirli bir örneğin ötesine geçecek olursak, genel olarak İzlenimcilerin aylak meşguliyetler dışında başka şeylere pek ilgi göstermediklerini söylemek de doğru ve adil bir söylem olur. Bu yapıtlarda iş dünyası ve çalışan insanlar hiç yokmuş gibidir; sıradan insanların çalışma hayatı ise uzaktan bakıldığında çok iyiymiş gibi görünmektedir.

Édouard Manet

Folies-Bergère'de Bir Bar

1881-82
Tuval üstüne yağlı boya, 96 x 130 cm
Courtauld Institute of Art Gallery, Londra

Manet'nin son önemli resmi olarak tanımlanan –sanatçı, resmin tamamlanmasının üstünden bir yıl geçmeden, 1883'te ölmüştür– *Folies-Bergère'de Bir Bar*, sanat yaşamı boyunca onu meşgul eden bir sorunla ilgili son sözü gibi görülebilir: figüratif resimde gerçeklik ve yanılsama arasındaki ilişki. Söz konusu resim, yıllar içinde, pek çok sanat tarihçisinin kadın ile arkasındaki aynada yansıyan görüntüsü ve resmin sağ üst köşesinde görünen müşterinin/izleyicinin tuhaf, hayaletimsi silueti arasındaki görünür aykırılığa açıklama getirmeye çalıştığı önemli, geniş bir külliyatın temelini oluşturdu. Bununla birlikte çok az sayıda yazar resmin temsili ve alegorik yorumlarını birbiriyle ilişkilendirmeyi denedi. Bu resim, üst üste binmiş üç "gerçek" katmanından –ya da topografik bölgeden– ibarettir: resmin alt kenarını çerçeveleyen bar tezgâhı alanı, kadın barmenin çalışma alanı ve aynada yansıyan yanıltıcı mekân. Üçü de farklı alışverişlerin –malzeme, topluluk ve perspektif açısından– meydana geldiği birer geçiş alanıdır. Aynanın perspektif alanındaki "gerçek"ler yanılsama alanına getirilmiştir; gerçeklik gerçek olmayanla yan yanadır. Kendi alanının merkezine konumlandırılan kadın, izleyiciye –müşteriye– doğrudan değil biraz yukarıdan hitap etmektedir. Victorne Meurent'in Manet'nin *Olympia*'sındaki meydan okuyan bakışları bu figürde yoktur ve aynadaki yansıması kontrolün kesinlikle erkek müşterinin elinde olduğunu ima etmektedir. Aslında, bu resim, basit bir imge okumasını yetersiz bırakacak türden pek çok resimsel fikir –küçük anlam kaymaları– içermektedir. Manet, resmin uzamsal tutarlılığında ve uyumunda etkili olacak önemli bir fay hattı da yaratmıştır. Aynadaki yansıma, görünen o ki, bakılan öznenin konumunu istikrarsızlaştırma ve yansıyan, hayali dünyayı gerçek dünyadan daha istikrarlı kılmak amacıyla iki yanı paralel ıraksak bir aynadan bakıyormuş gibi gösterilmiştir.
Manet, "modern" resim tarihinin resmini –iki ayrı okuma/yorumlama düzeyi olan, açıkça betimleyici ve alegorik bir resim– yapmak amacıyla işe başlamıştır. *Folies-Bergère'de Bir Bar*'ın alegorik bir yorumu da resmin "Cennet ve Cennetten Kovuluş" imgesi olduğudur. Tavandan yere kadar uzanan aynalarda, eğlenen Parisliler betimlenirken –neşeli ve sınır tanımayan bir gece hayatı görüntüsü– iyi giyimli barmen kadın, bu tür gece zevklerine asla katılamayacak ve daima bir izleyici olmaya mahkum, kederi yüzüne yansımış bir Venüs figürü gibidir.





Folies-Bergère'de Bir Bar, detaylar



Gönülsüz İzlenimci

Manet'nin İzlenimci grubun önemli bir üyesi olduğu düşünülse de kuramsal düzeyde onlara hiçbir zaman tam anlamıyla bağlı olmamıştır. Diğerlerine nazaran Degas'ya daha yakın olan ressam, Degas gibi, taslak olmaksızın doğrudan ve yerinde resim yapmanın verimliliği konusunda ikna olmamıştır. Eğitimli bir salon ressamı olan Manet, büyük Fransız resim geleneğine saygı duymuş, bağını sürdürerek geleneğe yeni şeyler ilave etmek istemiştir. İzlenimci grup üyelerinin geri kalanıyla hiçbir sergiye katılmamış olması, bunun önemli bir göstergesidir.

Arnold Böcklin

1827'de, Basel'de doğdu. Önce Basel Sanat Okulu'nda, ardından Düsseldorf'taki sanat akademisinde eğitim aldı. Eğitiminin ardından çeşitli seyahatler yaptı ve İtalyan Rönesans sanatı ile Güney Avrupa manzara resminden derinden etkilendi. Romantik bir Sembolist olan Böcklin'in resimleri, antik dönem kahramanlarıyla ve fantastik mitolojik yaratıklarla doludur. 1880 ve 1886 yılları arasında, Venedik'teki San Michele Mezarlığı'nın ada üzerindeki konumuyla Floransa'daki, on bir çocuğundan biri olan Maria'nın defnedildiği İngiliz mezarlığının mimari özelliklerini birleştirerek kurguladığı Ölüler Adası'nın beş versiyonunu yaptı. Böcklin, 1901'de İtalya'daki Fiesole yakınlarında yer alan San Domenico'da öldü.

Ölüler Adası

1883. Ahşap üzerine yağlı boya. 80 x 150 cm
Alte Nationalgalerie, Berlin

Arnold Böcklin'in Ölüler Adası resminin Berlin versiyonu, beş versiyonun içinde en az karamsar ve en hafif olanıdır. Sondan bir önceki versiyon olan bu yapıt, sanatçının "sükûnet ve huzur dolu bir yer" resmi yapma arzusunu en iyi ifade eden resimdir. Böcklin'in resmi, genel anlamda, zekice bir araya getirilmiş öğelerden ibarettir; hatta neredeyse bir parçalar dizisidir– bu öğeler hiçbir zaman ikna edici bir bütün oluşturmaz ama belki de sanatçının niyeti tam da budur. Kendini bir adanın iki farklı yarısı gibi ortaya koysa da bu imge, tek bir ada imgesidir. Ada imgesinin tekilliği selvi ağaçlarının düşey ve siyah hatları aracılığıyla dramatik bir şekilde ortadan ikiye ayrılmıştır. Karanlığın pekiştirilmesi, sonsuzluğa –bilinmeyen ölüm diyarı olan durgun ve şekilsiz boşluğa– ulaşan merkezi bir alan yaratmıştır. Bu siyahlık, karadan denize akan bir kan gibi görünmektedir; yalnızca adanın içlerine giden karanlık birkaç basamakla ve alçak bir duvarla kesintiye uğramaktadır. Ön planda yer alan ve siyah giysiler giymiş kayıkçı, su boyunca bize doğru kürek çekmektedir. Kayığın arka ucunda duran, beyazlara bürünmüş ölüm/Azrail figürü adaya doğru bakmaktadır –kaçınılmaz son yolculuğu işaret eder. Bu iki imgenin bedeninden ayrılmak üzere olan bir ruhu alma görevini yerine getirmek konusunda kararlı oldukları bellidir.



Ölüler Adası, 1886
Tuval üstüne yağlı boya.
80 x 150 cm
Museum der bildenden Künste, Leipzig



Alman Sembolizminden İtalya'nın "Metafizik Okuluna"

İsviçre'de doğmuş olmasına rağmen Arnold Böcklin'in genellikle Kuzey Avrupa'ya özgü Romantik düş gücü konusunda uzman, Alman bir Sembolist olduğu düşünülür. Ama sanatçı, etkilendiği şeylerle arasına mesafe koymanın önemini çok iyi kavramış, hayli bilgili bir adamdır. Caspar David Friedrich'ten etkilendiğini gösteren birkaç küçük örnek dışında, Böcklin tamamıyla tek başına yürüdüğü bir yolu izlemiş gibi görünmektedir. Max Klinger, Alselm Feuerbach ve Hans von Marées gibi sanatçılarla aynı kuşaktan olmasına rağmen Böcklin'in resimsel yapısı ilk günden itibaren daha Akdeniz havasındadır. 1908'de Münih'de kaldığı dönemde Giorgio De Chirico'nun, Böcklin'in yapıtlarına odaklanması da muhtemelen bu özellik yüzündendir. İki yıl sonra, metafizik evresinin ilk günlerinde De Chirico, metafizik resmin kuramsal formülasyonu ve *Scuola Metafisica*'nın (Metafizik Okulu) kuruluşu açısından hayati önem taşıyan *Kâhinin Muamması* (1910) adlı resminde Böcklin'in Ölüler Adası'ndaki beyazlara bürünmüş figüre atıf yapmıştır.



Giorgio De Chirico, **Kâhinin Muamması**, 1910.
Tuval üstüne yağlı boya. 42 x 61 cm. Özel koleksiyon

Thomas Eakins



fotoğraf karşısında büyülenmiş ve ilk fotoğraf makinesini 1880'de satın almıştır. Çağdaşlarının çoğunun aksine Eakins, fotoğraf ve resim arasında bir çatışma olduğunu düşünmüyordu. Güçlü klasik eğilimleri olan bir "Gerçekçi" olarak sanatçı, fotoğrafa, nesnel görüntülerin anlaşılmasını sağlayan, kavramayı pekiştiren bir yöntem şeklinde yaklaştı. Öğrencilerini model olarak kullanan Eakins, Eadweard Muybridge'in insan hareketinin çözümlenmesine yönelik fotografik denemelerini üretip çoğaltmaya yönelik pek çok girişimde bulundu.

John Laurie Wallace,
Kaval Çalan Çıplak, 1883
Platinyum baskı, 17 x 10 cm
Hirshhorn Museum and
Sculpture Garden, Washington

1885
Tuval üstüne yağlı boya, 69.5 x 92.4 cm
Amon Carter Museum, Fort Worth

Yüzmek (Yüzme Çukuru)

Yüzme Çukuru, Thomas Eakins ile öğrencilerinin düzenli olarak buluşup Philadelphia dışındaki bir göle giderek çıplak yüzdükleri toplantılar sonucunda ortaya çıktı. Eakins, Kodak marka fotoğraf makinesini her seferinde yanına alıyor ve çekim yapıyordu. Fotoğrafların çoğu onlara pastoral, hatta idil nitelikli hisler veriyordu. Çıplak gençler birbirlerinin yanında oldukça rahat görünüyorlardı ve hiç biri kameranın farkında değilmiş gibiydi. Sahneyi tuvale aktarırken Eakins, geç dönem Rönenans ressamlarının sevdiği piramidal kompozisyonu kullanmıştır; kompozisyonu, kayalık çıkıntı üstünde poz veren, koyu renklerdeki ağaç grubuyla ahenkli bir görünüm sunan yumuşak renk tonlarıyla boyadığı çıplak figürlerle oluşturmuştur. Bir eğitimci olarak Eakins, Yunan ve Roma heykellerinden alınan alçı kalıplara bakarak desen çalışmanın önemli olduğuna inanıyordu. Akademik disiplinin egemen olduğu bu eski tarz, bu yapıtta oldukça açık biçimde ortadadır. Uzanmakta olan figür, Roma'daki Capitoline Müzesi'nde sergilenen *Galata Morente*'yi (Ölmekte Olan Galyalı) hatırlatırken; yükünü kalçasının bir yanına verip, bir bacağını rahat bir tavırla öne doğru uzatan ayaktaki figür, Polykleitos'un yaptığı "Westmacott" atletini andıran bir pozisyonda durmaktadır.



Thomas Eakins'in Sınıfı
Thomas Eakins ve "Yüzmek" Resminin Yapıldığı Yerdeki Çıplak Erkekler, 1884
Platinyum baskı, 21.5 x 28 cm
Pennsylvana Academy of Fine Arts, Philadelphia

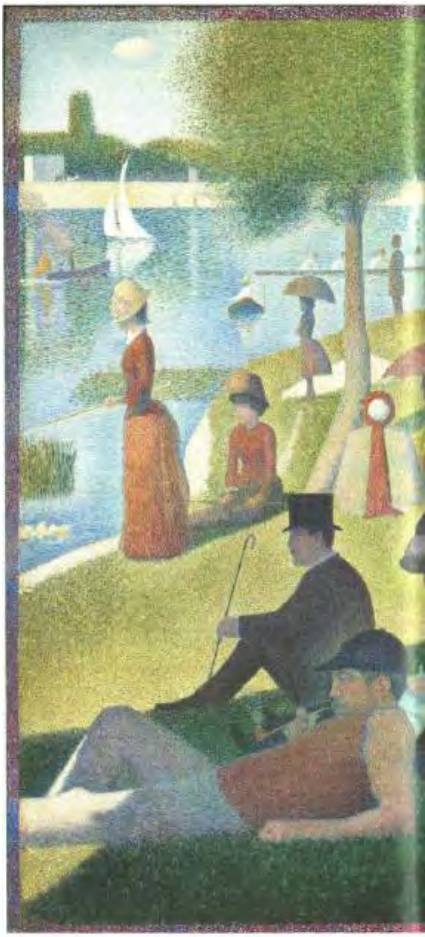


Arkadya'ya Dönüş

Eakins'in yapıtlarında mevcut homoerotik özellikler, kuşkusuz, yüzyılın sonunda İtalya'da ve Sicilya'da çalışmalar yapan Alman fotoğrafçılar Wilhelm von Plüschow ve Wilhelm von Gloeden'inkiler kadar cüretkâr değildi. Bu foğtoğrafçıların yapıtlarındaki genç erkekler ve erkek çocuklar, kasıtlı bir şekilde, romantik ve cinsel münasebetleri çağrıştıracak pozlar verirlerken Eakins'in öğrencileri cinsellikle ilgili değilmiş gibi görünmektedirler: birbirlerinin çıplak olduğunun farkında bile değildirler. Buna rağmen Eakins, von Gloeden gibi, Yerküre üstünde Arkadya'yı –Tanrıların ikametgâhı– yeniden sahneleme arzusuyla yanıp tutuşmaktaymış gibi görünmektedir. Modelleri, von Gloeden'ın modelleri gibi, klasik pozlar vermeye yöneltilmişlerdir ve onlara, ellerinde tutmaları yahut çalmaları için flüt, pan flüt gibi Arkadya'ya özgü aksesuvarlar verilmiştir. Ama Eakins'in fotoğraflarının arka planında tartışmalı bir didaktik amaç, orta Amerika'nın dindar yobazlarına ve ahlâki açıdan dar görüşlü kimselerine yöneltilen bir mesaj da vardır. Mitolojide Arkadya, sadece neden ve sonuç yasalarının yürürlükte olduğu bir yerdir. Başka bir deyişle Arkadya, hiçbir ahlâki ilişkilendirme sisteminin olmadığı, ahlâki yargılamaların yapılmasına gerek duyulmayan, özgür olmanın mümkün kılındığı bir yerdir.

Georges Seurat

1859'da, Paris'te doğdu. École des Beaux-Arts'ta sanat eğitimi aldı ve bir öğrenci olarak Ingres'in desenlerinden, Puvis de Chavannes'in resimlerinden çok hoşlanıyordu. Ciddi ve bilimsel açıdan her şeyi merak eden bir zihin yapısına sahip olan Seurat, renk kuramıyla ilgilenmeye başladı; İzlenimcilerin sezgilere dayalı optik keşiflerini sistematize etmek üzere denemeler yapmaya koyuldu. Bu girişimler, "Puantilizm (Noktacılık)" ve "Divizyonizm (Bölmecilik)" tekniklerinin keşfedilmesiyle sonuçlandı. Yaşamının son birkaç yılında ilgisi rengin duygusal etkilerine ilişkin rasyonel bir yaklaşım geliştirmeye kaydı. Neo-İzlenimci dönemin büyük başyapıtlarını üretmiş ressam, geçirdiği bir solunum yolu enfeksiyonu sebebiyle 1891'de, otuz bir yaşında öldü.



Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü

1884-86
Tuval üstüne yağlı boya.
207,5 x 308 cm
The Art Institute of Chicago

Seurat'nın "optik resim formülü" keşfetme yolundaki ilk kilometre taşı 1884'te tamamladığı büyük boyutlu kompozisyonu *Asnières'de Yıkananlar*'dı. Michel-Eugène Chevreul'ün yazdığı *The Principles of Harmony and Contrast of Colors* (1839) ile Amerikalı fizikçi Ogden Rood'un yazdığı *Modern Chromatics* (1879) adlı metinlerde okuduklarından derlediği renk kuramlarını ilk kez bu resimde uygulamaya çalışmıştı; bir dereceye kadar da başarılı olmuştu. Söz konusu resim, küçük noktalar halinde tuvale eklenen boyanın uzaktan bakıldığında optik olarak iç içe geçerek bir bütün oluşturacak şekilde –en azından kısmen– düzenlenmesine dayalı ayrıntılı bir Divizyonist tekniği gündeme getirdi. Ancak bu, sadece iki yıl sonra tamamlanan *Grande Jatte*'nin sahip olduğu tam anlamıyla olgunlaşmış Puantilizm tekniğinden oldukça uzaktı. *Asnières'de Yıkananlar*'dan daha büyük boyutlu olan *Grande Jatte*'nin bütün yüzeyi, sadece uygun mesafesinden bakıldığında doğru ve bütünlüklü bir imgenin görüldüğü, ancak belli bir mesafeden bakıldığında tutarlılık kazanan küçük renkli "noktalar"dan ibaretti.

Bu resim, İzlenimci kisvesine bürünmüş klasik bir resimdir. Seurat'nın hayli yenilikçi renk kullanımı, resimdeki farklı figür profillerini mutlak bir gerçeklikle nakletmeye hizmet eden, sadeleştirilmiş bir çizgisellikle desteklenmiştir. Biraz dokulu bir kâğıt üstüne yumuşak mum boya ile desen yapan Seurat, karmaşık renk tonu düzenlemelerini kontrol etmek hususunda sıra dışı bir beceri kazanmıştır. Resmin girift anıtsallığının merkezinde yatan unsur da tam olarak bu beceridir. Tam olarak



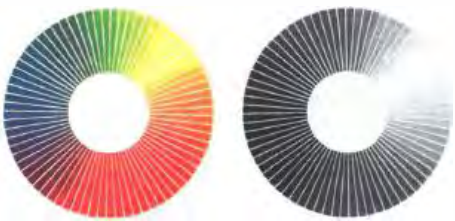
bu beceri resmin temelinde yatan anlayışın azametini vurgular ve kavrama aşamasında gizli kalan yönlerini ortaya çıkarmaya yardımcı olur. İki temel tonlama alanı da –gölgeli ön plan ve güneş ışığıyla aydınlanmış orta alan– Seurat'nın renk değerlerini kaydırırken tümüyle ikna edici eşdeğerlerini bulduğu zarif ayrıntılar içeren bir dizi ton değişikliğiyle oluşturulmuştur. Bu etki hem şaşırtıcıdır hem de tanıdıktır. Figürler aydınlıktır, hacimlidir ama resim yüzeyinin bütünlüğüne ve düzlüğüne ihanet etmez. 1887'de Seurat ve Pisarro, 1883'te Belçika'da kurulan ilk gerçek uluslararası sanatçılar birliği, Les XX (Yirmiler) tarafından Brüksel'deki yıllık sergiye davet edildiler. Seurat, sanatla ilgilenen kitlenin açık muhalefetiyle karşılaşacağı *Grande Jette Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası*'nı bu sergide sergiledi.



Asnières'de Yıkananlar, 1883-84. Tuval üstüne yağlı boya, 201 x 300 cm, National Gallery, Londra

Tonun Renge Çevrilmesi: Puantilizm Açıklaması

Goethe, ne kadar açık olursa olsun her rengin "gri ton" değeri olduğunu söylediğinde ton ve renk arasındaki bağlantıyı ilk kez ortaya koyan kişi olmuştu. Çok geçmeden bu tespit, J. M. W. Turner tarafından –biraz da komik bir şekilde– her rengin, "hatta sarının bile siyaha çaldığı" şeklinde yorumlandı. Fakat Goethe'nin öngörüsüne sistematik bir açıklama getirme işi Chevreul ve Rood gibi on dokuzuncu yüzyıl renk bilimi kuramcılarına kaldı. Chevreul, bugün "renk çarkı" dediğimiz, birincil ve ikincil (ana ve ara) renklerin –sarı, turuncu, kırmızı, mor, mavi ve yeşil– sıralandığı bir çember hazırladı. Çemberin en üst kısmına sarı, en alt kısmına mor yerleştirildiğinde çemberin her iki yönünde hareket edilmesi halinde açıktan koyuya doğru bir hareket gerçekleştiğini ortaya koyan ilk kişi Chevreul oldu. "Doğal ton sıralaması" adını verdiği bu grafik, basit bir şekilde, saf sarının saf yeşilden yahut saf turuncudan daima daha açık; saf yeşil yahut saf turuncunun, buna bağlı olarak, saf maviden veya saf kırmızıdan daha açık; saf morun da doğal olarak en koyu renk olduğu anlamına geliyordu. Rood, "doğal ton sıralamasının" prensipte doğru olduğunu ancak Chevreul'un renk bölümlerini kullanma şeklinin sarıdan mora –açıktan koyuya– doğru hareketinin aslında kademeli bir "kromatik" geçiş olduğu gerçeğini per-



Michel-Eugène Chevreul'un Renk Çemberi **Renklerin Uyumu ve Zıtlığı Prensipleri**, 1839.



Çift (Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü için ön çalışma), 1884. Tuval üstüne yağlı boya, 81 x 64 cm Fitzwilliam Museum, Cambridge



Çift (Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü için ön çalışma), 1884. Kâğıt üstüne yağlı pastel, 31 x 23,5 cm British Museum, Londra

delediği konusunu tartışmaya açarak bu kuramın kapsamını biraz daha genişletti. Chevreul'un kuramı, "doğal ton sırası"nın ters yöne çevrilmesine neden olan renk uyumsuzluğu kuramıyla karmaşıklaşsa da Seurat'nın Puantilizminin merkezinde yer alan genel kuram buydu.

Daha kapsamlı anlatmak gerekirse, *Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü*'ndeki daha koyu alanlarda yer alan renk "noktaları", "renk çemberi"nin yeşil/mavi/mor/kırmızı yarısına doğru, aydınlık alanlarındakiler ise kırmızı/turuncu/sarı/yeşil yarısına doğru kaymaktadır.

"**Uyum**; hem baskın renge göre hem de belirli bir ışığın etkisi altında neşeli, sakin veya hüzünlü kombinasyonlar oluşturacak şekilde düzenlenen benzer ve zıt tonlar, renkler, çizgiler arasında gerçekleşen bir örtüşmedir."

Georges Seurat



Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü
Detay: Resmin sol üst kısmında yer alan, korno çalan adam

James Ensor

1860'ta, Belçika'daki Ostend'de doğdu. Erken yaşlarda sanata kabiliyeti olduğunu gösterdi ve 1877'de, Brüksel'deki *Académie Royale des Beaux-Arts*'da resim öğrencisi olmadan önce yerel sanatçılardan dersler aldı. 1883'ten sonra, her ne kadar grupla –Fernand Khnopff ve Théo van Rysselberghe gibi kilit figürlerin de aralarında bulunduğu– ilişkisi hiçbir zaman tam anlamıyla yerine oturmamışsa da, Les XX ile birlikte sergilere katıldı. Yaradılışı (doğal eğilimi) itibarıyla "aykırı bir tipti" ve Les XX 1893'te dağıldıktan sonra kendini insanlardan giderek daha fazla izole etti. Yaşamının kalan kısmını doğum yeri olan Ostend'de geçirdi; çalışmalarını burada sürdürdü ve 1949'da yine Ostend'de öldü.



1888 Tuval üstüne yağ bazlı vernik, 252.5 x 430.5 cm J. Paul Getty Museum, Los Angeles

İsa'nın Brüksel'e Girişi (1889)

, Ensor'un en önemli resimlerinden biridir. Sanatçı bu yapıtı sanat yaşamının ilk yıllarında, henüz yirmi sekiz yaşındayken yaptı. Bitirildikten sonra sarılıp kaldırılan yapıt, 1929'a kadar da hiçbir yerde sergilenmedi. Resmin teması yeni değildi. Ensor, 1885'te, kağıt üzerine Rembrandt'ın çizimlerini andıran büyük bir desen yapmıştı ve onu sonradan bir tuval üzerine yerleştirmişti: İsa'nın Kudüs'e Girişi. Bu yapıt da tıpkı İsa'nın Brüksel'e Girişi'ndeki gibi üstünde güya siyasi sloganların yazılı olduğu dövizlerle ve afişlerle bezenmiş, insanlarla dolu bir sokak şeklinde düzenlenmiştir. Desenin merkezindeki kör edici ışık huzmesinin içinde bir eşeğin sırtına binmiş İsa figürü –Ensor'un kendisi– belirivermektedir. İsa'nın Brüksel'e Girişi'nde bu tür bir ışık patlaması yoktur ama ressamın başına eklediği (yüzü kompozisyonun sol kenarına dönüktür) anlamsız derecede büyük iki hale sayesinde yücelik kazandırılmıştır. Her iki yapıtta da Ensor kasıtlı bir şekilde kışkırtıcıdır. Ensor, dindar biri değildi; aksine, sık sık ateist olduğunu söylerdi. İncil'deki konuları kullanması ise tamamen metaforikti. Bu örnekte, kendini gerek Belçika sanatının gerekse popüler kültürün kurtarıcısı olarak ortaya koymak suretiyle sanatçı, yenilikçi toplumsal ve siyasi güçlerle aynı saflarda olduğunu vurgulamaktadır. İsa figürü kisvesindeki Ensor, ordunun, kilisenin ve devletin ileri gelenlerinin güttüğü, karnaval havasına girmiş hayvani görünüşlü maskeli yüzler denizindekileri –kentlilerin gösterişli hayal oyunları– kutsamaktadır. Askeri tören alayı, üstünde "Fanfares Doctrinaires Toujours Réussi" (Devlet İktidarının Bitmek Bilmeyen Fanfarları) yazan flamayla öne çıkarılmıştır. Resmin üst kenarı, toplumsal kalkınmaya ve gelişmeye doğrudan çağrı yapan bir pankartla çevrelenmiştir: Vive la Sociale!



İsa'nın Kudüs'e Girişi, 1885. Tuvale monte edilmiş kâğıt üstüne siyah ve kahverengi mum boya, 206 x 150 cm Museum voor Schone Kunsten, Ghent



Yeni Bir Yassılık Türü Ensor, İsa'nın Brüksel'e Girişi'ni yapmakta olduğu sıralarda ailesinin Ostend'deki evinde, atölyeye dönüştürülmüş küçük bir odada çalışıyordu. Neredeyse dört buçuk metre genişliğindeki tuval odadan daha büyüktü ve Ensor'un çalışması, hatta kompozisyonun tamamını bir kerede görmesi bile imkânsızdı; bu yüzden tuvali kasnağından çıkarıp düşey şeritler halinde boyayarak ve biten kısım kuruduktan sonra kıvırarak çalıştı. Dolayısıyla, resim bittikten kırk yıl sonra tuval bezinin kasnağa gerilip bir sergide duvara asılmasına kadar geçen sürede ne sanatçının ne de başka birinin yapıtı doğru düzgün görme fırsatı oldu. Ensor'un sıra dışı çalışma yöntemin görsel kanıtı, bitmiş yapıtın resimsel alanının radikal şekilde yassı/düzlemsel olmasıyla kendini ortaya koymaktadır. İnsanlar ve nesneler uzaklaştıkça boyutları küçülüyor olmasına rağmen genel olarak bütüne bakıldığında bir tiyatro dekorunun boyanmış katları gibi üst üste yükselmektedirler. Resim, başka bir yenilikçi yapıtla, van Gogh'un *Gece Kahvesi* ile aynı yıl yapılmıştır; ancak Hollandalı ressamın perspektifi uygulama şekli ileride dışavurumcuların klasik uygulama şekli haline gelirken Ensor, mekânı resmin kenarından içlerine doğru katlayarak derinleştirmiştir. Geç Paris ekolünün soyut ressamlarına, özellikle de Mortensen ve Riopelle'e kadar başka bir hiçbir yapıtta bunun gibi bir şeyle tekrar karşılaşılmamıştır.

Paul Sérusier

1864'te, Paris'te doğdu. *Lycée Condorcet*'de öğrenim gördü ve biri bilim diğeri felsefe dalında olmak üzere eş zamanlı olarak iki alanda diploma aldı. *Académie Julian*'da resim eğitimi gördü. 1888'de, kısa bir süre akademik ressam olarak çalıştıktan sonra, Sérusier, Paul Gauguin'den ders aldığı ve *Tılsım*'ı yaptığı Pont-Aven'e gitti. Kendilerine "Nabiler" (Elçiler) diyen sanatçı grubunun kurucusu ve fikir lideriydi. Yaşamının sonuna doğru Almanya'daki Beuron'da faaliyet gösteren Benediktin Tarikatı'nın kutsal sanat çalışmalarıyla meşgul oldu. 1927'de Morlaix'de, çok sevdiği Bretonya'da öldü.

Tılsım (Aşk Ormanında Manzara)

1888. Ahşap panel üstüne yağlı boya, 27 x 22 cm. Musée d'Orsay, Paris



Sérusier'nin bu küçük resmi, *Tılsım*, modern sanat tarihinde efsanevi bir önem kazanmıştır. Pont-Aven'de, Paul Gauguin'in himayesi altında yapılan resmin, Sérusier'nin, ona "taklitçilikten kurtulması ve iç mantığı ile sembolik gücüne göre uygun saf renkler kullanması" gerektiğini söyleyen ustasına verdiği bir cevap olduğu düşünülür. Resmin bir şekilde mucizevi çağrışımlar yapan ismi, sanatçı tarafından değil sanatçının arkadaşları tarafından verilmiştir. Sérusier'ye göre Pont-Aven'de geçirdiği bu kısa süre, resimle ilgili düşüncelerini değiştirmiştir ve Paris'e döndüğünde, dönüşüm geçiren herkes gibi o da deneyimlerini başkalarına aktarmak istemiştir. Hemen resim sanatının mevcut durumu hakkında, Pierre Bonnard, Maurice Denis, Henri Ibels ve Paul Ranson'ın –pek çok başka sanatçının yanı sıra– katıldığı bir dizi görüşme ve tartışma toplantısı düzenlemiştir. İzleyen aylar içinde "Nabiler" grubunu oluşturmaya başlamış, sanat kuramı, okültizm, teozofi, oryantalizm ve ezoterik felsefenin tartışıldığı düzenli toplantılar gerçekleştirmiştir.

Maurice Denis'in "tecrübe edilen bir duygunun tutkulu eşdeğeri" olarak tanımladığı *Tılsım*, bir resim olarak, aslında Gauguin'in yapmaya çalıştığı şeyi aşan tamamen soyut resimsel dile doğru ilerlemektedir. Gauguin'deki "yassılık" şekillere renkli formlarla bir ağırlık kazandırılmadan önce etraflarına çizilen çizgilerle sağlanırken Sérusier'nin resminde bu, boyanın zıt renkli alanlar ve formlar oluşturacak şekilde yüzey boyunca parçalar halinde yayılması suretiyle ortaya çıkmaktadır. Yaklaşık yetmiş yıl sonra bu resimsel, leke temelli, "itme ve çekme" yaklaşımı Amerikalı soyut ressam ve eğitimci Hans Hofmann tarafından tekrar gündeme getirilmiş ve savunulmuştur. Üstelik bunun bir resim yapma tekniği olduğu, Soyut Dışavurumculuk gelişene kadar tam anlamıyla keşfedilememiştir.



Paul Gauguin,
Arles'daki Roma Kalıntıları,
1888. Tuval üstüne yağlıboya,
92 x 73 cm
Musée d'Orsay,
Paris



Hans Hofmann
Tarla Kuşu, 1960
Tuval üstüne yağlıboya,
153 x 133 cm
Berkeley Art Museum

Maurice Denis'e Göre Nabilerin Kuralı

"Bir resmin, savaş atı, nü veya bir anlatı haline gelmeden önce özünde belirli bir düzenle yerleştirilmiş renklerle kaplı bir satıh olduğunu unutma!"

Vincent van Gogh

1853'te, Hollanda'daki Groot-Zundert adlı köyde doğdu. On altı yaşında önce Lahey'de, daha sonra Londra ile Paris'te çalışmak amacıyla, sanat yapıtı alıp satan Goupil ve Cie'nin yanına gitti. Ancak 1876'da işten kovuldu. Ardından yoğun dini duygularla –"ruhun ızdırabı"– kesintiye uğrayan uzun bir istikrarsızlık ve kararsızlık dönemine girdi. Amsterdam'da bir süre ilahiyat eğitimi aldıktan sonra 1878'de gezgin vaiz olarak Belçika'daki Borinage bölgesinde yer alan kömür madeni alanına gitti. Geçirdiği bir sinir krizinin ardından kendi içine kapandığı bunalımlı döneme giren van Gogh vaizlikten ayrılmaya ve ressam olmaya karar verdi. 1881'de van Gogh Lahey'e dönerek akademi ressamı ve akrabası olan Anton Mauve'dan resim dersleri almaya başladı. 1886'da Paris'e taşındı ve Fernand Cormon'un atölyesine katıldı; burada Henri de Toulouse-Lautrec ve Émile Bernard ile tanıştı. Georges Seurat'nın Puantilizmi keşfetmesiyle ilgili tartışmalar yeni güç topluyordu; van Gogh yenilikçi Seurat ile Paul Signac'ın tarafında yer aldı. Aynı zamanda Paul Gauguin'le dost oldu. 1888'de Fransa'nın güneyindeki Arles'a taşındıktan birkaç ay sonra Gauguin de van Gogh'un peşinden geldi.



Bir Lokantanın İçi, 1887. Tuval üstüne yağlıboya. 54 x 64,5 cm. Kröller-Müller Museum, Otterlo

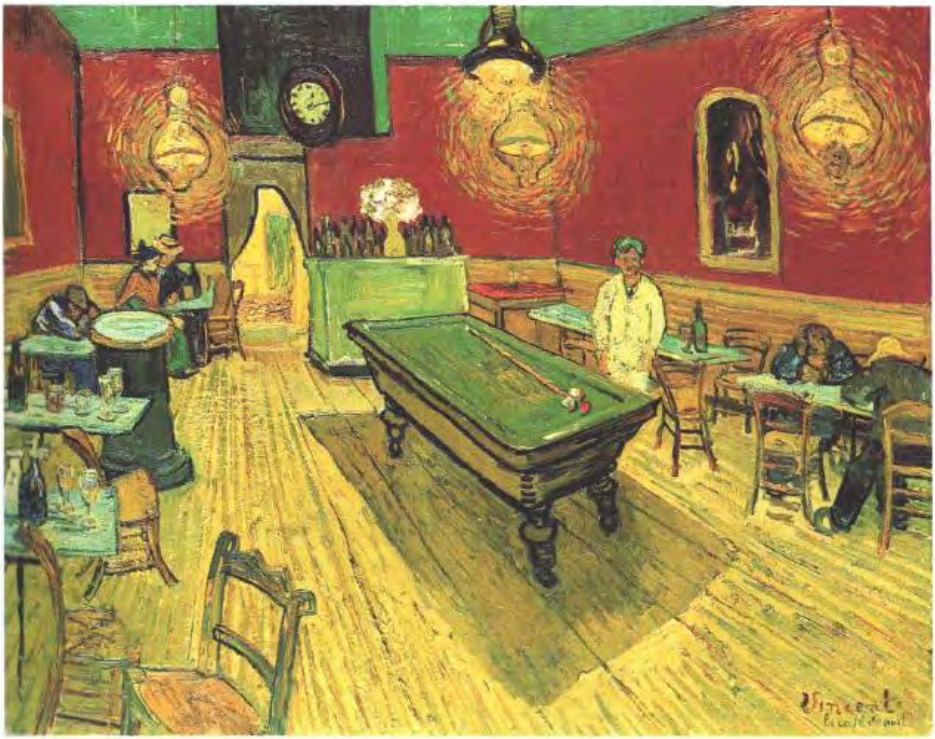


Paul Gauguin, **Arles'te Bir Gece Kahvesi,** 1883. Tuval üstüne yağlıboya. 72 x 93 cm. Pushkin Museum of Fine Arts, Moskova

Gece Kahvesi

1888. Tuval üstüne yağlı boya. 70 x 89 cm. Yale University Art Gallery, New Haven

Paris'te geçirdiği süre zarfında van Gogh Signac'la bol bol vakit geçirdi ve Puantilist kuramı özümsemeye çalıştı. Puantilist yöntemi uyguladığı bazı resimler yaptı; 1887 civarında yaptığı *Bir Lokantanın İçi* resmi de bunlardan biriydi. Ancak bu tür bir yöntemsel yaklaşımın kendi mizacına tümüyle uymadığını hemen fark etti ve bir yıl kadar sonra, Arles'dayken, *Sabahçı Kahvesi*'ni yaptı. Pek çok açıdan bu resim Seurat'nın çalışma tarzının tamamen zıttıdır. Fransız ressam, İzlenimcilerin "açık havada çalışma" keşiflerine yeni, hayli kontrollü ve kuramsal bir yapı getirmeye çalışırken van Gogh'un *Sabahçı Kahvesi*'ndeki yaklaşımı ve yöntemi hiçbir çekinceye yer vermeyecek derecede dışavurumcudur. Dahası, renkleri kullanışı açısından ilk bakışta Émile Bernard ve Paul Gauguin'in Sembolizmine çok şey borçluymuş gibi görünmektedir. Erkek kardeşi Theo'ya yazdığı mektuplardan da anlaşıldığı gibi van Gogh, renkleri resmin en güçlü duygusal unsuru ve sıra dışı bir fiziksel enerji kaynağı olarak görmeye başlamıştı. Dolayısıyla van Gogh'un ellerinde Arles'daki sabahçı kahvesinin içi –vurgulu ve bir parça da çılgın perspektifiyle, ham rengin ölçüsüz çarpıcılığıyla ve zorlayıcılığıyla– insanın kolayca delirebileceği bir yerdir artık. Gauguin'in aynı yeri betimlediği resmindeki duygulardan oldukça farklı duygular içeren, vahşi ve taviz vermeyen bir resimdir bu. Ama gerçekten de göründüğü kadar mantığın sınırlarında



"Bu sabahçı kahvesinin insanın kendini rahatlıkla harap edebildiği, çıldırabildiği, suç işlemeye yatkınlaştığı bir yer olduğunu göstermeye çalıştım [...] Kırmızı ile yeşili kullanarak dehşet verici insani arzuları ifade etmeyi denedim."

Vincent van Gogh

dolaşan bir çalışma mıdır? Daha yakından yapılan bir inceleme van Gogh'un Signac ile Seurat'dan öğrendiklerini reddetmekten uzak olduğunu göstermektedir. Chevreul'ün ortaya koyduğu fikirler bağlamında konuşmak gerekirse, maksimum renk enerjisi eksenini yani resimdeki temel kırmızı-yeşil eksenini saptamak için sadece renk kuramına ilişkin bilgilerini kullanmakla kalmayıp bu eksen boyunca geçerli olan renk uyumsuzluğunu da uyguladığını ortaya koymaktadır. Siyahla karıştırılmış sülfür sarısı, koyu turuncu üzerine beyazla karıştırılmış yeşiller, maviler ve morlarla benekler ve lekeler yapılmıştır; zeytin yeşilinde ise yer yer parlak turkuazlar karıştırılmıştır.

Paul Gauguin

1848'de, Paris'te doğdu ve çocukluğunun bir kısmını Peru'nun Lima kentinde geçirdi. 1865'ten 1871'e kadar ticari gemilerde denizci olarak çalıştı ve çoğunlukla tropik bölgelerde seyahat etti. 1872'de Paris'e döndüğünde bir aracı kurumda kâtip olarak işe girdi. 1884'te ailesini Kopenhag'a götürdü ve iş yaşamında kendine yer açmaya çalıştı ancak tüm zamanını resme ayıran bir ressam olma arzusu çok güçlüydü. Bir yıl sonra eşini ve çocuklarını Danimarka'da kendi hallerine terk edip Paris'e döndü. 1885'te Paris'te Edgar Degas'yla, 1886'da Pont-Aven'de, vitraylardaki bölmeli mine işçiliğinden esinlenerek rengi parçalara ayırma konusunda ustalaşmış Émile Bernard'la ve aynı yıl Vincent van Gogh'la tanıştı. Gauguin, 1888'de Paul Sérusier ve Émile Bernard ile birlikte Brittany'ye döndü; hep beraber Ortaçağ vitraylarındaki mine uygulamalarından türetilen, "Sentetizm" adı verilen yeni bir resim yapma yaklaşımını geliştirdiler. Gauguin, ilk Tahiti seyahatinin masraflarını karşılamak için 1891'de Paris'te resimlerini satabileceği bir açık artırma düzenledi.

Sarı İsa

1889
Tuval üstüne yağlı boya, 92 x 73,5 cm
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo

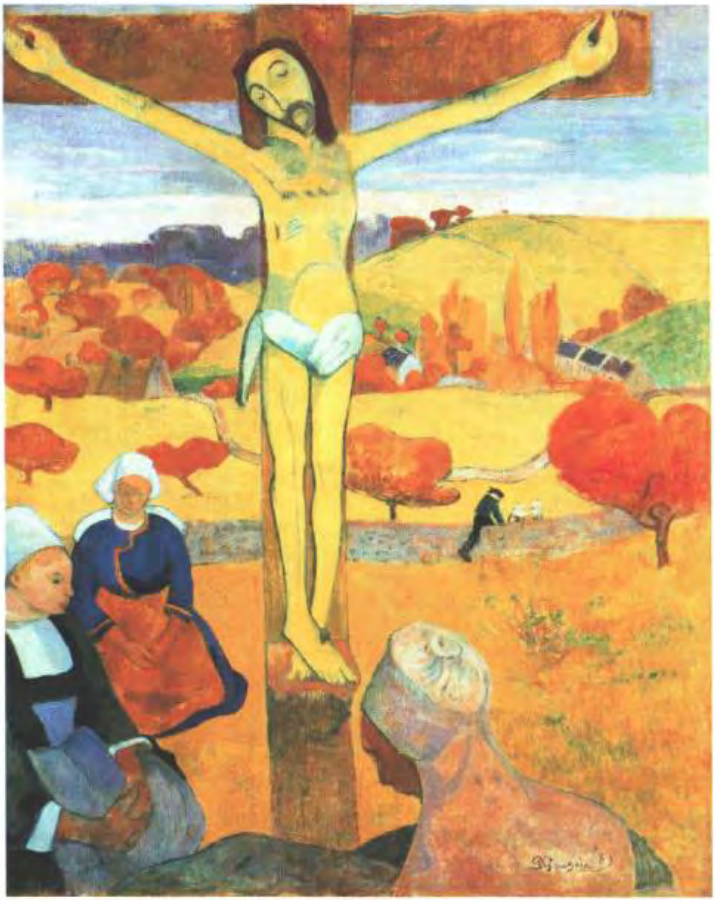
Oryantal –Japon tipi– ve ortaçağ etkileri ile bölmeli mine uygulamaları sonucunda elde edilen görüntüye benzer bir karışım olan, sanat tarihinin en ilginç melez üslubunun, Kloisonizmin (Minecilik) önemli bir örneği kabul edilen Gauguin'in *Sarı İsa*'sı'na sık sık atıf yapılır. Aslında Emile Bernard'ın *Karabuğday Hasadı*'nda da görülüğü gibi, çoğunlukla siyah çizgiler çizerek parlak renkli zıt alanları birbirinden ayırmak için kullanılan standart formül, Gauguin'in resminde bir araya getirilen sarıların ve turuncuların rollerini belirlemekte pek bir işe yaramaz. İsa figüründe Ortaçağ resimlerine özgü bir havanın hâkim oldu bu resimde Japonya'ya ilişkin bir şeyler bulmaz mümkün değildir. Formlara netlik kazandırmak için kullanılan çizgiler ise zar zor algılanmaktadır ve yalınlaştırılıp inceltilmiştir. Prensipte bu resim desenle değil renk ilişkileriyle –bir renk durumu inşa etmekle– ilgilidir. Her ne kadar konunun önemini ikinci plana atıp çizgi, renk ve forma ilişkin soyut özelliklere yoğun vurgu yapmayı içeren yeni Sentetizm yaklaşımının gelişiminde etkili olsa da yapıt, tam olarak Sentetist bir çalışma değildir. Gauguin'in *Sarı İsa*'sında renk ziyadesiyle ön plana çıkmaktaysa da içeriğin de sanatçı açısından önemli olduğu aşikârdır.



Vaazdan Sonra Beliren Görüntü (Yakup'un Melek'le Mücadelesi), 1888. Tuval üstüne yağlıboya, 73 x 92 cm
National Gallery of Scotland, Edinburg



Émile Bernard, **Karabuğday Hasadı**, 1888-89.
Tuval üstüne yağlıboya, 56,5 x 45 cm
Josefowitz Koleksiyonu, Lozan



1880'lerin Bretonya bölgesi, modern öncesi dönemden beri değişmeden kalan tek yerdi. Bu yerleşim yerindeki hayatın, Fransa'nın diğer kentlerinde neredeyse tamamen yok olmuş bir resimselliği vardı. Bretonlar, (Bretonya halkı) batıl inançlarına ve folklörlerine, geleneksel giysilerine, alışkanlıklarına ve törelerine ısrarla bağlıydılar. Keltlere özgü koyu Katolik inanç, daha koyu bir kırsal ilkelcilikle el ele ilerliyordu ve Gauguin'in *Vaazdan Sonra Beliren Görüntü* (1888), *Sarı İsa* gibi resimlerinin içeriğinde yüzeye çıkan da tam olarak bu durumdu.

Vincent van Gogh

Şubat 1888'den Mayıs 1889'a kadar Fransa'nın güneyindeki Arles'da yaşadı ve çalıştı. Günlük yaşamını ressam arkadaşı Paul Gauguin'le paylaşma deneyimi, sanatçının duygusal yıkımına neden oldu. Duyarlılık konusunda birbirlerine benzemelerine rağmen van Gogh Gauguin'in güçlü egosunun ve baskın kişiliğinin üstesinden gelebilecek durumda değildi. Gauguin, Arles'a Ekim 1888'de gelmiş, iki ay sonra, van Gogh'la ettiği şiddetli bir kavganın hemen ardından, Aralık ayında buradan ayrılmıştı. 1889'da, Arles'daki hastanede kısa bir süre kaldıktan sonra van Gogh Saint-Remy yakınlarındaki bir ruh ve sinir hastalıkları hastanesine yatmayı kabul etti ve bir yılını burada geçirdi. Dr. Paul Gachet'in gözetiminde kısa bir süre Auvers-sur-Oise'da kalan van Gogh, 27 Temmuz 1890'da intihar etti.

Yol, Yürüyenler, At Arabası, Selvi, Yıldız ve Hilal

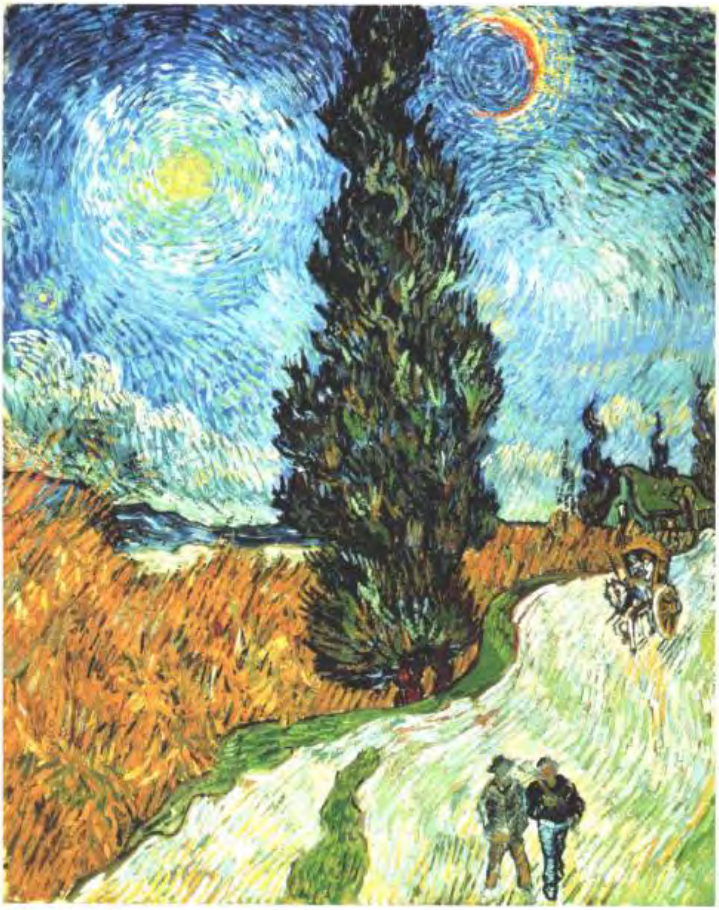
1890
Tuval üstüne yağlı boya, 91 x 71 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo

"... bir yıldızla selvi daha var; son bir denemeydi bu –gece gökyüzü, parıltısız bir ay, üstüne yansıyan yerin yoğun gölgesinden zar zor kurtulmuş, ince bir hilal, aşırı denilebilecek kadar parlak bir yıldız, ... pencereleri sarı ışıkla aydınlanmış eski bir han ve çok uzun bir selvi, çok düz, çok kasvetli. Yol üstünde beyaz bir atın koşulu olduğu sarı bir araba ve geç kalmış iki adam. Çok romantik ..." **Vincent van Gogh'un Paul Gauguin'e yazdığı bir mektuptan**

Saint-Rémy'deki hastanenin doktorları van Gogh'a atölye olarak kullanabileceği bir oda tahsis etmişti; sanatçı, burada yoğun bir şekilde çalışabiliyordu. Gauguin'le yolları ayrıldıktan sonra yapıtlarında bir şeyler değişmişti kuşkusuz. Resimlerine yeni ve farklı türden bir enerji hâkim olmuştu. Bu, özellikle manzara resimlerinde iyice belli oluyordu. *Arles'daki Roma Kalıntıları* (1888) gibi resimlerindeki daha sınırlı, tutuk fırça darbeleri, ikisini de 1889'da Saint-Rémy'de yaptığı *Yıldızlı Gece* ve *Vadideki Yol* gibi resimlerine öngörülemezliğin yarattığı ürpertici hissi veren, aleve benzeyen, rüzgâra kapılmışçasına yukarı doğru yükselen yuvarlak hatlı kıvrımlarla yer değiştirmiştir. Bu ürpertici his, van Gogh'un yineleyerek dile getirdiği "doğaya özgü sükûnet halini betimleme isteğine" rağmen var olan kozmik bir huzursuzluk, tedirginliktir. İşte bu nedenle *Yol, Yürüyenler, At Arabası, Selvi, Yıldız ve Hilal* için yaptığı tanımlama böylesine açıklayıcıdır. Yaşamının büyük bir kısmında yaratıcı enerjisini "yoğun limon sarısı ile yapılmış yuvarlak güneş"ten almış ve bu enerjinin peşinden gitmiştir ancak artık, yaşamının son birkaç ayında, saplantısının ay ve yıldızlar olmaya başladığı görülmektedir. Güneş, artık parlamamaktadır; hatta tutulma halinde olduğunu ifade ettiği ayı aydınlatmak için bile... Sadece kimsesiz bir yıldız parlak kalmıştır. Güneş, gökyüzünü terk etmiştir. Öyle görünüyor ki, gece gündüzün yerine geçmiştir. Geç dönem manzaralarının bazılarında, gün ortasında bile gökyüzü, koyu, zifiri bir mavi ile boyanmıştır.



Alyscamps, 1888. Tuval üstüne yağlıboya, 73 x 92 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo





Yıldızlı Gece, 1889. Tuval üstüne yağlıboya, 74 x 92 cm
Museum of Modern Art, New York



Vadideki Yol, 1889. Tuval üstüne yağlıboya, 72 x 92 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo

Georges Seurat

1890-91
Tuval üstüne yağlı boya, 186 x 151 cm
Musée d'Orsay, Paris

Sirk

Georges Seurat, çok sevdiği Paris'in müzikhol şarkıcılarıyla, karnaval izleyicileriyle, performans sergileyenlerle harmanlanmış kalabalık halk tiyatrolarına ve sirklerine katılmaktan büyük haz duyuyordu. Ona göre bu, sihirli dönüşümleri, yeni renk, ışık ve gölge desenlerini gözlemleyebildiği özel bir alandı. Bu meşgale, daha geç dönem yapıtlarının çoğunu şekillendirmesine yardımcı oldu. Hatta gizli metresi Madeleine Knobloch'un portresi *Kendini Pudralayan Genç Kadın* (1889-90) adlı resimde, onu sahneye çıkmaya hazırlanan bir dansçı gibi betimlemişti. Zamansız vefatından bir ay önce, 1891 yılının ilkbaharında bağımsız sanatçıların katıldığı Salon Sergisi'nde bitmemiş haliyle sergilenen büyük ölçekli *Sirk*'te söz konusu temayı dolaysız bir şekilde irdelemişti.

Sirk'in bu bitmemiş hali, bize, Seurat'nın çalışma yöntemine ilişkin ayrıcalıklı bir bakış açısı sunar. Resmin en az tamamlanmış kısmına –sol üst köşede, oturan izleyicilerin bulunduğu kısma– baktığımızda, sanatçının başından beri, Chevreul'un ton ve renk karşıtlığı olarak tanımladığı yaklaşımla –bu örnekte, sarı ile menekşe rengi/mavi arasında bir eksen üstünde– çalıştığını görebiliriz. Resmin ön planına, Seurat'nın turuncu ve kırmızı "noktalar" eklemeye başladığı yere baktığımızda ise en yüksek ton karşıtlığı olan alanları belirlerken bitmiş resimde karanlık bölgelerin zengin, aydınlık bölgelerin parlak görünmesini sağlama almak için nasıl ince hesaplar yapıldığını görebiliriz. Sadece teknik bir mesele olmakla kalmayıp tasavvurun (düş gücünün) bilinç düzeyine gelmesi de sayılan ve neredeyse sınırsız bir renkli "noktalar" yığınından doğarak meydana gelen temel formlar sayesinde Seurat'nın tekniğindeki titizlik de ayrıca gözler önüne serilmektedir. Puantilizm (Noktacılık), oldukça farklı iki nitelik arasında görsel bir tartışma başlatır. Renk noktaları arasında özenle yapılandırılmış renkli yüzeyleri fark ederiz ama bu noktalar aynı zamanda hacimli ve tamamen berrak, zahiri bir resimsel alan da oluşturur.

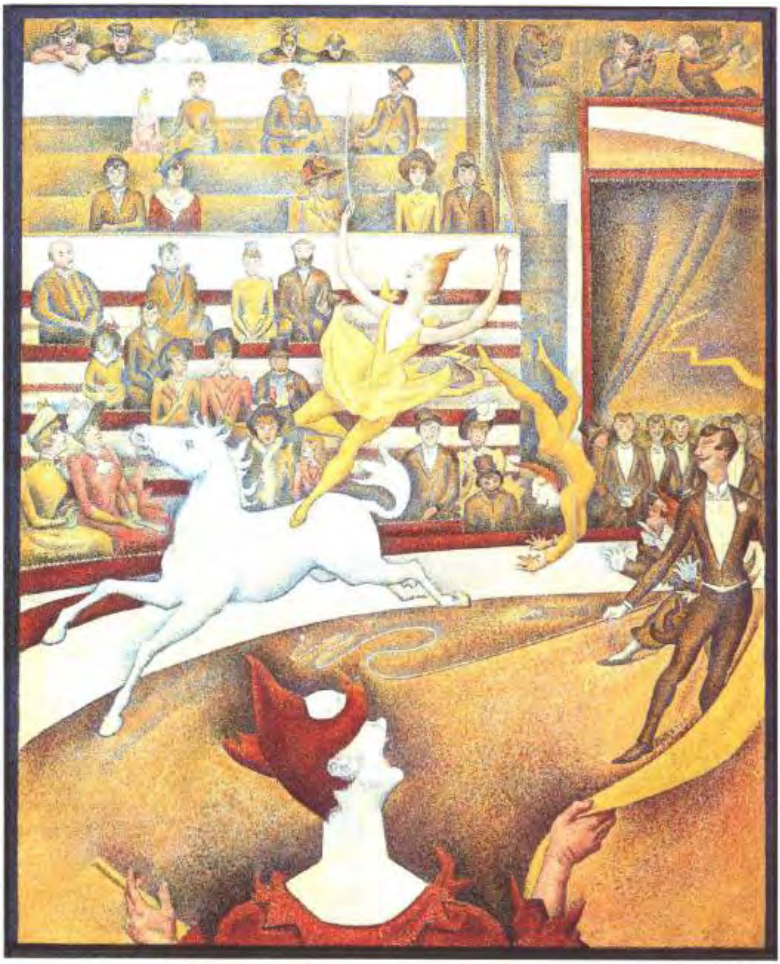


Kendini Pudralayan Genç Kadın, 1889-90.
Tuval üstüne yağlı boya, 95,5 x 79,5 cm
Courtauld Institute of Art Gallery, Londra

Yine de, Seurat'nın diğer yapıtları bağlamında bakıldığında *Sirk* çok sıra dışı bir resimdir. Amacı hareketi sentezlemekmiş gibi görünen dekoratif arabesk (kıvrımlı ve oylumlu) öğelerle doludur. Desen, ritim oluşturmak amacıyla kullanılmıştır. Doku, sirk müziğini çağrıştıran görsel bir unsur gibi hizmet etmektedir. Genel etki, çarpıcı bir şekilde baroktur. Resmin titizlikle düşünüp taşınarak yaratılmış yapaylığı ve tüm duyuları kapsayacak düzeye ulaşma şekli, yapıtı İzlenimci resmin mutlak bir antitezi haline getirmiştir. Herhangi başka bir yapıttan ziyade en çok *Sirk*'in on dokuzuncu yüzyılın görünüş takıntısının sonunu getirdiği söylenebilir.



Kankan Dansı, 1889-90. Tuval üstüne yağlı boya.170 x 141 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo



Paul Gauguin

1892
Tuval üstüne yağlı boya. 91 x 69 cm
Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid

Mata Mua (Eski Günlerde)

Paul Gauguin, 1893'te yaptığı ilk Tahiti ziyaretinin ardından Paris'e döndüğünde Paul Durand-Ruel'in galerisinde çoğu Tahiti resimlerinden oluşan bir sergi düzenlendi. Ancak resimleri sanat muhabirlerinden ve sanatla ilgili pek çok kişi tarafından anlaşılmadığı gibi beğeniyle de karşılanmadı. Tahiti'de Gauguin "eski tanrıların" egemenliği altında "asıl cenneti" –Hristiyan dünyasının tenkite dayalı ahlâkçı ve çürümeye yüz tutmuş otoriter anlayışından uzak bir Cennet Bahçesi'ni– aramıştı. Orada aradığı şeyi bulduğunu ve bunun onu canlandırdığını, onun "kendi gerçeğine girmesine" izin verdiğini açıklamıştı. 1895'te Tahiti'ye döndü ve 1901'de Fransız Polinezyası'ndaki Markiz Adaları'na gidene kadar da Tahiti'de kaldı.

Gauguin'in en seçkin ve büyüleyici derecede harika renk kompozisyonlarından biri olan *Mata Mua*, 1893'te yapılan Durand-Ruel sergisinde yer aldı. Gauguin, 1895'te Pasifik'e dönmek için açık artırmaya koyduğunda yapıt neredeyse hiç ilgi çekmedi ve hatta satılmadı. Resim, kadınlarla ve kadınların yaptığı işlerle ilgilenen, cinsiyetlerinden kaynaklanan ya da temel karakter özellikleriyle ilgili örneğin anlaşılmak istemek ve aldatmak gibi konularda taleplerini yerine getiren, Okyanus adasına ait dişi tanrıça Hina'nın (ay) dünyadaki varlığına saygı niteliğindedir. Bu resim, törensel bir edayla düşey doğrultuda okunur. Yapılan ayinlerde müziğin etkinliği, ön plandaki flüt çalan figürle temsil edilmiştir. Dansın yeri, "heybetli" kadınların bedenlerinin hareketiyle tapınır halde gösterildikleri orta planı işgal etmektedir. Resmin üst yarısını kaplayan kısım ise "eski tanrıların" yerleşim yeri olan orman ve dağdır.

Mata Mua'nın kompozisyonunun, resmin altından üstüne doğru yükselen güçlü, düz, yatay renk düzlemleri yığınıyla ve özenle yerleştirilmiş masif ağaç gövdesiyle –belki de, boyunun Dünya'dan cennete kadar uzandığı söylenen maskülen yaratılış tanrısı Ta'aroa'nın tasviri olarak konumlandırılan– ikiye bölünmesi görsel açıdan şaşırtıcıdır ve tuhaf bir şekilde etkileyicidir. Bu resim, imgeyi parçalara bölerek bakma ve onu hâkim bir merkez olmaksızın resme dönüştürme eyleminin gerçek sonucudur. Bize bırakılan şey, ayrı görsel bölümler içeren bir dizi yoğun renk alanıdır. Müzik kırmızı, dans yeşil alana denk düşmektedir. Sarı renkli büyük ağacın, Gauguin'in Tahiti resimlerinin çoğunda görülen patlama şeklindeki görkemli imgesi, uzaktaki mor-pembe renkli düşsel dağların hemen önünde betimlenmiştir.



Matamoe. 1892
Tuval üstüne yağlıboya. 115 x 86 cm
Pushkin Museum of Fine Arts. Moskova

"Deniz kıyısını sınırlayan yolu aşıp dağların içlerinde yükselen oldukça uzak ağaçlık alanın derinliklerine doru ilerledim. Küçük bir vadiye vardım. Buradaki yerliler, eski çağlardaki gibi yaşamak istiyorlardı."
Paul Gauguin



Renk: Bilgi mi Yoksa Sezgi mi? Arkadaşı Vincent van Gogh gibi Gauguin de 1880'lerin sonunda Puantilist tekniği özümsemeye çalışıp kendini renk kuramını öğrenmeye adadı. Fakat tahmin edildiği gibi bu girişimi, sezgiyi bilime tercih etmekle ve optik gerçekten önce sembolik güce yönelmekle son buldu. Gauguin, sonunda, rengin salt temsiliyete dayalı bağını koparmayı başardı ve bu bağlamda muhtemelen on dokuzuncu yüzyılın en etkileyici ressamlarından biri oldu. Gauguin, geleceğe giden yolu diğer ressamlara nazaran daha fazla işaret ediyordu.

Claude Monet

Rouen Katedrali, Gri ve Gül Rengi Senfoni

1892-94
Tuval üstüne yağlıboya, 100 x 65 cm.
National Museum of Wales, Cardiff



Işığın mimari üstündeki oyunları İzlenimci ressamların ve yazarların en sevdiği temaydı. "Işığın" bir şekilde zamanın geçişiyle işbirliği yaptığını, sadece nesnelerin rengini değil şeklini ve yapısını da değiştirme yeteneği olduğunu hissediyorlardı. Bunun en kayda değer edebi örneği, Marcel Proust'un edebi başyapıtı *Kayıp Zamanın İzinde*'nin birinci cildinde, Combray'daki kiliseyi betimlediği uzun metinde gözler önüne serilmektedir: ... giriş sundurması ... yamulmuş ve oyulmuştu ... mezar taşları ... cansız ve sert bir madde değildi; zaman onları yumuşatmış, bal gibi akışkanlaştırmıştı. Kendi dikdörtgen çerçevelerinin dışına taşmışlar, bir yerde, sarı bir dalga, çiçekli, gotik bir büyük harfi önüne katıp sürüklemiş, mermerin beyaz menekşelerini kaplamıştı ...

Claude Monet, Rouen Katedrali'nin batı kanadında yer alan ana cephesinin resmini 1892'de yapmaya başladı ve üç yıllık bir süreçte otuza yakın resim yaptı. Bu yapıtların yirmi altı tanesi, *Rouen Katedrali, Gri ve Gül Rengi Senfoni*'de olduğu gibi, katedrali günün farklı zamanlarında ama aynı bakış açısından gösteren bir seriden ibaretti. Sanatçı, şövalesini doğrudan katedralin cephesini gören bir mağazanın birinci katında, odanın penceresinin önüne yerleştirmişti; gün boyunca güneş ışığının ve gölgenin değişen dokusunu yakalamak üzere her birkaç saatte bir farklı tuvale geçerek sistematik bir şekilde çalışmıştı. 1893'te yaptığı uzun Rouen seyahati sırasında bu süreci mükemmelleştirdi. Ancak daha sonra Giverny'deki atölyesine dönerek 1894'e kadar resimler üstüne bellekten çalışmayı sürdürdü. Sonuç olarak, işlenen konunun malzeme özelliklerini yansıtan, yoğun boyayla kaplı, pürüzlü yüzeyli bir resim serisi ortaya çıktı. Serideki her resimde var olan bu yüzey özelliği o kadar uyumludur ki bunların Monet'nin tuvale kasten koymadığı parçalar olduğunu tahayyül etmek güçtür. Monet, ışığı madde gibi cisimlendirme işinin üstesinden gelmiş gibidir. Bu kompozisyonda mavi ve tamamlayıcısı renkler arasındaki karşıtlık ekseni kullanılırken aynı zamanda aydınlık alanlarda uyumsuz bir pembeyle, karanlık bölgelerde ise uyumsuz bir menekşe rengiyle çalışılarak en yüksek renk titreşimi de elde edilmiştir.







Rouen Katedrali, Portal (Gri Hava). 1892-94. Tuval üstüne yağlı boya, 100 x 65 cm. Musée d'Orsay, Paris

Rouen Katedrali, 1892-94. Tuval üstüne yağlı boya, 100 x 65 cm. Pushkin Museum of Fine Arts, Moskova

Günün Sonunda Rouen Katedrali, Günışığı Etkisi, 1892-94. Tuval üstüne yağlı boya, 100 x 65 cm. Musée Marmottan, Paris

Seriler Halinde Resim Yapmak Monet'nin "seri resmin" yaratıcısı olduğu düşünülür. *Rouen Katedrali*'ni yaptığı sıralarda *Belle-İle Kayalıkları* (1886), *Epte Nehri Kıyısındaki Kavaklar* (1890-91) ve *Samanlıklar* (1888-1891 arası) dâhil çeşitli başka serileri de tamamlamıştı. Ardından *Seine Nehri'nin Giverny Yakınlarındaki Kolu* (1897) ve Londra'daki *Westminister Köprüsü* (1899-1904) ve *Parlamento Binası* (1900-04) serilerini yapmaya başlamıştır. Monet, ışık koşullarının değişimini keşfetmek amacıyla bu seriler üstünde çalışırken onu izleyen sanatçılar –Piet Mondrian, Alexei Jawlensky, Josef Albers, Morris Louis ve Frank Stella gibi ressamlar– bu yaklaşımı farklı renkleri ve yapısal çeşitlemelerini keşfetmeye yöntemi olarak kullanmışlardır.

Paul Cézanne

1839'da, Aix-en-Provence'da doğdu. Babasının bankasında kısa bir süre çalıştıktan sonra 1862'de kendini tamamen sanata adamaya karar verdi ve arkadaşı Émile Zola'nın peşinden Paris'e giderek *Académie Suisse*'de eğitim aldı. Burada Pisarro, Renoir, Monet ve Sisley'le tanıştı. 1887'de, Brüksel'de düzenlenen Les XX sergisine katıldı; 1895'te saygın sanat tüccarı Ambroise Vollard'a yapıtlarını gösterdi.

Alçı Eros'lu Natürmort (Ölü Doğa)

yak. 1895
Kâğıt üstüne yağlı boya, 71 x 57 cm
Courtauld Institute of Art Gallery, Londra

Bu natürmort, yapısal unsurları bakımından, Paul Cézanne'ın en radikal geç dönem yapıtlarından biridir. Uzamsal düzenlenişi oldukça şaşırtıcıdır ve görünürde karşıt etkiler çerçevesinde inşa edilmiştir. Bu natürmorta yukarıdan bakılmaktadır ancak zemin, natürmortun hemen ardında düşey şekilde yükseliyormuş gibi görünür. Eros figürünün arkasında duvara dayanmış üç tuval, resim boyunca tıpkı bir Çin kumaşı gibi mekânı önden arkaya doğru keserek, köşegen şeklinde zikzak çizmektedir; ayrıca tamamen perspektiften yoksun görünmektedirler. Kompozisyonun genel etkisi, resmi düzleştirmekte ancak öte yandan nesneleri (örneğin uzaktaki elmaları bile) hepsi aynı ölçekteymiş ve aynı terimlerle tanımlanabilirlermiş gibi görünecek şekilde mekân içinde öne doğru itmektedir. Cézanne, genellikle suskun, espri anlayışı olmayan bir adam olarak algılanmıştır ama bu resmin daha ayrıntılı okunması/yorumlanması bunun böyle olmadığını gösterir. İster Eros'un –şehvetli duygusallığı temsil eden– nesne grubu içindeki varlığı isterse daha kişisel nedenler sebebiyle bu resim zekice kurgulanmış görsel oyunlar, eğlenceli ironiler ve samimi cinsel referanslarla doludur. Çoğu, imgenin bazı kısımlarının iki kez kullanılması yahut çoğaltılmasıyla aktarılır. Örneğin, resmin sağ üst köşesinde zeminde duran elma formu, Eros'un şişkin yanakları, ağzı, göbeği ve göbek deliğiyle tekrar edilmiştir. Göğüslere ve baldırlara benzeyen yuvarlak formların –elmalar ve soğanlar– her yerde genellikle çift halde tekrarlanması söz konusudur. Sanatçı, resmin sol ön planındaki soğanın dik duran uç kısmı yüzünden havaya kalkmış gibi görünen kumaş ile arka plandaki tuvalde yer alan diz çökmüş alçı figür resminin ayrılmış bacakları arasında çok daha bariz bir cinsel gönderme yaratmıştır. Burada aynı zamanda bir hadım edilme iması da vardır. Resmi yapılan figür, Cézanne'ın atölyesinde tuttuğu, Michelangelo'ya atfedilen derisi yüzülen adam heykelinin alçı bir kopyasıdır; ancak bu resimde duvara dayanan tuvalde kullanıldığı şekliyle figür dişileştirilmiştir –erkek cinsel organı olmadan betimlenmiştir– ve Eros'un sağındaki soğanın ucu, solundaki soğanın dik duran kısmıyla tezat oluşturacak şekilde düşmüş, masanın kenarından aşağı sarkmaktadır.





Alçı Eros ve Natürmort, detaylar



Mekândaki Nesneleri Fark Etmek

Cézanne'ın natürmortlarının temel odağı, nesnelerin kenarlarını ve sınırlarını birbirleriyle ilişkilendirmektir. Nesneler arasındaki geçiş alanlarına odaklanmaya pek önem verilmemiş gibi görünmektedir. Tuval yahut kâğıt, sıklıkla, boyanmamış halde bırakılır. Yağlı boya resimlerde bu durum oldukça farklı iki çizim yöntemiyle kendini gösterir. Birincisinde çizgiler, şekillerini ve boyutlarını tanımlayacak ve aynı zamanda nesneler için yer açacak şekilde nesnelerin kenarlarından dolaşır ve kenarları yuvarlaklaştırır. Dümdüz, boyutsuz bir dünyada bile resmi yapılan nesnenin bir yerde durması gerekir. İşte Cézanne'ın resimlerinde bu "bir yer", yassı bir rölyefe (shallow relief) benzeme özelliği taşır ki bu noktada sahneye ikinci çizim tekniği girer. Bu teknik, nesnelerin merkezine doğru yahut merkezinden çıkan küçük ve diyagonal biçimde düzenlenmiş – daha çok keski izlerini andıran– fırça darbelerini içerir.

Henri (Gümrükçü) Rousseau

1844'te, Laval'da doğdu. 1870'te, Paris'e, gümrük memuru olarak atandığı için lakabı "gümrükçü"dür. Resim sanatını, Louvre'daki resimlerin kopyalarını yaparak, tamamen kendi kendine öğrendi. 1886'daki Bağımsızlar Salonu'na katıldı. 1910'da Paris'te öldü.

Uyuyan Çingene

1897
Tuval üstüne yağlı boya, 130 x 180 cm
Museum of Modern Art, New York

Rousseau'nun *Uyuyan Çingene*'sinin Cézanne'ın Château Noir'ın kurulu olduğu arazide, resme başladığı ilk zamanlarda yapıldığına inanmak güçtür. Cézanne, halen, tüm gücüyle, İzlenimcilikten kaynaklanan resimsel krizle uğraşmaktayken Rousseau –kendi deyişiyle pazar günü ressamı– bu meseleyi bir kenara bırakmış ve sürecin sonunda bütünüyle devrimci, uzamsal bir dil geliştirmeyi başarmıştı.
Resmin konusu, ressamın doğduğu Lava kasabasının belediye başkanına yazdığı bir mektupta kendi ağzından şöyle tanımlanıyordu: "Hemen yanında su testisi duran, mandolin çalan göçebe bir zenci, yorgunluktan bitap halde derin uykuya dalmıştır. Bir aslan etrafında dolaşmakta, onu koklamakta ancak yemeye kalkışmamaktadır. Ay ışığının çok şiirsel bir etkisi vardır. Bu sahne, tamamen kurak bir çölde geçmektedir. Çingene, doğululara özgü bir tarzda giyinmiştir." Genel anlamıyla Rousseau çingene ile aslanın karşılaşmasını bir tür tiyatral anlatıyla özet geçerek tanımlamaktadır ve burada kesinlikle, az sonra meydana gelebilecek bir şeyler olduğu hissi vardır. Ancak hikâyenin ima edilen sonraki evresi, resmin geneline hâkim mutlak duraganlığı kuşatan havayla tuhaf bir karşıtlık içindedir. Muhtemelen, çevresini vahşi bir şekilde kamçılamaya hazırmış gibi görünen aslanın kuyruğu hariç, her şey uyumaktadır. Rousseau'nun resimleri daima tam anlamıyla bitmiş olur: çözümlenmemiş hiçbir şey kalmadığı hissi taşıyan imgeler ve tümüyle boyanmış yüzeyler. Boya özenle ve pürüzsüz bir şekilde sürülmüştür, son vernik uygulamasıyla bütünleştirilmiştir. Aslan, en yakın kum tepesinin profiliyle uyumlu bir silüet şeklinde görünmektedir. Ama bu resimle ilgili asıl şaşırtıcı olan çingene figürünün yukarıdan bakılıyormuşçasına, fazla derin olmayan bir kabartma halinde öne doğru eğilme şeklidir. Bu buluş, figürün resimselliği ile "düzleştirilmiş" testi ve mandolin arasında bağ kurar. Juan Gris'nin *Gitar ve Meyve Tabağı*'nı (1921), Amédée Ozanfant'ın da *Gitar ve Şişeler*'ini (1920) resmetmelerinden yirmi yıl kadar önce yapılan bu uzamsal buluşta, Sentetik Kübist natürmortları hatırlatan pek çok unsur vardır.



Juan Gris, **Gitar ve Meyve Tabağı**, 1921.
Tuval üstüne yağlı boya, 61 x 95 cm
Özel koleksiyon





Amédée Ozanfant, **Gitar ve Şişeler**, 1920.
Tuval üstüne yağlı boya, 80,5 x 100 cm
Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik

Edvard Munch

Hayat Dansı

1899-1900
Tuval üstüne yağlı boya. 125.5 x 190.5 cm
Nasjonallgaleriet, Oslo

Norveçli sanatçı Edvard Munch, 1863'te, Løten'in küçük bir kasabasında doğdu. Ertesi yıl, ailesi Christiana'ya (modern Oslo'ya) taşındı. 1881'de Munch, kentteki Kraliyet Tasarım Okulu'na girdi ama yalnızca bir yıl sonra ressam Christian Krohg'un etkileyici akıl hocalığı altında bir grup genç sanatçıyla atölye kurmak üzere okuldan ayrıldı. 1885'te Antwerp'ten Paris'e uzanan bir yolculuğa çıkarak haftalarca Louvre'daki resimler üstünde çalıştı. 1880'lerin ortalarında Hans Jaeger önderliğindeki radikal, anarşist *Kristiania Bohemia* grubuna katıldı. Munch'un hayatını, ruhani deneyimlerini ve aşk ile ölüm konusundaki düşüncelerini anlattığı *Edebi Günlükler* olarak bilinen metinleri yazması konusundaki ilham kaynağı, muhtemelen, Jaeger'di. Karanlık, sorunlu hayal gücüyle –acılarının ve korkularının kurbanı olarak– Munch, çalkantılı bir duygusal hayat yaşadı ve bu, resimlerine güçlü bir şekilde yansıdı. Sanat yaşamının ilk kısmını Oslo ile Åsgårdstrand arasında geçirdi ancak daha sonra, Ekely'e taşındı ve burada, 1944'te zatürreden öldü.



Endişe, 1894. Tuval üstüne yağlı boya, 94 x 73 cm. Munch-museet, Oslo

Bu resim, ay ışığı altında, su kenarında yapılan bir dansı göstermektedir. Dans eden çiftler, yalnızca kendi eksenleri içinde hareket ederek diğer çiftlerden soyutlanmış gibidir. Silüetleri, akıcı ve dinamik olsa da tuhaf bir şekilde durağandır; bedenleri zamansız, esrik bir aşkla birleşmiştir. Sonuçta Munch'un resmi, gerçek olmaktan çok düşsel görünmektedir ve resmin "düşsel çalışma" ile ilişkilendirdiğimiz yorumsal bazı anlam bulanıklıkları vardır. Gerçekten de Munch'un kendi tanımlaması, resmin can alıcı noktasındaki yoğun çelişkileri işaret eder. Resmin ruhaniliği bedenselliğe karşı koymaktadır; eril cinsel arzu, karşılanmamış, negatif dişil arzuyla çatışmaktadır. Hayat dansı, mitsel karşıtını çağrıştırmakta ve böylece haz yoksunu bir tablo halini almaktadır: törensel ölüm dansında donmuş bir an. Munch'un kompozisyonunun en sıra dışı boyutu belki de muhalif ve çelişkili dişil kimliklerin kullanılma tarzıdır. Beyaz giysili genç, güzel, reddedilmiş ve sevilmemiş kadın karşısında duran yine kendisi gibi yalnız figürle aynı şekle bürünmüştür: siyahlar içindeki yaşlı, kasvetli, zayıf ve kırışık yüzlü bir kadın. Bu resimde, olumlu ve olumsuz psikolojik enerjilerin yıkıcı güç birliğine şahit oluruz.





"Gerçek aşkımla –onun hatırasıyla– dans ediyorum. Aşk çiçeğini almak isteyen, gülümseyen sarışın bir kadın içeri giriyor ama aşk çiçeği kendisini kadına vermiyor. Öte yandan bir başkası, bu gülümseyen kadını, bu kez siyahlar içinde ve çiftlerin dansından rahatsız olmuş [...] onlar tarafından dışlanmış halde görebiliyor." **Edvard Munch,** ***Edebi Günlükler***

Göz Göze, 1893.
Tuval üstüne yağlı boya, 136 x 110 cm
Munch-museet, Oslo

Odilon Redon

1840'ta, Bordeaux'da doğdu. Henüz okul yıllarında çizim konusunda sıra dışı bir yetenek sergiledi. 1857'de Paris'teki *École des Beaux*-Arts'da mimarlık eğitimi almak için girdiği sınavda başarısız oldu. Akademi ressamı Jean-Léon Gérôme'un Paris'teki atölyesinde kısa ve talihsiz bir misafirlikten sonra memleketi Bordeaux'ya döndü. Bu sıralarda onu Rembrandt ve Dürer'in grafik çalışmalarıyla tanıştıran Rodolphe Bresdin'le karşılaştı. Redon, nihayet 1870'te Paris'e taşındı ama Joris-Karl Huysman'ın Redon'un yapıtlarını toplayan gözden düşmüş bir aristokratın anlatıldığı romanı À rebours [Tersine] 1884'te yayımlanana kadar nispeten az tanınan bir sanatçı olarak kaldı. 1890'lara kadar, Bağımsızlar Salonu'nda sergilenmek üzere sıklıkla karamsar veya rahatsız edici temalar içeren siyah-beyaz baskı resimler ve desenler üretmeyi sürdürdü. 1890'dan itibaren güçlü renkler kullanmaya başladı ve resimlerine neredeyse bir festival havası hâkim oldu. Redon, 1903'te, Legion d'Honneur (Onur Nişanı) ile ödüllendirildi; 1916'da, Paris'te öldü.

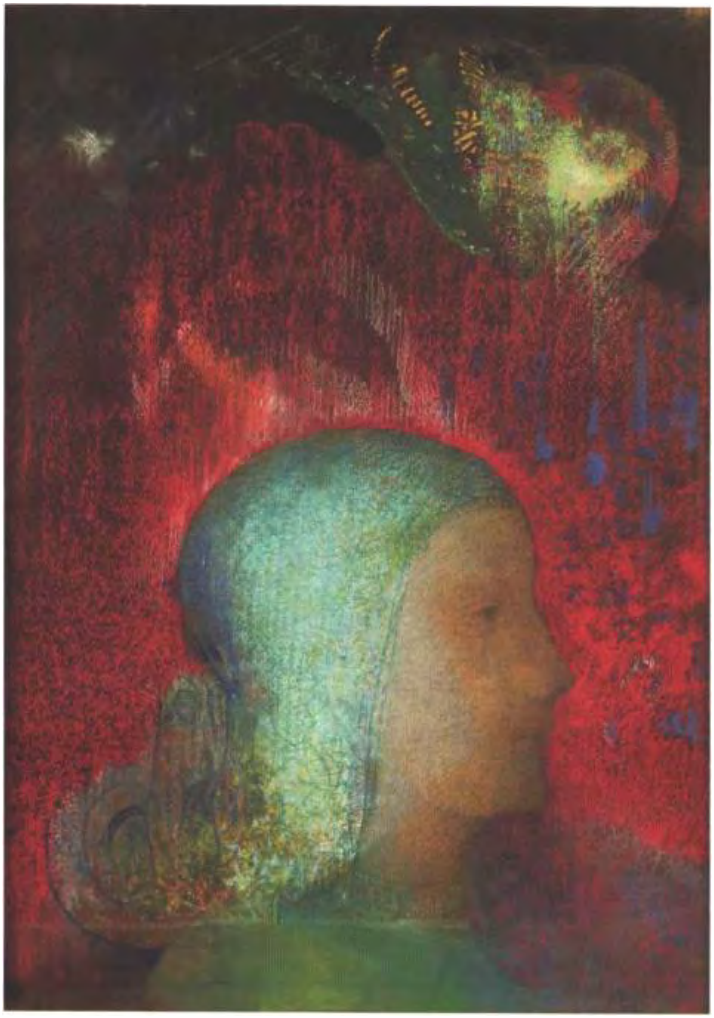
Jan d'Ark

1900. Kâğıt üstüne pastel, 52 x 27.5 cm
Musée d'Orsay, Paris

Redon, çağdaşları tarafından "Bordeaux âlimi" olarak anılırdı. Genel tavrı yüzünden ona bu lakap yakıştırılıyordu. Daima ciddiydi ve kitap kurdu denilebilecek kadar öğrenme meraklısıydı. Gustave Flaubert, Charles Baudelaire ve Edgar Allan Poe'nun metinlerine hayrandı; Stéphane Mallarmé ile Joris-Karl Huysmans'ın arkadaşıydı. Bir sanatçı olarak ana akımın ve eğilimlerin çok dışında çalışmalar yaptı. Klasik döneme ve Hıristiyanlığa özgü geleneksel sembolizmin etkilerine direndi, bunları kullanmaktan kaçındı; bunların yerine oldukça bereketli öznel düş gücünü araştırıp derinlerine inmeyi tercih etti. Redon'un sanat yaşamına ilişkin en göz alıcı gerçek, belki de kırk yıldan fazla bir süre sadece siyah ve beyaz çalışmalar yaptıktan sonra yaşadığı "dönüşüm"ü takiben ne kadar önemli ve hayli özgün bir renk ressamı olduğunun ortaya çıkmasıdır. Onun renk yaklaşımı sistematik değildir, derin bir sezgisellik içerir; Seurat'nın tam tersidir. Kullandığı renkler kesinlikle yoğun ve çarpıcıdır ancak bu renklerin alımlama sürecinde amaç, yalnızca göz retinasında rengin tasnif edilmesinden ziyade duyguları harekete geçirmektir. Bu durumda, görünüşe boyun eğilmez; renkler, konuyu yüceltip geliştirmek ve dönüştürmek için kullanılır. Örneğin Redon'un pastel boyayla yaptığı *Jan d'ark* resmindeki kırmızı, Azize Jan'ın su mavisi saçından yayılan bir ışın demeti işlevi görür. Şaşırtıcı şekilde –kuramsal terimlerle açıklanamayacak düzeyde– bu kırmızı renk, ten rengi tonlarını değiştiren ve azizenin yüz ifadesindeki maneviyatı pekiştiren ışıltılı, neredeyse bilinçaltıyla algılanacak menekşe rengi bir kor tanesini resme aşılıyormuş gibi görünmektedir. Aynı renk kombinasyonunun izleri resmin üst kısmında yine belirdiğinde, Azize Jan'ın başının ters yüz edilmiş halinin karanlığa ve dünyevi boşluğa doğru uçuyormuş gibi görünen hayaletimsi silüetinin bir parçası haline gelmiştir.



Su Altı Görüntüsü, *yak.* 1910
Tuval üstüne yağlı boya. 93.5 x 74.5 cm. Museum of Modern Art, New York



"Sanatımın tek amacı, izleyicinin meçhul dünyayla güçlü bağlar kurmasını sağlamanın yanı sıra bu dünyayı izleyicinin içine nüfuz ettirmektir." **Odilon Redon**

Gustav Klimt

1862'de, Viyana yakınlarındaki Baumgarten'de doğdu. Viyana'daki Kunstgewerbeschule'de mimari dekorasyon eğitimi aldı ve profesyonel yaşamının ilk dönemlerini büyük kamu binaları için duvar resmi yapmakla geçirdi. Kültür politikalarına duyduğu heves ilgi sayesinde Klimt, 1897'de, Viyana Sezesyonu olarak bilinen, amacı akademik sanat anlayışına karşı çıkmak ve yenilikçi genç sanatçılara destek vermek olan Jugendstil akımının doğmasına yardımcı oldu. Sanatçı, aynı zamanda, grubun düzenli yayımladığı *Ver Sacrum*'un ardındaki itici güçtü. Grubun üyeleri arasında yaşanan fikir ayrılıklarından ve tartışmalardan sonra Klimt, Kunstschau (Sanat Gösterisi) adlı yeni bir birlik kurmak üzere 1905'te Sezesyon'dan ayrıldı. Belki de en ünlü resmi olan Öpücük'ü 1907-08'de yaptı. Bununla birlikte figür temelli pek çok yapıtı gibi bu da dönemin sanat eleştirmenleri tarafından çok erotik bulundu ve ayıplandı. 1900'lerin başından itibaren Attersee Gölü ve çevresi Klimt'in manzara resimlerinde en sık kullandığı tema haline geldi. Gustav Klimt, 1918'de Viyana'da öldü.

Büyük Kavak II (Yaklaşan Fırtına)

1903
Tuval üstüne yağlı boya, 100 x 100 cm
Leopold Museum, Viyana

Şair ve makale yazarı Karl Kraus, ünlü bir konuşmasında "erotizm, manzaraları da dâhil olmak üzere Klimt'in bütün yapıtlarında mevcuttur." demişti. Klimt'in, *Büyük Kavak II* adlı yapıtı söz konusu olduğunda bu, kesinlikle doğrudur. Bu yapıt, mimar Joseph Maria Olbrich'in tasarladığı Viyana'daki ikonik Sezesyon binasında yer alan abidevi *Beethoven Frizi*'ni –Beethoven'in Dokuzuncu Senfonisi'nin finalinin özgürce yapılmış görsel yorumu– bitirdikten bir yıl sonra yapıldı. *Beethoven Frizi*'nde Klimt çizgisel duyarlılık ile süslemeyi başarılı bir şekilde bütünleştirmişti; bu yaklaşımı, sonraki çalışmalarında sanatçının bir özelliği haline geldi. *Büyük Kavak II*'de ise söz konusu yaklaşım kendini alev gibi yukarı doğru süzülen ağaç silüetiyle belli etmektedir. Üstü özenle işlenmiş kırmızı beneklerle kaplı bu çok anlamlı ağaç silüeti, erkek ve kadın –fallus ve vajina– olarak yorumlanabileceği gibi, eleştirmen Werner Hofmann'a göre erkeğin aristokratlara özgü kendini soyutlama tavrını temsil eden, dikkatle oluşturulmuş bir sembolik özellik olarak da okunabilir. Büyük Kavak II, Klimt'in manzaraları arasında kesinlikle en karamsar ve olağanüstü olanıdır. Karanlık bulutların toplandığı gökyüzü, beklenen fırtınanın dış dünyada olduğu kadar sanatçının zihninde de kopmak üzere olduğunu ima eden, derin düşüncelerle yüklü bir psikolojiyle ağırlaşmıştır. Ön planda yer alan yalnız figür, kurukafaya benzeyen bir forma bürünerek evin belli belirsiz aydınlanan duvarı boyunca ilerlemektedir. Klimt'in ölümü ve cinselliği aynı imgede bir araya getirdiği ilk yapıt bu değildir ancak bu resimde tema, hayli yoğun bir şekilde maskelenmiştir.



Beethoven Frizi: Muhalif Güçler. 1902
Sıva üstüne kazein boya, 220 x 632 cm
Österreichische Galerie Belvedere, Viyana



"Sezesyon" fikri, Almanya'da ve Avusturya'da modern sanatın evriminde temel rol oynadı. Basit bir şekilde ifade etmek gerekirse bu, genellikle, önceki neslin değerlerini reddeden genç sanatçıların geçmişle bağlarını koparması anlamına gelir. İlk "sezesyon" 1892'de, Münih'te, ressam Lovis Corinth tarafından ilan edilmiştir; Corinth, bu fikri bir yıl sonra Berlin'e taşımış, Max Liebermann, Fritz von Uhde, Hans Thoma ve Franz von Stuck ile birlikte Berlin Sezesyonu'nun kurucularından biri haline gelmiştir. Gustav Klimt'in liderliğini yaptığı Viyana Sezesyonu beş yıl sonra, 1897'de ortaya çıkmıştır. Açıklanan amacı, sanatı akademik geleneğin esaretinden kurtarmaktır. Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Carl Moll ve Otto Wagner dâhil, öncü Avusturyalı sanatçılar, tasarımcılar ve mimarlar burada yer almıştır. "Sezesyon" fikri, yüzyılın sonunda, Alfred Stieglitz ve arkadaşları tarafından daha soyut, daha az resimsel bir fotoğraf yaklaşımını yüreklendirmek amacıyla bir foto-sezesyon grubu kurulduktan sonra, New York'ta yeniden gündeme gelmiştir.

Pablo Picasso

La Vie (Hayat)

1903
Tuval üstüne yağlı boya. 197 x 127 cm
The Cleveland Museum of Art

Bu resim, Picasso'nun 1901'in kışından 1904'ün sonbaharına kadar süren "Mavi" döneminin sonunda yapılmıştır. Sembolistler tarafından popülerleştirilen yaşam döngüsü resimleri formundadır ama bu yapıtın çok önemli bir farkı vardır. Sembolistlerin resimleri yaşamı sonsuz yenilenme döngüsü içinde sürekliliği olan bir olgu olarak kutsarken Picasso'nun resmi, yaratıcılığın sekteye uğramasını, yaşam döngüsünün kesilmesinden kaynaklanan umutsuzluğu, çaresizliği anlatır.

Sahne, sanatçının atölyesinde geçer. Solda, ayakta duran iki çıplak figür sanatçı ve sevgilisidir. Birbirlerine dayanmış haldedirler. Kadın figürün dizi, erkeğin uyluk kemiğinin iç kısmına baskı yapmaktadır ki bu, yakınlıklarının ispatıdır. Ancak tutkudan ziyade kederli bir havaları vardır. Sağda, kumaşlara sarınmış halde duran bir anne kollarıyla bir bebeği sarmaktadır. Erkek figür, sol eliyle bu kadına yönelik bir jest yapmaktadır. İlk bakışta erkek, sevgilisine çocuğu gösteriyormuş gibi görünmektedir ancak daha özenli bir inceleme, söz konusu jestin bundan daha özel bir anlam taşıdığını ve önemli olduğunu ortaya koymaktadır. Anne figürünün yüzündeki biraz kırgın ifade ile pekiştirilen izlenim doğrultusunda, erkek, bu kadına konuşmamasını söylüyormuş gibi görünmektedir. Resimdeki ana karakterlerin arasında iki tane bitmemiş resim durduğu görülmektedir. Biri duvarda asılıdır, diğeri hemen altında, yerde, duvara dayanmıştır. Yukarıdaki resim, yarı cenin pozisyonunda kıvrılmış erkeği avutan bir kadını göstermektedir. Her iki figür de siyah, korku dolu gözlerle tuvalden izleyiciye doğru bakmaktadır. Aşağıdaki resimde ise erkek figürü bu kez daha da kapalı bir pozisyonda bir anı yahut yankı gibi yinelenmiştir.

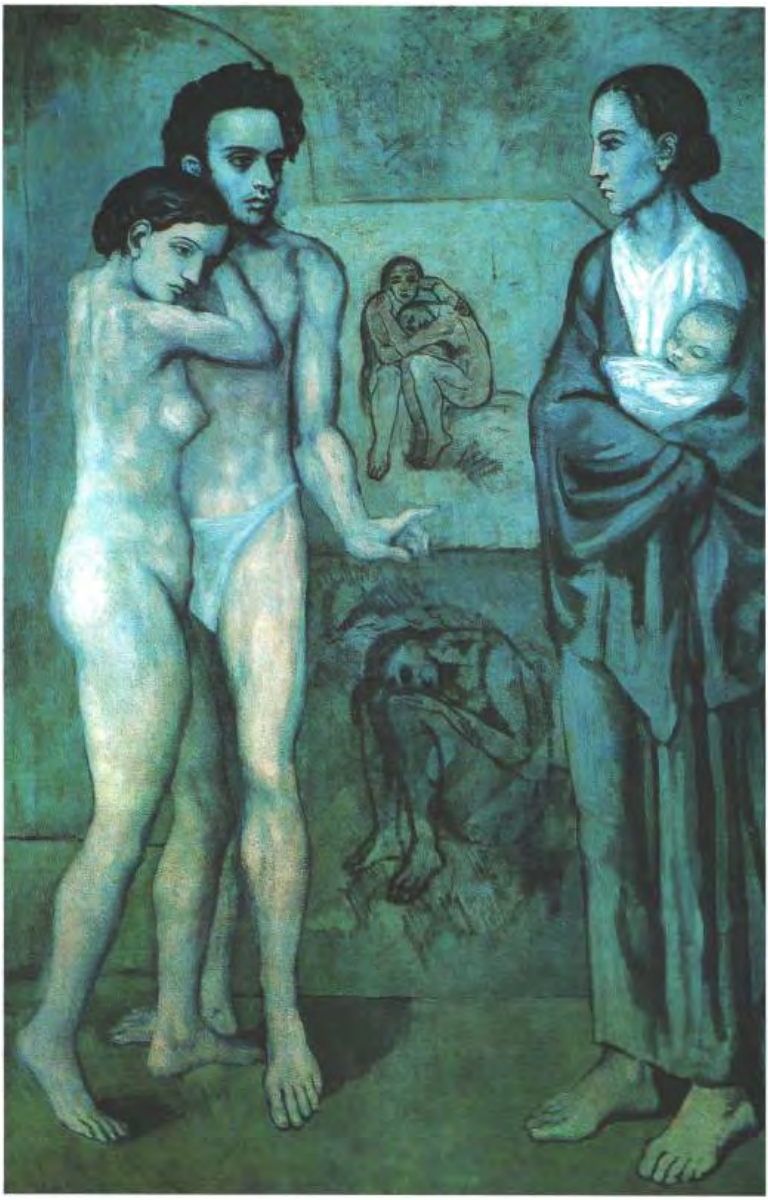
"La Vie" için eskiz
1903. Çini mürekkebi.
26 x 19 cm
Özel koleksiyon





Casagemas'ın Ölümü,
1901. Ahşap üstüne yağlı boya.
27 x 35 cm
Musée Picasso, Paris

Picasso'nun "Mavi" Dönemi Picasso'nun 1901 kışında neden birdenbire resimlerindeki kilit temel rengi karamsar bir mavi, siyah, grimsi yeşil ve soğuk ten rengi pembesiyle değiştirdiği hakkında kimsenin kesin bir bilgisi yoktur. Bunun en yaygın açıklaması, arkadaşı, genç Katalan ressam Carlos Casagemas için yas tuttuğudur. 1900'de, iki arkadaş birlikte Paris'e gitmişlerdir. Casagemas, Germaine adlı bir modele âşık olmuş, cinsel açıdan kendini yetersiz bulmuş ve kendini vurarak intihar etmiştir. Picasso genç dostu anısına hemen resim yapmaya başlamıştır. İlk girişimi, "mavi" resimlerinin ilki olup Casagemas'ın 1901'deki intiharından kısa bir süre sonra yapılan, *Ruh Çağırma* adlı bir cenaze sahnesidir. Bu resmin ardından Picasso, iki yıldan uzun bir süre melankolik, acı çeken insan imgelerine yoğunlaşmıştır. *La Vie*'ye kadar arkadaşının anısına yaraşan bir resim yapmayı başaramadığını hissetmiştir. Resmin hazırlık eskizlerinde Picasso kendisini çıplak sanatçı olarak konumlandırmıştır. Araştırmalar, yapıtın son halinde görünen figürün Carlos Casagemas olduğunu göstermiştir.



Paul Cézanne

1897'de, Aix-en-Provence'e kalıcı olarak yerleşti. 1900'de, Paris'te düzenlenen Dünya Fuarı'nda üç resmi sergilendikten sonra çalışmaları yurtdışında da tanınmaya ve Maurice Denis, Pierre Bonnard, Édouard Vuillard gibi genç sanatçıları etkilemeye başladı. Günümüzde modern sanatın önemli figürlerinden biri olarak kabul edilen Cézanne, 1906'da, Aix'de ölmüştür.

Château Noir'ın Yamaçları

yak. 1900-06
Tuval üstüne yağlı boya, 90,7 x 71.4 cm
The National Gallery, Londra
(Tate Müzesi'nden süreli getirilmiştir.)

Paul Cézanne terkedilmiş Château Noir arazisini 1899'da keşfetti ve hemen büyüsüne kapıldı. Les Lauves'dan görülen Sainte-Victoire Dağı ona mekân ve uzamla ilgili konular üstünde çalışma imkânı sunarken tüm dehlizleri ve açık alanlarıyla Château Noir, bunun tam zıttıydı. Burada her şeyin, yakından görülmesi gerekiyordu. Ayrıntıyla dolu, orman kaplı vahşi bir manzaraydı bu: yüzey dokusunun çeşitliliği ve ölçek; ağırlık, madde farklılıkları. Sanatçı, bu harap yapının ağaçlar arasından göründüğü çeşitli resimlerinin yanı sıra kurulu olduğu arazinin yamaçlarının betimlendiği çok sayıda genel manzara resmi yaptı.

Şu anda Londra'daki National Gallery'de sergilenen bu resim, yumuşak renkleri ve sınırlı renk tonu aralığı yüzünden özellikle çarpıcıdır. Arazinin yoğun dokusuyla ve doğal form çeşitliliğiyle (kayalık, ağaç ve yaprak karmaşası) karşılaşmak Cézanne'ı, formların net ve anlaşılır olmasını sağlamak için tek renkli resme yakın bir tekniği tecrübe etmeye yöneltti. Sonuçta elde ettiği resimsel mimari, neredeyse katedrali andırmakta ve bölge halkının şatoyla ilişkilendirdiği gizemli kehanetleri de yansıtmaktadır. Üstlerindeki yaprak örtüsünü destekleyen ve hafifçe sağa sola yatık görünen düşey ağaç gövdeleri, aynı zamanda, resmin orta planında devinen kayaların ötesindeki karanlık, derin boşluğu da çerçevelemekte ve böylelikle iç mekân izlenimini pekiştirmektedir. Burada *pasaj* [geçit] olarak bilinen resim tekniğinin –her fırça darbesine bir dereceye kadar serbestlik tanıyarak birbirine komşu formları kaynaştırma yöntemi– kullanıldığı apaçık ortadadır.

Cézanne ve Kübizm

Cézanne, 1906'da öldü ve 1907'de Paris'te onun anısına iki büyük sergi düzenlendi. Bu sergilerin en önemlisi yılın sonuna doğru *Salon d'Automne*'da [Sonbahar Salonu] açıldı. Sergide, sanatçının Château Noir'la ilgili yapıtları da dâhil olmak üzere çoğunu son yıllarında yaptığı elli altı yağlı boya ve sulu boya resmi yer alıyordu. L'Estaque ve La Rue-des-Bois'da manzara resmi yapmaya gitmeden evvel Braque ve Picasso, bu sergiyi gezmişlerdi.

Braque'ın yaptığı *Evler ve Ağaçlar* ile Cézanne'ın 1903'te yaptığı *Büyük Ağaçlar* sık sık birbiriyle ilişkilendirilir. Ancak aralarında etkilenme olup olmadığı, o kadar da açık ve net değildir. Château'da Cézanne, çok arzuladığı şartlarda yani tamamen kendini izole ederek çalışmaktan hoşlanıyordu. Sonraki nesillere başarılıyla aktarılan bir dizi yeni fikirle özgürce meşgul oluyor ve denemeler yapıyordu.



Büyük Ağaçlar, 1903.
Tuval üstüne yağlı boya, 81 x 65 cm
National Gallery of Scotland, Edinburg





Georges Braque, **Evler ve Ağaçlar**. **L'Estaque Evleri** olarak da bilinir, 1908.
Tuval üstüne yağlı boya, 73 x 60 cm
Kunstmuseum Bern, Stiftung Hermann ve Margrit Rupf

André Derain

1880'de, Paris yakınlarındaki Chatou'da doğdu. Aslında mühendislik eğitimi almak isteyen sanatçı, delikanlılık yaşlarının ortalarında ansızın fikir değiştirdi ve büyük ustaların Louvre'da yer alan yapıtlarının kopyalarını yaparak, yaşadığı yerin yakınlarındaki manzaraları tuvale aktararak kendini resme adadı. Sonunda *Académie Julian*'da eğitim almaya başladı. Paris'te Maurice de Vlaminck ile aynı atölyeyi paylaştı, Henri Matisse ile yakın arkadaş oldu ve Pablo Picasso'yla tanışmak için Georges Braque ile Bateau Lavoir'daki (Montmartre'daki köhne bir bina) atölyeleri düzenli olarak ziyaret etti. Erken dönem yapıtlarını iki önemli olay şekillendirmiş gibi görünmektedir: 1901'de Paris'te açılan Vincent van Gogh sergisi ve hem dostu hem de çalışma arkadaşı olan Vlaminck ile tanışması.

Charing Cross Köprüsü

1906
Tuval üstüne yağlı boya, 81 x 100 cm
Musée d'Orsay, Paris

Derain, ilk kısa Londra ziyaretini 1905'te, *Güneşin Su Üstündeki Yansımaları*'nı bitirdiğinde yaptı. Daha saldırgan bir tarzda yapılmış olmasına rağmen bu resim, yine de, İzlenimci özellikleri yansıtmaktadır ve Claude Monet'nin son dönem Londra



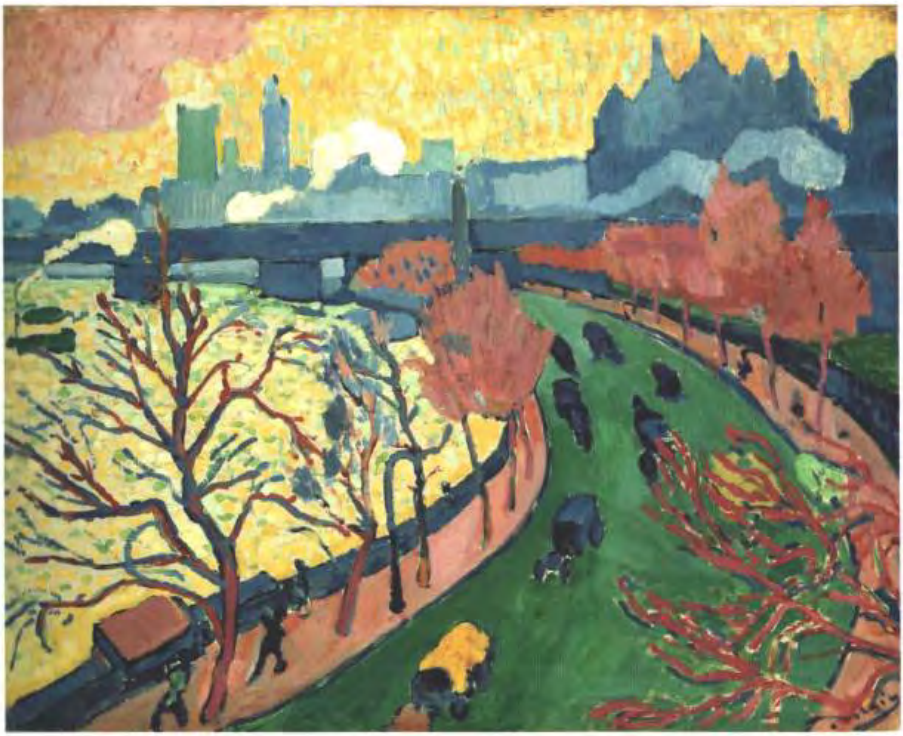
Güneş Işığının Thames Nehri Üstüdeki Etkileri
1906. Tuval üstüne yağlı boya, 80 x 99 cm
Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez



İki Mavna, 1906
Tuval üstüne yağlı boya, 80 x 97.5 cm
Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

resimlerinin (1903-04) ruhunu taşımaktadır. Derain, Paris'teki temsilcisi Ambroise Vollard'ın önerisiyle ertesi yıl Londra'ya döndü ve otuzdan fazla resim yaptı; bunlar arasında en kayda değer örnek, *Charing Cross Köprüsü*'dür. O andan itibaren İzlenimciliğin tüm etkileri ortadan kalktı ve yerine Divizyonist fırça kullanma teknikleriyle –suya yansıyan güneş ışığına eşdeğer bir titreşim yaratan sarı, pembe ve mavinin ustalıkla kullanıldığı– birbiri içine geçmiş canlı renklerdeki düz alanlar geçti. Derain'in Londra resimlerinin amacı, özenle yerleştirilmiş zıt renkleri kullanarak resmin genel yoğunluğunu en yüksek düzeye çıkarmayı başarmaktı.

Derain temelde ışık oyunlarıyla ilgileniyordu –bir keresinde "resmin ana maddesi ışıktır" demişti. Bu erken dönem yapıtlarında resmi okumak/yorumlamak açısından sahnenin kendisini betimlemenin ötesinde yapıta başka bir derinlik katmak istememiş, ayrıntılara girmemeye gayret etmiş gibi görünmektedir. Matisse'in belli başlı mitolojik temalara ve egzotik renkler kullanarak yaptığı Arkadya çağrışımlı resimlerine duyduğu ilgiyi de paylaşmamıştır. İki sanatçı da Fovist olarak kabul edilse de renk yaklaşımları tamamen farklıdır. Matisse, görünür dünyayı duygusal ve psikolojik dirençlerin önemli bir rol üstlendiği, bütünüyle yeni bir sembolik dile çevirirken Derain, basit bir şekilde, renkle tonun yerini değiştirmiştir: karanlık alanlar için mavi ve menekşe tonları, daha aydınlık bölgeler için sarı ve uçuk turuncu-pembe tonları.



Henri Matisse

Fransa'nın kuzeyindeki Le Cateau-Cambrésis kasabasında, 1869'da doğdu. 1887-88'de Paris'te hukuk eğitimi alan sanatçı daha sonra bir noterde memur olarak çalışmaya başladı. Ancak 1890'da, yaşadığı apandis sorununun ardından geçirdiği nekahat dönemi sırasında resme yöneldi. Hemen sonrasında, 1891'de, akademi ressamı Adolphe-William Bouguereau'nun atölyesinde eğitim almak üzere Paris'e taşındı ancak kısa bir süre sonra Gustave Moreau ile çalışmak amacıyla *École des Beaux-Arts*'a girdi. 1890'ların sonunda Paul Gauguin, Paul Cézanne ve Vincent van Gogh'tan etkilenerek, tekniklerini benimsedi. 1903'te Paul Signac'la tanıştı ve Divizyonist denemeler yapmaya başladı. Önceleri Georges Seurat'nın Puantilist tarzında, ana renklerden ibaret küçük "noktalar" kullandı ancak daha sonra daha kalın fırça darbeleriyle bu tekniği biraz değiştirdi. 1905 itibarıyla André Derain ve Maurice de Vlaminck ile birlikte, eleştirmenlerin o günlerde Les Fauves [Fovlar] –vahşi yaratıklar– dedikleri bir grup kurmuşlardı.

Yaşam Sevinci

1905-06. Tuval üstüne yağlı boya, 174 x 238 cm
Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania

Matisse, ilk Arkadya çağrışımlı müstehcen resmi olan *Luxe, calme et volupté*'yi [Lüks, sükünet ve sefa] 1904-05'te tamamladı. Resim, her yönüyle, sanatçının Seurat'dan etkilendiği Puantilist evre ile ertesi yıl bitirdiği *Kitap Okuyan Kız* ve *Vista de Collioure* [Collioure Manzarası] gibi resimlerin de aralarında bulunduğu yapıtlarında yüzeye çıkan safkan Fovizm arasında tuhaf bir denge kurduğu, geçiş dönemi yapıtıydı. Ancak sanatçının bu dönemde yaptığı açık arayla en radikal resim, ikinci büyük Arkadya çağrışımlı resmi *Yaşam Sevinci*'ydi. Büyük ölçekli ve çok ayrıntı içeren bu resimde Matisse, nihayet, sarsıcı derecede özgün ve karmaşık bir renk yönetiminin belli bir kurala bağlı kalmaksızın, içten geldiği gibi sağlanması uğruna Divizyonizmi terk etti. Bu resmin sarsıcı ve şaşırtıcı olmasının tek sebebi sadece geneline hâkim olan parlaklık, aydınlık değil gerek ölçek gerek renk tonu gerekse renk doygunluğu açısından neredeyse çiçek dürbünü görüntüsü kadar canlı, hatta cüretkâr geçişler sunmasıydı. Resimde canlı renklerdeki boya pigmentlerinin kullanıldığı geniş, düz, tezat alanların hacmi koyu renkli, karanlık vurgular ve kıvrım şeklindeki çizgilerle artırılmıştır. Paul Gauguin'in Tahiti resimlerinde rengi hayat dolu bir hamlıkla ve saf duygusallıkla kullanma şeklinin Matisse üstündeki etkileri açıkça görülmektedir ancak Matisse bunu bir parça daha ileri boyuta taşımıştır. Gauguin, renk dilini mimetik temsilden başarıyla ayırmıştı –artık bir ağacın yeşil, bedenlerin ve tenin pembe yahut kahverengi, hatta muzun sarı olması şart değildi– ama *Yaşam Sevinci*'nde Matisse, rengi tamamen sentetik bir şeye dönüştürmüştü. Bedenler pembeyse tercihen tamamen doğal olmayan bir pembe tonu kullanılmalıydı. Ancak bunlar resimdeki konumlarına ve genel renk düzenlemesinde üstlenmeleri gereken role bağlı olarak kolaylıkla mavi, kırmızı yahut turuncu da olabilirlerdi. Matisse'in yeni Arkadya'sında çimenler sarı yahut mor, gökyüzü pembe ve ağaçlar ise –görünüşe bakılırsa– nadiren de olsa yeşildi.

Yaşam Sevinci, pek çok açıdan kehanete benzeyen bir çalışmadır; kavramsal bir dille söylemek gerekirse bu yapıt, Matisse'in 1920'lerde, 1930'lardaki çalışmalarını atlayıp 1940'ların sonunda yaptığı daha "müzikal", ritmik resimlerinin ve yaşamının sonuna doğru yaptığı kolajlarının habercisidir.





Luxe, calme et volupté (Lüks, sükûnet ve sefa)
1904-05. Tuval üstüne yağlı boya, 98 x 118 cm, Musée d'Orsay. Paris



Kitap Okuyan Kız, 1905-06
Tuval üstüne yağlı boya, 75 x 60 cm
Museum of Modern Art, New York

Pablo Picasso

1906
Tuval üstüne yağlı boya, 142 x 97 cm
Kunstmuseum Basel

İki Erkek Kardeş

Picasso'nun 1906 yılının yaz mevsimini geçirdiği, Sierra del Cadí'deki küçük Katalan köyü Gósol'da yapılan bu tuval resmi, ressamın "Pembe" döneminin sona erdiğini işaret eder. Çok basit, neredeyse primitif ancak yine de garip bir şekilde ilgi çeken imgesiyle bu resim büyüleyici bir yapıttır.

Ergenlik dönemindeki çıplak erkek figürü, ayırt edici özelliği olmayan bir manzara önünde, daha küçük yaştaki bir erkek çocuğunu (resmin başlığı Picasso'ya ait olmamasına rağmen muhtemelen erkek kardeşini) sırtında taşımaktadır. Yatay çizgi, toprak ve gökyüzü arasında ayrım yapmaktadır, hepsi bu. Resimde –üç elin büyük kardeşin boğazında birleştiği güven duygusu ile iki çocuk arasında ve ayrıca ressam ile konusu arasında gelişen– sıra dışı bir sevgi ve şefkat atmosferi vardır. Boya tuvale küçük fırça darbeleriyle yalatılarak sürülmüştür. Kontürler, figürleri meydana çıkaracak şekilde ve zarafetle çekilmiştir. Genç erkek figürünün bedenine mutlak bir ağırlık ve hacim veren biçimlendirme, büyük bir kısıtlamayla ve ışığın henüz olgunlaşmamış kas yapısı üzerindeki hareketinin son derece farkında olarak uygulanmıştır. Poz, oranlar ve yapısal sadeleştirme M.Ö. 600 civarından kalma, Atina bölgesinde üretilmiş *kouroi*'ları [ayakta duran genç erkek heykelleri] çağrıştırmaktadır. Bu imgenin en ayrıntılı, en kararlı yapılmış kısmı, çocuksu bir şekilde resmin yan tarafına doğru bakmakta olan genç erkeğin başıdır. Kısa kesilmiş saçı, siyah gözleri ve afacan ifadesi hayli tanıdıktır. Bu figür, ilk kez, sanatçının bir önceki yıl yaptığı "pembe" yapıtlarında, örneğin *Palyaçonun Ailesi*'nde ve *Köpek ile İki Akrobat*'ta karşımıza çıkar. O sıralarda Picasso'yu ziyaret eden arkadaşlarına göre bu model Paris'te, "Bateau Lavoir" olarak bilinen apartmandaki odalardan birinde yaşayan genç bir erkek fahişedir.

Picasso'nun "Pembe" Dönemi – Kübizmin Zeminini Hazırlamak

"Mavi" dönemden "Pembe" döneme geçiş, aniden olmamıştı. 1903 sonu itibarıyla Picasso "mavi" resimlerdeki karamsar iç gözlemleriyle kapana kısıldığını hissediyordu ve yapıtlarında gelişme kaydedeceği daha olumlu bir bakış açısı geliştirme hevesindeydi. "Pembe" dönem resimlerinin ve 1907'de bitirdiği *Les Demoiselles d'Avignon* [Avignonlu Kızlar] resminden önceki tüm geçiş dönemi yapıtlarının ardındaki temel itici güç buydu. Daha yumuşak renklere ve daha açık tonlara tedrici geçiş yapmak suretiyle renk aralığı ve resimlerin kilit rengi yavaş yavaş değişti. Tamamen gelişmiş *terracotta* [toprak rengi] pembe resimlerin ortaya çıkması iki yıl kadar sürdü. Resimlerin teması bir deri bir kemik müzisyenlerden, birbirine sarılmış alkolik çiftlerden ve avurtları çökmüş, üzgün bakışlı çocuklardan uzaklaşıp zamanla akrobatlara, sirk çalışanlarına, *commedia dell'arte* ailesine doğru değişti. İlk başlarda Picasso, 1905'te bitirdiği *Saltimbanques Ailesi* resminde olduğu gibi klasik Fransız figüratif resim geleneğine uygun denemeler yaptı. Ama bu deneyim, ateşli ve radikal düşüncelerini tatmin etmek açısından başarısızlıkla sonuçlandı. Resmi, ilkel köklerine döndürmek istiyordu ve Gósol seyahatinin nedeni de buydu: Paris sanat dünyasının karmaşık ve sofistike ortamından kaçmak, daha dolaysız, daha yaşamsal gerçekliğin peşine düşmek. İki Erkek Kardeş, bu arayışın vardığı en yüksek noktaydı.



Saltimbanques Ailesi, 1905
Tuval üstüne yağlı boya. 212.8 x 229.6 cm. National Gallery of Art. Washington



Atı Yürüten Erkek Çocuğu, 1905-06
Tuval üstüne yağlı boya, 220,3 x 130,6 cm.
Museum of Modern Art, New York



Mermer Torso, Genç Erkek Heykeli
(Kouros), M.Ö. 6. yüzyıl ortaları.
Musée du Louvre, Paris



Walter Richard Sickert

1860'ta, Danimarka-Alman melezi bir babanın ve İngiliz bir annenin oğlu olarak Münih'te dünyaya geldi. Ressam bir ailede büyümesine rağmen önceleri aktör olmak istedi. Resim yapmayı, dönüşümlü olarak İngiltere'de ve Fransa'da çalışan James NcNeill Whistler'dan öğrendi. Bu sayede Paris'te Edgar Degas ile iletişime geçti. İki sanatçı iyi dost oldu; Degas, Sickert'ın çalışmaları üstünde güçlü etkiler bıraktı. Sickert, Londra'da resmî olarak 1911'de kurulan ancak üyelerinin bir şekilde 1905'ten beri toplantı düzenlediği Camden Town Grubu'nun üyesiydi. Bu dönemde "siyah resimlerini" üretti. 1930'larda haber fotoğraflarından yola çıkarak bir dizi resim yaptı; bu şekilde Gerhard Richter ve Andy Warhol gibi sanatçıların çalışmalarına öncülük etmiş oldu. Sickert, 1942'de Bath'da öldü.

Noctes Ambrosianae

1906. Tuval üstüne yağlı boya, 63,5 x 76 cm.
City of Nottingham Museums, Castle Museum and Art Gallery

Edgar Degas'nın yakın arkadaşı Walter Richard Sickert'ın bu yapıtı, sanat tarihinde hak ettiği yeri ancak yakın zamanlarda kazandı. Figüratif resme yeniden ilgi duyulmaya başlamasının bunda payı vardı elbette ama yolu açan, 1980'lerde Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde büyük sergiler açan organizatörlerdi. Oscar Wilde gibi Sickert'ın da sosyal yaşamı, seçkinlerle –kraliyet ailesi ve aristokrasi– cinsel oyunlara katılmak ile Viktoriyen Londra'daki pek çok sıradan insanın yaşamlarını kötü yönde değiştiren fahişelik ve ikinci derece suç dünyasının alacakaranlığında yaşamak arasında bölünmüştü. Paris'teki dans stüdyolarına kapılan Degas gibi Sickert da müzikhollerin takıntılı müdavimiydi ve halka açık, müstehcen tiyatrolara duyduğu bu saplantı yapıtlarının genelinde ön plana çıkıyordu. Ancak ele aldığı temanın ötesine bakınca, Sickert'ın hem kuvvetli bir sosyal gözlemci ve yorumcu hem de hayli yenilikçi bir ressam olduğu görülür.

Noctes Ambrosianae, Sickert'ın "siyah resimler" dediği bir grup resimden biridir. Bu resim grubu, aynı zamanda, Sickert'ın model olarak Robert Wood'u –cinayete kalkışan ve beraat eden– kullandığını söylediği, o dönem çok aykırı bulunan *Camden Town Cinayeti* resimlerini, özellikle de kayda değer şekilde karanlık düşünceler uyandıran *Camden Town Vakası*'nı (1909) içermektedir. Bu kompozisyonların siyah bir zemin üstüne boyandığı söylenir ancak mevzu bu değildir. Bu resimler daha ziyade zengin, koyu menekşe rengi ve kahverengi katmanların üst üste yerleştirilmesiyle yapılmıştır. Sickert'ın "siyah" terimini kullanması büyük oranda metaforiktir. Bu ifade daha çok konuyu, hâkim toplumsal atmosferi ve kişisel depresif düşünce yapısını ifade etmektedir. Kasvetli havasına rağmen *Noctes Ambrosianae*, fırça kullanımı konusunda bir virtüözlük gösterisidir. Sıkışık, pembe yüzlerin yarattığı yanılsama, Daumier'i hatırlatan bir yöntemle uygulanmış ve sağlanmıştır.

Bu resim, Drrury Lane'de Middlesex Müzikholü denilen ve lakabı "Yaşlı Mo" olan mekândaki en üst katı –genellikle "tanrılar" katı olarak ifade edilen– göstermektedir. "Tanrılar" katı, sokakta yaşayanların ısınmak ve "yetişkin" eğlencesi izlemek için gittikleri yerdi. Sickert'ın resme verdiği isim, genel olarak çok çeşitli anlamlara ilişkin ipuçları vermektedir: Ambrosia, elbette, tanrıların



Camden Town Vakası. 1909.
Tuval üstüne yağlı boya. 61 x 40,5 cm. Özel koleksiyon



yiyeceğidir ve bu da bize "en karanlık", en cinsel içerikli yorumu yapma imkânı sunar. Ama resmin başlığı aynı zamanda Sickert'ın en sevdiği "bar" lardan birine, Ambrose'nin Tavernası denilen halk tavernasına ve *Blackwood's Magazine*'de yayımlanan, bu tavernada geçtiği varsayılan bir dizi hayali diyaloğa da gönderme yapmaktadır.

Sickert'ın Toplumsal Gerçekçilik Düşüncesi

"Ressam, hikâyesini amansız bir tarafsızlıkla anlatmalıdır ... önerilerle dolana kadar sıkıca sarmalıdır. Resimde yaşanan dar görüşlü çöküşün kaynağının püriten edep standartlarına kadar dayandırılabilmesi yeterince garip. Kadınları, erkekleri ve sonuçta sahip oldukları bebekleri resimsel açıdan trajediyle ya da komediyle, insanla ve gelenekle ilişkilendirip ele alamayan sanatçı, cansız –mümkünse resimsel– nesneleri çizmek zorunda kalacaktır. Portakallarla tahrik olarak veya yapı iskelesinden heyecan duyarak nesnelerden etkilenmemiz gerek."

Paul Cézanne

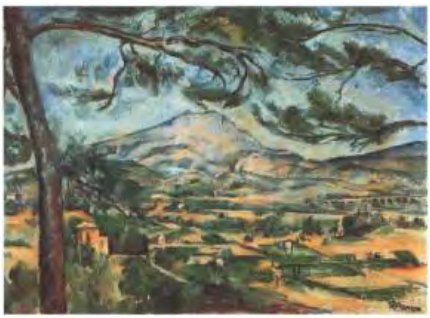
1904-06. Tuval üstüne yağlı boya, 60 x 73 cm. Kunstmuseum Basel

Les Lauves'dan St Victorine Dağı Manzarası

Cézanne, bu "en sevdiği dağın" pek çok resmini yaptı. Üzerinde üç yıldan fazla bir süre çalıştığı ve 1906'da öldüğünde halen "çözümlenmemiş" olan Basel versiyonu, bu resimlerin en yenilikçisidir. İlk bakışta resimlerinin en basitiymiş gibi görünür. Ufuk çizgisinin üstünde kalan alan, tuvalin üçte biri kadardır. Bu çizginin üstünde, St Victorine Dağı göğe doğru yükselmekte; vadi ise ufuk çizgisinin hemen altında genel hatlarıyla uzanmaktadır. Bu resim Courtauld'da bulunan daha erken dönemde yapılmış versiyonuyla kıyaslanırsa imgenin tuhaflığı açıkça görünür hale gelir. Cézanne, görüş alanındaki düşey eksenleri uzatarak yatay ekseni vurgulamak suretiyle manzaralar konusunda geleneksel yaklaşımdan radikal bir kopuş gerçekleştirmiştir. Bu etkiyi sağlamak için yaptığı şey bütün görüş alanını derin olmayan tabak benzeri bir mekana dönüştürerek hem izleyiciye hem de biraz yukarıya doğru eğmektir. Artık uzaklardan bakılan mesafeli bir dünya değil izleyiciyi tamamen sarıp sarmalayan bir manzaradır bu. Resmin boyanma tarzı da daha yumuşak ve daha çeşitlidir. Courtauld'daki resimdeki tarz sert, hatta kristal gibidir. Formlar adeta oyulup çıkarılabilir. Basel'deki resimde ise her şey merkeze doğru ve merkez etrafında hareket halindedir. Fırça darbeleri daha açıktır ve sanatçının Château Noir resimlerinde fazlasıyla baskın olan *pasaj* tekniği daha az kullanılmıştır.

Bu resmin merkezkaç hareketli enerjisi öyle kuvvetlidir ki Braque ve Picasso tarafından Kübizmin analitik evresinde kullanılan, onların eliptik imgelerle deneme yapmalarına yol açan bir özelliği sergiler; tuvalin köşelerini uzamsal kaçak noktaları haline getirir. Tuvalin dışına kaçma etkisi, Amerikalı ressam Philip Gaston'un ilk dönemlerinde yaptığı, geçiş sürecini yansıtan, "yarı İzlenimci", soyut resimlerini etkilemiştir.

St Victorine Dağı, *yak.* 188.
Tuval üstüne yağlı boya, 67 x 92 cm.
Courtauld Institute of Art Gallery. Londra





Pablo Picasso
Mimarın Masası, 1912.
Panele monte edilmiş tuval üstüne yağlı boya, 72,5 x 59,5 cm
Museumof Modern Art, New York



Kant ve Cézanne Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi*'nde ele aldığı transandantal [aşkınsal] estetik yaklaşımıyla öne sürdüğü ve Cézanne'ın algısal "atomizm" –sanatçının "küçük duyumları"– fikirleri ile resimlerinde tecrübe ettiğimiz kronik maddenin belirsizliği durumu arasında dikkat çekici bir tesadüf vardır. Kant, şunları yazar: "Genellikle, mekân içinde seçilen hiçbir şey, kendinde-şey değildir; mekân da şeylerin sahip olduğu bir form değildir [...] kendinde-şey olarak nesneler, bizim için birer bilinmezdir [...] bunlar, daha ziyade, duyularımızın temsilidir." Cézanne'ın Kant'ın metinlerini okuduktan sonra özgün resim tekniğini geliştirdiğini ileri süren bir bilgi yoktur ancak bu metinlerde resim anlayışı konusunda bir tür teselli bulduğu görülmektedir.

Pierre Bonnard

1867'de, Paris yakınlarındaki Fontenay-aux-Roses'da doğdu. Paris Üniversitesi'nde hukuk eğitimi aldığı sırada, eş zamanlı olarak Académie Julian'da desen sınıfına katıldı. Burada Henri-Gabriel Ibels ve Paul Ranson'la tanıştı; Paul Séeusier ve Maurice Denis ile yakın arkadaş oldu. Bu beş sanatçı, 1888'de *Society of Nabiim* [Nabiler Topluluğu] ya da "Nabiler" –Tanrı'nın elçileri– olarak bilinen grubu kurdu. Topluluğun ilk sergisi, 1891'de, Le Barc de Boutteville'de yapıldı. 1893'te Bonnard, on altı yaşındaki Marthe de Méligny (asıl adı Maria Boursin) ile tanıştı. Méligny, hızla sanatçının resimlerinin ana konusu haline geldi ve Méligny'nin 1942'deki ölümüne dek öyle kaldı. Üretken bir ressam olan Bonnard, ayrıca çok sayıda afiş yaptı, kitap resimledi ve tiyatro tasarımları hazırladı. Alfred Jarry'nin 1896'da Théâtre de l'Oeuvre'da sahneye koyduğu, o dönemde kötü şöhret yapan *Kral Übü* adlı absürt oyunda Aurélien Lugné-Poe için çalıştı.

Eğilen Kadın

1907. Tuval üstüne yağlı boya. 72 x 85 cm.
Niigata City Art Museum

Ufak tefek bir kadın olan Marthe'ın banyo yapma ve yıkanma takıntısı olduğu söylenir; bu takıntısı Bonnard'ın gözetlemeci (voyörist) yanıyla gayet uyumluymuş gibi görünmektedir. Marthe'ın çıplak halde dinlendiği yahut kişisel bakım yaptığı yüzlerce mahrem resmi vardır. Bunların çoğunda ressamın soluk kesen yakınlık hissi neredeyse bunaltıcıdır ve Bonnard'ın resimlerine inanılırsa, Marthe, ileri yaşlarındayken bile bir genç kız bedenine sahip olmalıdır: küçük, diri göğüsler; düz bir mide ve zayıf ama şekilli kalçalar. Çok nadir durumlarda, 1899 tarihli kışkırtıcı *Miskin*'de olduğu gibi, Bonnard Marthe'ı izleyiciye doğru bakarken göstermiştir. Başka birinin varlığını kabullenmek konusundaki bu açık reddediş, resmin erotik yükünü büyük oranda artırır. *Eğilen Kadın*'da Marthe'ın bir ayağı taburenin üstündedir öyle ki bacağının alt kısmını kolaylıkla kurulayabilmektedir. Kendini tümüyle yaptığı işe vermiştir. Bu imge, çok kesin bir şekilde yapılandırılmıştır. Biri sağ üstten diğeri sol alttan çıkan, kadının bedenini düzgün bir şekilde çerçeveleyen iki dikdörtgen, Bonnard'ın Hiroshige, Kunisada ve Kuniyoshi'nin Japon Ukiyo-e tahta baskı resimlerine duyduğu hayranlığı kanıtlayan, kompozisyona yardımcı birer araçtır. Bu dikdörtgenler resim boyunca soldan sağa köşegen bir hareket yaratırlar. Bu hareketin ritmik karşıtı olan Marthe'ın eğilişinde, çıplak beden dikkat çekici bir şekilde sola doğru kıvrılmaktadır.



Miskin, *yak.* 1899.
Tuval üstüne yağlı boya.
92 x 108 cm.
Musée d'Orsay, Paris



Leğende Yıkanan Marthe, *yak.*1908-10.



İzlenimciliğe Uzanan Köprü

Fin de siècle [yüzyılın sonu] sanatçılarının çoğu, İzlenimciliğin hâkimiyetinden kurtulmaya çalışıyordu. Sadece Pierre Bonnard ve Édouard Vuillard, akımı kaldığı yerden sürdürmeye niyetli gibiydi. Bonnard'ın boyayı kullanma tarzı bir zamanlar Auguste Renoir'a duyduğu ilgiye, 1890'larda pastel boyayla yaptığı resimlerindeyse Edgar Degas'ya çok şey borçluydu. Bonnard'ın renklerinin yaşam dolu olması kısmen Japon sanatına duyduğu sevgiden –Nabiler arasındaki dostları onu genellikle "Japonlaşmış Nabi" olarak tanımlıyordu– ve Paul Gauguin'in Pont-Aven resimlerine hayranlığından kaynaklanmaktadır.



Kuniyoshi Utagawa. **Şarap Bardağı Tutan Kadın.**
Resimli Dağ ve Deniz Kitabı serisinden.1853
Tahta baskı resim. 35 x 24 cm
The University of Manchester, Whitworth Art Gallery and Museum, Manchester

Pablo Picasso

Avignonlu Kızlar

1907
Tuval üstüne yağlı boya,
224 x 233 cm
Museum of Modern Art, New York

Modern dönemin belki de en esrarengiz ve radikal resmi olan bu kompozisyon, sanatçının verdiği yoğun mücadelenin tüm işaretlerini göstermektedir. Resmin ilk çalışmaları 1906'ya dayanıyorsa da, tartışmalara göre Picasso'nun Musée d'Ethnographie du Trocadéro'yu ziyaret ederek Afrika heykelleriyle karşılaştığı 1907'nin yazına kadar resim tamamlanmadı. Resmin isminin de ileri sürdüğü gibi, yapıt bir genelev sahnesini betimlemektedir ve pek çok açıdan sanatçının 1906'da yaptığı "Pembe" dönem resmi *Harem*'i hatırlatmaktadır. İmge basittir. Çıplak beş kadın ön planda bir meyve kâsesi ile çeşitli pozlar vererek kendilerini eğlendirmektedirler. İmgenin tuvale aktarılma tarzı ise basit olmaktan uzaktır ve bugün bile şaşırtıcıdır. Kesik, kuvvetli, zikzak ve kavis şeklindeki çizgiler, resmin tüm yüzeyine hâkim olan vahşi bir ritim yaratmaktadır. Perspektife ilişkin tüm izler ortadan kaldırılmıştır. Parlak, beyaz fırça darbeleri resmin ton tutarlılığını yok etmektedir. Bu resim için kullanılan kaynaklar ve sanatçının etkilendiği unsurlar konusunda yapılan tarihsel tartışmalar, Cézanne ile Afrika sanatı arasındaki resmî olmayan ilişkinin gündeme gelmesiyle büyük oranda kesintiye uğradı. Ancak üstünkörü bakıldığında bu resim üzerinde Cézanne'ın hiçbir etkisinin olmadığı ve sadece birkaç ayrıntının Afrika sanatına özgü hisler verdiği hemen fark ediliyordu. Gerçek şu ki –resmin hemen yerinde ispatlandığı gibi– bu resmin bir veya iki değil pek çok çelişik referans noktası vardı. Picasso resim yoluyla en ilkel yaşamsal gücü bulup diriltmeye çalışıyordu ve ilham almak için pek çok "primitif/ilkel" addedilen kaynağa bakmıştı: Asur taş kabartmaları; erken dönem Atina mezar oymaları; Orta Yunanistan'da üretilmiş bronzların ve Yunan adalarına özgü küçük heykellerin yanı sıra Afrika kabilelerine ait heykeller, masklar ve fetiş figürler vs. "Pembe" dönemde başlayan köken araştırması, *Avignonlu Kızlar* ile zirveye çıktı.



Harem,
1906
Tuval üstüne
yağlı boya
154,5 x 110 cm
The Cleveland
Museum of Art

Kesin Başlangıçlar

Tabula rasa fikri modern resme musallat oldu: yeni bir görüntünün meydana geleceği uygun anı bekleyen boş tuval. Oysa bu durum nadiren yaşanır; hatta bazı sanatçılar hiç yaşanmadığını söyler. Yine de söz konusu o "uygun ana" oldukça yakın bazı anlar vardır ve *Avignonlu Kızlar* "o anın" ürünlerinden biridir. Hatta bu durum karşısında Picasso bile şaşırmış gibidir. Resim üstünde çalışırken Picasso pek çok eskiz yapmıştır ancak bunların hiçbirinde nihai resimde hayat bulan şiddetli enerji görülmez. Gördüklerimizin çoğu doğrudan tuval üstünde gerçekleştirilmiştir. Sanki hiçbir gerçek tarihi emsali yokmuş gibidir, üstelik Kübizmin de habercisi değildir. Resim, pek çok açıdan bağımsız ve tektir.





Avignonlu Kızlar, detay



Mbuya maskı, Pende, Kongo
Boyalı tahta, lif ve kumaş, 26,5 cm
Royal Museum of Central Africa, Tervuren

Winslow Homer

1836'da, Boston'da doğdu. Boston'daki ticari bir taş baskı atölyesinde iki yıl çıraklık yaptıktan sonra New York'a taşındı ve *Harper's Weekly* adlı yayında serbest çizer olarak çalıştı. Homer'ın en büyük ve ona hızla şöhret getiren çalışması Amerikan İç Savaşı sırasında Cumhuriyetçi askerlerin yaşamlarını gün gün anlattığı belgesel nitelikli çizimlerdi. Konfederasyonun bozguna uğramasının ardından ilgisini Amerikalıların yaşamına, özellikle çocukların ve gençlerin açık hava faaliyetlerine ilişkin çalışmalara yöneltti. 1881-82 yıllarında İngiltere'nin kuzey doğusundaki Cullercoats adlı balıkçı kasabasında geçirdiği iki yıldan sonra çalışmalarının hepsi daha karamsar bir havaya büründü; Amerika Birleşik Devletleri'ne döndüğünde alegorik simgeleri büyük bir yetkinlikle kullanmaya başladı. Homer, 1910'da, Prout's Neck'te öldü.

Kıyıya Vuran Kütük

1909. Tuval üstüne yağlı boya, 62 x 72,5 cm
Museum of Fine Arts, Boston

Bilhassa sosyal bir adam olmamasına rağmen Winslow Homer, kendini her zaman ilerici politikalarla konumlandırdı. 1870'lerde eski kölelerin yaşamlarını, karşılanmamış ihtiyaçlarını ve isteklerini alegorikleştirerek betimlediği çok sayıda resim yaptı. Bu resimlerin en ünlüsü olan *Karnaval İçin Giyinmek*'te (1877) merkezi figür, arkadaşları tarafından onları eğlendirmek üzere süslenen bir Afro-Amerikalıydı. Bu insanların içinde bulundukları kötü duruma, çok daha sonra yapılan bir deniz resminde, denizin düşmanca kabaran dalgalarına kapılmış dümensiz tekneyle kaçan firari bir kölenin betimlendiği 1899 tarihli *Körfez Akıntısı*'nda yine değinilmiştir. Homer genellikle Gerçekçi bir ressam olarak anılır ama aslında Gerçekçilik teriminin ileri sürdüğü gözlemsel yaklaşımdan çok ele aldığı konunun tasvirine daha çok önem veriyordu. İngiltere'de kaldığı sırada, balıkçılık yapan çalışkan halkla içli dışlı yaşadı; her gün, ağları onaran ve o gün çıkılacak balık avına hazırlık yapan kadınlarını arkalarında bırakarak Kuzey Denizi'nin fırtına bulutlarıyla kaplı karanlık ufkuna doğru denize açılan erkekleri izledi. Cullercoats'da deniz, denizin öngörülemezliği ve rasgele şiddet gösterme kapasitesi Homer için, çalışan insanların asaletini ifade edebileceği, betimleyici bir alegorik güç haline geldi. Geç dönem yapıtlarından *Kıyıya Vuran Kütük*'te (1909) deniz, hâkimiyeti tamamen ele almış gibidir. Ön plandaki balıkçı, denizin karşısında bir cüceye dönüşmüştür; bir zamanlar uzun ve dümdüz olan çam ağacı –resmin adında bahsi geçen kütük– düşmüş ve dalgaların gücüyle gövdesi tamamen soyulmuştur. Deniz, aşikâr bir şekilde, kontrolden çıkmıştır. Kabarmakta ve karaya öfkesini kusmaktadır.



Karnaval (Karnaval İçin Giyinmek), 1877
Tuval üstüne yağlı boya, 51 x 76 cm
Metropolitan Museum of Art, New York



Körfez Akıntısı, 1899
Tuval üstüne yağlı boya, 71.5x125 cm
Metropolitan Museum of Art, New York



Winslow Homer'ın Deniz Resimleri ve Toplumsal Reform Gündemi

Amerika Birleşik Devletleri'nin sanayileşmenin hızlanmasıyla ve kentlerde yoksulluğun hızla artmasıyla ortaya çıkan ilk toplumsal krizin eşiğine geldiği 1880'lerin başında Homer'ın ilgisinin deniz resimleri yapmaya yöneldiği gayet açıktır. Reform hareketinin kökleri, kaybedecek çok fazla şeyi olan beyaz orta sınıfa kadar uzanıyordu. Beyaz orta sınıf, endüstriyel karmaşanın yoksul semtlerde kaosa neden olmasından korkuyordu ancak siyah alt sınıfın gelişimini gözden kaçırıyordu. Homer'ın Afro-Amerikalıların sorunlarına duyduğu ilgi göz önüne alınırsa *Kıyıya Vuran Kütük*'ün altında yatan karamsarlığın ve umutsuzluğun, aynı yıl kurulan kısa ömürlü sivil haklar örgütü NAACP'ın (National Association for the Advancement Coloured People) oluşumuyla bir şekilde ilişkili olması hiç de şaşırtıcı sayılmazdı.

Emil Nolde

(Asıl adı Emil Hansen) oldukça dindar, çiftçi bir ailenin oğlu olarak 1867'de, Almanya'nın kuzeyinde, Danimarka sınırında yer alan Nolde köyünde dünyaya geldi. Flensburg'da tahta oymacılığı işinde çıraklık yaptıktan sonra (1884-88), 1888'de bir tahta oymacısı ve tasarımcı olarak Karlsruhe'ye giderek burada desen dersleri almaya başladı. 1889'da Berlin'de mobilya tasarımcısı olarak iş buldu ve boş zamanlarında müzelere giderek eski ustaların resimleri üstünde çalıştı. 1892'den 1897'ye kadar İsviçre'nin St Galen kentindeki Endüstriyel Sanat Müzesi'nde teknik resim eğitimi verdi. Münih'te bir yıl kaldıktan sonra Paris'e geçerek *Académie Julian*'a kaydoldu ve zamanının çoğunu Louvre'da geçirdi. Kopenhag'a taşınıp 1902'de Ada Vilstrup'la (bu sırada soyadını da Nolde olarak değiştirdi) evlendikten sonra kendini uzun bir süre, ekseriyetle Ada'nın hasta olması yüzünden kaynaklanan mali sorunlarla uğraşırken buldu. O ve Ada, Alsen'de her şeyden ve her yerden uzak bir kır evine taşındılar; Karl Schmidt-Rottluff, 1906'da, sanatçıyı Die Brücke sanatçı grubuna katılmaya davet etmek amacıyla onu ziyaret etti. 1910'da anti-semitik fikirleri yüzünden Berlin Sezesyonu'ndan çıkarıldı. Bir yıl sonra Neue Sezesyon grubuyla güçlerini birleştirdi ve grubun diğer sezesyonlara nazaran daha saldırgan sayılacak hedeflerini belirlemeye yardımcı oldu. 1913-14'te eşiyle birlikte Güney Pasifik'e resmî bir seyahat gerçekleştirdi. Daha sonra Nolde ailesi, Danimarka-Almanya sınırındaki Seebüll'e, kendisinin tasarlayıp inşa ettirdiği, kişisel atölyesinin de bulunduğu eve taşındı. 1935'te, İsviçre'deki özel bir klinikte geçirdiği mide kanseri ameliyatının ardından, nekahet döneminde Paul Klee ile tanıştı ve ikili yakın arkadaş oldu. 1937'de, yapıtları Naziler tarafından "dejenere" bulundu ve Alman müzelerinden çıkarıldı; 1941'de ise resim yapması resmî olarak yasaklandı ama sanatçı gizlice resim yapmayı sürdürdü. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ülkesinde ve yurtdışında sergiler açtı, çok sayıda ödül aldı. 1956'da, seksen sekiz yaşında öldü.

İsa'nın Aşağılanması

1909. Tuval üstüne yağlı boya. 86 x 106,5 cm
Brücke Museum, Berlin

1909 yılı boyunca Nolde üç büyük dini resim yaptı: *Son Akşam Yemeği*, *Pentikost* ve İsa'nın Aşağılanması. 1899'da, Paris'te kaldığı sıralarda Paul Gauguin ve Vincent van Gogh'un yapıtlarını keşfetmişti ama yapıtlarında bu sanatçıların etkisinin görülmesi biraz zaman almıştı. Nolde'un özel bir yakınlık hissettiği van Gogh'un etkisi, önce 1908'de, hayli renkli, dinamik bir şekilde işlenmiş tuvallerini yaptığında öne çıktı; Çiçek Bahçesi (Kız ve Çamaşırlar) bu resimlerin en bilinenidir. Bu resimde kısa hamlelerle tuvale sürülmüş parlak boya lekeleri, yüzeyi kaplayacak şekilde aceleyle işlenmiş gibi görünmektedir. Tuval üstündeki renk cümbüşü içinde ele alınan konunun karakterine uygun bir hareket oluşturacak şekilde birbiriyle karışmış, adeta iç içe geçmiştir. Öyle ki boyanın neredeyse sıcak bir yaz gününde esen belli belirsiz rüzgâra kapılmış yoğun çiçek kümeleri gibi davrandığı görülmektedir. Nolde'un bir yıl sonra yaptığı İsa'nın Aşağılanması'nda da benzer bir aceleci tavır ve resimsel kargaşa –aynı kalabalık, neredeyse kötücül hisler– vardır. İsa, grotesk yüzleri ve özellikleri olan bir grubun ortasında sıkışıp kalmıştır. Bu figürlerin yüzleri, sarımsı turuncu ile zümrüt yeşili arasındaki uyumsuzluğun resmin içinden dışarı doğru adeta haykırırcasına çıktığı marazi bir ışıkla aydınlatılmıştır. Resmin anlatı odağı öfkeli, kötü bakışlar ve alay eden ağızlardır. Gözler ve dişlerdir. Ama daha derin bir düzeyde bu resim tutkuyla da ilgilidir: Nolde'un tabiriyle, içinden



gelen sesin doğrudan ona seslendiği bir "enerji". Nolde resimle ilgili olarak şunları yazmıştır: "... bir emsal veya model olmaksızın ... iyi tanımlanmış, sınırları belli bir fikir olmaksızın ... muğlâk bir parlama ve renk hissi yeterliydi ... yoksa resim kendi kendine şekillenirdi."



Çiçek Bahçesi, 1908
Tuval üstüne yağlı boya.
65.5 x 83 cm.
Kunstmuseum.
Düsseldorf



Vincent van Gogh.
Kırmızı Üzüm Bağı.
1888.
Tuval üstüne yağlı boya.
75 x 93 cm
Pushkin Museum of Fine Arts. Moskova

Wassily Kandinsky

1866'da, Moskova'da doğdu. Moskova Üniversitesi'nde hukuk eğitimi aldı ve aynı kurumda ders verdi. 1896'da Münih'e taşındı. Munich Kunstakademie'ye girmek için bağımsız bir sanat okulunda desen ve resim dersleri aldı. 1903 itibarıyla önemli, zaman zaman aykırı bir sanatçı olarak ün kazanmıştı ve Avrupa genelinde sergiler açıyordu. Kandinsky, 1910'da Franz Marc'la tanıştı; birlikte Der Blaue Reiter [Mavi Atlı] kolektifinin manifestosunu şekillendirdiler. Mavi Atlı'nın *Almanach* [Almanak]'ının ilk baskısı 1912'de çıktı, bir yıl sonra Kandinsky soyut resmin önemi ve kaynakları hakkındaki çığır açıcı ders kitabı, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*'yi yayımladı. Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla Moskova'ya gitti ve 1922'de Almanya'ya dönerek yaşamak ve çalışmak üzere bu kez Berlin'e yerleşti. 1923'ten 1933'e kadar Paul Klee, Lyonel Feininger, Oskar Schlemmer, Walter Gropius ve Arnold Schönberg gibi önemli isimlerle birlikte Bauhaus'ta ders verdi. 1933'te Paris yakınlarındaki Neuilly-sur-Seine'e taşındı ve 1944'te, burada öldü.

Kompozisyon II İçin Ön Çalışma

1909-10. Tuval üstüne yağlı boya, 97,5 x 130,5 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York

"Ruh bir piyanodur; renkler bu piyanonun tuşları, gözler tellerine vuran çekiçleridir. Sanatçı ise farklı tuşlara basarak insan ruhunu titreten eldir." **Wassily Kandinsky**

Kandinsky, daha çok müzikle ilgilenen kültürlü bir aileden geliyordu ve bu, resme karşı tutumunu başından beri etkilemişti. Müzikal ses; yerlere, doğa olaylarına ve hatta özel karakterlere ilişkin izlenimleri aktarabilir ancak bunu taklitçi [mimetik] olmayan veya soyut yöntemlerle yapar. Kandinsky'yi renklerin, işaretlerin, çizgilerin ve şekillerin soyut niteliklerinin açıklanmasına yönlendiren şey, işte bu bilgiydi. Yapıtlarındaki farklı dizileri ve katmanları ifade etmek için "kompozisyon" yahut "doğaçlama" gibi müzik terimlerini kullanmaya başlamasının nedeni de buydu. 1911'de Arnold Schönberg ile tanışmadan önce iki temel müzikal etki altındaydı. Bunların biri, Richard Wagner'in sözcükleri, müziği ve görüntüyü bünyesinde barındıran "topyekûn sanat yapıtı" mefhumu, *Gesamtkunstwerk*, diğeri de Aleksander Scriabin'in renk ile müzikal ses arasında sistematik bir ilişki kurmaya yönelik araştırmasıydı. Bu sonuncusu, resimde renklerle duygular arasında bağ kurmayı arzuladığını ifade eden Kandinsky'e daha yakın geldi. Birinci Dünya Savaşı başlamadan önce Kandinsky, son beş tanesi atonal müziği bulan besteci Schönberg ile dostluğunun geliştiği döneme denk gelen yedi "Kompozisyon" resmetti.

Kompozisyon II, 1910. tahrip olmuştur. Tuval üstüne yağlı boya. ölçüleri bilinmiyor.



Kompozisyon VII, 1913. Tuval üstüne yağlı boya. 195 x 300 cm
State Tretyakov Gallery. Moskova





Bazı formlar birbiri içine geçmesine rağmen Kandinsky'nin ikinci "Kompozisyonu" için yapılan bu ön çalışma, resmin İkinci Dünya Savaşı sırasında tahrip olan son halinden oldukça farklıdır ve çarpıcıdır. Resmin bitmiş hali, fotoğraflardan bildiğimiz kadarıyla, düşey iken bu çalışma yataydır. Bitmiş resmin kapalı ve kontrollü bir görüntüsü varken ön çalışma daha açıktır. Üstelik Kandinsky'nin "iç dünyamızda gelişen olayların ... aniden meydana gelen ... bilinçsiz ifadeleri"ni üretme niyetiyle çok daha uyumludur; anlık duygulara gelişmesine yol açar. Melodik sürekliliği reddeden ve onun yerine rahatsız edici bir müzikal uyumsuzluğa dayanan modern müzik yapıtları gibi Kandinsky'nin bakış açısı da ilk etapta fazlasıyla parçalanmış gibi görünür: gelişigüzel yapılandırılmış, canlı ve cansız varlıkların sadece insan, hayvan, ağaç, kayalıklar, tepeler ve gökyüzü imgelerini akla getirecek kadar tamamlandığı bir manzara resmi. Netice itibarıyla bu çalışmaya görsel tutarlılık kazandıran şey, sanatçının kırmızıları, sarıları formların arasından geçirme ve rengi kullanma şeklidir.

Ernst Ludwig Kirchner

1880'de, Aschaffenburg'da doğdu. 1901-1905 yıllarında Dresden'deki Saxon Teknoloji Enstitüsü'nde mimarlık ve mühendislik eğitimi aldı. Berlin'e taşındığı 1911'e kadar Dresden'de yaşadı. Dresden'de Fritz Bleyl, Erich Heckel ve Karl Scmidt-Rottluff ile birlikte, Die Brücke (Köprü) adını benimseyen Dışavurumcu sanatçı grubunun kurucusu oldu. Ortak amaçları, modern kent yaşamının dayattığı kurallardan arınmış, komünal yaşamın asil "yabaniliğini" özümsemiş, safahat dolu bir hayat kurmaktı. Kirchner, sağlık sorunları nedeniyle, 1917'de İsviçre'ye taşınarak dağ manzaralarına yoğunlaştı ve *Davos Günlükleri*'ni yazdı. 1938'de, İsviçre'de öldü.

Marcella

1909-10. Tuval üstüne yağlı boya. 76 x 60 cm
Moderna Museet. Stockholm

Marcella, tipik bir Dresden dönemi resmidir. Die Brücke'ün ilk yıllarında Kirchner'in yapıtlarına hâkim olmaya başlayan üç aşamadan birini temsil etmektedir: kent manzaraları; egzotik kadın oyuncular ve fahişeler; son olarak da *Marcella* örneğinde olduğu gibi, ergenlik dönemindeki genç kızlar. Hem resim hem de imge olarak bu resim şaşırtıcı ölçüde doğrudandır. Kirchner'ın erken dönem yapıtları Vincent van Gogh'un izlerini taşır. Sanatçı, van Gogh'un yapıtlarıyla ilk kez Serbest ve Uygulamalı Sanat Eğitimi Atölyesi'nde kompozisyon eğitimi almak üzere altı ay kaldığı Münih'te, sonra da Dresden'e döndüğünde Arnold Gallery'de karşılaşmıştır. Van Gogh'un yapıtlarına sindiğini hissettiği endişe duygusundan rahatsız olmasına rağmen Kirchner, Hollandalı sanatçının renklerinin canlılığından ve zenginliğinden, Georges Seurat'dan öğrendiği gibi "uyumsuz" tonları kullanma cesaretinden hoşlanıyordu. İki özellik de *Marcella*'da görülmektedir. Kırmızımsı pembe beden, kıvrılmış kollar ve birbiri üstüne atılmış bacaklar çok az fırça darbesiyle oluşturulmuştur; yüzün ve kolların dış hatları, adeta aniden patlayan koyu yeşil lekelerle ayırt edilmektedir. Resimde van Gogh'un yapıtlarına benzeyen iki bariz özellik göze çarpar: resmin solundaki koltuk kılıfı ile dekoratif Japon panosu ve sağda, duvar ile zemini ayıran mavi-yeşil çizginin kesintili kullanımı. İmge hem cüretkâr hem de samimi, hatta cinsel açıdan kışkırtıcıdır. Resmin öznesi, Marcella, siyahla boyanmış çekici iri gözleri ve öğrencilerin saçlarına taktığı kurdelesiyle göğüsleri henüz gelişmemiş bu ergen kız, doğrudan resmin dışına, ressama/izleyiciye bakmaktadır.



Vincent van Gogh. **Augustine Roulin'in Portresi**. 1889. Tuval üstüne yağlı boya. 92 x 73 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo

Die Brücke ve Cinsel Özgürlük Düşleri

Die Brücke'ün cinselliğe bakış açısı fazla tartışılan bir konu değildir. İlkel insanların, özellikle de tam anlamıyla bir cinsel özgürlüğün olduğu düşünülen Melanezya ve Polinezya'da yaşayanların cinsel hayatları hakkındaki yanlış fikirlerden –sonu gelmeyen bir çiftleşme hali– yola çıkan Die Brücke sanatçıları, Dresden'de benzer bir özgür yaşam tarzı inşa etmek istediler. Palau Adaları'nda yaşayan yerlilerin alışkanlıklarını taklit ederek atölyelerinde "cinsel kutlama" ve "zafer kazanma" mekânı olarak kullandıkları –sığınak ve tapınak arasında bir işlev



gören– "erkek evleri" kurdular. Kirchner'in durumunda bu yaşam tarzı "tüm doğal sadeliğiyle nü yapmak" kisvesi altında genç kızlarla cinsel ilişkiye girme fantezisinin –gerçekleşmese de– yanı sıra "zenci" kadın dansçılarla ve "ecnebi" fahişe dediği kadınlarla rasgele ilişkiye girmekten ibaretmiş gibi görünmektedir. Die Brücke ismi, Kirchner ve Heckel ile yaptığı bir sohbet sırasında ressam Schmidt-Rottluff tarafından önerilmişti. Bu ismin, Dresden'deki Elbe Nehri'nin üstünde yer alan ve iki yakayı birbirine bağlayan –Kirchner'in dediği gibi "iki tarafı birbiriyle bağlamak"– köprülere gönderme yapmanın dışında bilinen başka bir anlamı yoktu; dolayısıyla bu durum, çeşitli farklı anlamlar çıkarılmasını da beraberinde getirdi.

Franz Marc

1880'de, Münih'te doğdu. Filoloji eğitimi almayı planladı ama bir yıllık askerlik hizmetinin ardından fikir değiştirerek Münih'teki Sanat Akademisi'ne kaydoldu. Henüz öğrenciyken İzlenimcilerin yapıtlarını görmek için Paris'e gitti. Eğitimini tamamladıktan sonra Paris'e döndü. Bu kez Vincent van Gogh'un ve Paul Gauguin'in etkisi altında kaldı. 1910'da Münih'te açılan ve onu derinden etkileyen Henri Matisse sergisine gitti. Marc'ın ilk kişisel sergisi 1910'da açılmıştı ve bu sayede August Macke ile arkadaş olmuştu. 1911'de, aralarında Wassily Kandinsky ve Alexei Jawlensky'nin de bulunduğu, Neue Künstlervereinigung München (NKVM) olarak bilinen genç sanatçıların arasına katıldı. Kandinsky ile birlikte, 1900'lerin en önemli sanatsal manifestolarından biri olan *Almanach*'ı [Almanak] yayımladı ve birlikte "Der Blaue Reiter" (Mavi Atlı) adını verdikleri, dönemin sanat anlayışından önemli bir kopma noktası olarak bilinen oluşumu şekillendirdiler. Marc, Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle gönüllü olarak askere gitti ve 1916'da, Verdun'da öldü.

Manzaradaki At

1910
Tuval üstüne yağlı boya, 85 x 112 cm
Folkwang Museum, Essen

1909'da Marc, Münih'ten ayrılıp Yukarı Bavyera'ya giderken doğal dünyanın "saflığını, gerçekliğini ve güzelliğini" keşfetmeyi umuyordu. Resimsel dilini basitleştirip resimlerinin içeriğine yoğunlaşmak bu yolda ona kesinlikle yardımcı oldu. Amacının, sanatın "mutlak özünü" keşfetmek olduğunu açıkladı; "dışavurumcu" yeni çizgilerle ve renklerle beslenen, bilinen şeylere –ağaçlar, kuşlar ve hayvanlar– uygulanabilecek yeni bir resimsel hassasiyete, bir dereceye kadar soyut stilizasyonuna ihtiyaç duyulduğunu hissediyordu. *Manzaradaki At* (1910), Marc'ın natüralist renk kullanma alışkanlığından kaçmayı başardığı erken dönem resimlerinden biriydi. O yıl, yaz mevsiminin sonunu August Macke ile resim tartışmaları yaparak geçirmişti; Macke, saf renklerin sahip olduğu soyut ve sembolik potansiyel konusunda onu ikna etmişti. Marc, hemen, güçlü bir psikolojik içerikle desteklediği kişisel sembolik renk kuramını geliştirmeye koyuldu. Üç ana renge özel nitelikler atfetmekle işe başladı. "Mavi"yi sertliği, dayanıklılığı ve zekâyı temsil eden eril bir öğe; "sarı"yı zarafeti, zevki ve duyarlılığı ifade eden, dişilik özelliklerine sahip bir unsur; "kırmızı"yı da maddesel dünyanın –ağır, savaşçı ve zalim– simgesi olarak görüyordu. Bu ana renkleri karıştırmak, belli başlı özelliklerini de karıştırmak demekti: Kırmızıya sarı eklendiğinde kırmızının ağırlığı ve zalimliği zarafet ve duyarlılıkla yumuşatılır. Kırmızıya mavi eklendiğinde savaşçı özellik sertlik ve dayanıklılıkla kıvama getirilir. Marc'ın *Manzaradaki At* resmini okurken sanatçının bu resmi kendi sembolik renk kuramını geliştirdiği dönemde yaptığı gerçeğini akılda tutmak gerekir; böylece yapıt salt bir resim olmaktan çıkıp zorlu bir psikolojik dram haline gelir.

Marc, hayvanların "katışıksız" saflığını insanın "günahkârlığına" tercih ettiğini her fırsatta söylüyordu. Görünen o ki, sanatçı en güçlü duygularını ve hislerini aktarabileceği araçlar olarak hayvanlara resimlerinde özel bir yer veriyordu. Bunun göze çarpan bir örneği de, ufukta Birinci Dünya Savaşı'nın gözüktüğü 1913'te yapılan, asil, "mavi" bir antilobun dehşet verici karanlığın çökmeye başlamasıyla korku içinde iki ayağı üstünde yükselmeye başladığı, adeta kehanet sayılabilecek *Hayvanların Kaderi*'dir.



Hayvanların Kaderi. 1913. Tuval üstüne yağlı boya. 195 x 263.5 cm. Kunstmuseum, Basel



August Macke, **Sebze Bahçeleri**. 1911. Tuval üstüne yağlı boya. 47.5 x 64 cm. Städtisches Kunstmuseum, Bonn



Henri Matisse

Müzik

1910
Tuval üstüne yağlı boya, 260 x 389 cm
Hermitage Museum, St Petersburg

1907 ile 1910 yılları arasında Henri Matisse çok sayıda orta ve büyük ölçekli figürlerle kompozisyon yaptı; görünüşte form ve renk açısından basit olan bu resimler, *Yaşam Sevinci*'ndeki (1905-06) keşiflerin bazılarını bünyesinde topluyordu. Bu yeni resimlerin teması, oynayan, dans eden ve müzik yapan insanlardı. Bu esnada Matisse, ressam dostu Fovist André Derain'in peşisıra Fransa'nın güneyine gitmiş ve Akdeniz kıyısında, İspanya sınırına yakın Perpignan civarındaki Collioure'da bir atölye kurmuştu.

"Benim düşlediğim, zorlayıcı ya da rahatsız edici konulardan uzak bir denge, arılık ve dinginlik sanatı ... rahatlatıcı bir etki, zihinsel bir yatıştırıcı –iyi bir koltuk gibi." **Henri Matisse**

Tüm resimlerin –tüm sanat yapıtlarının– zihinde, sinir sisteminde ve hatta bazen izleyicinin teninde sempatik tepkiler oluşturduğu düşünülürse, resimlerin her zaman bedene hitap ettiğini söylemek mantıksız sayılmaz. Ama odak noktasının ve yapıtın konusunun figür olduğu durumlarda bu, çok daha açık bir şekilde doğrudur. Matisse'in yaptığı *Dans* (1909-10) gibi bir resmi ele alalım; bu yapıtı zihnimiz kadar bedenimizle de algılarız ve anlarız. Bir tür kinestetik empati sayesinde dansın ritminin, bedenin neredeyse uçarcasına hareketinin, kol ve bacak eklemlerinin akıcı deviniminin hazzını bu eylemlerin beraberinde getirebileceği hiçbir fiziksel gerilimi ve kısıtlamayı tecrübe etmeksizin hissedebilir, bu hazzın keyfine varabiliriz. Oysa *Müzik*'te çok farklı bir empatik tepki sahneye girer: sinestezik tepki. İmgenin geneli –yeşil, mavi, kırmızı arasındaki ton yakınlığı-, tek telli çalgıdan çıkan bileşik bir ses gibi tınlarken figürler "görsel" bir kadans meydana getirirler. Kendi sıraları geldiğinde ses çıkaran notalar gibi bu figürler de yeşil zemin üstüne, sıraları geldikçe resmin genel alanı içinde yükselip alçalacak şekilde dizilmişlerdir.



Dans, 1909-10
Tuval üstüne yağlı boya, 260 x 390 cm
Hermitage Museum, St Peterburg



Matisse, Avrupa'daki Renkli Resimler ve Amerikan Renk Alanı Resmi

Hiç kuşku yok ki, doygunluğu yüksek renklerle oluşturulmuş düz ve birbiriyle kesişen alanlara vurgu yapmasıyla, Avrupa resmindeki modern renk yaklaşımlarından Matisse –Paul Gauguin'in ayak izlerini takip eden– sorumluydu. Paris ekolünün son dönemlerinde öne çıkan çoğu ressamın yanı sıra Patrick Caulfield, David Hockney ve Howard Hodgkin gibi sanatçılarla birlikte savaş sonrası dönemin ünlü çok sayıda farklı İngiliz ressamı da ondan etkilenmişti. Ancak Matisse, Amerikan soyut sanatının ve özellikle renk alanı resminin evrimi açısından da önemli bir figürdü. Matisse saplantısı olan, her ne kadar figüratif çalışmalar yapıyorsa da Mark Rothko ve Barnett Newman'la arkadaşlığı sayesinde sanat dünyasında hatırı sayılır bir nüfuz elde eden ressam Milton Avery, bu bağa büyük saygı duyuyordu.

Pablo Picasso

Daniel-Henry Kahnweiler

1910
Tuval üstüne yağlı boya, 100,5 x 72,6 cm. The Art Institute of Chicago

Picasso, 1910 yılının yaz mevsimini Katalan kıyı köyü Cadaqués'te resim yaparak geçirdi; sonraları bu seyahatini yoğun bir mücadele dönemi olarak tanımladı. Figür resimlerinde, hâlâ hacimli formdan –insan bedeninin "natüralist" topolojisinden– vazgeçmeye çalışıyordu. İnatla figüratif resme yapışan ve ulaşmak istediği soyutlama düzeyine direnen melez bir görsel dile saplanıp kaldığını hissetti. Cadaqués'de bu soruna kafa tuttu ve desen açısından gayet makul bir başarıya ulaştı ancak kâğıt üstünde kaydettiği ilerlemeyi nihai resme aktaramadı.

Eylül'de Paris'e döndükten sonra Picasso, Kahnweiler'ın portresine başladı ve böylece Cadaqués'te yaptığı önemli bir yenilik açıklık kazandı. Kahnweiler, yıllar sonra Kübizmin analitik evresi söz konusu olduğunda şunu belirtecekti: "Picasso büyük bir adım atmıştı [...] kapalı formu delik deşik etmişti [...] yeni amaçlara uygun yeni bir teknik bulunmuştu." Kahnweiler'ın ifade ettiği değişimi görsel olarak açıklamak için Picasso'nun 1910'un ilkbahar ve yaz döneminde yaptığı *Wilhelm Uhde* ile *Ambroise Vollard* portrelerini karşılaştırmamız gerekir; Kahnweiler'ın portresi aynı yıl içinde daha ileri bir tarihte tamamlanmıştır. Daha önce yapılan resimlerde boyanan düzlemler, alttan alta hâlâ kendini belli eden natüralist ve hacimsel formları oluşturmaya yardımcı, uygun birer yüzey süslemesi işlevi görmektedir. Kahnweiler'ın portresinde ise aksine, her şey bir yüzey konstrüksiyonudur. Fazla geniş olmayan, silik tonlardaki renk aralığı, ışık-gölge dengesi ve ısrarlı "Divizyonist" leke alanları oluşturulması resim sathını oyularak yapılmış rölyefleri çağrıştıran bir yüzeye dönüştürmüştür. Hiçbir hacim olmadığı gibi tüm resimsel alan hacimlere yer veremeyecek kadar sığdır. Düzlemler bile gerçek dışı bir hale getirilmiştir ve çoğu düzlem saydamlaşırken yahut gölgeyle kaplanırken eriyip yok olacakmış gibi görünmektedir.



Ambroise Vollard'ın Portresi
1910. Tuval üstüne yağlı boya, 93 x 66 cm
Pushkin Museum of Fine Arts, Moskova



Paul Cézanne
Ambroise Vollard'ın Portresi, 1899
Tuval üstüne yağlı boya, 100 x 81 cm
Musée du Petit Palais, Paris

Yanılsamaya yol açan bütün formları bir yana bırakan Picasso, portre resminde, yapılan portrenin modele benzeme zorunluluğuna dayalı geleneksel çerçeveyi ortadan kaldırmıştı. Kahnweiler'ın portresini yaptığı resimde, sanatçı, karakteristik özellikleri –mesela Kahnweiler'ın alnından geriye doğru taradığı saçı, uzun burnu ve birbirine kenetlenmiş elleri– günümüzde "belirteç" yahut "şifre" dediğimiz simgelere dönüştürmek suretiyle belirli bir kimliği işaret etmeyi sağlayan yepyeni bir yöntem bulmuştur.



"Divizyonizm" Bu terim, ilk kez, Georges Seurat'nın Puantilist resim yapma tekniğini tanımlamak için kullanıldı. Dolayısıyla ilk kullanım şekline göre terim, uygun bir mesafeden bakıldığında yekpare, içi dolu ancak ışık saçan renk, kütleler oluşturacak şekilde "gözün içinde (retinada) karışacak" olan, saf renklerden ibaret küçük noktaların belli bir sisteme göre yerleştirilmesi anlamına geliyordu. Sembolist, Orfist ve Fovist ressamlar terimi, tuval üstünde fırçayla oluşturulan düzenli ancak kırık motifler anlamına gelecek şekilde benimsediklerinde, terim sahip olduğu ilk tanımın özelliklerini kaybetti ancak çok daha yaygın şekilde kullanılmaya başladı. Analitik Kübizmde bu sözcük, "cisimleri" daha soyut betimlemek için formu resim yüzeyinde "açmaya" yarayan, yatay titrek lekeler anlamına gelmektedir.

Umberto Boccioni

1882'de, Reggio Calabria'da doğdu. Çocukluğu Forli, Genova, Padua ve Catania'da geçti. 1899'da Roma'ya gelince, desen dersleri aldığı, ayrıca Giacomo Balla, Gino Severini ve Mario Sironi ile tanıştığı Scuola libera del nudo'ya kaydoldu. Boccioni ve diğer üç sanatçı artık kendi Divizyonizm yaklaşımlarını geliştirmeye çalışıyorlardı. 1906 yılı boyunca Paris'e ve Rusya'ya gitti. Nihayet 1907'de Milano'ya yerleşti. Boccioni, 1909-10 kışında yazar Filippo Tommaso Marinetti'yle tanıştı ve onun ısrarıyla Milano'daki Fütürist gruba katıldı. 1910'da *Fütürist Ressamlar Manifestosu*'nu imzaladı ve aynı yıl *Ruh Halleri* serisinin ilk resmini yaptı. 1912'de, Balla'nın ve Severini'nin ileri sürdüğü "uzay/zaman sürekliliği" –anlık, dinamik ve kadim gerçeklik– fikrine karşı çıktığı, bunun yerine "hatırlananların ve görülenlerin" sentetik bileşimini savunduğu *Fütürist Heykel İçin Teknik Manifesto*'yu yazdı. 1915'te, Fütürist grubun diğer öncü üyeleriyle birlikte Lombard Bisiklet ve Motor Sürücüleri Taburu'nda gönüllü asker oldu; savaşta ön saflarda hizmet verdi. Sahra topçusu olarak atanan sanatçı, bir yıl sonra, otuz üç yaşındayken attan düşerek öldü. "Yeni bir hız estetiği yaratıyoruz. Uzay/boşluk kavramını feshettik, zaman kavramını epey azalttık. Böylece aynı anda pek çok yerde olabilen çoğaltılmış insanı hazırlıyoruz." **Filippo Tommaso Marinetti**

Ruh Halleri I: Gidenler

1911. Tuval üstüne yağlı boya. 70 x 95 cm
Civico Museo d'Arte Contemporanea. Milano

Umberto Boccioni bir yandan Kübist ressamların başardıklarını destekliyormuş gibi davranırken bir yandan da onların resimlerinin "gerçekte olduklarından daha cüretkâr göründüğünü" dile getirerek tereddütlerini ifade ediyordu. Güya modern bir şekilde "atomlarına ayrıştırılmalarına" rağmen Analitik Kübizmin halen statik, gayet dengeli imgelere bağlı kaldığını ve bu yüzden akımın, modern hayatın dinamik koşullarını yansıtmak konusunda başarısız olduğunu hissediyordu. Fütürist projenin temeli, hareketin betimlenmesiydi –Boccioni ve çevresi "hız" fikriyle kendilerinden geçmişlerdi. Marinetti'nin iddiasına göre, "hız" sayesinde uzayı çökertmek ve yeni bir "noktambulizm" (gündüzün ve gecenin aynı anda yaşandığı an, bir tür uyurge-



Ruh Halleri II: Kalanlar, 1911
Tuval üstüne yağlı boya. 70 x 95.5 cm
Civico Museo d'Arte Contemporanea. Milano



Ruh Halleri I: Vedalar, 1911
Tuval üstüne yağlı boya. 70.5 x 96 cm
The Museum of Modern Art. New York



zerlik hali) içinde zamanı sıkıştırmak mümkündür. Boccioni'nin bakış açısına göre ise bu görüş kritik bir psikolojik boyut kazanır çünkü Boccioni, belleğin önemi konusunda hayli ısrarcıdır. Modern hayatın "hızı" bir yandan insan ruhuna ve yaşamına yeni bir ivedilik katmakta bir yandan da insanın kaybetmek konusundaki farkındalığını, yeni psikolojik acılar yaşama olasılıklarını artırmakta, yeni endişe düzeyleri ile insanı tehdit etmektedir. Boccioni'nin Divizyonist fırça kullanma tarzı gerçekten de bu tür psikolojik anlamlarla yüklüdür. *Ruh Halleri I: Gidenler* gibi bir resimde modernite fırtınasıyla kazandıkları uyanıklık hali/bilinç artışı karşısında saldırganlaşan figürler baş döndürücü hızlanma hissini tecrübe ederken aynı zamanda yine modernite fırtınasıyla iki büklüm olur ve yeniden şekillenir. Bu arada, tezat teşkil eden devam resmi *Ruh Halleri II: Kalanlar*, yukarıdan aşağıya doğru bakıldığında ıslak gibi görünür; figürler ise birbirlerini fark etmeksizin uyurgezer gibi dolaşan, birbirinden kopuk, yarısı su dolu yaratıklara dönüşmüştür.

Egon Schiele

1890'da, Viyana yakınlarındaki Tulln an der Donau'da doğdu. Viyana'daki Akademie der bildenden Künste'e kabul edildiğinde sadece on altı yaşındaydı. 1907'de, sahip olduğu teknik çizim yeteneğinden hayli etkilendiği Gustav Klimt'le tanıştı. Akademideki profesörlerden biriyle tartıştıktan sonra, 1909'da, Neukunstgruppe'u (Yeni Sanat Grubu) kurmak için okulu bıraktı. İlk kişisel sergisini 1911'de, Viyana'nın saygın galerisi Miethke'de yaptı. 1912'de, küçük yaşta bir kızı suistimal etmekle suçlandı ve tutuklandı. Duruşmada şikâyet geri alındı ancak Schiele, bu kez, çocukların atölyesindeki "ahlâksız" resimleri görmesine izin vermek suçundan mahkûm oldu. Yirmi dört gün hapis yattı ve sorun yaratan yapıtlarından birinin merasimle yakılmasına tanıklık etmeye zorlandı. İlk kez 1913 tarihli Viyana Sezesyonu'nda resimleri sergilendi. Aynı yıl Berlin'de yayımlanan ve sanatçıya, yapıtlarına ayrılmış özel bir sayı yayımlama vaadinde bulunan *Die Aktion* dergisinin ekibine katıldı. Schiele, 1915'te askere alındı ve İspanya'daki grip salgını yüzünden öldüğü 1918 yılına kadar askerlik yaptı. Öldüğünde henüz yirmi sekiz yaşındaydı.

Eteğini Kaldırmış Siyah Saçlı Kız

1911
Guaj, sulu boya ve kurşun kalem. 55,9 x 37,8 cm
Leopold Museum, Viyana

Anlatılanlara göre Schiele, ideal kadın vücudu tanımını, 1909 yılının yaz aylarında Viyana'da bir gösteriye çıkan, "dışavurumcu, serbest dansın" uluslararası yıldızı, Amerikalı dansçı Ruth Saint-Denis'in bedeninde keşfetmiştir. Ancak sanatçının biyografisini yazan Arthur Roessler'a göre, daha hassas noktada duran bir başkası daha vardır; Schiele'nin dostu ve sanatçı arkadaşı Erwin Osen'in kız arkadaşı, egzotik gösteriler yapan dansçı Moa. Roessler'ın tarifine göre Moa, Schiele'nin aradığı özel tipi akla getirmektedir: "... maviye çalan siyah saçlarının altında maske gibi hareketsiz duran, kemik beyazı yüzüyle, fidan gibi bir dansçı ... kahverengi-mavi gölgeleri göz çukurlarına düşen ağır, uzun kirpiklerin ardında saklanan, soluk ışıltılar yayan kuzguni siyah renkli iri gözlerinde umarsız bir bakış ..." *Eteğini Kaldırmış Siyah Saçlı Kız* resminde modelin kim olduğunu bilmiyoruz ama yüz ve beden tipi kesinlikle bu tarifle uyumludur. Yine 1911'de yapılan *Ayakta Duran Çıplak*'taki gibi çizimlerden aşina olunan erotik eğilim, bu resimde, modelin cinsel organını kışkırtıcı bir şekilde sergilemesiyle açıkça ortaya çıkmıştır. Gayet anlamlı bir şekilde bu durum, karşımıza resmi hem çok katmanlı hem de şiddet üzerinden okumaya/yorumlamaya yol açan, yaralı bir karakter çıkarır. İmgenin iki yarısı vardır –üst ve alt– ama içerisi ve dışarısı arasında da bölünme söz konusudur. İlk bakışta figür tamamen dinlenir halde, uyuyormuş ve rüya görüyormuş gibidir ama aynı zamanda kendini teşhir edercesine umarsız uzanmaktadır. Kesik bacakları, çaresizliğini ve her an yaşanabilecek tecavüzü betimlemektedir. Bir özne olarak model zevkli fantezileri ile Schiele'nin izleyicinin aklına soktuğu daha rahatsız edici düşünceler arasında sıkışıp kalmıştır.



Mae, 1911
Kâğıt üstüne guaj, sulu boya ve kurşun kalem. 48 x 31 cm. Özel koleksiyon, geçici olarak müzeye verilmiştir. The Museum of Modern Art, New York





"Erotik sanat yapıtının tamamen kendine özgü bir kutsallığı vardır."
Egon Schiele

Ayakta Duran Çıplak, 1911
Kâğıt üstüne sulu boya ve siyah pastel boya, 53.5 x 28 cm
Özel koleksiyon

Marcel Duchamp

1887'de, Normandiya yakınlarındaki Blainville'de doğdu. Babası noterdi; annesi ise bir ressam ve gravür sanatçısının kızıydı. Babasının karşı çıkmasına rağmen Duchamp ve iki ağabeyi sanatçı olmayı seçti. En büyük ağabeyi Gaston (ressam), Jacque Villon ismini aldı; ikinci ağabeyi Raymond (heykeltıraş), kendini Duchamp-Villon olarak tanıtıyordu. Marcel Duchamp, Académie Julian'daki derslere katılmak amacıyla 1904'te Paris'e giderek Jacques Villon'un yanına taşındı. Yapıtları ilk kez 1909'da, *Salon des Indépendants*'ta (Bağımsızlar Salonu) sergilendi. O sıralarda Kübist Albert Gleizes, Jean Metzinger ve Fernand Léger'nin yanı sıra aralarında sıkı ve ömür boyu süren bir dostluğun geliştiği Francis Picabia ile de tanıştı. Duchamp, *Merdivenden İnen Çıplak No 2*'yi yaptığı 1912 yılının, sanatsal gelişiminin en önemli dönemlerinden biri olduğunu ifade etmiştir ama düşüncelerindeki kritik değişimin aslında *Trendeki Üzgün Genç Adam*'ı yaptığı 1911'de meydana geldiği de öne sürülebilir.

Trendeki Üzgün Genç Adam

1911. Dokulu mukavva üstüne yağlı boya. 100 x 73 cm. Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik

Kübizme yoğun ancak geçici bir ilgi duyduğu 1911 yılında Duchamp, fizyolog Étienne-Jules Marey tarafından üretilen, insanın hareketine ilişkin kronofotografik imgeleri ve çağdaşı olan, İngiltere doğumlu Amerikalı fotoğrafçı Eadweard Muybridge'in yapıtlarını keşfetti. Marey'in buluşu, "fotoğraf tüfeği," bir levha üstüne çok sayıda poz kaydetme imkânı sunuyordu. Ayrıca Marey'in daha şematik ve net imgeler üretmek amacıyla tepeden tırnağa siyah giysiler giydirdiği kişilerin üstüne beyaz çizgiler çizip noktalar koyma yöntemi, Duchamp'ın, ilk kez *Trendeki Üzgün Genç Adam*'da ortaya çıkan, tuval boyunca yer değiştiren kesik benzeri formları kullanmasına –bu tekniğe "temel paralellik" ismini vermişti– yol açmış gibi görünüyordu. Bu resmin arkasına, anlamlı bir şekilde, "Marcel Duchamp nu (esquisse). Jeune homme triste dans un train" [Marcel Duchamp, çıplak (eskiz). Trendeki üzgün genç adam] ifadesi yazılmıştı. O halde bunu, kendini ifşa eden otobiyografik bir çalışma olarak okumamız gerekir. Duchamp, resmin, kısa süre önce evlenen kızkardeşi Suzanne'ı ziyaret etmek amacıyla Paris ile Rouen arasında –pipo içerek yaptığı– özel bir seyahati ifade ettiğini belirtmiştir. Genç adamın neden üzgün –"*triste*"– olduğu sorulduğunda "*triste*" ile "*tren*" arasında keşfettiği hoş bir aliterasyondan kaynaklandığını söylemiştir ancak belli ki daha kişisel bir mesele söz konusudur. Duchamp'ın Suzanne'e karşı kardeşten öte duygular beslediği ve Suzanne'ın 1911'de yaptığı evliliği ihanet olarak gördüğü düşünülüyordu. Düğünün hemen ardından ama *Trendeki Üzgün Genç Adam*'dan hemen önce Duchamp, yaşadığı hayal kırıklığını ve kayıp hissini aktardığı üç resim daha yapmıştı: *Küçük Kız Kardeş Hakkında*; ardından *Paramparça Edilmiş Yvonne ve Magdeleine*; son olarak da Duchamp'ın Avenue de Neuilly'de sürekli köpeğiyle birlikte yürürken gördüğü ancak hiç konuşmadığı gerçek bir kadını betimlediği *Dulcinea*.



Paramparça Edilmiş Yvonne ve Magdeleine. 1911
Tuval üstüne yağlı boya. 60 x 73 cm
Philadelphia Museum of Art



Dulcinea, 1911
Tuval üstüne yağlı boya, 146 x 114 cm
Philadelphia Museum of Art



"Neredeyse romantik sayılabilecek çekingen görüntüsünün altında Duchamp, felsefi yoruma ve mutlak sonuçlara âşık, müşkülpesent bir diyalektik akla sahipti."
Gabrielle Buffet-Picabia

Egon Schiele

1912
Tuval üstüne yağlı boya, 70 x 80,5 cm
Leopold Museum, Viyana

Kardinal ve Rahibe (Okşayış)

1912 yılı Egon Schiele açısından zor bir dönemdi. Tutuklanmasının ve Nisan ayının büyük bir kısmını hapishanede geçirmesinin ardından serbest bırakıldığında seyahat edip kafasını boşaltmaktan başka hiçbir isteği yoktu. Mayıs ayını Carinthia ve Trieste'de geçirdikten sonra Haziran'da Viyana'ya döndü. Yaz boyunca Erwin Osen'ın atölyesini kullandı ve Kasım'da kendi atölyesini kurdu. Buna rağmen 1912'de, *Kardinal ve Rahibe (Okşayış)* resminin de aralarında yer aldığı pek çok unutulmaz ve önemli yapıt üretti.

Schiele'nin, arkadaşı Gustav Klimt'in ünlü resmi *Öpücük*'ün (1907-08) parodisin yapmayı amaçladığı resmi *Kardinal ve Rahibe*, yaşlı sanatçının çekici Avusturya romantizmini esprili bir biçimde tersyüz etmektedir. Klimt'in gösterişli giysiler içindeki erkeği dikkat çekici derecede karşı konulmazdır; kadını ise –az sonra yaşanacak yoğun cinsel maceranın beklentisiyle gözlerini kapatmış bir halde– erkeğin arzusuna yanıt verme noktasındadır. Oysa Schiele'nin kardinali saldırgan bir tutum sergilemekte, rahibe ise şok olmuş bir halde kardinalin ileri gitmesine direnmek için elinden geleni yapıyormuş gibi görünmektedir. Ancak elbette hiçbir şey göründüğü gibi değildir. Dua eder gibi diz çöktükleri halde her ikisi de kıyafetlerinin altında olması gerekenden daha çıplaktırlar. Dışarıdan gösterilenin gizli gerçeklikle örtüşüp örtüşmediğini söyleyebilmemizin hiçbir yolu yoktur. Ellerin dili, yani jestler bağlamında iki resim arasında karşılaştırma yapmak, her şeyi açıklığa kavuşturur. Klimt'in *Öpücük*'ünde erkeğin eli –sadece bir eli görülür haldedir– tutar, dokunur ve okşarken kadının ellerinde Hindistan tapınak dansçılarının jestlerinin zarafeti ve duyarlılığı vardır. Schiele'nin resminde ise kardinalin ve rahibenin elleri dua edenlerinki gibi gayet resmi bir soğukluk, katılık içindedir. Sanki her ikisi de birbirinin dua ederken açılmış elleri arasına bedenlerini öylece sokuvermiştir. Her şeye rağmen resimde güçlü bir erotik yan vardır ki o da, Klimt'in resminde olduğu gibi, formların, boşluğun içinde fallik nesneler gibi yukarı doğru yükselmesidir. Renkler de önemli bir rol oynar. Kırmızı ve siyah, cinselliğin ve ölümün, kanın ve toprağın, çekiciliğin ile iticiliğinin karışımını –Freud'un dediği gibi, "alaşımını"– işaret eder.

Schiele ve Klimt

Schiele'nin *Kardinal ve Rahibe*'si sadece bir parodi değildir, sanatçının ustasına, biraz şaka yollu gösterdiği saygıdır. Klimt, isyankâr öğrencilik günlerinden beri Schiele'yi desteklemiştir. Eleştiriler karşısında onu savunmuş, büyük sergilere katılmasını sağlamış ve onu düzenli olarak yeni galericilerle, önemli koleksiyonerlerle tanıştırmıştır. *Kardinal ve Rahibe*'ye başlamadan birkaç hafta önce, Schiele, kompozisyon açısından bu resmin habercisi olan ve kendisi ile Klimt'in portrelerinin yer aldığı *Keşişler*'i yapmıştır. Resimdeki yaşlı erkek, genç erkeğin arkasında ayakta durmaktadır. İkisi de rahipler gibi siyah giysiler giymiştir. Ancak bu resimde Klimt, baskın bir figür olmaktan uzak, sersem bir parazit, hatta bağımlı biri gibi gösterilmiştir. Arkalarındaki uzak ufuk çizgisine yerleştirilmiş, beyaz çizgilerle iki figürü birbirine bağlayan kişi, iki erkeğin de metresi olduğu söylenen kızıl saçlı model Wally Neuzil'dir.



Gustav Klimt, Öpücük, 1907-08. Tuval üstüne yağlı boya ve altın varak. 180 x 180 cm. Österreichhische Galerie Belvedère, Viyana



Keşişler, 1912. Tuval üstüne yağlı boya, 181 x 181 cm
Museum Leopold, Viyana



Marcel Duchamp

Merdivenden İnen Çıplak, No 2

1912
Tuval üstüne yağlı boya. 146 x 89 cm
Philadelphia Museum of Art

1912'de Duchamp, sanat tarihi açısından önemli dört tuval resmi yaptı. İlki, *Merdivenden İnen Çıplak, No 2*, yılın başında yapıldı; onu, ilkbaharda yapılan *Etrafları Çevik Çıplaklarla Sarılmış Kral ve Kraliçe* (Duchamp'ın o dönem eserleri arasında en sevdiği çalışması) ve yaz aylarında yapılan *Bakireden Geline Geçiş* ile *Gelin* geldi. Sonra, sadece dört resim daha yaptı: 1913 ve 1914'te peş peşe iki versiyonunu çalıştığı Çikolata Değirmeni, ardından *Duraklamalar Ağı* (1914) ve Katherine Dreier'in siparişi üstüne yaptığı *Tu m'* (1918). İlk "hazır yapıtı" (henüz bu şekilde tanımlanmıyordu) *Bisiklet Tekerleği*, 1913'te yapıldı ve onu *Eczane* ile ilk gerçek hazır yapıt, Şişe Rafı (1914) izledi. Duchamp için hazır yapıtı keşfetmek, zanaat temelli eski estetik yaklaşımı canlandırmak suretiyle resim sanatının sonunun getirilmesi olasılığını işaret ediyordu. 1953'te Harriet, Sidney ve Carroll Janis ile yaptığı yayımlanmamış bir söyleşide ifade ettiğine göre hazır yapıt, onun "estetik değerlendirme fikrini el becerisine yahut yeteneğe değil, aklın seçimine indirgemesine" izin veriyordu. Duchamp *Merdivenden İnen Çıplak*'ın ikinci ve son versiyonunu yapmaya başlayana kadar resim yapmanın ne kadar etkin ve verimli bir şey olduğu konusunda kuşkuları vardı. "Retinal irkilme" dediği şeye, başka bir deyişle, geleneksel anlamda dini, felsefi ve ahlâki ilkeleri aktarma aracı olarak hizmet gören resim anlayışını sadece bir görsel üretme faaliyetine indirgeme eğilimine karşı kendi formülünü geliştirmeye başladı. Bunu aklımızda tutarsak *Merdivenden İnen Çıplak*'ta ele alınan, bazıları doğrudan bazılarıysa büyük oranda metaforik bir dille aktarılan çeşitli farklı meseleleri rahatlıkla tanımlayıp açıklayabiliriz. Étienne-Jules Marey'in insan hareketini analiz ettiği fotoğrafların etkisi, Duchamp'ın Analitik Kübizme ilgi duyduğu dönemde, özellikle de Georges Braque ile Pablo Picasso'nun atölyelerine yaptığı ziyaretlerde keşfettiği sakin, toprak rengi tonlarını kullanmaya başladığında hızla kendini gösterdi. Duchamp, matematikle de yakından ilgileniyordu ve bu geçici bir heves değildi. 1910'da Alfred North Whitehead ile Bertrand Russell'ın hazırladığı *Principia Mathematica*'nın ilk cildi basıldı. Fenomen kavramına "meta-mantıksal" bir yaklaşım getirecek yolu açan ikinci cilt ise 1912'de yayımlandı. Avusturyalı matematikçi ve mantık bilimi uzmanı Kurt Gödel'in sonraları dikkat çektiği gibi, *Principia Mathematica*'dan sonra artık "karar problemi diye bir şey kalmamıştır; kararlar aşamalı olarak, dakika dakika alınır." *Merdivenden İnen Çıplak*'taki erkek figürü, Marey'in hazırladığı yokuş aşağı inen bir erkeğin kronofotografik imgesinde olduğu gibi, üst üste yığılmış görüntülerden ibarettir. Çıplak figür, resimde, soldan sağa "geçerken" gösterilmektedir ve kompozisyon tuvalin kenarlarıyla sınırlandırılmamıştır. Dolayısıyla yapıt, sonsuz tekrara –sürekli harekete– ve aynı zamanda giderek boşalan enerjiye ilişkin metaforik bir önerme sunmaktadır.



Étienne-Jules Marey. **Koşan Adam**. 1886-90. ayrıntı. Kronofotografi

Gönülsüz Kübist

Duchamp, 1910-1912 yıllarında Paris'teki Kübist ressamları kuşatan entelektüel iklimin cazibesine kapılmış ve bu sanatçıların bazı yapıtlarından etkilenmiş haldeyken kitlenin, tarihsel "retinalizm"in başka bir hali olarak gördüğü genel yönelimleri hakkında kuşkuları vardı. Kübistlerin "renk uyumu"nu takdir ediyordu ancak kendi durumunda "biraz farklı bir formül uyguladığını" açıkladı. "Kent İzlenimcileri" olarak tanımladığı Fütüristleri gayet açık bir şekilde umursamıyordu ama "retinal" tutuma karşı tavır almak olarak görüp saygı duyduğu Gerçeküstücüleri desteklediğini kesin bir dille ifade etti.





Etrafları Çevik Çıplaklarca Sarılmış Kral ve Kraliçe. 1912.
Tuval üstüne yağlı boya. 114.5 x 128.5 cm
Philadelphia Museum of Art

Robert Delaunay

1885'te, Paris'te doğdu. Okuldaki eğitimini tamamladıktan sonra tiyatro tasarımcılarının ve sahne ressamlarının çalıştığı bir şirkette çıraklık yaptı. 1903'te resim yapmaya başladı ve hiç vakit kaybetmeden başarı kazandı. Erken dönem yapıtları, neo-İzlenimci üsluptaydı; Paul Cézanne'ın tarzından ve Michel-Eugène Chevreul'un renk kuramından izler taşıyordu. Askerliğini 1907-08 yıllarında Laon'da yaptı. Paris'e döndüğünde Kübistlerin etkisi altına girdi. "Eyfel Kulesi" resimlerinin ilkini 1909'da yaptı. Ertesi yıl Rus sanatçı Sonia Terk'le evlendi. Wassily Kandinsky'nin daveti üzerine, 1911-12'de Münih'te gerçekleştirilen ilk Blaue Reiter sergisine katıldı. "Pencere" resimlerin ilkini yaptığı 1912'de, Paris'teki Galerie Barbazanges'da ilk kişisel sergisini açtı. Birinci Dünya Savaşı sırasında İspanya'da ve Portekiz'de vakit geçirdi; burada Sergei Diaghilev, Leonide Massine ve Igor Stravinsky ile tanışıp dostluk kurdu. Birlikte Rus balesi için kostüm ve sahne tasarımı yaptılar; savaştan sonra pek çok sipariş aldılar. Delaunay, 1941'de, Montpellier'de öldü.

Kasabaya Açılan Pencere

1912. Tuval üstüne yağlı boya, çam ağacından yapılmış. boyalı çerçeve. 46 x 40 cm. Hamburger Kunsthalle

"Pencere" resimleri Delaunay'in yapıtlarının evriminde önemli bir zaman dilimini temsil eder. Bu resimlerde, sanatçının edindiği İzlenimcilik, Divizyonizm ve Kübizm deneyimleri göz alıcı derecede özgün yaklaşımını şekillendirecek şekilde bir araya toplanmıştır. Şair ve eleştirmen Guillaume Apollinaire, bu resimlerin orijinalliğini ve önemini hemen fark etmiş, aydınlıkları, liriklikleri ve müzikaliteleri yüzünden bu yapıtları tanımlamak için "Orfizm" terimini (mitolojik şair ve müzisyen Orpheus'a atfen) kullanmıştır. Işığın mimariyi ve iç mekânı dönüştürme, yeniden renklendirme şeklinden adeta büyülenen Delaunay'in asıl ilham kaynağı, Paris'teki St Séverin Kilisesi'nin vitray pencerelerinden süzülen güneş ışığıdır. 1909-10 yıllarında aynı iç mekânın, tümü tek renkli olan, Kübist tarzda çok sayıda resmini yapmıştır. Geç dönem resimleri ise aksine, rengârenktir ve ışık doludur –aydınlıktır ve neredeyse saydamdır. Resimlerde opak, katı hiçbir şey yoktur; tamamen yayılan, prizmatik şekilde düzenlenmiş, saydam boya katmanlarından ibarettir. *Kasabaya Açılan Pencere*'de imgenin (pencerenin) şeffaflığına yapılan vurgu, tuvalin kenarına monte edilen boyalı çerçevenin de yapıta eklenmesiyle daha da artırılmıştır. Resim yüzeyi özdeş ve tek tip hale getirilmiştir ama yine de çerçevenin içine ve dışına doğru hareket eden ve akıp giden uzamın bilincine varırız. Bu uygulama, resmin adında düşünülerek kullanılan çok anlamlı yaklaşımı, yani pencerenin dış dünyaya "doğru" değil dış dünyanın "içine" açılması fikrini doğru bir şekilde işaret eder. İçerinin ve dışarının bu şekilde birleşmesi resme, sadece Jasper Johns'un eskiden yakarak süslediği resimlerin satılarında görülen türden şairane bir kaynaşmışlık, yapısal bir çetrefillik katar.



Ağaçlar ve Eyfel Kulesi. 1910
Tuval üstüne yağlı boya. 126.5 x 93 cm
Solomon R. Guggenheim Museum. New York





"Sanat, aşkınlık düzeyine erişmek için, uyum halindeki iç dünyalarımızdan yararlanmalıdır: duruluk. Duruluk, renklerdeki orantılılıkla sağlanır; orantılılık, bir eyleme aynı anda katılan çeşitli unsurlardan oluşur. Bu eylem, tek gerçeklik olan ışığın hareketiyle uyumlu ve eş zamanlı olmalıdır." **Robert Delaunay**

St Séverin No. 3, 1909-10
Tuval üstüne yağlı boya, 114 x 88,5 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Gino Severini

1883'te, İtalyan dağ kasabası Cortona'da doğdu. 1899'da Roma'ya taşındı. Accademia di Belle Arti bünyesindeki Scuola libera del nudo'da desen eğitimi aldı ve burada Umberto Boccioni ile tanıştı. O dönemlerde Severini sosyalizmle ilgileniyor, Karl Marx ile Mikhail Bakunin'in yanı sıra Arthur Schopenhauer ile Friedrich Nietzsche'nin de metinlerini okuyordu. Kentin serbest kültürel yaşamının cazibesine kapılarak 1906'da Paris'e taşındı. Analitik Kübizm öğretilerini hızla özümsedi ve *Fütürist Ressamlar Manifestosu*'nu imzalamak üzere 1910'da Milano'ya gitti. Boccioni ile yaptıkları samimi yazışmalar sayesinde Paris'teki kültürel etkinlikler hakkında Fütürist dostlarını bilgilendirdi. Fütüristlerin modern teknolojiye duydukları ilgiyi paylaşıyorsa da Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki yapıtlarında konu seçimi hususunda, özellikle de Paris'teki kafelerin resimlerini yaptığı tuvallerde belirgin bir Fransız etkisi hâkimdi. Askerlik hizmeti için uygun olmadığı bildirilen Severini, dönemin en güçlü ve etkili savaş imgelerini üretti. 1920'den sonra Paris ile Roma arasında gidip geldi. 1966'da, Paris'te öldü.

Mavi Dansçı

1912. Tuval üstüne yağlı boya ve payet yapıştırma, 61 x 64 cm.
Gianni Mattioli Koleksiyonu, Milano

Mavi Dansçı, Severini'nin en bilinen yapıtıdır. Paris resimleri yaptığı dönemin tüm özelliklerini sergiler. Bir yandan Analitik Kübizme özgü unsurlar barındırmakta bir yandan da tamamen Fütürizme ait olan, hareket halindeki figürle ilgili form ve plan dağarcığını kullanmaktadır. Kübistler; farklı bakış açıları yakalayacak şekilde hareket eden bir gözlemci hayal ederek görüntüleri ona göre parçalara ayırırken Fütüristler cansız nesneleri bile sürekli kıpırdayan, son derece canlı ve hareket halinde görmektedirler. Temel formun, bedenin yahut nesnenin, yakın çevresindeki her şeyi, Carlo Carrà'nın sözleriyle "kendi içinde yaşarmış gibi olan ... düzlemler, renkler ve renk tonları kakofonisini" kapsayacak şekilde çoğalmasına ve genişlemesine izin verilir. Fütürist formlar, daha belirsiz, daha akışkan bir mekândaymış/uzaydaymış gibi görünen Kübist eşdeğerlerinden çok daha net bir şekilde çizilme eğilimindedir. *Mavi Dansçı*'da renk tonu değişimiyle şekillenmiş, yay gibi bükülmüş düzlemler birbiri içine geçerek kenetlenmiş gibi görünür; Severini'nin izleyicinin gözüne en yakın resim düzlemi alanlarına payet yapıştırarak hayli pekiştirdiği dans imgesi, bu haliyle hareketin neredeyse duyulabildiği, metalik ışıltıların ayrıca hareket kattığı bir görüntü sunmaktadır.



Dinamik Bal Tabarin Hiyeroglifi, 1912. Tuval üstüne yağlı boya, 161,5 x 156 cm. The Museum of Modern Art, New York



Carlo Carrà, **Özgür Kelimeler: Müdahaleci Gösteri**, 1914. Karton üstüne kolaj, 38,5 x 30 cm. Özel koleksiyon



Fütürizm ve Dirimselci Miras Kökleri antik Yunan'a dayanan metafizik düşünce Dirimselcilik, "varlık" mefhumuyla ileri sürülen tamamlanma durumundan çok kendini akışa bırakmaya dayanan "dönüşüm" halini savunur; hareketi durağanlığa tercih eder, eylemi eylemsizlikten üstün tutar ve biçim vermekten ziyade akış halinde olmaktan hoşlanır. Kısaca Dirimselcilik, yaşamın içten gelen bir güç olduğunu öngörür ve kendi özel düzenini üretir. Dirimselci yaklaşımın izleri, işte bu nedenle sık sık sanatçıların fikirlerini etkilemiştir. Özellikle Fütüristler gibi hayal edilen yeni evrensel düzen lehine konuşan sanatçıların Dirimselcilikten etkilendiği kesindir. Carlo Carrà'nın 1913'te yazdığı gibi: "Biz Fütüristler sezginin gücü sayesinde cisimlerin özüyle bağ kurmanın peşindeyiz. Böylece egolarımız girift bir bütünün içindeki benzersizliklerini keşfedip bütünleşecek. Bu yüzden her canlının yaradılışından gelen kesintisiz hareketi tuvale aktarıyor, resimsel düzlemleri uzaydaki küresel genleşme gibi betimliyoruz. Tüm cisimlerin özünü, ruhunu ve içinde bulunduğu ortamı sadece bu şekilde ifade edebiliriz."

Marcel Duchamp

1912
Tuval üstüne yağlı boya, 89,5 x 55 cm
Philadelphia Museum of Art

Gelin

Duchamp, 1912'nin Temmuz ve Ağustos aylarını Münih'te, "sürgünde" geçirdi. Sonraları bu süreci –fazla açıklama yapmadan– "tam olarak özgürlüğümü kazandığım sahne" olarak tanımlayacaktı. Henüz desen aşamasındayken *Bekâr Erkeklerinin Çırılçıplak Soyduğu Gelin* adını verdiği büyük ölçekli yapıtı ilk tasarladığı sırada Münih'te olduğunu biliyoruz. Resmin isminin sonuna eklediği Hatta *(Even)* sözcüğüyle yapıtın nihai hali, günümüzde yaygın şekilde Büyük Cam *(The Large Glass)* olarak anılmaktadır. Duchamp, ilk kez 1934'te *Yeşil Kutu* adıyla halk önüne çıkan *Büyük Cam* için bir şifre çözücü kılavuz haline gelen metinleri, desenleri içeren on altı ayrı defterini ve ayrıca *Avoir l'apprenti dans le soleil* (Güneşin Çırağı) desenini birleştirip düzenlemeye Münih'teyken başlamıştır.

Merdivenden İnen Çıplak, mekân boyunca boydan boya yürüyen bir bedenin tasvir edilmesine dayalı, dışarıdan bakılan ve tecrübe edilen "geçiş" fikriyle ilgiliyken *Bakireden Geline Geçiş* ve *Gelin*, bu fikri çarpıcı düzeyde içsel, görülemeyen ve hayli erotik bir deneyime dönüştürmüştür. *Bakireden Geline Geçiş*'te "geçiş" teriminin doğrudan vajinal bir anlamı olduğu varsayılır ama bu terim, aynı zamanda, evliliği gerçekleştiğinde bakire olduğu varsayılan bir kadının tüm cinsel ve toplumsal sonuçlarıyla birlikte maruz kaldığı gizli statü değişimini de işaret eder. *Gelin*'de ise yapıt, cinsel "geçiş" metaforunu hem soyutlayarak hem de mekanikleştirerek sözcüğün anlamını bir adım daha ileri taşımıştır. Duchamp'ın gelin imgesi, görebildiğimiz şeylere atıfta bulunmaz, sadece kadın bedeninde meydana gelen gerçek süreçleri anımsatır. Onun yerine, hayali bir akışın araçsal görünüşündeki cinsel alışverişin bir betimlemesini bize sunar. Dolaylı olarak bizden istenen, söz konusu resmin betimlediği sıvı "geçiş"ini düşünmemizdir. Nihayet *Büyük Cam*'ın yapımında kullanılan *Gelin*, o ana kadar sadece Duchamp tarafından karmaşık süreçlere ve yöntemlere doğru atılan bir adım olarak görülüyordu. Önce, bu imge, *Büyük Cam*'ın üst kısmındaki "gelin" bölmesine fotoğraf şeklinde aktaracak şekilde oluşturuldu. Yapıt "seks silindiri" veya "salınım tüpü"nden geçen "aşk yakıtı"ndan güç alan, manyetodan çıkan kıvılcımla ateşlenerek çalışan bir "motor" olarak "bakire" imgesi sunmaktadır ve Duchamp'ın gelinini tuvalin sınırlarının ötesine taşıyarak "sinematografik bir canlandırmasını" üretmektedir



Bakireden Geline Geçiş, 1912.
Tuval üstüne yağlı boya, 59,4 x 54 cm
The Museum of Modern Art, New York

Raymond Roussel'in Etkisi

Münih'e gitmek üzere Paris'ten ayrılmadan kısa bir süre önce, Mayıs veya Haziran 1912'de Duchamp, Francis Picabia, onun eşi Gabrielle Buffet-Picabia ve Guillaume Apollinaire ile birlikte Raymond Roussel'ın fantastik romanı *Afrika İzlenimleri*'nden uyarlanan bir oyun izledi. Münih'ten döndüğünde, bu romanın *Büyük Cam* üzerinde büyük bir etkisi olduğunu söylüyor, "Bana yolu Roussel gösterdi," diyordu. Bu etki, yapıta iki düzeyde damgasını vurmuş gibi gözükmektedir. İlki, Duchamp'ın yazarın "edebi bir eserin bütünüyle hayali nesne ve konu kombinasyonları dışında hiçbir gerçeği, hiçbir dünyevi gözlemi içermemesi gerektiği" konusundaki inancı karşısında adeta çarpılmış olmasıydı. İkincisi ise Roussel'ın her biri büyük bir gerçekçilik ve soğukkanlılık içinde sunulan girift kelime oyunları, cinaslar ve mecazlar içeren üslubuyla kendinden geçmesiydi.





Bekâr Erkeklerinin Çırılçıplak Soyduğu Gelin, Hatta (Büyük Cam), 1915-23
İki cam panel üstüne yağlı boya, vernik, kurşun levha, kurşun tel ve toz, 277,5 x 176 cm
Philadelphia Museum of Art

Giorgio De Chirico

Andrea De Chirico'nun (Alberto Savinio olarak tanınır) ağabeyi olan sanatçı, Yunanistan'ın Volos kasabasında, İtalyan bir ailenin çocuğu olarak doğdu. Annesinin gözetiminde evde eğitim aldı; eğitimi sırasında klasik tarihe, yabancı dile ve Yunan mitolojisine ağırlık verildi. Ayrıca, Yunanistan hükümeti tarafından demiryollarında mühendis olarak işe alınmış olan babasından, farklı teknik çizim yöntemleri öğrendi. De Chirico, Atina'daki güzel sanatlar yüksek okulunda resim ve desen öğrenimi gördü. Daha sonra Münih'teki Akademie der Bildenden Künste'de ve Floransa'daki Accademia di Belle Arti'de derslere girdi; bu akademilerde Sembolist ressamların –İsviçre doğumlu Arnold Böcklin ile Alman Max Klinger– ve Friedrich Nietzsche'nin felsefesinin büyüsüne kapıldı.

1913. Tuval üstüne yağlı boya. 73,5x 100,5 cm. Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik.

Kırmızı Kule

De Chirico'nun, yaygın şekilde, "Meydan dönemi" olarak kabul edilen süreçte yapılmıştır. 1910-13 yıllarında De Chirico'nun Nietzsche okumalarından etkilenerek yaptığı resimler ve desenler bu döneme atfedilir. Bu yapıtların ilk örnekleri, Böcklin'in hayal gücünden izler taşır ama De Chirico, Nietzsche okumalarını derinleştirip yazarın ileri sürdüğü hem "atmosferi" hem de "ruh halini" ifade eden *Stimmung* fikrini anlamaya başladıkça bu bağ, hızla arka plana atılmış ve kopmuştur. Disiplinli şekilde dizilmiş sütunları, çölü andıran açık alanları ve çok özel –tek bir gölgenin olmadığı gece saatlerinde ya da alacakaranlığın çöktüğü, uzun gölgelerin gizemli kara gedikler oluşturduğu akşamüzeri görülen–*Stimmung*'u ile meydan, "metafizik ilham" için son derece uygun bir sahneymiş gibi görünmektedir. Kule, bu yapıtlarda yaygın görülen bir figürdür ama Freud'un ileri sürdüğü bilinç dışı fallik enerjiyi sembolize etmekten çok, aşkın bir gücü –Nietzsche'nin yaklaşımına yakın bir "güç istemi"ni– belirtir.
De Chirico'nun bu dönemine ait yapıtlarının kilit niteliklerinin hepsi *Kırmızı Kule*'de vardır: opera sahnesini andıran bir mekan; eğimli güneş ışığı; simetrik, neredeyse kâğıt inceliğinde mimari unsurlar; hatalı yahut bilerek değiştirilmiş perpektif; çarpıcı bir şekilde ufka doğru aydınlanan, bulutsuz, koyu mavi bir gökyüzü; kırmızının ve sarının hâkim olduğu toprak rengi tonlarında yapılmış bir manzara; giderek gözden kaybolan yük taşıyan araçlar ve kesik betimlenmiş anıtlar.



Şairin Gidişi. 1912
Tuval üstüne yağlı boya. 86 x 66 cm
Özel koleksiyon





Friedrich Nietzsche Anısına

Torino'daki Carlo Alberto caddesine adını veren Kral Carlo Alberto'nun caddenin başındaki meydanda bulunan atlı heykelinin tılsımlı, yarın silueti De Chirico'nun *Kırmızı Kule*'sini, kesinlikle, Nietzsche'nin "insan" tanımıyla ilişkilendirir. Ayrıca, heykelin varlığı resme, bu büyük düşünüre gösterilen bir saygı niteliği kazandırır. Carlo Alberto Caddesi, Turin'de kaldığı sırada Nietzsche'nin yaşadığı, 1888'de tamamlanan ve ağırlıklı olarak ironik ancak yine de saygın son büyük eserini, *Ecce Homo*'yu [İşte İnsan] yazdığı yerdi. En önemlisi, Nietzsche'nin Ocak 1889'da sinir krizi geçirdiği ve bu buhranın deliliğe dönüştüğü yer, Carlo Alberto Meydanı'ydı.

Tuhaf Geçen Bir Saatin Bıraktığı Hazlar ve Muammalar, 1913
Tuval üstüne yağlı boya, 83.5 x 129.5 cm. Özel koleksiyon

Wassily Kandinsky

tamamen soyut ilk sulu boya resmini 1910'da yaptı. Büyük boyutlu yapıtlarından her tür figüratif referans unsurunu, göndergeyi çıkarması ancak 1914'te mümkün oldu. Bu geçiş süreci sırasında tüm ilgisini, öncelikli olarak, soyut görsel dili keşfetme şansını en fazla sunan manzara resmine verdi. Aynı zamanda konunun ayırt edilebilir olması mefhumuyla da uğraşıyordu. Figüratif olmayan resim anlayışına meyilliydi ama son hamleyi yapmak için sağlam bir kuramsal zemine ihtiyacı vardı. Yazdığı kuramsal metinlerle kendine sağladığı bazı olmazsa olmaz temeller, okuduğu felsefi, teozofik metinlerle, özellikle de Madame Blavatsky ve Rudolf Steiner'ın *Theosophie* (1904) adlı kitabıyla destekleniyordu. Wilhelm Worringer'ın ilk baskısı 1907'de yapılan klasik eseri *Soyutlama ve Özdeşleyim* özel bir önem taşıyordu. Kandinsky, Worringer'in "sanat yapıtının doğa ile aynı mertebede, bağımsız bir organizma" olduğuna ilişkin düşüncelerinden çok etkilenmişti.

Ortası Yeşil Resim

1913. Tuval üstüne yağlı boya, 108,9 x 118,4 cm
The Art Institute of Chicago

Kandinsky'nin tanımlayıcı, kendini açıklayan bir başlık koyduğu ilk resimlerinden biridir. Bundan önceki çoğu yapıtında, sıklıkla *Doğaçlama 6 (Afrika)* (1909) gibi niteleyici yer adları içeren tanıtıcı başlıklar ya da *Kilise ve Manzara* (1913) örneğinde olduğu gibi doğrudan manzarada betimlenen imgeye gönderme yapan başlıklar kullanmıştı. Kandinsky'nin soyutlama kuramının merkezinde, kişilerde, hiçbir referans olmaksızın sanat yapıtının dış formunu saptamaya muktedir bir "içsel ihtiyaç" bulunduğu fikri yer alıyordu. Kandinsky'e göre sanatçının görevi önce "iç sesi"yle iletişim kurmak ve sonra bu iletişimi sürdürmek, ardından bu sesin görsel eşdeğerini araştırıp form ve renk halinde tuvale aktarmaktır. Ayırt edilebilirliğin kıyısında duran ve bir fenomenin varlığına ilişkin ipucu veren *Ortası Yeşil Resim*'deki gibi, imgeler doğanın kendi sistemi içinde mevcut varlıklara benzeyen şeyler haline gelebilir–mavi bir boya lekesi gökyüzü gibi görünebilir ya da bazı boya lekelerinin oluşturduğu şekiller insanı, balığı çağrıştırabilirdi– ama ressamın asıl niyeti bu olmamalıdır. *Ortası Yeşil Resim*'de her şey, tuvalin sağında üçte birlik bölümü boydan boya kesen tamamlayıcı kırmızı rengin perde gibi çekilmesiyle merkezdeki yerinde tutulan –sabitlenen– yeşilin etrafında dönmektedir. Diğer tüm şekiller ve renkli lekeler hareket ediyormuş gibi görünmektedir.



İlk Soyut Sulu Boya. 1913
Kâğıt üstüne kurşun kalem, sulu boya ve mürekkep, 50 x 65 cm. Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris





Soyut Resmin Başlangıcı Pont-Aven'de Paul Gauguin'in himayesi altında çalışan Paul Sérusier, 1888 tarihli *Tılsım*'la bütünüyle soyut bir resim yapmaya çok yaklaştı. Ama amacı bu değildi; belli başlı sanatçıların yaratıcı hedeflerinin merkezinde soyutlamanın yer almaya başlaması ancak yirminci yüzyılın başında gerçekleşti. Kandinsky, 1912-13 yıllarında soyutlamaya geçti; 1912'de, Frantisek Kupka, Paris'te açtığı bir sergide tamamen soyut ilk yapıtlarına yer verdi; yine Fransa'da, Robert Delaunay, ilk "dairesel şekilli" ya da "disk resmi" örneklerini 1913 yılında sergiledi. Hollanda'da 1905 gibi erken bir tarihte başlayan uzunca bir geçiş süreci yaşadıktan sonra Piet Mondrian, 1914'te, ilk "figüratif olmayan" resimlerini yaptı. Rusya'da ise Kasimir Malevich yeni, "nesnel olmayan", geometrik, Suprematist yapıtlarını 1915'te üretti.

Kırmızı Noktalı Manzara I. 1913. Tuval üstüne yağlı boya. 70 x 100 cm. Folkwang Museum, Essen

Karl Schmidt-Rottluff

1884'te doğan Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner'in arkadaşıydı ve Dresden'de kurulan Die Brücke (Köprü) grubunun kurucu üyesiydi. Grubun fikir liderleri arasında yer almasına rağmen –henüz yirmili yaşlarındayken Henrik Ibsen ve Johan August Strindberg ile tanışmıştı; Friedrich Nietzsche'nin metinleri konusunda oldukça tecrübeliydi– aktif üyelerinden biri değildi. Grubun komünal etkinlikleri hakkında oldukça ihtiyatlıydı. 1911'de, Kirchner'den önce Berlin'e taşındı; Hamburg'da küçük bir atölye kurdu. 1976'da, Berlin'de öldü.

Kumsalda Yıkanan Dört Kadın

1913. Tuval üstüne yağlı boya. 88 x 101 cm
Sprengel Museum, Hannover.

Die Brücke döneminin son yıllarına ait bir yapıt olan *Kumsalda Yıkanan Dört Kadın* –grup, bu yapıt tamamlandıktan kısa bir süre sonra Mayıs 1913'de dağıldı– Schmidt-Rottluff'un akıcı çalışma tekniğini gözler önüne sermektedir. Yazlarını manzara resmi ve açık havada nü eskizleri yaparak geçirdiği Dangast köyü civarındaki kırlık bölgeye büyük bir tutkuyla bağlıydı. Kent temelli konulara ilgi duymayan sanatçı için kumsallar, kış mevsimi boyunca resimlerini desteklemek açısından gerekli görsel malzemeleri topladığı yerdi. *Kumsalda Yıkanan Dört Kadın*, bu süreçte üretildiği aşikâr resimlerden biridir. Açık havadan ziyade atölyede yapılmış bir resimdir. Schidt-Rottluff'un *Dangast Manzarası* gibi yapıtlarındaki motiflerin aksine bu resimde konuşulabilecek bir perspektif yoktur ve figürler, 1912'de Dangast'ta yaptığı *Banyo Yapan Kadın* resmindeki gibi, bireysel yaşama ilişkin resimlerden farklı kılan özelliklerini korumuştur. *Kumsalda Yıkanan Dört Kadın*'ı yapmadan bir yıl önce Schmidt-Rottluff, Köln'de açılan "Sonderbund" adlı sergiye katıldı ve burada Picasso ile Braque'ın Kübist yapıtlarını gördü. Bu tecrübe Afrika heykeliyle yakından ilgilenmesine yol açtı. Hamburg'a döndükten sonra "Afrikalılaştırılmış" Kübist formlarla denemeler yaptığı bir dizi yapıt üretti. Kısa bir süreliğine resimlerindeki figürler daha keskin hatlı ve açılı olmaya, yüzler ise İki Kadın (1912) resmindeki gibi, daha çok maskeye benzemeye başladı. Bu etkilerin ve deneyimlerinin izleri *Kumsalda Yıkanan Dört Kadın*'da da görülmektedir ama formların dairesel bir akış oluşturacak şekilde düzenlenmesi ve resme müzikal bir nitelik katmak amacıyla karşıt renk kullanımı sayesinde söz konusu etkiler bu resimde büyük oranda yumuşatılmıştır.



Dangast Manzarası.1910
Tuval üstüne yağlı boya. 76 x 84 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam



İki Kadın.1912
Tuval üstüne yağlı boya. 76 x 84 cm. Tate Koleksiyonu, Londra



Die Brücke Grubunun Dağılışı – Ortaklığın Reddi

Die Brücke grubunun liderleri tanıştıklarında yirmili yaşlarının başındaydılar. Asıl amaçları, birlikte yaşamak ve birlikte üretmekti. Gençliğin verdiği yaratıcı gücü toplumsal yaşamı dönüştürmeyi sağlayacak şekilde kullanmak istiyorlardı. İlk bildirilerinde bunu açıkça ifade ediyorlardı: "Tüm gençleri birleşmeye çağırıyoruz. Geleceği şekillendirecek gençler olarak özgürlüğümüzü ve yaşamlarımızı kurumsallaşmış köhne iktidarların elinden kurtarmak istiyoruz. Deneyimlediği her şeyin onu hemen ve içtenlikle yaratıcı olmaya zorladığını düşünen herkes bizdendir." Ancak ortak bir toplumsal ideal olarak başlayan bu hareket, bir şekilde birbirine benzeyen resimlerin üretildiği, neredeyse denetimli bir estetik projeye dönüştü. Berlin'e taşındıktan sonra grubun üyeleri kendilerini farklı yönlerde geliştirdiler ve grup yavaş yavaş çözülmeye başladı. Kirschner, Mayıs 1913'te grubun en önemli sanatçısı ve üslubu belirleyen lideri olduğunu açıkladığı "Die Brücke Günlükleri"ni yayımladığında, her şey sona erdi.

Giacomo Balla

1871'de Turin'de doğdu. Kısa bir süre Torino'daki Accademia Albertina di Belle Arti ve Liceo Artistico'da derslere katıldı. Ardından, Torino Üniversitesi'nde psikiyatrist ve kriminolog Cesare Lombroso ile çalıştı. 1895'te Roma'ya taşınıp birkaç yıl çizer olarak çalıştı. Fütürizmin doğuşunda kilit bir figür olan Balla, Gino Severini ve Umberto Boccioni'yi Fütürist resmin ilk yıllarındaki farklı görünümü kazandıran Divizyonist tekniklerle tanıştırdı. 1910'da *Fütürist Ressamlar Manifestosu* ve *Fütürist Resmin Teknik Manifestosu*'nu imzaladı. 1914'te Fütürist mobilya ve giysi tasarımlarının yanında heykel de yapmaya başladı. 1915'te Balla ve ressam dostu Fortunato Depero, *Evrenin Fütürist Rekonstrüksiyonu [Yeniden İnşası]* başlıklı bir manifesto yazdı. Arkadaşı olan diğer Fütüristler gibi Balla'nın da güçlü faşist eğilimleri vardı ve savaş sonrası dönemde eski siyasi inançları yüzünden itibarı ciddi oranda zedelendi. Ancak çalışmayı ve sergiler açmayı sürdüren Balla, nihayet, Roma'ın saygın kurumlarından Accademia di San Luca'nın üyesi oldu. 1958'de, Roma'da öldü.

Soyut Hız + Ses

1913-14. Ahşap pano üstüne yağlı boya, 54.5 x 76.5 cm
Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik

Fütüristlerin hız tutkusu, 1913'ten itibaren Balla'nın resimlerinde en şiddetli ve en inatçı formuna ulaşmıştır. Hareket halindeki nesnelerin bile gözden kaybolduğu *Soyut Hız* gibi kaba ancak çetrefilli resimlerde bu, en aşırı düzeyde gözlemlenir. Burada cisim şeklini kaybetmiştir ve yerine devinim halindeki soyut bir burgu dizisi ile resimdeki genel etkinin hızla soldan sağa geçme hissi vermesine neden olacak şekilde düzenlenmiş seri hareket eden, adeta uçuşan noktalar geçmiştir. Diğer aşırı örnekler ise, daha şiirsel ancak eşit oranda iddialı *Soyut Hız + Manzara* (1913) ve *Soyut Hız + Ses* (1913-14) gibi resimlerdir. Son iki resimde yuvarlak kesitli çerçeveler kullanılmıştır ve bu sayede hareket çizgileri –bazıları resmin ortasını boydan boya geçerken bazıları merkezden dışarı doğru yayılır– resmin kenarında aniden kesilmez, görüntüden çıkıp gözden kaybolmadan önce başka yöne doğru ilerler. Bu etki, resmin merkezini ilerlemeye zorlar, öyle ki optik olarak yarı saydam, uçuyormuş gibi görünen, açık yapılı bir kabartma karakteri kazanır. Bu resimlerde Balla'nın deneyimlediği şey en uygun, en kolay algılanabilir meta-formun –yoğun, titiz ve özenli çalışılmış yüzeyi yüzünden– dolaylı yoldan aydınlatılmış, itinayla oyulmuş



Soyut Hız + Manzara
1913. Mukavva üstüne yağlı boya, 49 x 71 cm. Özel koleksiyon



bir duvar olması sebebiyle, Analitik Kübist resmin sunduklarından çok farklıdır. Analitik Kübizmle karşılaştırıldığında Balla'nın resmindeki formların hiçbir cismi, kütlesi yoktur. Formlar, rengin ve ışığın –soyut bir uzayda süzülüp hareket eden– üstünde gezindiği birer yörüngedirler. *Soyut Hız + Ses* başlığının ima ettiği gibi "eklenen" sinestezi unsuru, büyük bir klasik müzik yapıtının ya da caz müziğinin akıcı kıvraklığının ses ve renk özdeşliğiyle değil; muhtemelen motor yarışlarında ortaya çıkan metalik gürültüyle ve tiz sesle ilgilidir.

Marsden Hartley

1877'de, Lewiston'daki Maine'de doğan Marsden Hartley, Cleveland Sanat Enstitüsü'nde eğitim aldıktan sonra –New York'ta– onu Albert Pinkham Ryder'ın yapıtlarıyla tanıştıran William Merritt Chase'in atölyesinde çalıştı. Bu sırada şair Walt Whitman ile arkadaş oldu. İlk kişisel sergisini 1909'da, Alfred Stieglitz'in 291 adlı galerisinde açtı ve daha sonra burada Georgia O'Keeffe, John Marin, Arthur Dove gibi isimlerle birlikte sergi açmayı sürdürdü. 1912 ve 1915 yılları arasında Hartley, Avrupa'da yaşadı. Gertrude Stein'ın himayesine girdiği ve Picasso ile Matisse'in atölyelerini sık sık ziyaret ettiği Paris'ten Berlin'e geçti. Zevklerine daha çok hitap eden Berlin'de, Wassily Kandinsky, Paul Klee ve Franz Marc gibi sanatçılarla tanıştı, onlarla birlikte sergilere katıldı. 1916'da New York'a döndüğünde Alman Askeri Resimleri denilen yapıtları yüzünden Alman militarizmini yüceltmekle suçlandı ve bu yapıtların hiçbiri satılmadı. Hartley, 1932'ye kadar bir yerden başka bir yere giderek farklı şehirlerde yaşadı. Nihayet 1932'de Maine'e dönerek bir ev (ve atölye) aldı, burada günlük yaşamında sık sık karşılaştığı kişilerin ve bölgeye ilişkin manzaraların betimlendiği resimler yaptı. Yaşamının son yıllarında önemli tarihi figürlerin esprili portrelerini ve ayrıca kendini sarışın, dövmeli, mücevherlerle bezenmiş, eşcinsel, kaslı bir erkek olarak betimlediği bir otoportre yaptı. 1943'te, Maine'de öldü.

Bir Alman Subayının Portresi

1914. Tuval üstüne yağlı boya. 173.3 x 105,1 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York

Amerikan Modernizminin önemli bir figürü olan Marsden Hartley, ana vatanı Amerika Birleşik Devletleri dışındaki olayları yorumlayan yapıtlarıyla, bugün bile tartışmalı bir kişiliktir. Çok iyi ve özel bir eğitimi olmayan sanatçı, zeki bir insan, eleştirel bir düşünür, yetenekli bir yazar, şair ve ressamdır. Eşcinsel bir sanatçı olan Hartley, New York'un homofobik atmosferini boğucu buldu ve 1912'de, otuz beş yaşındayken, galerici Alfred Stieglitz'in teşvikiyle, Avrupa'ya taşınarak buradaki daha samimi ortamın bir parçası oldu. Paris'te Gertrude Stein'ın desteğiyle iki Alman subayla, Arnold Rönnebeck ve Karl von Freyburg'la tanıştı. Von Freyburg, Hartley'in yaşamındaki ilk büyük aşkı haline geldi. Aralarında ilk ve en ünlü resmi *Bir Alman Subayının Portresi*'nin de yer aldığı on iki ile on dört yapıttan ibaret Alman Askeri Resimleri serisinin ilham kaynağı da yine bu subaydı. Hartley, 1913'te, von Freyburg ile birlikte Berlin'e taşındı. Rönnebeck ile birlikte üçü, Berlin'in eşcinsel alt kültürünün yozlaşmış aşırılıklarını yaşayan genç, işsiz askerlerin maçoluklarıyla harmanlanmış bir hayat yaşadılar. O zamanlar açıkça İmparatoru destekleyen Hartley, savaşın çıkmasını " modern olan tek dini vecd halinin" yaşanması olarak karşıladı. Ancak bir eylemde Karl von Freyburg öldürülünce, bu sevinç hayal kırıklığına dönüştü. Alman Askeri Resimleri'nin ortaya çıkmasını sağlayan güç, işte bu acı ve "dindirilemeyen ıstırap" deneyimi olmuştu. *Bir Alman Subayının Portresi*'nin, ölmeden birkaç saat önce savaş sırasında gösterdiği kahramanlık sebebiyle Demir



Süregelen Komedi. 1939. Ahşap pano üstüne yağlıboya.
71.5 x 56 cm. Carnegie Museum of Art, Pittsburg



Haç Nişanı ile ödüllendirilen dostu ve can yoldaşı için yapılmış methiye –simgesel bir portre– olmasını istemişti. Arkadaşının üniformasını taçlandıran, dekoratif bir şekilde yerleştirilen rütbe simgeleri, ait olduğu alayın flamasıyla ve Alman İmparatorluğu'nun sancağıyla sarmalanmıştır. Resmin üst kısmında, Hartley kendisi, von Freyburg ve Rönnebeck arasındaki dostluğu simgeleyen üçgenin içindeki daireye von Freyburg'un Demir Haç Nişanını yerleştirmiştir.

Oskar Kokoschka

1886'da, Avusturya'nın Pöchlarn beldesinde doğdu. Büyük bir kısmını Viyana'da geçirdiği çocukluk yıllarından sonra resim eğitimi almak üzere Viyana'daki Kunstgewerbeschule'ye gitti ama okul sergisi için yaptığı resimleri onaylanmayınca, 1908'de okuldan gönderildi. Bu esnada, sadık destekçisi, mimar Adolf Loos ile dost oldu. Kariyerinin ilk yıllarında ressamlığının yanı sıra şairlik ve oyun yazarlığı da yapan Kokoschka, Dışavurumcu dramanın ortaya çıkmasıyla itibar kazandı. İlk kişisel sergisini 1910'da, Berlin'deki Paul Casirer Gallery'de açtı. Birinci Dünya Savaşı'na doğru yol alınan süreçte Berlin ve Viyana arasında gidip gelerek yaşamını sürdürdü ama savaş başladığında gönüllü olarak askere gitti. Ukrayna cephesindeki bir saldırıda ağır yaralandı, nekahet dönemini Dresden'de geçirdi. 1919'da Dresden'deki sanat akademisinde kürsü sahibi oldu. 1931'de Nasyonal Sosyalist Parti'nin yükselişe geçmesiyle Almanya'dan ayrıldı ve Prag'a giderek burada yaşamaya başladı. Almanya'da yapıtları "yozlaşmış" sanatın ürünleri olarak değerlendirildi ve halka açık gösterimi yasaklanarak tüm sergilerden, müzelerden kaldırıldı. Kokoschka, 1938'de İngiltere'ye kaçıp İngiliz vatandaşı oldu. 1980'de, İsviçre'nin Montreux kentinde öldü.

Eroslu ve Tavşanlı Ölü Doğa

1913-14.
Tuval üstüne yağlı boya, 90 x 120 cm
Kunsthaus, Zürih

Oskar Kokoschka, *Eroslu ve Tavşanlı Ölü Doğa*'yı yaptığında yirmi yedi yaşındaydı. Yapıt, halen, sanatçının en garip ve esrarengiz çalışmalarından biridir. "Ölü doğa" olarak tanımlanır ancak resimde her şey hareket halindedir ya da hareket etme becerisine sahiptir. Yapıt, bir konuyu yahut anlatıyı işaret etmeksizin uygulanan görsel alegorinin tüm tuzaklarını sergiler. Daha da garip olan, resmin merkezi, hatta en aktif figürü sayılan iki ayağı üstünde doğrulmuş kediden, yapıtın isminde hiç bahsedilmemiş olduğu gerçeğidir. Yüzyılın başında Viyana'daki herkes gibi Kokoschka da Freud'un yazdığı *Düşlerin Yorumu*'nu (1900) okumuştur ve bu dönemde yazdığı şiirlerinin düşsel bir niteliği vardır. Yapıtları, Dışavurumcu ve Gerçeküstücü unsurlarla, cinsel teslimiyet ve sebepsiz şiddet içerikli, kâbusa benzer fantezilerle doludur. Tiyatro yapıtları –daha sonra Paul Hindemith tarafından opera haline getirilen *Mörder: Hoffnung der Frauen* [Katil: Kadınların Düşü] gibi kısa oyunları– hayvani güdülerine yenik düşen bireyler üzerine kuruludur. Dolayısıyla *Eroslu ve Tavşanlı Ölü Doğa*'da sembolist niteliklerin bulunmaması şaşırtıcı olurdu. Resmin belki de en aşikâr anlamına, Kokoschka'nın annesinin vahametle karşı çıktığı bir ilişki, Alma Mahler (Gustave Mahler'in eşi) ile yaşadığı, yakın zamanda terk edilmesiyle sonuçlanan aşk ilişkisi üstünden yorumlayarak ulaşılabilir. Bu ilişkide anne figürü o kadar etkindir ki, Bayan Kokoschka Alma'yı şiddet kullanmakla tehdit etmiştir. Resimde, Eros, kesinlikle hayli kederli görünmektedir ve sahnede gerçekleşen eyleme sırtını dönmüş gibidir. Kedi –belki de bahsi hiç geçmeyen Bayan Kokoschka– sahnenin ortasında yer almaktayken tavşan –Kokoschka– tamamen ölü gibi (başlıkla bahsedilen Ölü Doğa'daki "ölü" olabilir mi?) durmakta ve hastalıklı bir şekilde değil ama sükûnet içinde olan biteni uzaktan seyretmektedir.





Alma Mahler'in Portresi, 1912-13. Tuval üstüne yağlı boya, 62 x 56 cm. The National Museum of Modern Art, Tokyo

Kasimir Malevich

1878'de, Ukrayna'nın Kiev kentinde doğdu. Yerel bir okulda desen eğitimi aldıktan sonra Moskova'ya gitti ve 1904-1910'da buradaki Moskova resim heykel ve mimari okuluna devam etti. Arkadaşları Aleksandra Ekster ve Vladimir Tatlin ile birlikte Gençlik Birliği'nin ve ayrıca Moskova temelli sanatçı grubu *Donkey's Tail*'in [Eşeğin Kuyruğu] sergilerine katıldı. 1914'te Malevich'in yapıtları Paris'teki Bağımsızlar Salonu'nda sergilendi. 1915'te ilk Suprematist manifestosunu, *Kübizmden Suprematizme*'yi yayımladı. Yetenekli ve müşfik bir eğitmen olan sanatçı olgunluk yıllarında Beyaz Rusya'daki Vitebsk Uygulamalı Sanat Okulu'nda, Leningrad Sanat Akademisi'nde ve Kiev Sanat Enstitüsü'nde dersler verdi. 1926'da, modern sanatla ilgili ünlü didaktik makalesini, *Nesnel Olmayan Dünya*'yı yazdı. Josef Stalin rejimi tarafından eziyet edilen ve yapıtlarına el konan Malevich, 1935'te, Leningrad'da (St Petersburg) yoksulluk içinde öldü.

"Sergilediğim şey 'boş bir kare' değil, olmayan nesnellik duygusuydu." **Kasimir Malevich**

Siyah Kare

1915. Tuval üstüne yağlı boya. 80 x 80 cm
State Tretyakov Gallery, Moskova

Suprematizmin amacı, Malevich'in 1915 tarihli manifestosunda da açıkladığı gibi, "hiçbir şeyin algılanamadığı ama hissedilebildiği çöle" ulaşmak için "sanatsal fikirleri, kavramları ve imgeleri" bir kenara atmaktı. Bu süreç, Malevich'in günün temel avangart akımlarının –Kübizm ve Fütürizm– öğretilerini özümsediği ve gayretle tekrar tekrar çalışarak pekiştirdiği uzunca bir çıraklık dönemi sonucunda tamamlandı. Bu, "nesnel olmayan sanat" dediği, gelişim aşamasında atılması gereken yeni bir adımı temsil ediyordu. Sanatsal evrimini başlatan ilk çalışma, 1915'te, Ukrayna'nın Skoptsi köyündeki bir köylü ve sanatçı kolektifinde yaşayan diğer Suprematist sanatçılarla birlikte olduğu sırada yaptığı *Siyah Kare*'ydi. Yapıtın gizli yahut karmaşık hiçbir anlatısı yoktur. Başlığın da ifade ettiği gibi oldukça basit bir çalışmadır: beyaz bir arka planın merkezine yerleştirilmiş, yüzeyi özenle çalışılmış, kenarları keskin bir şekilde vurgulanmış siyah kare.

Malevich'in bu yapıta atfettiği önemi bütünüyle kavramak için, öncelikle, "his" sözcüğüyle kastettiği şeyin ne olduğunu anlamaya çalışmamız gerekir. Malevich'e göre gördüğümüz kadarıyla dünya ile ilgili sorun, "kasıtlı" karışıklığı, kendini nesneler ve fikirler çeşit-



Siyah Daire,
1923-29. Tuval üstüne yağlı boya. 79 x 79 cm.
Özel koleksiyon



Dört Kare
1915. Tuval üstüne yağlı boya. 49 x 49 cm. A. N. Radischev State Art Museum, Saratov



liliği olarak ortaya koyma eğilimiydi. "Şeyler" dünyasının ötesinde -ve nesnel dünyanın yüzünden kurulan fikirler krallığının dışında- bir yerlerde kendini "nesnel olmayan his" şeklinde gösteren tamamen farklı bir deneyim düzeni bulunduğuna inanıyordu. Dahası, bu "duygunun", evrensel boşluk/hiçlik halinin karşıtı olarak görülen ve bu fikre dayanan saf geometrik formlar sayesinde en iyi şekilde ifade edileceğini savunuyordu. Malevich bu alternatif düzeni basit bir denklem şeklinde tanımlıyordu: "Siyah kare = , beyaz alan = bu hissin ötesindeki boş alan." *Siyah Kare*'nin ardından Suprematist kompozisyonlarıyla *Siyah Daire* ve *Dört Kare* geldi. Malevich, *Siyah Kare*'nin dört farklı versiyonunu yaptı: 1915 tarihli ilk resim, Moskova'daki Tretyakov Gallery'de sergilenmektedir; 1923 tarihli ikinci resim St Petersburg'daki State Russian Museum'dadır; 1929'da yaptığı üçüncü resim de Tretyakov Gallery'dedir; yapıtın arkasına 1913 yılının yazılmış olması gerçeğine rağmen 1920'lerin sonunda 1930'ların başında yapıldığına inanılan dördüncü ve son versiyon ise St Petersburg'daki Hermitage Museum'dadır.

Francis Picabia
Dünyada Çok Ender Rastlanan Tablo

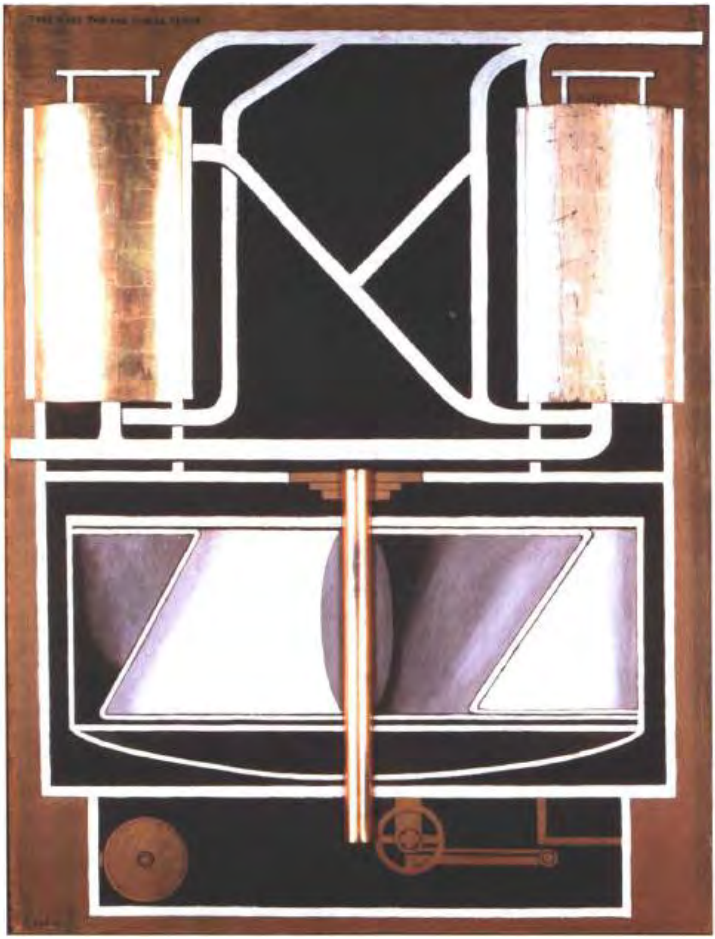
1915. Ahşap panel üstüne yağlı boya ve metalik boya, tahta üstüne gümüş ve altın varak, 125,7 x 97,8 cm. Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik

1879'da, Paris'te doğan Francis Picabia, École des Arts Décoratifs'de eğitim aldıktan sonra Fernand Cormon ve Ferdinand Humbert'in atölyelerinde çalıştı. İlk kişisel resim sergisi (İzlenimci tarzda) 1905'te, Galeria Haussmann'da açıldı. 1905-1912 yıllarında Fovizmden ve Kübizmden etkilenen sanatçı nihayet kendine özgü, yarı soyut bir üslup geliştirdi. 1912'de Guillaume Apollinaire ve Marcel Duchamp'la tanışıp işbirliği yaptı. 1913'te, fotoğrafçı ve galeri sahibi Alfred Stieglitz'le tanıştığı New York'ta Armory Show'da katıldı. 1915'te Picabia'nın sanat yaşamının Mekanomorfik evresi başlad ve bu sürede Dadaizmin uluslararası düzeyde gelişip yayılmasında büyük katkıları oldu. 1916'da İspanya'ya taşındı, burada *391* adlı dergiyi yayımladı. Akımın kendini yenilemekteki başarısızlığı yüzünden hayal kırıklığına uğrayan Picabia, 1921'de Dadaizm ile bağlarını kopardı. Ertesi yıl Paris dışındaki Tremblay-sur-Mauldre'a taşındı ve yine figüratif resim yapmaya başladı. 1925'te Mougins'e geçti. 1930'larda Gertrude Stein'la yakın dost oldu. İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda Paris'e döndü ve 1953'te, burada öldü.

Picabia'nın *Dünyada Çok Ender Rastlanan Tablo*'su modern sanatın evriminde kilit rol oynayan bir anı temsil etmektedir. *Dünyada Çok Ender Rastlanan Tablo*'nun sanatçının makine temelli yapıtlarının ilk örneklerinden biri olmanın yanı sıra –Mekanomorfizmin başlangıcı– resimsel mirası reddederek "resmi yapılan nesne" olarak resim anlayışına yönelik girişilen daha açık ve net bir kimlik arayışının ilk "resmi" olduğu da öne sürülür. Bu "resimde" kabartma gibi uygulanan, özel olarak biçimlendirilmiş tahta formlar ve sığ şematik alanın bütünleyici parçası gibi hizmet eden, panelin içine özenle gömülüp boyanmış bir çerçevesi vardır. Duchamp'ın –aynı yıl yapılmaya başlayan ama 1923'e kadar tamamlanmayan– *Bekâr Erkeklerinin Çırılçıplak Soyduğu Gelin, Hatta (Büyük Cam)*'ı gibi Picabia'nın *Dünyada Çok Ender Rastlanan Tablo*'su da kelimenin tam anlamıyla "resimsellik karşıtı"dır. Görünürde net olmasına rağmen hiçbir şey "betimlemez", bu yüzden de "ender rastlanan" bir yapıttır. Hayali bir mekanik cihazın şematik temsili olarak bile şaşırtıcı derecede yorumlanamayacak durumdadır. İşlevsel bir şeylere gönderme yapıyormuş gibi görünse de amacına ilişkin bir şey anlatmaz. İki silindir ve iç içe geçmiş boru sistemi sıvı yahut gaz pompasını hatırlatır ama yakından incelendiğinde boru motiflerinin birbiriyle ilişkisiz hatta mantıksız olduğu görülür. Buna rağmen, genel anlamıyla yapıt, Duchamp'ın *Büyük Cam*'da ele aldığı cinselliğin mekanikleşmesine yönelik sorunları paylaştığı söylenebilir. İnsan bedeni ve çeşitli libidinal tepkilerini mekanik üretimin ve yeniden üretimin duygudan bağımsız, sıradan dünyasıyla ilişkilendiren bu makine, Dadaistler için önemli bir metaforik kaynak sunmuştur. Dadaistlerin, Tristan Tzara'nın "amaç doğrultusunda geliştirilen ahlâki yargı" dediği (yani kilise, hukuk ve devlet kurumlarının dayatmasından doğan) şeyden tamamen uzaklaşarak cinsel eylemi, yineleyen, otoerotik ve neredeyse otonom bir işlev olarak metaforlaştırmalarına imkân vermiştir.



Hızla Dönen Makine
1916-18. Kâğıt üstüne altın kaplama, suluboya ve mürekkep, 49,5 x 32,5 cm. Özel koleksiyon



Dada Hakkında Dipnot Dada adının (Fransızca oyuncak tahta at anlamına gelir) seçilmesinin nedeni belli değildir. En yaygın açıklama, 1916'da, Zürih'te yapılan ilk grup toplantılarından birinde Fransızca/Almanca sözlükten rasgele seçildiğidir. Genellikle "sanat karşıtı" bir akım olarak tanımlanan Dada, aslında çok daha özel, belirli bir amaç doğrultusunda ortaya çıkmıştır: Dadaistlerin, burjuvaların entelektüel egemenliğinin günlük yaşamda yarattığı sıkıntıdan kaynaklandığını ifade ettikleri Birinci Dünya Savaşı'nın zulmüne karşı çıkmak.

Juan Gris

1887'de, Madrid'de doğdu. Escuela de Artes y Manufacturas'da (1902-04) teknik çizim dersleri aldıktan sonra resim eğitimi için José Moreno Carbonero'nun atölyesine gitti. 1906'da Paris'e taşınan Gris, çok geçmeden Henri Matisse, Georges Braque ve Fernand Léger ile dost oldu. *Le Rire* ve *Le Charivari* gibi hiciv dergilerinde çizerlik yaparak geçimini sağladı. Onun gibi İspanyol olan arkadaşı Pablo Picasso'nun yüreklendirmesiyle 1910'da ciddi ciddi resim yapmaya başladı. Önceleri Analitik Kübist çalışmalar yaptı ama beş yıl kadar sonra kendine özgü bir Sentetik Kübist üslup geliştirdi. 1922'de Sergei Diaghilev için bale sahneleri tasarladı. 1924'te Gris, Sorbonne Üniversitesi'ndeki ünlü "Des Possibilités de la peinture" derslerini vermeye başladı. 1927'de, henüz kırk yaşındayken, Paris'teki Boulogne-sur-Seine'de öldü.

Gazeteli Natürmort

1916. Tuval üstüne yağlı boya, 73 x 60 cm
Philips Koleksiyonu, Washington

Juan Gris, Kübist ressamların öncüsü sayılan üç ismin en kalıcısı ve özelliklisiydi. Nispeten kısa olan yaşamının neredeyse tamamını Sentetik Kübist tarzda natürmortlar yaparak geçirdi. Braque ile arkadaşlığına ve Picasso hayranlığına rağmen her ikisinden de farklı bir resim tekniği vardı. Bu farklılık 1910-11'de yaptığı erken dönem Analitik Kübist resimlerde açıkça görülüyordu. Gris'in *Kitap*'ıyla (1911) Picasso'nun aynı yıl yaptığı *Rom Şişesi ve Natürmort* karşılaştırıldığında, ikisi arasında çok farklı bir nesne yaklaşımı olduğu ortaya çıkmaktadır. Picasso şişesini parçalara ayırıp dağıtmaktan, bu parçaları tuvalin uzamsal düzlemine serpiştirmekten memnunken Gris, nesnelerin maddesel bütünlüğünü korumaktan yanaymış gibi görünmektedir. Gris'nin kahve kutusu, su ısıtıcısı, fincanı bu şekilde parçalanmasına ve kayarak yer değiştiren bakış açılarına göre yeniden modellenmesine rağmen yine de onları resimdeki diğer nesnelerden farklı kılmaya hizmet eden gerçek yahut ima edilen sınırları vardır. Gris'nin nesnelerin bütünlüğüne duyduğu saygı, 1916'da Sentetik Kübist teknikle yapmaya başladığı önemli seride de kanıtlanır; *Gazeteli Natürmort*, bu serinin en seçkin ve kontrollü örneklerinden biridir. Resimde her nesne içinde var oldukları kendi ideal geometrik alanında betimlenmiştir. Likör bardağı şeffaf bir borunun içindedir ve bakış açısı masayı yukarıdan görebilecek şekilde kaydığında bardaktan ziyade bu borunun parçalandığı açıkça fark edilir. Gris, aynı tekniği meyve kâsesinde de kullanmıştır. Resmin düzlemselliği, formların –şeffaf olmayanların– kesilmiş, katlanmış ve birbiri üstüne yapıştırılmış kâğıt kolajı gibi görünecek şekilde bir araya getirilmesi sayesinde neredeyse kelimenin tam anlamıyla düz bir yapı kazanmıştır. Yapıtın genel havasının ve Gris'nin plan ile dikey kesit arasında bu kadar kolay geçiş yapabilme şeklinin, evvelce aldığı teknik resim eğitiminden kaynaklandığı, Gris'nin, bu tecrübesine çok şey borçlu olduğu görülmektedir.





◂ **Kitap**, 1911.
Tuval üstüne yağlı boya,
55 x 46 cm
Musée national d'Art
moderne, Centre
Georges Pompidou,
Paris



Pablo Picasso,
Rom Şişesi ve Natürmort, 1911.
Tuval üstüne yağlı boya, 61,5 x 50,5 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York

Giorgio De Chirico

1916-17. Tuval üstüne yağlı boya, 96,5 x 74 cm, Staatsgalerie, Stuttgart

Büyük Fabrikalı Metafizik İç Mekân

Giorgio De Chirico, 1911'de Paris'e, erkek kardeşi Andrea'nın (Savinio) yanına taşındı. Yapıtları, 1912 ve 1913'de düzenlenen *Salon d'Automne* [Sonbahar Salonu] ile 1913 ve 1914'de düzenlenen *Salon des Indépendants* [Bağımsızlar Salonu] etkinliklerinde sergilendi. O ve erkek kardeşi Birinci Dünya Savaşı yüzünden 1915'te İtalya'ya döndüler ve asker olarak Ferrara'ya gönderildiler. Burada De Chirico, Filippo de Pisis ve Carlo Carrà ile tanıştı. Bu üç sanatçı daha sonra metafizik okulunun köklerini şekillendirdiler. De Chirico *Valori Plastici* dergisine düzenli olarak katkıda bulunmaya başladı (1918-22). Sanatçı, yaklaşık üç yıl Ferrara'da kaldı ve metafizik resimlerinin en zarif örneklerini burada üretti. 1918'de Roma'ya gönderildi. 1919'da Roma'da *Noi Metafisici* (Biz Metafizikçiler) başlıklı manifestoyu yayımladı. 1924'te, Gerçeküstücüler tarafından büyük bir ilgiyle karşılandığı Paris'e taşındı. De Chirico'nun romanı *Hebdomeros*, 1929'da basıldı. 1930'lu yıllarda vaktini Paris ve Roma arasında gidip gelerek geçirdi. 1944'te, yaşamak ve çalışmak için kalıcı olarak Roma'ya yerleşti ve 1978'de, doksanıncı yaş gününden kısa bir süre sonra bu kentte öldü.

De Chirico, meydanlarının, heykelinin, sütunlarının gizemini "ifşa ederek" Torino'yu nasıl Friedrich Nietzche'nin kenti haline getirdiyse 1915-1917'de yaptığı resimlerle de –bisküvileri, şekerlemeleri, dondurmaları, balık ve sebzeli yahni kapları, otel mimarisiyle ölümsüzleştirdiği– Ferrera'yı ebediyen Giorgio De Chirico'nun kenti kılmıştır. De Chirico'nun metafizik kuramı, görünür dünyada her şeyin biri rutin biçimde "genellikle herkesin gördüğü," diğeri ise "sadece arada bir ve kahinlik anlarında münzevi kişilerce görülen ... hayali yahut metafizik tezahür" olarak tanımladığı iki mevcudiyet halinin söz konusu olduğu fikri üstüne kuruluydu.



Protestan Natürmort I, 1916. Tuval üstüne yağlı boya, 80,5 x 71,5 cm. Osaka Municipal Museum of Art

Metafizik resmin amacı oldukça basitti; ikinci mevcudiyet haline ulaşmak için birinciyi algılayıp bütünleşmeyi ve daha sonra bu farklı gerçekliğin ilham verdiği duyguları kayda geçirmeyi içeriyordu. Sanatçının tanımladığı bu süreci *Protestan Natürmort I*'de (1916), örneğin kâğıt inceliğindeki mimarinin gerçek dışı perspektifle ve ne olduğu ayırt edilemeyen geometrik formlarla bir arada kullanılmasıyla yaratılan güçlü varoluşsal belirsizlik hissinin bulunduğu yerlerde görebiliriz. Aksi halde tamamen cisimsizmiş gibi görünecek bu dünyada, sadece De Chirico'nun pek sevdiği bisküvi ve çöreklerine bir nebze olsun somutluk bahşedilmiştir. Görüntülerin ötesine geçen bu alternatif "hayali" gerçeklik hissi, 1917'nin başında tamamlanan *Büyük Fabrikalı Metafizik İç Mekân*'da çok daha net bir şekilde aktarılmıştır. Bu yapıtta De Chirico, iki gerçeklik arasında paralellik kurmak ama aynı zamanda ikisi arasındaki farklılığa dikkat çekmek için "resim içinde resim" yaklaşımını uygulamıştır. Resmin ortasında yer alan çerçeveli resimde fabrika, ışık ve gölge ile şekillendirilerek doğru bir perspektifle çizilmiştir. Bu resimde manzara uzaktaki dağları ve denizi alacak şekilde güneşli bir ovaya yayılmıştır; masmavi bir Akdeniz göğü altında uzanmaktadır. Onu çevreleyen



loş dünya ise aksine, –De Chirico'nun "metafizik iç mekândan güneş ışığı geçemez" açıklamasına uygun şekilde– ortadaki resim gibi bir görsel mantık içermez. Her şey titizlikle çizilmiş olmasına rağmen ağırlıkları yoktur. Net ve açık bir kimliği yahut amacı olmayan nesneler desteksiz duruyormuş gibidir. "Şema" sayılmaya ramak kalmış bir dünyadır bu.

George Grosz

1863'te, Berlin'de doğdu. Asıl adı Georg Ehrenfried Groß olan sanatçı önce Dresden'deki sanat akademisinde ardından Berlin'deki uygulamalı sanat okulunda eğitim aldı. 1914'te orduya katıldı ancak sağlık nedenleri yüzünden 1915'te terhis edildi. 1917'de tekrar askere çağrıldı. Aynı yıl intihara kalkıştı ve bir subaya saldırdıktan sonra infazını beklemek üzere hapishanenin hastanesine gönderildi. Otoritelerin şiddetli bir savaş travması geçirdiğine karar vermesinin ardından cezası hafifletildi ve nihayet 1918'de ordudan ihraç edildi. Savaş sona erdiğinde Alman Dada grubunu kurmak üzere John Heartfield, Otto Dix, Max Ernst ve Kurt Schwitters'la güçlerini birleştirdi. Grosz, 1919'da Komünist Parti'ye kaydoldu ama Rusya'yı ziyaret edip Lenin ve Troçki ile tanıştıktan sonra 1922'de üyeliğini iptal ettirdi. 1932'de, New York'taki Sanat Öğrencileri Birliği'ne misafir sanatçı ve eğitmen olarak davet edildi. Grosz, açık bir şekilde Nazi karşıtıydı. Bir yıl sonra Nasyonal Sosyalistler yönetime geçtiğinde Almanya'dan ayrılarak Amerika'ya gitti. Yokluğunda Alman müzelerinde yer alan yapıtlarına el kondu ve hepsi yok edildi. George Grosz, 1938'de Amerikan vatandaşı oldu. 1959'da Batı Berlin'e yerleşti ve kısa bir sonra burada öldü.

Metropol. 1917. Ahşap pano üstüne yağlı boya. 68 x 47,5 cm. The Museum of Modern Art, New York



Metropol

1916-17. Tuval üstüne yağlı boya. 100 x 102 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Grosz 1916'da atölyesine döndüğünde "bir asker olarak sefil varlığından" sıyrılıp nefes almaya çalışıyordu. Doğası gereği otoriteye isyan eden bir insandı ve her seferinde ordu yaşamının kabalığına, zorbalığına direnmesine rağmen 1916 yılı itibarıyla dövülmüş, hırpalanmış, kırgın bir adam haline gelmişti. 1916-17'de infazının hafifletilmesinin ardından hapishaneden çıkışını en büyük resimlerinden biri olan *Metropol*'ü yapmaya başlayarak kutladı. Ancak günün sonunda bu kompozisyon, eski özgürlüklere duyulan nostaljinin, gelecek korkusunun, coşku ve kötümserliğin tuhaf bir karışımını aktarmaktadır. Grosz'un geçmiş yaşantısına duyduğu özlemi yansıtan yapıt, sanatçının Berlin günlerine, kentin onu bütünüyle sarhoş ettiği ilk yıllara gönderme yapar. Kentin telaşını ve boğukluğunu, sayısız sinemalarını, tiyatrolarını, müzikhollerini, gürültülü kafelerin, kırmızı neon ışıklarının pembe parıltısıyla kaplanmış bir halde göstermektedir. Gayet aşikâr derecede hedonist bu serabın diğer tarafı cehennem manzarası olarak görülebilir. Bu açıdan bakıldığında Grosz'un *Metropol*'ü, Hieronymus Bosch'un kömür korlarıyla ve aniden parlayan alevlerle aydınlanan, zebanilerin işkence ettiği insanlarla dolu öte dünya anlayışının modern bir eşdeğeri olarak okunabilir. İmgenin merkezine Grosz, Berlin'deki Kantstrasse ve Hardenbergstrasse'nin kesiştiği noktada 1911 yılında inşa edilen *Olympia* sinemasını ve yerleşim kompleksini koymuştur. Abartılı bir şekilde uzatılmış sokak lambasını binanın köşesiyle hizalayarak sanatçı, çiçek dürbünü (kaleydoskop) görüntüsüne benzer bir patlama ve çarpışma hissi yaratmayı başarmıştır. Bu nokta, kentin hem keyif aldığı hem de öfkesini kendine yönelttiği bir fay hattıdır.



"1915'te ... birkaç ay içinde tekrar çağrılmam şartıyla izin verilerek askerlikten terhis edildim. Yine de, en azından bir süreliğine, özgür bir insandım. Almanya'nın yenilgisi an meselesiydi. Bu durumu en iyi anlatacak şey, kahverengi kâğıdın üstüne duraksayarak basılan terhis mührünün mürekkebinden başka bir şey değildi. Olan bitenleri Südende'deki atölyemden, kendime kurduğum küçük dünyada yaşayarak ve çalışarak izledim."
George Grosz

Claude Monet

1917. Tuval üstüne yağlı boya. 117 x 83 cm. Musée de Grenoble

Giverny'de Nilüferli Göl

Claude Monet önerilen dokuzuncu "birleşik" İzlenimci serginin aleyhinde olduğunu açıkladığı 1890 yılında İzlenimci akım sona erdi. Aslında, böyle bir amaç birliği ifadesinin, grubun yaşlı sanatçılarının arasında ihtilaflara yol açmasının üzerinden uzun yıllar geçmişti; ilk tartışma, resmin açık havada doğrudan motife bakarak tuvale aktarılmasını içeren kuruluş prensibi hakkında yaşanmıştı. Ancak Monet, çok uzun bir zamandan beri duygularını ifade edebileceği uygun cümleleri özenle aradığından, bu süreç biraz vakit almıştı. Ekim 1890'da yazar Gustave Geoffroy'a yazdığı içten mektubunda belirttiği gibi: "Giderek daha yavaş çalışmaya başlıyorum ve bu beni her zamankinden daha fazla sıkıyor. Tek bir fırça darbesiyle, kolayca ortaya çıkan şeyler midemi bulandırıyor [ama] hissettiğimi aktarmaya her zamankinden daha fazla hevesliyim." 1883 ile öldüğü 1926 yılları arasında Monet zamanının neredeyse tamamını Giverny'de, tuvale aktarabileceği devasa bir resimsel sahneye dönüştürdüğü bahçesinde geçirdi. 1893'te, ünlü bahçesinin resimlerini yapmaya başladı; ışıltılı Nymphaea (nilüfer), suyu seven, uzun Iridaceae (süsen) ve geç dönem yapıtlarının çoğunda yer alan tüm diğer bitkileriyle bu bahçe, son yıllarında sanatçının takıntısı haline geldi. *Giverny'de Nilüferli Göl* resmini yaptığı sırada Monet'nin görme gücü zayıflamaya başlamıştı. Her iki gözünü de etkileyen katarakt, görüşünü bulandırıyordu. İlk yaptığı "Nilüfer" resimlerinde karakteristik olan hoş, izlenimci optik renk karışımı, ister istemez daha büyük, daha parlak ve daha geniş lekelerle aktarılmaya başladı. Sanatçının izlenimin peşinde olmasının nedeni artık biçemsel bir tercih değil, kendi resimlerini algılayabilmesi için şart olan fiziksel bir gerekliliğin sonucuydu. Renkler birlikte akıyor, görüş alanında kelimenin tam anlamıyla karışıyor ve Monet'nin giderek zayıflayan görme gücünün getirdiği kusurlara, bulanıklıklara rağmen yapıtlarda mükemmel bir resimsel uyum yakalanıyordu. Bu örneğin de gösterdiği gibi sanatçının son resimleri görsel açıdan uyumlu ve etkileyici bir şekilde güçlüdür.





Salkım Söğüt. 1920-22. Tuval üstüne yağlı boya. 116 x 89 cm. Musée Marmottan, Paris

Monet'nin Son Dönem Resimleri ve Clement Greenberg

1940'ların ünlü Amerikalı seçkin eleştirmen Clement Greenberg, yazılarında, Claude Monet'nin son dönem resimlerinin görsel fenomeni tuvale aktarma çabası içinde olması yüzünden resimden ziyade teknikle varılabilecek "aşırı estetik" meselelerle uğraştığını açıklamıştır. Sonuçta bu yapıtlarda "form yoktur". Büyüklükleri ne olursa olsun Greenberg, "bunların çok daha büyük resimlerden kesilip çıkarılmış parçalar gibi göründüklerini" ileri sürmüştür. Daha sonra, 1960'larda yazdığı metinlerde, bahsettiği bu resimlerin aynı zamanda Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun –Jackson Pollock'tan Jules Olitski'ye– "optik" kanadının ve daha



Nilüferler, 1916-19. Tuval üstüne yağlı boya, 200 x 180 cm. Musée Marmottan, Paris

fazla "yassılık/düzlemsellik" peşindeki resmin temel öncüleri olduğunu açıklamıştır. *Giverny'de Nilüferli Göl* gibi bir yapıta bakıldığında sanatçının her iki gözünde de bir dereceye kadar körlük başladığı düşünülür. Biçimsel geometri şeklinde tanımlanabilecek ufak bir istisna dışında, fırçanın hareketiyle ve dokusuyla yüzey boyunca yapılan çalışmaya bakılırsa resmin yapısında eksik hiçbir şey yoktur. Aynı nedenle, resmin düzlemsel versiyonu, Soyut Dışavurumcu resimle ilişkilendirdiğimiz türden bir "ileriye doğru harekete" neden olmaz. Monet'nin resmindeki mekân gerçekten de geriye doğru (resmin içine doğru) genişler ve bunun nedeni kesinlikle resim alanındaki optik kalınlaşma değildir.

Max Beckmann

"Mıymıntı, masalsı şeylerle şiirsellik arasında dolaşıp yalan söylemeyen, kişiyi alıp doğrudan yaşamın korku dolu, sıradan, debdebeli ve grotesk banalliğine atıveren ham, vasat, kaba sanat karşısında kalbim hızla çarpıyor."
Max Beckmann

1884'te, Leipzig'de doğan Max Beckmann, Weimar Sanat Akademisi'nde canlı modellerden ve klasik dönem resimlerinden yola çıkarak çalıştığı son derece akademik bir resim eğitimi aldı (1900-1903). Güçlü bir tasarımcı ve başarılı bir ressam olan sanatçı, 1904'te Berlin'e taşındı. 1910'dan sonra aralarında Lovis Corinth, Max Liebermann ve Max Slevogt gibi sanatçıların da yer aldığı Berlin Sezesyonunun öne çıkan üyelerinden biri oldu. Beckmann, Birinci Dünya Savaşı'nın arifesinde büyük ölçekli kent manzaralarına ve alegorik figüratif kompozisyonlara ilgi duyduğunu keşfetti. Savaşın patlak vermesiyle gönüllü olarak orduya katıldı ve hastane hizmetlisi oldu. Ancak kısa bir süre sonra sinir krizi geçirdi. Bir yıl sonra terhis edildi; 1917'de yeniden resim yapmaya başladığında yapıtları bir hayli değişmişti. Yeni resimleri karmaşıklığıyla ve yarı Kübist bir ortamda birbiriyle itişen belli belirsiz şekillendirilmiş formlarıyla neredeyse Gotik'ti. 1920 itibarıyla Neue Sachlichkeit ya da Yeni Nesnellik olarak bilinen, 1920'lerin başında Dışavurumculuğun uzantısı olarak Almanya'da ortaya çıkan, Otto Dix ve George Grosz gibi sanatçıların hemen benimsediği sanat akımın doğuşuyla ilişkilendirilmişti bile. 1930'larda kendi neslinin en popüler Alman ressamıydı ancak 1933'te, Adolf Hitler şansölye olduğunda sanatçının şansı keskin bir şekilde kötüye gitti. Naziler tarafından "yozlaşmış" bulunan sanatçının altı yüze yakın yapıtına el kondu ve resimleri Almanya'daki sanat müzelerinden çıkarıldı. Ülkeyi terk etmeye zorlanan sanatçı ve ailesi Amsterdam'a iltica etti. 1947'de Amsterdam'dan ayrılıp Amerika Birleşik Devletleri'ne giden Beckmann, ömrünün son üç yılında burada resim eğitimi verdi. 1950'de, New York'ta öldü.

Gece

1918-19. Tuval üstüne yağlı boya, 113 x 154 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Max Beckmann'ın en önemli resimlerinden biri olan *Gece*, Neue Sachlichkeit döneminin henüz başındayken yapılmıştır. Siyasi bir alegori olduğu düşünülen resmin mesajı, yalnızca, resmi yapmaya başladığı sırada, 1918 "devrimine" yol açan açlık, hukuksuzluk ve sivil hayatın tekinsizliği gibi sorunlarla boğuşan Alman halkına değil Birinci Dünya Savaşı'nda yaşananlar yüzünden siyasi açıdan felç olmuş başka ülkelerin vatandaş-





Büyük Ölüm Sahnesi, 1906. Tuval üstüne yağlı boya. 131 x 141 cm Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie moderner Kunst, Münih



Çarmıhtan İndiriliş, 1917. Tuval üstüne yağlı boya, 151 x 129 cm. The Museum of Modern Art, New York

larına da hitap ediyordu. Sanatçı, bu resimdeki amacının "kendi kaderini tayin eden insanlığa" hizmet etmek olduğunu ifade ediyordu. Yapıt, alegorik gücünü muhtemelen bir evin içi olan mekânın dışarıdan gelen yarı resmî milis güçleri tarafından zalim bir şekilde işgal edilmesinin betimlenmesinden almaktadır. Alacak tahsildarı üç kişi, pek az mülkü olan fakir bir ailenin yaşadığı tavan arasına zorla girmiştir. Resmin sol üst köşesinde, yukarı doğru çekilmiş erkek asılmaktadır. Resmin ön planında, bacaklarını iki yana açmış halde duran, elleri bağlı ve giysilerinin bir kısmı çıkarılmış kadın, tecavüz edildikten sonraki haliyle gösterilmiştir. Çiftin kız çocukları durmaları için adamlara yalvarmaktadır. Müdahale edecek gücü olmayan aile büyükleri sol arka planda dua eder ve ağlar halde betimlenmiştir. Resimde ton karşıtlıkları net ve keskin bir şekilde belirtilmiştir öyle ki bu durum resme parçalanmış bir görüntü vermektedir. Mekânın basıklığı ve darlığı ile formların kalabalık, birbirine değer halde görünmesi, 1911-12 tarihli Kübist resimleri hatırlatır ama bu resimde yer alan bedenlerde o dönemin Kübist resimlerindeki gibi parçalama tekniği kullanılmamıştır. Uzuvlar gerilmiş, döndürülmüş ve garip bir şekilde bükülmüştür ancak yine de bütün halindedir. Anatomileri de biraz detaylıdır; kıvrımlı kaslar, tendonları gerecek şekilde birbirine tutunmuştur; yüzeydeki damarlar bir görünüp bir kaybolmaktadır; ayak ve el parmakları kıvrılmış, bükülmüştür. Çizim tekniği keskin, açılı, kesikli, hatta kırılgandır. Beckmann'ın dünyası, sadece, bireyin kendini parçalanmadan bir arada tutması üstüne kuruludur.

Amadeo Modigliani

1884'te, İtalya'nın Livorno beldesinde doğdu. Plörezi ve tifo hastalıkları yüzünden okula devam edemedi. On beş yaşına geldiğinde İtalyan sanatçı Guglielmo Micheli'nin (açık havada resim yapma yanlısı bir ressam) atölyesinde resim çalışmaları yapıyordu. 1902'de, Floransa'ya gitti ve burada on dördüncü yüzyıl sanatçıları Duccio ile Simone Martini'nin yapıtlarını görerek adeta büyülendi. Bu ilgisi baki kaldı ve daha sonra geliştirdiği üslup üstünde çok etkili oldu. Floransa ve Venedik'te kalarak kısa bir süre buralarda çalıştı. 1905'te düzenlenen bienalde Henri de Toulouse-Lautrec'in yapıtlarını keşfetti. 1906'da, Paris'e gitmek üzere İtalya'dan ayrıldı. Montmartre'da bir atölye kurdu ve Gino Severini, André Derain, Pablo Picasso'nun da aralarında olduğu sanat çevresine girdi. 1909'da, Montparnasse'a taşınarak Constantin Brancusi'nin komşusu ve yakın arkadaşı oldu. 1910'da Fütürist manifetoyu imzalamak üzere aldığı daveti reddetti. Bu sıralarda Brancusi'nin etkisi altında olan Modigliani, otuza yakın uzatılmış formlu taş büst yonttu. Öncelikle bir portre ressamı olan sanatçının en zarif resimleri, Jean Cocteau, Chaïm Soutine, Jacques Lipchitz, Moïse Kisling gibi yakın dostlarının ve meslektaşlarının portrelerini içeriyordu. Geç dönem yapıtlarında ise 1917'de tanıştığı ve bir kız çocuklarının olduğu sevgilisi Jeanne Hébuterne'in portreleri hâkimdi. Ne var ki Modigliani çoktandır hastaydı. Tüberküloz menenjit nedeniyle sık sık hastaneye kaldırıldığı 1920'de öldü. Jeanne Hébuterne ise ertesi gün intihar etti.



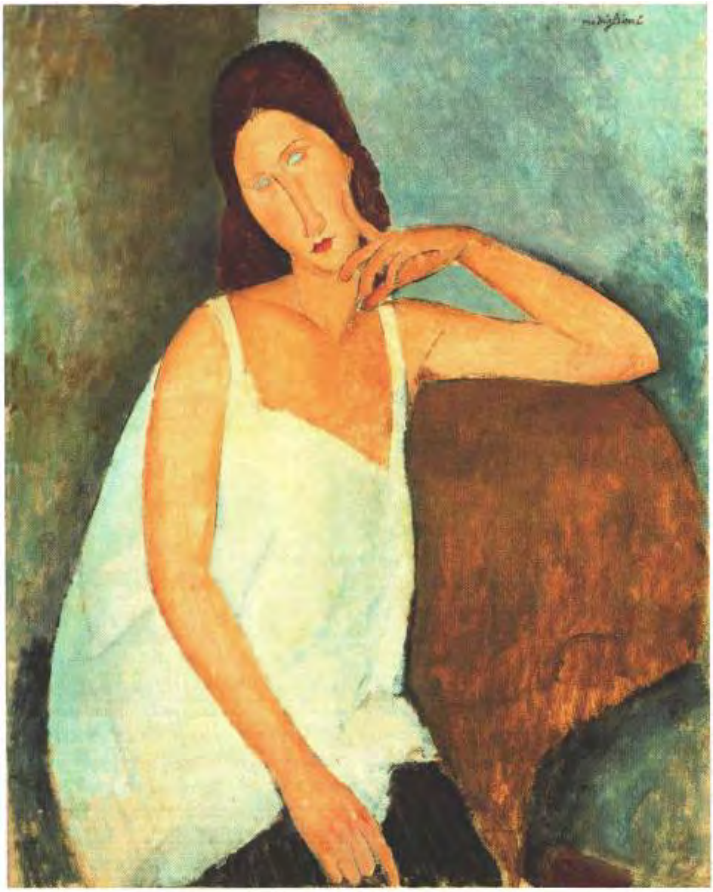
1918-19
Tuval üstüne yağlı boya, 91.4 x 73 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York



Jeanne Hébuterne'in Portresi

Modigliani'nin resimleri, sanatçı on dokuz yaşındaki sanat öğrencisi Jeanne Hébuterne ile tanıştıktan sonra büyük oranda sadeleşti ve yeni bir lirik dil kazandı. Giderek bozulan sağlığına rağmen sanatçı bu genç kızın resmini yapmaktan belli ki hiç yorulmamıştı. Jeanne'ın bütün portreleri yan yana getirilirse, modelin içinde bulunduğu bütün ruh hallerini görmek mümkün olur. Bu resimler, dış hatları yavaş yavaş, eğimli çizgilerle çizilmiş sadeleştirilmiş formlarla yakalanmış yeni ve zarif bir tarzla karakterize edilir. Bu yeni tarz, sanatçının genç sevgilisinin resimlerini belirli sınırlar içine hapsetmemiştir. Söz konusu etki, Modigliani'nin 1918-19'da yaptığı *Köylü Çocuk* ve *Oturan, Şapkalı Çocuk* (1918) gibi yapıtlarına da aktarılmıştır. Ancak yine de Jeanne'ı betimlediği resimlerde özel bir şeyler vardır. Bu özellik, Metropolitan Müzesi'nde sergilenen *Jeanne Hébuterne'in Portresi*'nde iyice dikkat çekmektedir. Hafifçe omuzlarına dökülen kestane rengi saçlarının çevrelediği badem şekilli uzun yüzünden, kuğu gibi boynundan, zarif bir şekilde düşmüş omuzlarından, zayıf kollarından tam anlamıyla dişilik yayılan bileklerine, ellerine kadar resmin ve modelin her detayı sevgiyle işlenmiştir.

Modelin bir parmağını geriye doğru esnetip zarafetle yanağına dayadığı sol elinin duruşundan özellikle bahsetmek gerekir; bu jest, Jean Auguste Dominique Ingres



« Jeanne Hébuterne'in **Portresi**, 1918. Tuval üstüne yağlı boya, 100 x 65 cm. Norton Simon Museum, Pasadena

« Jean Auguste Dominique Ingres, **Bayan Paul-Sigisbert Moitessier'nin Portresi**, 1856. Tuval üstüne yağlı boya, 120 x 92,1 cm. The National Gallery, Londra

yaptığı ünlü portre resmi Madame Moitessier'i (1856) çağrıştırmaktadır. Biçimsel açıdan bu resim, birbiriyle ve birbirine zıt hareket eden bir dizi eğri içeren, çok basit bir resimdir. Hébuterne'in beyaz gömleğinin yukarı doğru çıkan eğri tarafı, omuzlarının üst kısmından dolanıp resmin sağ yanındaki turuncu kumaşın aşağı doğru sarkan kenarıyla bütünleşmektedir. Bu yılankavi harekete karşılık olarak modelin bedeninin sol tarafı, başını ve boynunu bükmesiyle son bulan bütüncül bir hareket sergilemektedir. Renklendirmesi bakımından ise bu resim mavinin ve turuncunun tamamlayıcı karşıtlarından türetilmiş zarif tonlar kullanılarak yapılmıştır.

Giorgio Morandi

1890'da, Bologna'da doğdu. Yirmi yaşından beri annesi ve üç kız kardeşiyle birlikte Via Fondazza'daki evde yaşadı, çalıştı (ve öldü). 1907-1911'de, Bologna'daki güzel sanatlar akademisinde eğitim aldı. Bu sırada ilk kez Paul Cézanne'ın reprodüksiyonlarını gördü. Ayrıca Giotto, Uccello, Piero della Francesca'nın resimlerini araştırıp öğrenmek amacıyla Floransa, Arezzo ve diğer İtalyan kentlerine gitti. 1913-14'te Fütürizmle kısa bir flört yaşadıktan ve 1918'de sona eren yoğun duygusal krizlere hız veren süreçte orduyla haşır neşir olduktan sonra sanatçı ilk "metafiziksel" çalışmalarını yaptı: on sekiz aylık sürede yapılan on iki natürmort (1919 tarihli *Natürmort* da bunlardan biridir). Bu resimler, Morandi'yi metafizik okulunun temel figürlerinden biri haline getirdi. Metafizik resimle sözde kopuşu 1920'de, Venedik Bienali'nde Cézanne'ın resimleriyle karşılaştığında yaşandı. Morandi, sanat dünyasını ya da sanat piyasasını pek umursamıyordu; geçimini, yirmi altı yıl boyunca çalıştığı Bologna Akademisi'nde gravür teknikleri öğreterek sağlıyordu. 1964'te, Bologna'da öldü.

Natürmort

1919. Tuval üstüne yağlı boya, 60 x 70 cm.
Pinacoteca di Brera, Milano

Morandi'yi fikir adamı bir ressam olarak tanımlamak sınırı aşmak olmaz. Klasik felsefe alanında pek çok kaynağı okuyan ve hayli bilgili bir genç olan Morandi, matematik kariyeri yapabilecek kadar yetenekli bir matematikçiydi. Bu ilgi alanları sanatçının metafizik resim sahasına son derece odaklanmış bir şekilde girmesine imkân verdi. Giorgio De Chirico, Nietzsche'nin hayli yuvarlak sayılabilecek fikirlerinin tuzağına düşmüşken Morandi, Platon metafiziğinin net ve berrak havasını solumayı seçti. 1919 tarihli *Natürmort* gibi yapıtlarında, cisimleri olmadığı için duyularımıza hitap eden formlardan daha güvenilir olan, bütünüyle Platon felsefesine uygun "maddi olmayan" formlar dünyasını referans aldığı görülmektedir. Bunun en açık görsel örneği, Paolo Uccello'nun *San Romano Savaşı* adlı resminin ön planında bulunur; Floransalı usta ressam, o zamanlar "yeni" sayılan perspektif biliminin kurallarına sıkı sıkıya bağlı kalarak resimdeki zemin planını kırık ve yere düşmüş silahları yerleştirmek suretiyle oluşturmuştur. Ancak, Uccello denemeler yaparak perspektifi kendi amaçlarına uygun şekilde kullanmaya çalışmakla meşgulken Morandi, nesnelerin resim düzlemine doğru yaklaştırıldığı tek kaçışlı perspektifte meydana gelen anomalilerden faydalanmaktadır. Nitekim Morandi'nin resminin merkezinde duran alçı kap ve gölgesi, Uccello'nun *San Romano Savaşı*'nda yerde duran asker başlığının bir yansıması gibidir ancak farklı iki eksende yapılmıştır (yönü farklıdır). Gölgenin kenarıyla temsil edilen ilk eksen, kesinlikle perspektifle ilgilidir. Çerçevenin ortasının geçtiği ikinci eksen ise izometriktir. Bu uygulama, daha girift olan bu formun tıpkı aynı idealize alanda yer alan diğer formlar gibi tam anlamıyla ayırt edilebilmesini sağlar.



Natürmort. 1918. Tuval üstüne yağlı boya, 65 x 55 cm. Civiche Raccolte d'Arte, Milano





Paolo Uccello, **San Romano Savaşı**, *yak.* 1430-40. Panel, 181,6 x 320 cm. The National Gallery, Londra

Birinci Dünya Savaşı'ndan Sonra İtalya'da Siyaset ve Sanat

Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Bolşevizmin ülkelerine de sirayet etmesinden duydukları korku İtalyan orta sınıfına mensup pek çok sanatçı ve entelektüel gibi Morandi'yi de sağ siyasi görüşü benimsemeye yöneltti. 1913'te Fütürist toplantılara ve ertesi yıl Roma'daki Galleria Sprovieri'de düzenlenen ilk Fütürist Sergi'ye katıldı. Faşist Parti'ye ne zaman kaydolduğu bilinmemekle beraber 1920'lerin başında, Hitler Almanya'nın yönetimini ele geçirmeden yıllar önce, parti üyesi olduğuna ilişkin sağlam kanıtlar vardır. Morandi, Mussolini'nin destekçisiydi ve zaten parti üyesi olduğunu ifade eden bir kimlik kartı taşıyordu. Sağcı sanatçıların ve aydınların Faşist "devrimin" İtalya'daki kültürel hayatın topyekûn yenilenmesine yıl açacağı inancıyla katıldıkları *Strapaese*'nin kurucu üyesi ve aktif katılımcısıydı. Mussolini rejimi yüzünden hayal kırıklığına uğrayan ve bir süre bu durumu açıkça eleştiren Morandi, 1930'ların başından sonra siyasi konularda sessiz kalması gerektiğini hissetti; kendi resim yapma ve eğitim verme rutinine döndü ve giderek daha çok içine kapandı. Eski dostu Luigi Bartolini –Faşist Parti üyesi sanatçı ve eğitimci– 1939'da, Faşist yayın organı *Quadrivio*'da açıkça ona saldırdı ve sanatçıyı hedef gösterdi. Ancak bu olaydan sonra Morandi'nin nihayet faşizmi reddedip reddetmediğine ilişkin resmî yahut resmî olmayan hiçbir kanıt yoktur.

Piet Mondriaan (Mondrian)

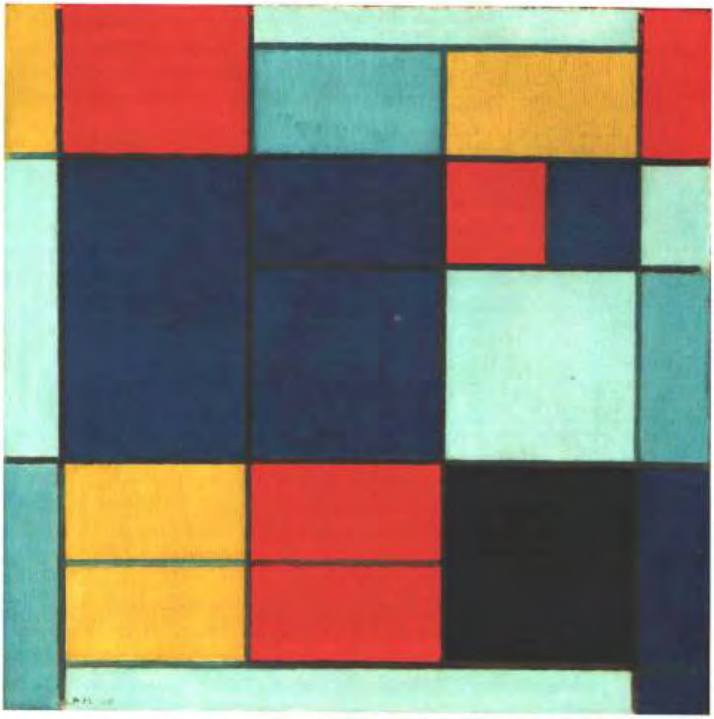
1872'de, Hollanda'nın Amersfoort beldesinde doğdu. 1892 ve 1897 yılları arasında Amsterdam'daki Rijksakademie'de eğitim aldıktan sonra 1909'da Teozofi Cemiyeti'ne katıldı. Akademik manzara resmi alanında becerileri kazanan sanatçı, 1909-10 itibarıyla Puantilizm üzerinde çalışmaya, 1911'de ise Kübizmle meşgul olmaya başladı. 1911'de, Amsterdam'da ilk kez açılan "Moderne Kunstkring" sergisinde Pablo Picasso ve Georges Braque'ın Kübist resimlerini gördü. Ertesi yıl Paris'e taşınmaya karar verdi. Mondrian, savaş yıllarını nesnel olmayan Neo-Plastisizm yöntemini geliştirdiği Hollanda'da geçirdi. Theo van Doesburg, Bart van der Leck ve Georges Vantongerloo'nun da aralarında bulunduğu sanatçı grubu ile De Stijl'in kurucu üyesi oldu. Grup, Neo-Plastisizmin etkilerini mimari, grafik tasarım ve endüstriyel tasarım alanlarına yaymayı amaçlıyordu. 1919'da Paris'e döndü. Yapıtlarında çapraz unsurlar koyduğu için Doesburg'la ihtilaf yaşadığı 1925'e kadar De Stijl'e bağlı kaldı. İkinci Dünya Savaşı, Mondrian'ın 1938'de Londra'ya, 1940'ta da New York'a taşınmasına neden oldu. 1944'te, New York'ta öldü.

Kompozisyon C (Kırmızı, Mavi, Siyah, Sarı ve Yeşil Kompozisyon)

1920. Tuval üstüne yağlı boya, 60.3 x 61 cm. The Museum of Modern Art, New York

Neo-Plastisizmin kuruluş prensibi Theo van Doesburg tarafından açık bir şekilde şöyle tanımlanıyordu: "Akıl, henüz yapmaya başlamadan önce sanat yapıtını bütünüyle algılamalı ve şekillendirmelidir ... Ne doğadan ne duyulardan ne de sezgilerden edinilen yapısal izlenimleri taşımalıdır ... Lirikliği, dramatikliği, sembolizmi ve benzeri her şeyi bir kenara atıyoruz." Bu kadar katı bir yaklaşımdan bakıldığında Mondrian'ın başarısız olduğunu söylememiz gerekir. Öncelikle sanatçının resimleri, işin en başında değil tuval üstünde çalışırken –bitmemiş resimlerini sergiledikçe yaptığı uzun bir düzenleme sürecinde– tasarlanır. Ne de doğadan yahut duyulardan edinilen izlenimleri taşır. Mondrian'ın düşey ve yatay unsurlar arasındaki karşıtlığa verdiği önem, örneğin, doğada yaptığı uzun etütlerden, çalışmalardan sonra ortaya çıkmıştır; yapıtları mesafeli bir şekilde nesnel olmaktan uzaktır, doğrudan duyulara hitap eder; görsel enerjiyle doludur ve gücünü biçimsel gerilimden alır.

Kompozisyon C, Mondrian'ın hayli geniş renk aralığı kullandığı ve ton karşıtlığını bastıran yaklaşımı benimsediği figüratif olmayan döneminin ilk evrelerinde (1917-21) yapılmış bir grup geçiş çalışmasından biridir. Daha sonraki yapıtlarında ilgisini daha "yalın" renk dinamiklerine yöneltmiştir: siyah çizgilerden ibaret bir kafes içinde tutulan, her parçanın bembeyaz bir zemin üstüne yerleştirildiği saf kırmızı, sarı ve mavi parçalar. *Kompozisyon C*'de odak noktası daha çok gri renk tonlarının uyumudur. Grinin üç farklı tonu, özenle düzenlenmiş ana renk parçalarıyla tezat teşkil eder. Kırmızı turuncuya çalmaktadır, mavinin tonu bir parça beyazın eklenmesiyle açılmıştır, sarı yeşile, siyah da kahverengiye kaymaktadır. Kafes sistemi, renkleri bağlamaya ve renk tonlarını ayırmaya yardımcı olan iki farklı gri tonuyla boyanmıştır. Genel etki, renkli düzlemlerin hayli kısıtlanmış resim alanında kontrollü bir şekilde ileri ve geri hareket ettiği yönündedir.



B Renkli Kompozisyon, 1917
Tuval üstüne yağlı boya, 50 x 44,5 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo





Gri veOkr [Küf Sarısı] Kompozisyon, 1918.
Tuval üstüne yağlı boya, 80.5 x 49.5 cm
The Museum of Fine Arts, Houston

Fernand Léger

1881'de, Fransa'nın Aşağı Normandiya bölgesindeki Argentan'da doğdu. On dokuz yaşındayken Paris'e taşındı. *École des Beaux-Arts*'ın giriş sınavını geçemeyen sanatçı École des Arts Décoratifs'e kaydoldu ve mimarlık ofisinde tasarıncı olarak çalışarak geçimini sağladı. 1909 itibarıyla Kübist bir ressam olarak ün kazanmıştı. 1911'de Robert Delaunay, Marcel Duchamp ve Francis Picabia gibi sanatçılarla kaynaştığı *Puteaux* sanatçı grubuna –Orfik Kübistler– katıldı. Bundan sonra yapıtları giderek daha soyutlaştı. Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla orduya katıldı. Hardal gazının etkileri yüzünden sağlığı bozulunca terhis edildi. 1917'de soyutlamadan vazgeçti ve olgunluk dönemi üslubunu, sadeleştirilmiş figüratif formların –kendi deyişiyle "günlük şiirsel imgelerin"– ton geçişleriyle şekillendirildiği özgün tarzını geliştirdi. İkinci Dünya Savaşı yıllarını Amerika Birleşik Devletleri'nde geçirdi. Burada halka açık pek çok büyük toplantı düzenledi. 1955'te, Gif-sur-Yvette'de öldü.

Üç Kadın (Le Grand Déjenuer)

1921. Tuval üstüne yağlı boya. 183,5 x 251.5 cm. The Museum of Modern Art, New York

Léger, pek çok açıdan, kendini tümüyle çağdaş yaşamın, bu yaşamın değişebilirliğinin, gürültülü ve baş döndüren görsel şatafatının betimlenmesine adamış modern ressamın en saf hali, adeta özüdür. Metropol sokaklarının telaşının yanı sıra site binalarının ve fabrikaların uğultusunun resimsel eşdeğerini bulmayı başaran kişi, diğer sanatçılardan çok Léger'dir. Ancak aynı zamanda Léger, Üç Kadın'ın da gösterdiği gibi, rafine ve güçlü bir resimsel çatı kurmak konusunda becerikli, klasik bir sanatçıdır. Bu resimde, tutarlı yatay düzlemlerin üstüne düşey unsur dizisi –ki hem çok çeşitlidir hem de zekice gizlenmiştir– özenle yerleştirilmiştir. Bu tip bir stratejinin verdiği mekanik etki, kılavuz çizgilere benzeyen unsurlar boyunca kıvrımlı formların kullanılmasıyla yumuşatılmış ve bir nebze olsun insanileştirilmiştir. Resmin genel etkisi hem bir hayli dekoratif hem de anısallık duygusuyla yüklüdür: düz desenler, yineleyen çizgiler, barok bir şekilde tekrarlanan form ve aşırı ton karşıtlıklarından ibaret bir renk kombinasyonu. Léger'nin çoğu resminde olduğu gibi bu imge de cepheden betimlenmiştir öyle ki izleyiciyi neredeyse bakmaktan vazgeçirecek bir yapısı vardır. Aynı zamanda bütünüyle yabancı olunan ve radikal bir kadın tasviri sunar. Kadınsı özelliklerini vurguladığı ve mekanikleştirdiği figürler göz alıcı derecede çarpıcıdır. Figürler, modern düzenin bir parçası olarak toplumsal algıda yeni yeni yerleştirilmeye başlayan cinsiyet eşitliğini öne çıkarıyormuş gibi görünür. Bu bakımdan Léger'nin Üç Kadın'ının hayli siyasi bir resim olduğu düşünülebilir.



Makyaj Tazeleyen İki Kadın. 1920. Tuval üstüne yağlı boya. 92 x 60 cm. Özel koleksiyon

"Resimsel ifade şekli değiştiyse sebebi, modern yaşamın bunu zorunlu kılmasıdır ... hayal edilen şeyler günümüzde değişmez değildir, nesne eskisinden daha az belli olmaktadır. Hızlı trenle yahut otomobille manzaranın önünden geçildiğinde görüntü parçalanmaya başlar, tasvir değerini kaybeder, sentetik bir değer kazanır. Vagonun kapısından yahut otomobilin ön camından geçen görüntü, hızın da etkisiyle, cisimlerin normal görüntüsünü bütünüyle değiştirir." **Fernand Léger**



Kadın ve Çocuk, 1922. Tuval üstüne yağlı boya. 171 x 241.5 cm. Kunstmuseum. Basel

Mario Sironi 1885'te, Sardinya'nın Sassari bölgesindeki Pausania'da doğdu. Mühendislik ve matematik eğitimi almak üzere Roma Üniversitesi'ne kaydoldu ama sadece bir yıl sonra ressam olmak amacıyla okulu bıraktı. 1904-05'te Roma'daki Scuola libera del nudo'da desen ve çizim dersleri aldı; burada Umberto Boccioni ve Giacomo Balla ile tanıştı. 1914'te Milano'ya taşındı. 1915'te Fütürist akımın üyesi oldu ve yapıtları zaman zaman Sprovieri'nin Galleria Futurista adlı mekânında sergilendi. Filippo Tommaso Marinetti ve Umberto Boccioni ile birlikte, 1915'te yayımlanan, İtalya'nın savaşa girmesi gerektiğini savunan *Orgoglio italiano* (İtalyan Gururu) manifestosunu imzaladı. Sözlerini tutan Sironi, Marinetti ve Boccioni, Lombard Bisiklet ve Motor Sürücüleri Taburu'na yazıldılar. Savaştan sonra Sironi, Faşist Parti'ye katıldı ve *Il Popolo d'Italia* dergisinin sanat editörü olarak atandı. 1920'den sonra Fütürizme duyduğu ilgiyi giderek kaybetti; 1922 itibarıyla akımla arasındaki tüm bağları reddediyordu. Savaş döneminde faşizmi desteklediği için yaşamının son yirmi yılını sefalet içinde ve gizlenerek geçirdi. 1961'de, Milano'da öldü.

Bacalar ve Kent Manzarası

1921. Tuval üstüne yağlı boya, 50 x 68 cm. Pinacoteca di Brera, Milano

Mario Sironi, *Bacalar ve Kent Manzarası* üstünde çalıştığı sıralarda, 1922'de tamamladığı ve Benito Mussolini'ye saygı göstergesi olarak tasarladığı *Beyaz At ve İskele*'yi de yapıyordu. Bu ikinci resim, geleceğin faşist diktatörünü sakin bir liman manzarası içinde büyük adımlar atan, ezici bir güç sahibiymiş gibi duran beyaz savaş atının üstünde betimlemektedir. Verilmek istenen mesaj açıktır: Mussolini İtalyan halkının günlük yaşamına yenilikçi ve ilerlemeci bir ruh getirecek kahramansı, arıtıcı güç olarak betimlenmiştir. Ancak aynı zamanda İtalyan faşizminin köklerinde yer alan yoğun ikilemi de ortaya koymaktadır. Bu ikilem, Sironi'nin yaşamı boyunca yaptığı tüm eserler bir bütün halinde incelendiğinde, 1920'lerden önce ürettiği karanlık, umutsuzluk dolu, endüstriyel kent manzaraları ile 1930'larda ve sonrasında ürettiği abidevi figür resimleriyle klasik duvar resimleri arasındaki ayrımda oldukça net yansıtılmaktadır. *Bacalar ve Kent Manzarası*, Sironi'nin 1920'lerin başında yaptığı tipik bir resimdir. Sahne, binaların kutuya benzeyen geometrisini keskinleştiren eğik ışıkla donuk bir şekilde aydınlatılmıştır. Bu, Giorgio De Chirico'nun "kemerli" resimlerinde kullandığı bir yöntemdir ancak De Chirico'nun resimlerinde ılık ve gizemli bir mülayimlik hâkimken Sironi'nin resimleri soğuk ve tehditkârdır. Resmin kaba bir sadeliği vardır. Boya kalın sürülmüştür ve herhangi bir iz bırakmayacak şekilde macun kıvamındadır. Böyle bir yapıta bakıp Sironi'nin siyasi amacına ilişkin bir anlam çıkarmak pek de kolay bir iş değildir. Yapıt, modern sanayi toplumlarındaki yabancılaşmaya neden olan güçlere sempati besleyen yarı sembolik bir iktidar temsili midir yoksa kültürel açıdan kötümser olunan, ahlâki açıdan umutsuz bir ortamda faşist hoşgörünün ölümcül uygulaması mıdır? O dönemde İtalyan siyasetinin çetrefilliği ve ideolojik belirsizlikleri göz önüne alındığında Sironi'nin, her iki yorumu da anlayışla karşılayacak olması pek ala mümkündür.





Beyaz At ve İskele, *yak.*1920-22. Tuval üstüne yağlı boya. 44 x 56 cm. Özel koleksiyon



Kent Manzarası Sentezi, 1919. Tuval üstüne yağlı boya. 40 x 42 cm. Özel koleksiyon

İtalyan Kültüründe ve Sanatında Faşist Ruh

Benito Mussolini'nin kendini, sanatçı aklı ve ruhu aşılanmış bir kişilik olarak tanımladığı çok sayıda söylevi bugün kayıtlarda yer almaktadır. 1926'da, yeni *Novecento İtaliano* grubunun ilk sergisinin açılışında sanat camiasına hitap ettiği ünlü konuşmasında "siyasi" yaratımın sanatsal yaratım gibi uzun bir olgunlaşma süreci ve geleceğe ilişkin öngörüde bulunma becerisi olduğunu açıklamıştır: "Uygun an geldiğinde sanatçı ilhamla, siyasetçi ise karar alarak eserini yaratır. Her ikisi de maddeyi ve ruhu işler."

Chaïm Soutine

1893'te, bugünkü Beyaz Rusya'da, Minsk yakınlarındaki Smilovitchi adlı Yahudi gettosunda dünyaya geldi. İlk resim eğitimini Minsk'te alan sanatçı Litvanya'daki Vilnius Güzel Sanatlar Akademisi'ne gitti. Ardından, 1913'te Paris'e taşınarak *École des Beaux-Arts*'da ressam Fernand Cormon'un sınıfına katıldı. Marc Chagall, Fernand Léger ve Amedeo Modigliani ile tanıştığı La Ruche'da –ünlü "arı kovanı"nda– bir atölye tuttu. Pek azı günümüze ulaşan erken dönem yapıtlarında Fovizmin etkileri görülüyordu ancak Soutine'in, Fovizmin şart koştuğu disiplinli renk çevrimlerini uygulamak konusunda çok duygusal bir tavrı vardı. Kolay arkadaşlık kuramayan depresif yapısı ile Soutine pek çok kereler intihara kalkıştı. İkinci Dünya Savaşı'nda "kayıtlı" bir Yahudi olduğundan gestapo tarafından tutuklanma korkusuyla Alman işgali sırasında bir tabuta gizlenerek Paris'e kaçtı. Savaş esnasında Fransa'nın dışındaki Champigny-sur-Veude beldesinde yaşadı. İhmal ettiği ve ciddi derecede kötüleşen mide ülseri sebebiyle geçirdiği ameliyat sonrasında 1943'te, Paris'te bir hastanede öldü.

Céret Görüntüsü

1922. Tuval üstüne yağlı boya, 74 x 75 cm. The Baltimore Museum of Art

Bu kompozisyon, Soutine'in Fransız Pirenelerindeki Céret köyünde yaşadığı yıllarda yaptığı manzara resimlerinden biridir. Bu resimlerin çok farklı bir görüntüsü vardır; iki yıl sonra Cagnes'da yaptığı parlak yeşil renkli, rüzgârla süpürülmüş gibi görünen en bilinen yapıtlarından çok daha bunaltıcı ve boğucu bir havası vardır. Kalın, paralel sürülmüş kırmızı, turuncu ve koyu sarı rengi boyalar morumsu siyah ve koyu gri ile boydan boya kesilmiştir. Bu uygulama, *Céret Görüntüsü*'nü Soutin'in dağ manzaraları arasında en İspanyol görünümlüsü haline getirmiştir. Pireneler'de sanatçı, tamamen yeni bir form ve mekân betimleme yöntemi geliştirmiştir. İzleyicinin bakış



Céret Manzarası
1919'da tamamlandı. Tuval üstüne yağlı boya, 53,5 x 65,5 cm. Özel koleksiyon



Céret Görüntüsü
1920-21'de tamamlandı Tuval üstüne yağlı boya, 54 x 73 cm. Cincinnati Art Museum

noktası, cisimler arasında bağlantı kurmak için sürekli değiştiğinde, atmosferik perspektifi kullanma şekli yapay görünmektedir; Bu da Soutine'in gördüğü şeye daha hızlı –kurallara daha az bağlı– tepki vermeye yöneltmiştir. Bunlar algılama sürecini değil, bakma "eylemini" kaydeden resimlerdir ve söz konusu teknik onlara rahatsız edici, baş döndürücü bir hava katmaktadır. Boşlukta yuvarlanıp duran bir manzaradır bu ancak her şeye rağmen gerçek bir gözlem gücüne dayanır.



Soutin, sıklıkla "Yahudi" bir "Dışavurumcu" olarak tanımlanır ama her iki terim de özenli vasıflar taşımayı gerektirir. Onun Dışavurumculuğu, Die Brücke veya Der Blaue Reiter gibi gruplarla ilişkilendirdiğimiz stratejik ve akılcı yönelimden ziyade derinden hissedilen bir itkidir. Soutin'in tarzının aşırı bir "dışavurum" olduğunu düşünmek çok daha uygun olacaktır. İster bir Yahudilik özelliği –ki sorgulanmaya açık bir konudur– ister kişisel bir yaklaşım olsun bu durumun sanatçının Oskar Kokoschka, David Bomberg ve daha yakın zamanlardan İngiliz ressamlar Leon Kossoff ile Frank Auerbach'la arasında kesinlikle bir bağ kurulmasını sağladığı görülmektedir.

Soutine ve Dr. Barnes

Céret Görüntüsü, 1922 ve 1923 yıllarında Amerikalı koleksiyoner Albert C. Barnes tarafından sanatçının atölyesinden iki parti halinde satın alınan elli iki resimden biridir. Barnes, bu resimlerin bazılarını kendi koleksiyonu için ayırmış bazılarını ise New York ve Paris'teki sanat tüccarlarına satmıştır. Bu sayede Barnes, aksi halde şu anda mevcut olamayacak pek çok yapıtı kurtarmıştır. Çünkü ressam, Céret resimlerinin bir kısmını köyden ayrılmadan önce, büyük bir kısmını da Paris'e döndükten kısa bir süre sonra yok etmiştir.

Kurt Schwitters

1887'de, Hanover'de doğdu. Kunstgewerbeschule'de eğitim almaya başlayıp buradan Dresden'deki Kunsakademie'ye (1909-14) geçti. 1918'de Kübizm denemeleri yaptığı kısa bir süreden sonra tüm ilgisini kolaja yönlendirdi ve yeni malzeme, içerik, yöntem yaklaşımını tanımlamak için *Merz* terimini (*Kommerz*'in kısaltması) ortaya attı. Sonunda terim, ürettiği her şeye uygulanmaya başladı: kolajlara ve konstrüksiyonlara, şiire ve müziğe, performanslara ve enstalasyonlara. Hanover Dada grubunun etkili üyelerinden biri olan sanatçı, Jean Arp ve Raoul Hausmann'ın yakın arkadaşıydı. Schwitters, 1923'te *Merz* dergisini çıkarmaya başladı ve dergi 1932'ye kadar belirli bir düzeni olmaksızın yayımlandı. 1923'te, ailesinin Hanover'deki evinde ilk *Merzbau*'suna (Merz Konstrüksiyonu) başlayan sanatçı, 1936'da Naziler'den kaçmak zorunda kalana kadar yapıt üstünde çalıştı. Bu ilk *Merzbau*, 1943'te yapılan bir hava saldırısında tamamen yok oldu. Schwitterz ve oğlu Ernst, Norveç'e giderek ikinci *Merzbau*'yu yapılandırmaya koyuldular ancak bu kez 1940 yılında gerçekleşen Alman istilası yüzünden bir kez daha projeyi yarım bırakmak zorunda kaldı. Yapıt, 1951'deki bir yangında yok oldu. Schwitters, sonunda İngiltere'ye kaçtı; on altı ay boyunca "düşman uyruklu şahıs" olarak hapis yattı. Serbest kaldıktan sonra Londra'da yaşadı. Daha sonra Lake District'deki Little Langdale beldesine taşındı. Üçüncü *Merzbau* üstünde çalışmaya başlamıştı ancak 1948'de öldüğünde yapıtı henüz bitirememişti.

Merzbild Kijkduin

1923. Panel üstüne karışık malzeme, 74,3 x 60,3 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Kurt Schwitters, modern akımın en önemli yenilikçilerinden biriydi. Buluşu – Merz Konstrüksiyonu– resimden ve heykelden farklı, tamamen yeni bir sanat yapıtı kategorisine giden yolda atılmış önemli bir adımdı. Günümüzde, bazı sanat yapıtlarını "nesne" olarak ifade ediyoruz. "Nesne", uzamsal yanılsamayla (resmin temel alanı) veya formların boşluk içinde kapladığı yerle (heykelin temel alanı) değil cisimlerin yaradılışlarından gelen özelliklerle ilgili bir tanımdır. Schwitters, *Merz*'i sade bir dille, dünyada oldukları haliyle kullanarak "yeni formları" ve "yeni şekillendirme yöntemlerini" yeniden keşfetmek olarak tanımlamıştır. Bu nedenle en önemli *Merzbild* (Merz Resmi)



Merz, Resim 12 b, Aşk Planı, 1919-23. Kâğıt üstüne karışık teknik, 43 x 32,5 cm The Metropolitan Museum of Art, New York.



"Merz, sanatsal yaratıcılık adına tüm zorunluluklardan kurtulmayı simgeliyor. Tabii bahsettiğim bu özgürlük, kısıtlama olmaması demek değildir; sıkı bir sanatsal disiplinin ürünüdür." **Kurt Schwitters**



İsimsiz (Merz Konstrüksiyonu), 1923
Mukavva üstüne karışık teknik, 34,5 x 29 cm
Museum Ludwig, Köln

teknikleri kolaj ve montajdır. Her iki teknikle çalışırken de dokularına ya da renklerine göre değil, atölyede, sokakta çöp diye bir kenara atılmış," "bulunmuş" nesneler, malzemeler, parçalar ve eşyalar kullanmıştır. *Merzbild Kijkduin*, temelde bir montajdır. Bileşenlerini oluşturan parçalar, Schwitters tarafından toplanmıştır ve sanatçı onları bulduğu andaki büyüklüktedir. Yapıt, bir tür "komik" mekanik alete benzer: rengin sanki gerçek ağırlığı öyleymiş gibi görünecek mükemmellikte ağırlık kazandırdığı bir dizi işlevsiz alet edevat. Sanatçının uyguladığı renklendirme hilesi, gerçek cisimlerin yerleri ve bağlamları değiştirildiğinde cisimsel özelliklerini de değiştirebilmeyi mümkün kılmıştır.
Schwitters'ın yönteminin bu denli basit olması, üç Merz Konstrüksiyonunda yaratmaya çalıştığı *Gesamtkunstwerk* –toplu bir sanat yapıtı– ile tam anlamıyla yüzeye çıkan karmaşık düşünce sistemiyle çelişmektedir.

Hanover Merzbau: Erotik Istırap Katedrali

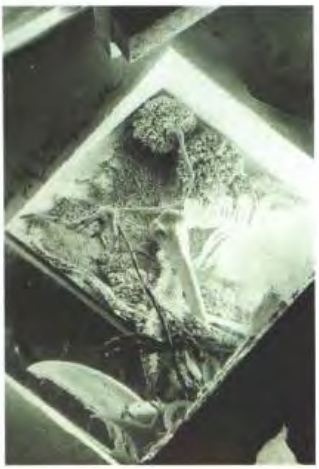
Merz'in altında yatan felsefe, Dışavurumculuktan Konstrüktvizme, simyadan mimariye, eski Tötonik doğa mistisizminden çağdaş kriminolojiye kadar geniş bir aralıkta pek çok farklı ilgi alanını ve merak konusunu bir araya getirmektir. Hermetisizm –özellikle simya– Schwitters'ın düşüncelerinin temelindeki unsurdur. Sanatçının "toplumun reddedilmesi" fikrini sanat yapıtına dönüştürme düşüncesine bağlılığı, açıkçası simyacının metaforik görevinden ödünç alınmıştır: metali altına dönüştürmek. Bu bakımdan *Gesamtkunstwerk* projesi, Schwitters'ın hayatla ilgili bakış açısını yeni ve büyük oranda zenginleştirilmiş bir şekilde hayata geçirme hedefiyle, yani *Lebensform* fikriyle kaçınılmaz bir şekilde bağlıydı. Bu yüzden 1923 ve 1936 yılları arasında Hanover'de "inşa ettiği" ilk *Merzbau*, yaşamın her alanını tek bir simgesel, mimari temsilde bir araya getirme girişimiydi. Proje, oldukça mütevazı bir şekilde nesnelerin ve mobilyaların sanatçının atölyesinde yeniden düzenlenmesiyle başladı ama yavaş yavaş boyutu büyüdü, karmaşıklığı arttı. Schwitters'ın projeyi yarım bıraktığı 1936'da yapıt, ailenin Hanover'daki evinin sekiz odasını kaplayacak kadar genişlemişti. Hatta binanın dışına taşmış, bahçenin alt kısmındaki su kemeriyle birleşerek cepheyi kaplamıştı. Şaşırtıcı bir şekilde girift olan yapıt, evin iç mimarisinin büyük oranda değişmesinden küçük ölçekli Merz bileşenlerinin titizlikle uygulanmasına kadar genişleyebilen her



Merz Binası, Büyük Grup, *yak.* 1932
Karışık teknik
393 x 580 x 460 cm



İsimsiz (Merz Sütunu), 1923-25, tahrip olmuştur. Karışık teknik, ölçüleri bilinmiyor



Merz Binası, Molde Anısına Mağara, 1935, tahrip olmuştur. Karışık teknik, ölçüleri bilinmiyor

tür estetik eylemi içeriyordu: kâğıt artıklarından yapılmış kolaj, montajlanmış bulunmuş nesneler ve tahta, can, metal parçaları.

İçeriği bağlamında ilk *Merzbau*'nun çıkış noktasının Schwitters'ın 1917 ve 1923 yılları arasında yaptığı üç Merz sütunu olduğu düşünülür. Bu üç sütunun en kayda değer olanları son versiyonunda oğlu Gert'in ölüm maskını eklediği *Merz Sütunu* (1920-23) ve *Erotik Istırap Katedrali* alt başlıklı *Büyük Sütun*'dur (1923). "Katedral" sözcüğünün ima ettiği gibi, Schwitters yeryüzü ile cenneti birleştiren mimarisiyle yapıtı dini bir mekânın eşdeğeri olarak görüyordu. Pencereleri, dış dünyadan soyutlanacak şekilde beyaza boyamıştı ve labirent gibi çetrefilli bir iç mekân inşa etmişti. Hayli kişisel bir proje olmasının yanı sıra bu çalışma, her biri ikonik kültürel olaylara, suçlulara, işlenen suçlara -tiyatro eserleri, operalar, cinayetler; dikkat çeken tarihi bir kişilik yahut bir dost; hayvanlar, nesneler; takıntı derecesinde bağlı olunan nesneler, alışkanlıklar ve ruh halleri– atfedilmiş küçük mağaralar, şapele benzeyen özel boşluklar da içeriyordu.

Felice Casorati

1883'te, Novara'da doğdu. Yaşamının ilk yıllarını Milano'da ve Padua'da geçirdi. Müzik ve sanat yeteneği olan bir çocuktu. Padua Üniversitesi'nde (1906) hukuk eğitimini tamamladıktan sonra 1908'den 1911'e kadar Napoli'de yaşadı. 1919'da Birinci Dünya Savaşı'nda orduda görev üstlendi. Ardından Torino'ya gitti ve burada yaşamaya başladı. Achille Funi ve Arturo Martini gibi çağdaşı sanatçılarla birlikte çalışan Casorati, savaş sonrası dönemde "kurala dönüş" olarak bilinen tipik figüratif resim tekniğini geliştirdi. Faşizm karşıtı eylemleri yüzünden 1923'te kısa bir süreliğine tutuklu kaldı. Daha sonra rejimle çatışmaktan kaçınmayı tercih etti ve yavaş yavaş İtalyan kültür hayatının öncü figürü haline gelmeye başladı. Yaşamının son evrelerinde Casorati, yaratıcı enerjisinin büyük bir kısmını tiyatro ve opera için sahne tasarımı yapmaya ayırdı. 1963'te, Torino'da öldü.

Hena Rigotti'nin Portresi

1924. Tuval üstüne tempera. 77 x 60 cm.
Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin

"Kurala dönüş" İtalyan sanatında, geçmiş dönemlerde üretilmiş başyapıtlara bakarak yeni sanatsal değerleri arama yaklaşımı şeklinde kendini ortaya koymuştur. Funi gibi Casorati de Maniyerist Bronzino ve Pontormo ile daha eski dönemlerden Piero della Francesca ve Paolo Uccello'nun resimlerine bakmıştır. Funi'nin yapıtında "kurala dönüş", bir parça erotik, biraz netameli "eşcinsel" içerik tercihi biçimini almıştır ancak bu erotizm Alman Neue Sachlickeit ressamı Christian Schad'ın yapıtlarındakine benzemez. Casorati'nin resimlerinde ise "kurala dönüş", zarafetle tasarlanmış resimsel geometri olarak yüzeye çıkmaktadır. Sanatçı, özellikle portre konusunda usta bir ressamdı. Soğuk ışığı ve renk tonları, özellikle üstünde durulmuş simetrisi ve iç mekânla dış mekânı birbirine bağlayan Pierovari (Piero della Francesca) perspektifiyle *Silvana Cenni'nin Portresi* (1922), 1920'lerin başında İtalyan sanatında üretilmiş kilit çalışmalardan biridir. Casorati'nin resminde Cenni'yle ilgili gerçekçi manevi ve içgözlemsel unsurlar vardır. İki yıl sonra, 1924'te ürettiği *Hena Rigotti'nin Portresi'nde* çok farklı ancak eşit oranda başarılı bir şekilde yaptığı gibi bu resimde de gerçeğin sesi vardır. *Hena Rigotti'nin Portresi*'nde ton karşıtlıklarının çarpıcı şekilde kullanılmasının yanında, mesafeli –klasik anlamda ironik– bir hava oluşturmak –yoğun bir serinkanlılık hissi– amacıyla hem çizgilerin hem formun kontrollü bir halde sadeleştirilmesi de söz konusudur. Kompozisyonun kuruluşu açısından daha ziyade "metafiziksel" neredeyse havada duruyormuşçasına ağırlıksız görünen formlarıyla Cenni'nin simetrik portresine nazaran daha az anlaşılır olmasına rağmen *Hena Rigotti'nin Portresi*'ndeki yapı unsurları, açık bir şekilde "mevcuttur" ve somuttur. Giysilerden lezzetli meyve kâsesine, meyvelerden Hena Rigotti'nin sakin duruşuna kadar her şeyin görünür bir kütlesel ağırlığı vardır.



Silvana Cenni'nin Portresi, 1922.
Tuval üstüne tempera, 205 x 105 cm
Özel koleksiyon



Otto Dix

1891'de, Almanya'nın Thuringia beldesindeki Gera yakınlarında, Untermhaus'ta doğdu. Dekoratif resim atölyesinde çıraklık yaptıktan sonra Dresden'deki uygulamalı güzel sanatlar akademisinde eğitim aldı. Birinci Dünya Savaşı'nda askerlik yaptıktan sonra sanat eğitimine Dresden Akademisi'nde ve Düsseldorf Sanat Akademisi'nde devam etti. Dix, 1927'de Dresden Sanat Akademisi'ne resim eğitmeni olarak atandı ancak 1933'te bu görevden alınması üzerine Lake Constance'daki Hemmenhofen'da inzivaya çekilerek toplumdan uzak bir yaşam sürmeye başladı. Dix, 1937'de Nazi Partisi'nin devam eden yükselişiyle "yozlaşmış" damgası yedi. Yapıtlarının çoğuna el kondu ve bazıları yok edildi. 1950'de Dix, yine Düsseldorf Sanat Akademisi'ne eğitmen olarak atandı. 1969'da, Rhine Nehri kıyısındaki bir Alman kasabasında, Singen'de öldü.



İlham Perisi ile Otoportre
1924. Tuval üstüne yağlı boya, 81 x 94 cm
Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen

Hugo Erfurth ve Köpeği

1926.
Ahşap panel üstüne yağlıboya ve tempera, 80 x 100 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Otto Dix'in fotoğrafçı Hugo Erfurth ile köpeğini betimlediği bu ünlü resmi, sanatçının Dışavurumcu olduğu ilk yılların ardından Dada ile kısa bir flört süreci geçirdikten sonra girdiği Gerçekçi döneme aittir. Genellikle George Grosz ile birlikte anılmasına ve Grosz gibi Neue Sachlichkeit üyesi olmasına rağmen Dix, aslında, çok farklı bir ressamdı. Grosz, kararlı bir şekilde siyasi resimler yapıp Weimar Cumhuriyeti'nde Almanların hayatına hükmeden kurumları, kişileri açık bir şekilde yapıtlarında kullanırken Dix'in yaklaşımı biraz daha ihtiyatlıydı. Sanatın siyasi değişim yaratmak açısından iyi bir araç olmadığına inanıyordu. Ona kalırsa sanatçı, toplumsal düzenin nispeten önemsiz bir parçasıydı; varsayılan siyasi aktivistlik rolü ise –ona göre– çok "küçüktü". Bunun yerine kendi sorumluluğunun –genel olarak tüm sanatçıların sorumluluğunun– tarafsız birer gözlemci ve hayli gelişkin gözlem gücüne sahip şahıslar olarak toplumsal dünyanın mevcut durumunu yansıtmak, kayıt altına almaktı. Dix'in Erfurth portresi, çok kereler Dix'in fotoğrafını çeken fotoğrafçıyı masanın diğer tarafına geçirmeye yönelik esprili ve müşfik bir girişimdir. Süslü kravat iğnesi, yeşim taşlı yüzüğü, düşük omuzları, soluk bakışları ile bu miyop figür, iyi giyimli,



burjuva bir meslek erbabı örneği olarak sunulmuştur. Kulakları dikilmiş Alman çoban köpeği, uyarı pozisyonunu almış, saldırmaya hazır bir halde görünmektedir. Bu imge, en ince ayrıntısına kadar işlenmiştir. Bir tempera resmine –klasik dönem üslubunda, yağlı boya ve vernik uygulaması ile nihayete erdirilen resimlerdir– yakışır şekilde cilt, tüy, geriye doğru taranmış saçlar, ipek ve yünlü giysi dâhil her unsur büyük bir titizlikle, özenle betimlenmiştir. Resmin sol tarafına hâkim parlak deniz mavisi, yapıtın geneline resimsel bir bütünlük katmak amacıyla kontrollü miktarlarda kullanılan kahverengi ve grilerle dengelenmiştir.

Georgia O'Keeffe

1887'de, Wisconsin'deki Sun Prairie'de doğdu. Chicago Sanat Enstitüsü ve New York Sanat Öğrencileri Birliği'nde eğitim aldı. 1908'de eğitimini tamamlayan sanatçı, aktif ressam olma fikrinden vazgeçti ve onun yerine sanat eğitimi vermeye yöneldi. Columbia Üniversitesi'nde dersler aldı. Radikal bir sanatçı ve aynı zamanda eğitmen olan oryantalist ressam Arthur Dow'un etkisi altında kaldı. 1916'ya kadar eğitim vermek temel ilgi alanı oldu. 1916'da, New York'ta galerisi olan ünlü fotoğrafçı Alfred Stieglitz ile tanıştı. İlk kişisel sergisini 1917'de Stieglitz'in 291 adlı galerisinde açtı. O'Keeffe ve Stieglitz, New York'ta birlikte yaşayıp çalışmaya başladılar (1924'te evlendiler). 1946'da Stiegler ölünce O'Keeffe New Mexico'daki Abiquiu'ya, Ghost Ranch House [Hayalet Çiftliği] adını verdiği evine taşındı. 1970'lerin ortasında gözleriyle ilgili sorun yaşamaya başlayınca büyük ölçekli resim yapmayı bıraktı ama ölmeden iki yıl öncesine kadar desen, sulu boya ve küçük, heykelsi nesneler yapmaya devam etti. 1986'da, doksan sekiz yaşında öldü.



1926. Tuval üstüne yağlı boya. 91.4 x 75.9 cm. The Metropolitan Museum of Art. New York

Siyah Zambak

O'Keeffe'nin Galeri 291'deki ilk kişisel sergisi, sadeliğiyle şaşırtan "soyut" manzara resimlerinden ibaretti. O sıralarda Texas'ta bir okulda öğretmenlik yapıyordu ve resimleri, Texas ovalarının engin, uçsuz bucaksız düzlüğünü –alçakta kalan ufuk çizgisi ve devasa gökyüzü– bünyesinde barındırıyordu. Bu tuvaller, O'Keeffe'nin *Siyah Zambak*'ın da aralarında olduğu belli başlı resimlerinin yorumlanmasıyla ilgili süregelen –bugün bile devam eden– tartışmaları alevlendirdi. Bazı eleştirmenler bu manzaraların resimsel boşluk konusunda yeni, farklı bir Amerikan tarzı bakış açısı getirildiğinin göstergesi olduğunu düşündüler. Bazılarıysa bunları rahme benzeyen "semboller" gibi gördüler ve bu yüzden özü gereği feminen olduklarını ifade ettiler. O'Keeffe ise oryantal tasarıma duyduğu uzun süreli ilginin süzgecinden geçirerek, sadece gördüğü şeyin resmini yaptığını ileri sürdü. Ancak yorumlama sorunu ortadan kalkmadı. 1926 tarihli *Siyah Zambak* ile 1930 tarihli *Yılanyastığı Çiçeği* resimlerinin de aralarında bulunduğu botanik resimleriyle beraber söz konusu sorun büyük oranda arttı ve yapıtlar cinsellikle ilişkilendirildi. *Siyah Zambak*'ı yoğun cinsellik içeren bir resim olarak görmemek zor, hatta imkânsızdır. Bir yandan isminin vurguladığı gibi basit bir siyah zambak resmidir ama bir yandan da hem figüratif hem sembolik açıdan kadının cinsel organının açılmış hali gibi okunabilir. Dahası, resmin, bu ikinci yorumla ima edilen mahremiyet hissini dengelemekten uzak boyutu –devasalığı– bu algıyı





"Sadece, gördüğüm şeyin resmini yapmak istiyorum." **Georgia O'Keeffe**

< **Ovaya Düşen Işık No. II**, 1917. Kâğıt üstüne sulu boya, 30 x 22 cm. Amon Carter Museum, Fort Worth

< **Kırmızı Kana Çiçeği**, 1924. Duralite monte edilmiş tuval üstüne yağlı boya, 91 x 75,5 cm. University of Arizona Museum of Art, Tucson



< **Yılanyastığı Çiçeği No. IV**, 1930. Tuval üstüne yağlı boya, 101,6 x 76,2 cm. National Gallery of Art, Washington

daha da artırmak için özellikle tercih edilmiş gibidir. Ancak, O'Keeffe'nin botanik resimlerinin boyutu ve bütünüyle çarpıcı görüntüsü, başka bir açıdan daha değerlendirilebilir. Arthur Dow'un öğrencilerine verdiği ödev, bir çiçeği alıp ona çok yakından bakmak ve böylece renk duyarlılığını artırıp yoğunlaştırmaktı. *Siyah Zambak*'taki sıkışık alan ve neredeyse boğucu olan yakınlık hissi, bu tür bir deneyimi çağrıştırıyormuş gibi de görünmektedir.

"Kimse bir çiçeği görmüyor –gerçekten– çünkü çok küçük ve görmek vakit alıyor. Vaktimiz yok; görmek için bir dosta vakit ayırır gibi vakit ayırmak gerekiyor."
Georgia O'Keeffe

Joan Miró

Manzara

1927.
Tuval üstüne yağlı boya. 129,9 x 195,5 cm
National Gallery of Australia, Canberra

Jean Miró 1893'te, Barselona'da doğdu. La Lonja's Escuela Superior de Artes Industriales y Bellas Artes'de sanat eğitimi gördüğü üç yıl içinde iş idaresi eğitimi de aldı ve mezun olduktan sonra memur olarak çalıştı. Bir sinir krizi geçirip işten ayrıldıktan sonra Francesc Galí'nin Escola d'Art bünyesindeki atölyesine kaydoldu (1912-15). 1920'de ilk Paris seyahatini gerçekleştiren sanatçı 1921'de burada yaşamaya başladı. Pablo Picasso ile tanıştı ve arkadaş oldu. 1924'te André Breton ile tanıştı. Yazarın, aralarında Max Ernst, André Masson gibi isimlerin de yer aldığı sanatçı ve yazar grubuna katıldı. Breton'un talepkâr kişiliğinden endişe eden Miró, yaratıcı bağımsızlığını belli seviyede korumayı tercih ederek Gerçeküstücü gruba katılmaktan kaçındı. 1940'ta İspanya'ya döndü ve İkinci Dünya Savaşı boyunca orada kaldı. İlk büyük uluslararası retrospektif sergisi 1941'de, New York Modern Sanat Müzesi'nde açıldı. 1956'da ünlü modernist mimar Josep Lluis Sert'e, Palma de Majorca'da bir ev ve atölye yaptırdı. 1983'de ölene kadar yaşamını ve çalışmalarını bu evde sürdürdü.

Miró, henüz yirmili yaşlarının ortalarındayken geleneksel resim değerlerini ve yöntemlerini kullanmaya ısrarla karşı çıktı. 1918-1923 yıllarında yaptığı figüratif resimler ve *Sebze Bahçesi ve Eşek* (1918) ile İç Mekân: Masovera (1922) gibi yapıtlar, yanılsama konusundaki ilgisizliğini göstermektedir. Bu yapıtlar düz bir resimsel alanda dekoratif, ritmik şekilde yineleyecek şekilde düzenlenmiş öğelerden ibarettir. *Sirk Atı* ve *Dansçı* resimlerini yaptığı 1925 yılında yapıtlarındaki "gerçek" topografya göndermelerinin hepsi gözden kaybolmuştur. Resim alanını açıp bu boşluğu renkli bir zemine dönüştürmüştür. Gerçekten de Miró, Amerikan resminde eşi benzeri görülmemiş "figür alanı" resimleri yapmaya başlamıştı. 1928 yılı itibarıyla şahsına münhasır "Hollanda" iç mekân resimlerini (*Jan Steen'den Sonra* serisi de dâhil) ve tuvali yatay olarak iki bitişik renk alanına bölüp her birine ayrı figüratif formlar koyduğu altı Montroig manzarası ürettiği, geleneksel resim türlerinin sadeleştirilip "indirgendiği" versiyonlarını deniyordu. Avustralya'daki Ulusal Galeri'de yer alan *Manzara* (*Tavşanlı ve Çiçekli Manzara* olarak da bilinir) Miró'nun en sevdiği iki renk karşıtlığını içermektedir; yumuşak tonlu kobalt mavisi bir perde gülkurusu renkli zemin üstüne doğru inmektedir. Her renk alanına kendine özgü bir yaratık yerleştirilmiştir. Miró, mavi alana "aydınlatılmış yumurta" dediği, ince iplerle yeryüzüne bağlanmış cismi, kırmızı alana ise tavşan başı –mantıksız bir şekilde– dediği şekli koymuştur. Sonraları Miró bu imgenin köklerinin gerçek bir manzaraya, yani büyük babasının memleketi Cornudella yakınlarındaki toprağın kırmızılığına dayandığını açıklamıştır.



Sebze Bahçesi ve Eşek. 1918.
Tuval üstüne yağlı boya. 64 x 70 cm. Moderna Musset, Stokholm





"Resim, bereketli olmalıdır. Bir dünya doğurmalıdır. Canlı bir dünya imagosu ortaya koyduğu müddetçe, resmin içinde çiçek, insan, at, ne görürseniz görün pek önemli değildir." **Joan Miró**

Dansçı II, 1925.
Tuval üstüne yağlı boya. 115,5 x 88,5 cm. Özel koleksiyon

René Magritte

1898'de, Belçika'nın Fransızca konuşulan bölgesi Tournai yakınlarındaki Lessines'de doğdu. Çocukluğunu Châtelet ve Charleroi'da geçirdi. 1916-18 yıllarında Brüksel'deki Académie des Beaux-Arts'da eğitim aldı. Burada Victor-Pierre Bourgeois kardeşlerle ve ressam Pierre-Louis Flouquet ile tanıştı. 1919'da Magritte, Bourgeois kardeşlerin yayımladığı *Au Volant* dergisinin ilk sayısının hazırlanmasına katkıda bulundu. Askerlik yaptıktan bir sene sonra önce Brüksel'deki bir duvar kâğıdı üreticisinde tasarımcı, ardından da afiş, tanıtım malzemeleri ve sergi standları yapan serbest tasarımcı olarak çalıştı. 1926'da, büyük takdir toplayan ilk Gerçeküstücü resmini, *Kayıp Jokey*'i yaptı. Aynı yıl Belçikalı diğer Gerçeküstücülerle birlikte, *Eyfel Kulesi'nin Evli Çiftleri* ve İki Rezalet adlı coşkulu bildirileri imzaladı. 1927-1930 yıllarında Hans Arp, André Breton, Salvador Dalí, Paul Eluard ve Joan Miró ile tanışmaya başladığı Paris yakınlarındaki Le Perreux-sur-Marne'da yaşadı. Magritte'in kışkırtıcı makalesi "Kelimeler ve Resimler" 1929'da, *La Révolution Surréaliste* dergisinin son sayısında yayımlandı. Bir yıl sonra *Boş Maske*'yi yaptı.

Boş Maske

1928. Tuval üstüne yağlı boya, 73 x 92 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfallen, Düsseldorf

René Magritte "ressam" yaftasını memnuniyetle kabul ediyordu ama sanatçı denmesinden hoşlanmıyordu. Resmin hayli sıkıcı ancak en azından düşünmek ve düşüncenin açıkça aktarılması açısından değerli bir uğraş olduğunu düşünüyordu. Magritte için resmin sorunu çok daha temel ve büyük bir meseledir; resim "dil" batağına saplanmıştır. Resmi yapılan figüratif bir imge –sadece bir kopya değilse– anlaşılabilir olma sorunuyla uğraşmak zorundadır. Diller; cisimler dünyasıyla nasıl bir ilişki içindedir ve farklı lisanları birbiri için anlaşılabilir kılan ortak zemin nedir (veya neredendir)? Magritte'in 1920'lerin sonu, 1930'ların başında isim ve o ismin verildiği cisim, tanım ve durum arasındaki ilişkinin görsel olarak keşfedilmesine odaklanmasına yol açan işte bu tür sorulardır. Magritte'in ilk "pipo" imgesini yaptığı yıl 1926'dır; hemen altına "la pipe" [pipo] sözcüklerinin yazıldığı üstünkörü yapılmış bir imgedir bu. Aynı anda hem olumlu hem de tezat olan bu yaklaşım, linguistik bir "çeviri"nin meydana gelmesini şart koşar. Sözcükler imgenin, imgeler ise sözcüklerin üzerinden okunur. 1928 itibarıyla Magritte, *İmgelerin İhaneti* ile bu basit mekanizmayı daha da karışıklaştırarak negatif bir cümle ve imge oyununu kapsayacak şekilde genişletir. Yapıtta, bir pipo imgesi yer almakta ve imgenin doğruluğu, altında yazan "ceci n'est pas une pipe" (Bu bir pipo değildir) ifadesiyle yalanlanmaktadır. Dolaylı olarak anlatılan şey, imgelerin hayali birer iz olduğu ve cisimlerle karıştırılmaması gerektiğidir. Dahası, sözcükler ya da daha kesin konuşmak gerekirse yazılı dilin hükmü –doğruluğu– imgenin aldatıcı doğasıyla geçersiz kılınabilir.



İmgelerin İhaneti, 1928-29.
Tuval üstüne yağlı boya, 60 x 81 cm. Los Angeles County Museum of Art





Magritte, *İmgelerin İhaneti*'nden kısa bir süre önce *Boş Maske*'yi yapmıştır. Resmin temel hedefinin resim yapmak ve resimsel temsiliyet iddiasıyla hesaplaşmak olduğu gayet açıktır. "Maske" terimi gizli yahut maskelenmiş şeyler olduğunu ima eder. Yapıta bakınca imgenin arkası bize dönük bir tuval olduğu sonucunu çıkarmakta zorlanırız. Tuvalin sadece arkasını görmemize izin verilmiştir: sahneye benzeyen karanlık bir alanda dik duran, eşit olmayan dört parçaya ayrılmış, düzensiz, biraz çılgınca gerilmiş bir kasnak. Her bölmeye, kasten, birden fazla anlama gelen sözcük yahut deyim yazılmıştır: "*ciel*" gökyüzü, gökkubbe ve cennet anlamına gelir; "*corps humain (ou forêt)*" birey, kolektif ya da bir yaşam ortamı (orman) olarak insan bedeni demektir; "*rideau*", perde yahut sahne, "*façade de maison*" ise evin ön cephesi ve tiyatro sahnesinde olmak anlamı taşır. Bu dört bölmeyi ve içinde yazanları dikkate almak, izleyicinin aklındaki temsiliyet kısıtlamalarını gidermesine yardımcı olur. Yapıt, maddesel dünyanın metafiziğe doğru kaydığı, gerçekliğin yanılsamayla alt edildiği, araçsal amaçlarla kullanılan sözcüklerin, sanki büyüyle, şiire dönüştüğü bir yerdir.

« **Düşlerin Anahtarı**, 1930. Tuval üstüne yağlı boya, 81 x 60 cm. Özel koleksiyon

Joan Miró

Hollanda İç Mekân Resmi II

1928
Tuval üstüne yağlı boya. 92 x 73 cm
Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik

Joan Miró, 1928'de Hollanda'ya gitti ve Amsterdam'daki Rijksmuseum'da yer alan Hollandalı Barok ressamların yapıtları karşısında büyülendi. Söylenenlere göre sanatçı, Paris'e dönerken beraberinde bu ressamların yapıtlarının basılı olduğu çok sayıda kartpostal getirdi. Bu kartpostallar, o yaz yaptığı oldukça serbest iki resimsel "uyarlama" için temel oluşturdu: *Hollanda İç Mekân Resmi I* (Hendrick Martensz Sorgh'un *Ud Çalan Adam*'ından Sonra) ve *Hollanda İç Mekân Resmi II* (Jan Steen'in *Kedinin Dans Dersi*'nden Sonra).



Jan Steen, **Kedinin Dans Dersi**, *yak.* 1665-68. Panel üstüne yağlı boya, 68,5 x 59 cm
Rijksmuseum Amsterdam

Miró'nun on yedinci yüzyıl Hollanda resimlerinden neden etkilendiğini anlamak zor değildir. Bu resimler sadece heyecan verici bir anlatım diline sahip olmakla kalmaz. Sanatçılarının enerjik kompozisyon oluşturma ve resimsel alanı gayet iyi kullanma becerileri mükemmel bir şekilde bezenmiş zengin ayrıntılarla bütünleşir. Steen'in *Kedinin Dans Dersi* gibi bir resim Katalan ressamı cezbedecek pek çok malzemeye sahiptir: köylülerin tipleri, müzik aletleri, evcil hayvanlar. Miró'nun uyarlaması bunların hiçbirinin izleyicinin gözünden kaçmasına izin vermez. Ayrıca, hepsi yeni bir enerji katılmış, hayli komik formlarla özenle yeniden ele alınmıştır. Örneğin Miró'nun resminde, Steen'in resmindeki başı bedenine göre daha büyük olan erkek çocuğu figürü gövdesini ve uzuvlarını kaybederek sadece kafa halini almıştır. Köpeğin arka tarafı keçi ayaklarına dönüşmüş, bu görünüm keçi memesi ve açıkta öylece duran kuyrukla iyice pekişmiştir ancak ön tarafında, dilinin yerinde, canavar ağzına benzeyen kıpkırmızı bir çiçek vardır. Steen'in resminde beyaz göbeği gözüken kedinin ayakları Miró'nun uyarlamasında müzik notaları şeklini almıştır. Müzisyenin mavi elbisesi ise onu tamamen sarmalamıştır; müzisyen kız, çıkardığı sesin şekline bürünmüştür. Soyut bir yalnızlık içindedir ancak yine de şehvetli mavi nota doğduğu yerde yükselip, özgürce uçuşmaktadır. Aslında Miró'nun dönüştürmeye dayanan oyunları, biçim ve ölçek kaydırmaları, Steen'in *Kedinin Dans Dersi*'nin altında yatan erotik anlamı mükemmel bir şekilde yakalamıştır. Bu Hollanda resmi, "hayvan" bedenleri, müzik ve müziğin bedenleri hareketlendirme, heyecanlandırma şekli hakkındadır. O halde resmin en kritik metaforu, flüt çalan müzisyen ile coşkuyla havlayan köpek arasındaki ilişkide saklıdır. Miró'nun uyarlamasının mükemmelliği, yapıtın Steen'in yaşam dolu iç mekân sahnesinin modern bir eşdeğeri olmasının yanı sıra Miró'nun biçim, leke, şekil dağarcığını zengin ses krallığının tamamını kapsayacak şekilde genişlettiği gerçeğine dayanır.



Hollanda İç Mekân Resmi I 1928.
Tuval üstüne yağlı boya. 92 x 73 cm. The Museum of Modern Art, New York



Alberto Savinio

Giorgio De Chirico'nun erkek kardeşidir ve 1891'de doğmuştur. Vaftiz adı Andrea'dır (De Chirico). Müzikal dehası sayesinde henüz on iki yaşındayken Atina Konservatuarı'nda onur derecesiyle mezun oldu. Ardından Münih'te Max Reger'in yanında kompozisyon dersleri aldı. İlk operası *Carmela* (1906), on yedinci yaş gününden kısa bir sonra ilk kez halk gösterimine sunuldu. Gösteri, besteci Pietro Mascagni'den büyük övgü aldı. Andrea De Chirico, ağabeyiyle karıştırılmamak için 1912'de adını değiştirdi. Besteci ve "metafizik" roman yazarı, şair, oyun yazarı olarak çalışmalarını sürdürürken 1924'te –ağabeyinin de teşvikiyle– resim yapmaya başladı. 1927'de, otuzlu yaşlarının ortalarındayken bir yıl önce taşındığı Paris'teki Galerie Jacques Bernheim'da ilk kişisel sergisini açtı.1933'te İtalya'ya döndü ve 1952'de, Roma'da öldü.

Cazibeler Adası

1928. Tuval üstüne yağlı boya, 114 x 162 cm
Museo d'arte moderna Mario Rimoldi, Cortina d'Ampezzo

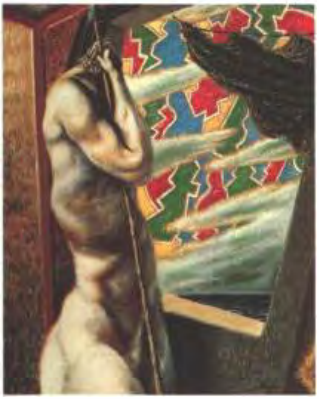
Savinio'nun *Cazibeler Adası*, temelde, İsviçreli Sembolist ressam Arnold Böcklin'in Ölüm Adası (1880 ve 1886 yılları arasında beş versiyonunu ürettiği) resminden yola çıkılarak yapılmıştır. Savinio, Münih'te ağabeyi Giorgio De Chirico ile kaldığı süreçte Friedrich Nietzsche'nin metinlerinden önce Böcklin'i keşfetmişti. Her ne kadar Savinio bir keresinde "metafizik" resmi küçümseyerek "bir şey değil. Sadece aile içinde; ailevi dil gibi bir şey," demişse de sonraki yıllarda Böcklin ve Nietzsche, ressam kardeşlerin "metafizik" resim kuramlarının merkezinde yer alan isimler olarak kaldı. Ağabeyi gibi Savinio da kuşkucu bir "modern"di. Özellikle de İtalyan Fütüristler öne sürdükten sonra "ilerleme" gibi fikirlerin verimliliğinden iyice kuşku duyar olmuştu. Savinio'ya göre sanat, eski zamanlardaki türden bir "nesnel, birleştirici, mitolojik çatıya" ihtiyaç duyuyordu. Kapıyı açacak olan "metafizik" anahtar, "açıklığa kavuşturmayı sağlayan anamnez" sürecine dayanıyordu: Platon'a dayanan, ruhun dünyaya gelmeden önce var olması fikrinin hatırlanması.

O halde Savinio'nun adası, belleğin açığa vurduğu yerdir. Böcklin'in adası gibi bu ada da "uykuyla uyanıklık, ölümle yaşam arasında" bir yerdedir. Müzisyen Savinio'nun bakış açısıyla ele alındığında beklenebileceği gibi *Cazibeler Adası* görsel müzikle ışıldamaktadır. Arkada yükselen oymalı ve zengin bezemelerle süslenmiş anıtlar, Savinio'nun *les chants de la mi-mort* –"yarı ölü"nün şarkısı– dediği şeyle yeniden hayat bulmuştur.



Kayıp Gemi, 1928.
Tuval üstüne yağlı boya, 81.5 x 55.5 cm
Özel koleksiyon





Daedalus, 1929
Tuval üstüne yağlı boya, 73 x 60 cm.
Özel koleksiyon

Nietzsche, De Chirico ve Savinio

Nietzsche'nin en ünlü metni *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'te Zerdüşt'ün öğrencileri "mutluluk adalarında" –hüzünlü şarkıların ve melankolik şiirlerin yankılandığı bir bölge– yaşar. Bu, Nietzsche'nin artan inziva ve önsezi duygularını yansıtır. 1880'lerin ortalarında Nietzsche yoğun depresyon atakları geçirmeye başlamıştı. 1889'da son buhranı yaşayacağını önceden sezmişti. De Chirico da Savinio da Nietzsche'nin reenkarnasyonu olduklarını iddia ediyorlardı. Yazarınki gibi bir inziva eğilimi hiç olmayan De Chirico, "zekânın ve ruhun göçünden" faydalandığını ileri sürüyordu.

Christian Schad

1894'te, Bavyera'daki Miesbach'ta doğdu. Birinci Dünya Savaşı çıkmadan hemen önce, Münih'teki *Akademie* der Bildenden Künste'de bir yıl eğitim aldı. Aynı dönemde *Die Aktion* ve *Die Weissen Blätter* gibi dergilerde ahşap baskı tekniğiyle yaptığı illüstrasyonları yayımlandı. Dadaist sanatçı ve yazar Walter Serner ile birlikte *Sirius* dergisini kurdu. Schad, 1915'te Zürih'e taşındı ve Dada grubuna katılarak "Merz benzeri" kolajlar, kabartmalar yaptı. Deneysel fotoğrafçılık konusuna özel bir ilgi duymaya başladı. 1918'de kamerasız, "fotogram benzeri" teknikler kullanarak ilk "schadograflarını" üretti. 1920'de Napoli'ye taşınan Schad, ilk gerçekçi resimlerini üretti. 1928 itibarıyla, kısa bir süre Viyana'da kaldıktan sonra nihayet Almanya'daydı ve Berlin'de yaşıyordu. Neue Sachlichkeit (Yeni Nesnellik) ve Otto Dix, Max Beckmann, George Grosz gibi sanatçılarla arasında hızla bir bağ kuruldu. Schad,1950'lerde resim yapmayı bıraktı ve fotoğrafa yöneldi. 1982'de, Stuttgart'da öldü.

Dr. Haustein'ın Portresi

1928. Tuval üstüne yağlı boya, 80,5 x 55 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



1927 ve 1929 yılları arasında Christian Schad, Neue Sachlichkeit akımının en özgün resimlerini yaptı. Çoğunlukla tekli yahut ikili portrelerden oluşan, Maniyerist üslupla yapılan bu imgeler, sadece Birinci Dünya Savaşı'nın ardından yaşanan manevi tükenmişlik hissini yansıtmakla kalmıyor aynı zamanda Weimar döneminde orta sınıf Alman toplumunun Nasyonal Sosyalizm'in yükselişini sağlayan yolun taşlarını döşeyen ahlâki iflasını da olduğu gibi aktarıyordu. Neue Sachlichkeit'in asıl amacı toplumu gerçekten olduğu haliyle sanata yansıtmak olsa da Dix ve Grosz gibi sanatçılar yapıtlarını nesnelliğin ötesine, siyasi taşlama alanına taşıyacak abartıları ve karikatürleştirmeleri kullanmaktan kaçınmıyorlardı. Schad ise aksine, aslında bir travestinin portresi olan *Sonja* (1928) gibi resimlerinde açıkça görülebildiği gibi, gerek gözlemlerinin keskinliğine gerekse imgelerine sıra dışı bir gariplik katmayı sağlayacak özenli detaylandırma gücüne güveniyordu; bu yüzden sadece görüntüyü sunmaya daha yakındı. *Güvercin Göğüslü Adam Agosta ve Siyah Güvercin Rasha* (1929) gibi jinekolog *Dr. Haustein'in Portresi* de sıradan varlıklarla rahatsız edici, hatta düpedüz tuhaf şeylerin yan yana getirilmesi suretiyle Sigmund Freud'un *Unheimlichkeit* (tekinsiz) dediği şeye yapılan göndermelerle son derece tipik bir Schad çalışmasıdır. Kaçamak olmayan, güvenli ama biraz gizemli bakışı, ince bilekleri ve zarif bir şekilde kıvırıp birbirine kenetlediği cerrahlara özgü parmaklarıyla bu iyi giyimli doktor, arkasındaki duvarda onu takip eden korkunç varlığın farkında değilmiş gibidir. Devasa fetüs kafası ve pençe gibi parmaklarıyla "dünya dışı bir yaratığa" ait gibi görünen bu gölge, doktorun uzmanlığının ve profesyonel yaşamının hunhar gerçeklerinin parodisi gibi işlev görmektedir.





◄ **Sonja**, 1928. Tuval üstüne yağlı boya, 90 x 60 cm Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie, Berlin

◄ **Güvercin Göğüslü Adam Agosta ve Siyah Güvercin Rasha**, 1929. Tuval üstüne yağlı boya, 135,5 x 95,5 cm Tate Koleksiyonu, Londra

Georges Braque 1882'de, Argenteuil-sur-Seine'de doğdu. Sanat kariyerinin ilk yıllarını Le Havre'da geçirdi ve *École des Beaux-Arts*'da akşam derslerine katıldı. Braque'ın babası evlerin iç duvarlarına resimler yapan bir zanaatkâr ve aynı zamanda boyacıydı. Georges'u usta bir dekoratörden ders alması için Paris'e gönderdi. Sanatçı 1901'de ustalık belgesini aldı. Bir yıl sonra Académie Humbert'e kaydını yaptırıp resim eğitimi almaya başladı. Burada Marie Lurencin ve Francis Picabia ile tanıştı. Fovist üslupta resim yapmaya yöneldi ve resimleri ilk kez 1907'de düzenlenen Salon des Indépendants'da (Bağımsızlar Salonu) halk önüne çıktı. Bu sergi sırasında galerici Daniel-Henry Kahnweiler'ın dikkatini çekti. 1909'dan itibaren Braque ve Pablo Picasso birlikte çalışmaya, attıkları her adımda birbirilerine ayak uydurarak Kübist üslubu geliştirmeye başladılar. İşbirlikleri 1914'te Braque'ın Fransız ordusunda göreve başladığı güne kadar sürdü; 1915'te Braque yaralandı ve terhis oldu. 1917'de, zorlu bir nekahat döneminden sonra Braque ile Juan Gris arasında yakın çalışma arkadaşlığı başladı. Sonraki on yıl boyunca Kübist resmin sentetik evresini en rafine haline getirmeye çalıştılar. Braque, İkinci Dünya Savaşı sırasında Paris'teydi. Son yıllarında sağlık sorunları peşini bırakmadı ve 1963'te, Paris'te öldü.

Natürmort: Gün

1929. Tuval üstüne yağlı boya. 115 x 146,7 cm
National Gallery of Art, Washington

Braque'ın Sentetik Kübist natürmortlarının kendine özgü nitelikleri vardır. Bunlar, Braque'ın çalışmalarını Kübist projedeki diğer iki büyük ortağından, Pablo Picaso ve Juan Gris'in yapıtlarından farklı kılar. Picasso'nun natürmortları, *Alçı Büst ve Atölye* (1925) resmindeki gibi, keskin renk ve ton karşıtlıklarıyla –neredeyse parçalar halinde– oluşturulurken Braque'ınkiler ketumluğun sınırında, itaatkâr resimlerdir. Juan Gris'nin yaşamının son yıllarında yaptığı *Mavi Örtü* (1925) gibi natürmortlar, neredeyse belli belirsiz renklerin kullanılmasına bağlı olarak özenle dengelenmiş renk tonu ilişkilerine dayanırken Braque'ınkiler, tonun desen ve doku gibi kullanılmasıyla oluşturulmuş, geniş bir renk uyumsuzluğu aralığında en dikkat çekici karşıtlıkların uygulanmasıyla tuvallere canlılık kazandırılmıştır. Braque'ın pek çok resminde olduğu gibi *Natürmort: Gün*'de kullanılan renkler yapıta biraz gergin bir hava katmıştır. Bu huzursuzluk hissi, yeşilimsi sarı ve resmin arka planına hâkim olan yanık koyu



Pablo Picasso, **Alçı Büst ve Atölye**, 1925
Tuval üstüne yağlı boya, 98 x 131 cm
The Museum of Modern Art, New York



Juan Gris, **Mavi Örtü**, 1925
Tuval üstüne yağlı boya, 81 x 100 cm
Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris



"Kaygı hissi uyandırmayan bir resim nedir ki?" **Georges Braque**

sarı-kahverengi arasındaki uyumsuz ilişkiden kaynaklanmaktadır. Braque, benzer bir renk uyumsuzluğunu masanın üstüne yerleştirdiği nesne grubuna da uygulamıştır: meyve ve kesilmiş ekmeğin limon sarısı tonuyla huzursuz edici bir uyumsuzluğun sergileyen, masanın üstündeki gölgeli alanı oluşturacak şekilde sürahinin yanından aşağı doğru uzanan mor-gri yer. Braque, ona göre, fikirlerin yok edildiği, sadece muğlak duyguların kaldığı "entelektüel açıdan içi boş" resmin başarılı olduğunu söylemiştir. *Natürmort: Gün* gibi resimlerden de gayet iyi anlaşıldığı gibi sanatçıya göre duygular ile renk etkileşimi ve alışılmadık renk ilişkileri yaratmak arasında bir bağ vardır.

Constant Permeke

1886'da, Antwerp'te doğdu. Manzara ressamı olan babası Ostend'deki Güzel Sanatlar Müzesi'nin direktörüydü. Permeke, Bruges ve Ghent'deki akademilerde resim eğitimi aldı ve 1909'da Saint-Martens-Latem'deki sanatçı kolonisinde yaşamaya başladı. Kariyeri boyunca, Belçika sahilindeki balıkçıları betimleyerek başladığı pek çok "çalışma hayatı tasviri" yaptı. Önceleri yüksek frekanslı renk paleti kullanarak İzlenimci bir üslup benimseyen sanatçı, Vincent van Gogh'un erken dönem resimlerinden etkilendi; hızla daha koyu renkli, daha karamsar bir renk aralığı kullanmaya başladı. Birinci Dünya Savaşı'nın başında Antwerp'in işgali sırasında yaralanan Permeke, iyileşmesi için İngiltere'ye gönderildi ve burada tüm ilgisi manzara resmine yöneldi. 1919'da Belçika'ya döndüğünde balıkçıların ve çiftçilerin resimlerini yapmaya devam etti. Yaşamı boyunca Madrid'de ve Londra'da açılan pek çok önemli sergide yapıtları yer aldı. 1947'de, Paris'te bir retrospektif sergi açtı. 1952'de, Ostend'de öldü.

Patates Eken Kadın

1929. Üç kat kartona yapıştırılmış kâğıt üstüne yağlı boya ve reçine, 164 x 126 cm, Provincial Museum Constant Permeke, Jabbeke

Constant Permeke'nin 1919'dan sonra yaptığı resimlerin hepsinde Belçika manzarası mutlaka vardır. Bu yapıtlar çiftlik çalışanları ve işledikleri toprak arasındaki temel ilişkiye dair bir bakış açısı sunar. İşçiler, elleriyle işleyip dönüştürerek toprağı harekete geçirir. Toprak da karşılığında işçilerin parmaklarını, ellerini, bileklerini ağırlaştırarak, kollarını ve bacaklarını uzatarak, omuzlarını genişletip sırtlarını güçlendirerek onların bedenlerini harekete geçirir. Patates eken kadın figürü yere diz çökmüş haldedir; bedeninin –iskelet gibi zayıf– üst yarısı çıplaktır; yara bere içindeki ellerini açıkta bırakacak koruyucu kolluklar giymiştir. Yüzünü, yakarırcasına izleyiciye dönmüştür. Bu çalışmasında da olduğu gibi Permeke, resim alanı içinde sağ yahut sol tarafta büyük boşluklar bırakmaktan hoşlanıyordu. Bu sayede bir bütün olarak imgede alegorik önemi olduğu düşünülen bazı özel detayları çizebileceği bir çerçeve elde ediyordu. *Patates Eken Kadın*'daki figür sağ tarafa yerleştirilmiştir; bu sayede solda kadının sepetini ve kahverengi topraktan çıkıp, yine o toprakla birleşeceği belli olan ortalığa saçılmış patatesleri yerleştirecek yeterli boşluk bırakılmıştır. Tate'de sergilenen *Hasat*'ta (1924-25) ise sol tarafa ağırlık verilmiş ve böylece sağda



Akşam Vakti Pencerem. 1911. Tuval üstüne yağlı boya, 96,5 x 83,5 cm Özel koleksiyon



Hasat. 1924-25 Tuval üstüne yağlı boya. 128x 165cm Tate Koleksiyonu, Londra



geriye doğru genişleyen bir alan yaratılmıştır. Bu alanda boş bir pulluk ve onun da arkasında atın çektiği tırmıkla toprağı süren bir çiftçi vardır. Her iki örnekte de uygulanan yöntem resmin yorumuna "zaman"la ilgili bir boyut katmaktadır. Ön plan ve arka plan arasındaki odağı değiştiren yatay hareketler –sağdan sola veya soldan sağa– anlatı vaktinde de kayma yaratır. Dolayısıyla sepet patates eken kadının yaşamını sembolize eder: geçmişini, bugününü ve geleceğini.

Edward Hopper

1882'de, Hudson Nehri kıyısındaki küçük Nyack kasabasında doğdu. William Merritt Chase'den ve ayrıca Ashcan ekolünden gerçekçi ressam Robert Henri'den resim eğitimi aldı; derslere katılmak için New York'a gidip geldi. 1906-1910 yıllarında Paris, Londra ve Amsterdam'a gittikten sonra New York'a döndü. Üç yıl sonra Washington Meydanı'nın kuzeyinde, 1967'de ölene dek yaşamını sürdürdüğü evi ve atölyeyi aldı. 1924'te ressam Josephine "Jo" Nivison'la evlendi. Tartışmalı ve zaman zaman şiddet içeren ilişkilerine rağmen birliktelikleri her ikisi için de eşit derecede önemliydi. Birbirlerinden hiç ayrılmadılar. Hopper hastalıklı derecede kıskançtı, hatta o kadar ki eşinin kedileri Arthur'a gösterdiği ilgiyi bile kıskanabiliyordu. Jo, ona hizmetçilik ve modellik yaptı. Bu ilişki yüzünden zaman zaman kapana kısılmış gibi hissetmesine rağmen Hopper'a yürekten sadıktı ve çalışmalarını destekliyordu.

"Resim yapmaktaki amacım daima, doğayla ilgili kişisel izlenimlerimin olası en gerçekçi kopyalarını yapmak olmuştur." **Edward Hopper**

1931
Tuval üstüne yağlı boya, 152,5 x 165,7 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Otel Odası

Hopper'ın olgunlaşma döneminin en eksiksiz resimlerinden biridir. Tül perdeden süzülen yeşilimsi beyaz renkli ışığın yüzünü gölgelediği yalnız bir kadın, yatağın kenarına oturmuş kitap okumaktadır. Ceketi koltuğun koluna rasgele atılmıştır; bavulları henüz açılmamıştır. Bu imge bir bakıma bütünüyle sıradandır ama yine de bizi durup resme yakından bakmaya zorlayan, neredeyse soluksuz bırakan, ısrarlı bir gerilim hissi verme özelliği vardır. Hopper'ın en iyi tüm resimleriyle olduğu gibi bu imgeyle de uğraşmamız gerektiğinin, bu yapıtın karşısında da zorlanacağımızın farkındayızdır. Ama bu his, sanatçının emeğinin işareti olmaktan çok daha farklı anlamlar taşıyan psikolojik bir derinlik hissidir. Aslında bir resim olarak bu imge, göze çok hoş gelmektedir. Fırçanın kullanılma şekli oldukça tekdüzedir ve kadının ayağının tuhaf bir şekilde kesilmesi dışında –resimden ziyade fotoğraf hatta sinema tekniklerinde kullanılan bir uygulamadır bu– tuval alanı içinde formların tanzim edilişiyle ilgili beklenmedik bir durum yahut yersiz yerleştirme söz konusu değildir. Ancak daha yakından, dikkatle incelendiğinde ayrıntıda, tuvalin alt kenarındaki ölü noktada görülen bu tuhaf kesikliğin imgeyi sıkıştırmaya ve resimdeki o klostrofobik hissi vermeye hizmet ettiği ortaya çıkar.

Pazar Sabahı, 1930. Tuval üstüne yağlı boya, 89,5 x 153 cm
Whitney Museum of American Art, New York



John Huston
Malta Şahini filminden bir kare, 1941





Hopper ve Sinema Hopper'ın öğretmeni, gerçekçi ressam Robert Henri, genç sanatçıya imgeyi zamana ve mekâna göre kadrajlama yollarını öğrenmek için tiyatroyu daha yakından incelemesini öğütledi. Bu öğüdün çok iyi anlaşıldığı ve uygulandığı bellidir. Hopper'ın hayatı boyunca ürettiği yapıtların hepsinde bu tiyatral muhasebenin kanıtları vardır. Değerlendirmenin zor olduğu şey, sinemanın etkisidir. Mesela *Pazar Sabahı* (1930) veya *Gece Kuşları* (1942) gibi yapıtları bugün bile güçlü sinematografik özellikler taşıyan örneklerdir. Ancak bunun Hopper'ın sinema tekniklerini benimsediği için mi yoksa Alfred Hitchcock, John Huston, Elia Kazan ve daha yakın zamanlardan Mike Figgis gibi yönetmenlerin hepsinin farklı bir Amerikalılık duygusu, uzamsal psikoloji, resimsel ruh hali yakalamak için Edward Hopper'ın resimlerine bakmış olmalarından mı kaynaklandığını söylemek zordur.

Frida Kahlo

1932
Metal üstüne yağlı boya, 31,2 x 39,4 cm
Museo Dolores Olmedo Patiño, Mexico City

Henry Ford Hastanesi

1907'de, Mexico City eteklerindeki Coyoacán kasabasında doğdu. Altı yaşındayken geçirdiği polyo (çocuk felci) hastalığı nedeniyle sağ bacağı sakat kaldı. 1922'de ülkenin ünlü hazırlık okullarından birine gönderildi; burada, ileride popüler bir duvar ressamı olacak ve evleneceği, henüz yirmili yaşlarındaki genç Diego Rivera'yla tanıştı. 1925'te, bindiği bir otobüs troleybüsle çarpıştı. Omurgası kırılan Kahlo'nun ayrıca pelvis kemiği ezildi, sağ bacağında çok sayıda kırık oluştu, sağ ayağı tamamen ezildi ve daha pek çok organ hasarı yaşadı. İç organlarının aldığı ağır hasar, sağlıklı bir gebelik dönemi yaşayamayacağı ve çocuk doğuramayacağı anlamına geliyordu. Kalan yaşamı boyunca yoğun ağrı nöbetleri geçirdi, dönem dönem uzun süreler hastanelerde kaldı. Otuzdan fazla sırt ve sağ bacak ameliyatı oldu. Kazadan sonra iyileşme sürecinde resim yapmaya başladı. Bir bütün olarak değerlendirildiğinde yapıtlarında ağrılarını ve acılarını çarpıcı bir şekilde tasvir ettiği görülmektedir. 1929'da Diego Rivera ile evlendi. Fırtınalı bir ilişkiydi bu. Rivera çetin ceviz bir hovardaydı. Kahlo ise açık ilişkiler yaşayan bir biseksüeldi. Sürgün edilmiş Sovyet devrimci Leon Troçki, Amerikalı dansçı ve şarkıcı Josephine Baker gibi çeşitli isimlerin kalbini kazanmıştı. 1954'te, Mexico City'de öldü.

Frida Kahlo'nun resimleri bazen yanlışlıkla Gerçeküstücü olarak kategorize edilir. Aslında Kahlo, sıra dışı yaşamındaki ve bunun da ötesinde, kadınların yaşamındaki olaylara odaklanan Sembolist bir ressamdır. Sonraları onun da söylediği gibi, çocuk sahibi olamayacağını kabullenmesi zaman almıştır. Geçirdiği kazadan yedi yıl sonra tamamladığı *Henry Ford Hastanesi*'nde kendini, yaşadığı düşüklerden birinin ertesinde, yataktayken betimler. Yatağı, arka planda sanayi gücüyle temsil edilen Birleşik Devletler ile toprakla temsil edilen vatanı Meksika arasında –modern ve antik dünya– bir yerde durmaktadır. Resimde, onu temsil eden figürün elinde tuttuğu kırmızı iplerin ucunda, kendiyle ilişkilendirdiği altı sembol vardır. Mavi gökyüzünde görülenler; bedensel bütünlüğüne ve tamamlanmışlık duygusuna ilişkin düşlerini, çok beklediği tıbbi mucizeyi (bebeği) ve atalarını temsil eder. Diğer üç sembol ise yeryüzüyle tanımlanmıştır; bunlar çektiği fiziksel çileyi, baştan çıkmayı, çürümeyi ve ölüm temsil eder. Kahlo'nun konuyu ele alırken gösterdiği dürüstlük, imgesel unsurların hoşluğu sayesinde çok belli etmeden, alttan alta bilgi de verdiği naif didaktikliği sayesinde yapıtları daha da güçlü kılar. Kocası Rivera gibi o da devrimci sosyalizmden yanaydı ve bu harekette etkin rol alıyordu. Dolayısıyla resimleri eğitimsiz kişiler tarafından da okunabilmeli, anlaşılabilmeliydi. İşte bu yüzden resimlerinde kullandığı semboller vasıtasıyla Güney Amerikalı atalarının mitolojisine, diline ve ana dilindeki öykülere, anlatılara mutlaka yer veriyordu.



İki Frida 1939
Tuval üstüne yağlı boya, 173x173 cm
Museo de Arte Moderno, Mexico City





Küçük Geyik, 1946
Duralit üstüne yağlı boya, 22,5 x 30,5 cm
Özel koleksiyon

Mario Sironi

Çoban

1932
Tuval üstüne yağlı boya,
90 x 50 cm
Museo Revoltella, Trieste



Aile, 1929. Tuval üstüne yağlı boya, 167 x 210 cm. Özel koleksiyon

Faşist "Roma Yürüyüşü"nün ardından, 1922'de, Benito Mussolini'nin resmen İtalya'nın başbakanı olması istendi. 1925'te, *Duce* [Lider] olarak diktatoryal gücünü kullanmaya başladı. Bundan önce Mussolini'nin kültür politikasını etkilemeye çalışan çeşitli girişimler oldu; en kayda değer olanı, Mussolini'nin sevgilisi olan ve İtalyan Kültürel Nasyonalizmi'nin mimarı diye nitelenen, yazar ve eleştirmen Margherita Sarfatti'nin Novecento grubunu kurmasıydı. Bu yeni hareketin düzenlediği "Sette Pittori del Novecento" (Yirminci Yüzyılın Yedi Ressamı) başlıklı sergi Mussolini tarafından 1925'te açıldı. Mario Sironi ve Achille Funi, sergide yer alan en ünlü sanatçılardı. Sironi'nin Novecento ile bağı kısa sürdü ve siyasi görüşü değişmese de 1920'lerin ortalarından sonra bir daha asla avangart eğilimlere, ekollere ya da sanat akımlarına dâhil olmadı.

Umberto Boccioni'yi 1905'ten beri tanıyor ve neredeyse on yıldır Milano çıkışlı Fütürist grupla ilişki kuruyor olsa da Mario Sironi, Fütürist resmin bazı yaklaşımlarını hiç bir zaman tam anlamıyla benimsemedi. Yıllar sonra, Fovizmden ve Analitik Kübizmden gelen imgeyi düzlemlere ayırmak ve Boccioni'nin *Madde*'sindeki (1912) gibi pürüzlü, kabartmaya benzer, canlı renklerle boyanmış bir resim alanı elde etmek için küçük renk lekeleri kullanmaya dayanan Divizyonist tekniklere itimat eden biçemsel yaklaşımlar konusunda giderek daha eleştirel olmaya başladı. Sironi, bu resim tekniklerinin ve yaklaşımlarının ilerlemeci Faşist idealleri temsil etmek açısından uygun yöntemler olmadığını hissediyordu. Kısa bir süre sonra 1922'de akımla ilişkisini kesti ve Alberto Savinio çevresinde toplanan *Scuola Metafisica*'nın sözcülüğünü yapan yayın organı *Valori Plastici* ile geniş kitlelere yayılan metafizik değerleri dikkate almaya başladı. Sanatçının odak noktasındaki bu ani değişim, onu daha basit bir imge üretme biçimine götüren bir sıçrama tahtası oldu. Yaşanan değişim Faşist Parti'nin kültürel tartışmacısı ve Eğitim Bakanı Giuseppe Bottai'nin "sanatta retorik karşıtı bir üslup ... büyük İtalyan sanatı geleneğine uygun tarzda giderek somutlaşan, heybeti ve gücü artan yapılar" konusunda yaptığı çağrıyla aynı doğrultudaydı. Klasizim ile rustik anıtsallığın bir arada kullanıldığı Çoban, Sironi'nin son dönemlerinde yaptığı şövale resmi yaklaşımının zarif bir örneğidir. Çobanın görünüşü, fiziksel olarak "güçlü ve dayanıklı," hatta kudretlidir. Bu görünüş, sol elinde tuttuğu tahta değnekle de desteklenmiştir.





Ancak bu çoban, aynı zamanda, zarif biridir. Eylem adamı olduğu kadar düşünen bir karakterdir de. Frigyalılara özgü başlığı ile klasik dönemin şair/müzisyen çoban figürlerini çağrıştırır. Propaganda yaptığı öne sürülen bu resmin, toprakla uğraşan kimselerin kültürlü, doğuştan asil ve esnek doğasını betimlediği, dolayısıyla Mussolini'nin taşra ile kent arasında üretici bir bağ yaratmaya yönelik siyasi hedeflerinin bir kanadını temsil ettiği söylenebilir.

Umberto Boccioni, **Matter** (Sanatçının **Annesi**nin Portresi), **1912**. Tuval üstüne **yağlı** boya, 225 x 150 **cm**. Özel koleksiyon

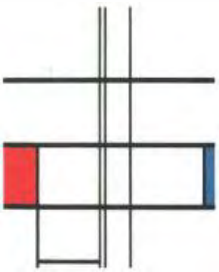
Piet Mondriaan (Mondrian)

Mavi ve Sarı Kompozisyon

1935. Tuval üstüne yağlı boya, 73 x 69,6 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington

Theo van Doesburg ile Piet Mondrian arasında 1924-25'te, Paris'te yaşanan fikir ayrılığının sebebinin, genellikle, Doesburg'un Neo-Plastisizmin biçim haznesine çaprazları dâhil etmesi olduğu söylenir. Ama bundan fazlası söz konusudur. Pratikte, Mondrian, hem doğal hem de manevi düzende insan öznesinin "düşey" konumunu en uygun şekilde karşıladığına inandığı bir "gerçeklik modeli"ne –bir felsefeye, dünya görüşüne– ulaşmıştı. Doesburg'un tavrını ve 1925-1930 yıllarında yapıtlarıyla da desteklediği çaprazlarla ilgili –iyi veya kötü– görüşünü, bu modelin istikrarını bozan bir şey olarak görüyordu. 1930 itibarıyla van Doesburg'un, *Karşıt Kompozisyon XIII* (1925-26) gibi yapıtlarında da görüldüğü gibi, sadece çapraz kullanmaya başlaması, *Eş Zamanlı Karşıt Kompozisyon*'daki (1929) gibi yapıtlarda fark edilebilen daha akıcı ve baş döndürücü dinamiklerin gelişmesine yol açtı. Bu, esnada Mondrian da, kompozisyon bağlamında en tutucu evreye girmişti.

1930'ların ortaları Mondrian'ın, Neo-Plastisizmin ya da De Stijl'in –kesişecek şekilde özenle yerleştirilmiş yatay ve dikey çizgilerle, içi ana renklerle doldurulacak, sınırları belli alanlar yaratan bir kafes sisteminin oluşturulduğu– gelişkin haznesini en rafine, en geniş şekliyle kullanmaya başladığı yıllar oldu. *Mavi ve Sarı Kompozisyon* (1935), *Kırmızı ve Mavi Kompozisyon* (1936) gibi yapıtlarda siyah, çizgisel unsurlar, beyaz alanlar artırılarak daha az yer kaplayacak şekilde inceltildi. Neticede beyaz, resimde bir varlık ve yoğunluk kazanırken renkli alanlar aydınlandı. Mondrian'ın resimlerindeki beyaz zeminin doğru okunması, en uygun anlamı çıkarabilmek açısından çok önemlidir. Reprodüksiyonda görülen siyah çizgilerin genellikle beyaz bir zemin üzerine doğrudan çizildiği düşünülür. Aslında her beyaz alan, onu çevreleyen siyah çizgilere tam anlamıyla dayanacak şekilde özenle çalışılmıştır. Böylece yapıtın genelinde daha da yoğun bir beyazlık elde edilmiştir. Çizgi ve düzlem arasındaki bu eşitlik –yüzeyin böylesine ortaklaşa kullanımı– resmin mevcudiyetini tamamen eşitlenmiş bir "ilişkisel" varlık olarak değerlendirmek bakımından kritik önem taşır.



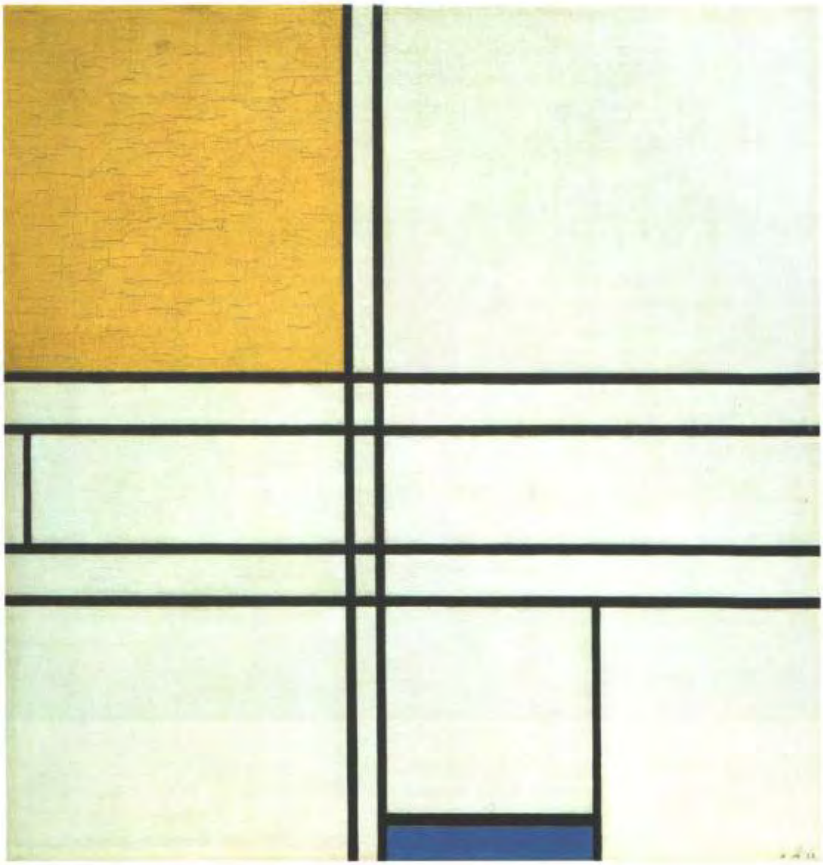
Kırmızı ve Mavi Kompozisyon, 1936. Tuval üstüne yağlı boya, 98,5 x 80,5 cm. Staatsgalerie Stuttgart



Theo van Doesburg, **Karşıt Kompozisyon XIII**, 1925-26. Tuval üstüne yağlı boya, 50 x 50 cm. Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik



Theo van Doesburg, **Eş Zamanlı Karşıt Kompozisyon**, 1929. Tuval üstüne yağlı boya, 50 x 50 cm. The Museum of Modern Art, New York



Mondrian ve *Gestalt*: İlişki Kuramları Mondrian'ın algılamanın altındayatan bir dizi temel prensibi anlamaya yönelik ilk araştırmaları, olgunlaşmış bir ilişki kuramı haline geldi: dünyayı daha bütünlüklü ve güvenilir bir şeymiş gibi algılamamızı sağlayan kurallar kümesi. Yaklaşık aynı zamanlarda ortaya konan *Gestalt* psikoloji kuramının gelişiminde de aynı temel sorgulama yatıyordu. 1931'de, Alman psikolog Kurt Koffka, "nesnel olmayan bir kategori" düzeni olabileceğini ve Gestalt kuramının amacının "doğanın hangi parçalarının işlevsel bütüne ait olduğunu araştırmak, bu bütünün içindeki konumunu, daha büyük bütünlerin alt bütünlere eklemlenme ve göreceli bağımsızlık derecelerini keşfetmek" olduğunu açıkladı. Bu durumda, Gestalt yaklaşımı Mondrian'ın "resimde ilişkisellik" yaklaşımına getirilen mükemmel bir açıklama olabilirdi.

Pablo Picasso

Guernica

1937

Tuval üstüne yağlı boya, 350.5 x 782.3 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid



"Boğa, faşizmi değil kabalığı ve karanlığı simgeliyor ... Guernica adlı bu duvar resminde at, insanları temsil ediyor ... bu resim sembolik ve alegoriktir. Atı, boğayı ve benzerini işte bu yüzden kullandım. Duvar resmi, siyasi bir sorunun kati suretle ifade edilmesi ve çözüm üretilmesi için yapılır; o yüzden sembolizmi kullandım." **Pablo Picasso**

Pablo Picasso'nun dostu, temsilcisi ve aynı zamanda bir galeri sahibi olan Daniel-Henry Kahnweiler, bir keresinde sanatçıyı "tanıdığım en siyasi adam" sözleriyle tanımlamıştı. Komünist Parti'ye üye olan ve üyelik kartı taşıyan Picasso, gerçekten de Avrupa siyasetiyle, özellikle de her ne kadar Paris'te sürgünde yaşıyorsa da anavatanı İspanya'nın inişli çıkışlı siyasi gündemiyle yakından ilgileniyordu. Seçimleri kazanan Halk Cephesi'nin kurduğu Cumhuriyetçi hükümetin başa geçmesinden kısa bir sonra, 1936'da, İspanya İç Savaşı çıktı. Hükümetin kültürel konularla ilgili aldığı ilk kararlardan biri de Picasso'yu Museo de Prado'nun onursal direktörü olarak davet etmekti ki sanatçı bu daveti memnuniyetle kabul etti. Ayrıca, 1937'nin yaz aylarında Paris'te açılacak olan *Exposition Universelle*'de İspanyol Pavyonu için bir resim yapmasını da istediler ve Picasso bu teklifi de ilgiyle kabul etti. Bunun üzerine nihayet siyasi esinli şaheseri *Guernica*'nın ortaya çıkmasına yol açacak ilk çalışmalarını yapmaya başladı.

Picasso'nun başından beri propaganda nitelikli, Franco karşıtı bir resim yapmak istediği açıktır. Ocak 1937'de, Guernica bombalanmadan dört ay kadar önce sanatçı iki gravür yapmıştır: *Franco'nun Düşü ve Yalanı I* ve *II*. İlk gravür, çocuklara has bir espri anlayışına sahipti ve generali (Franco'yu) "dışkı"ya benzetiyordu. *Guernica*'daki sembolik unsurlardan bazılarını içeren ikincisi ise daha ziyade kaotik biçimde yoğun çalışılmış, tümüyle daha hatırı sayılır bir parçaydı. Bu yapıtların



doğmasına neden olan güdü –Picasso'nun bu gravürlere eşlik eden şiirde yazdığı gibi– çok net olmamakla birlikte İspanyol halkının içinde bulunduğu kötü durumu simgeleyecek büyük ölçekli bir halk eseri üretmek için gerekli metaforik odaktan da yoksundu. Tarihi Bask kasabası Guernica'nın –Bask kültürünün ve özgürlüğünün sembolü, tarihi kişilik Gernikako Arbola'nın memleketi– keyfi yıkımı Picasso'ya ihtiyaç duyduğu odak noktasını sağladı.

Hiç şüphe yok ki, İtalyan Hava Kuvvetleri ile Alman Hava Kuvvetleri [Luftwaffe] Kondor Lejyonu arasındaki eşi benzeri görülmemiş ittifak operasyonu, topyekûn yıkıma neden oldu. Sadece birkaç saat içinde, bombacıların kasabanın üstüne peş peşe attığı yirmi iki ton ağır bomba ve yakıcı özellikli mühimmat, kasabada beş bin can aldı. Bu saldırının önce Guernica'yı yerle bir etmek, ardından kasabada ayakta kalan her şeyi ve tüm halkı yakarak yok etmek dışında hiçbir amacı yoktu. Tarih, bu saldırının Alman Hava Kuvvetlerinin sivil halkı terörize etmek ve moralini bozmak amacıyla uyguladığı *Blitzkrieg* taktiğinin ilk denemesi olduğunu gösterdi.

Franco, Alman ordusu ve Vatikan'ın bu faciadaki paylarını reddetmeleri yüzünden öfkesi iyiden iyiye artan Picasso için bu olay öylesine büyük bir sembolik güç taşıyordu ki hemen İspanyol Pavyonu'ndaki "duvar resmi" için bir dizi ön çalışma yapmaya başladı. Cumhuriyetçi kanada azami destek vermek amacıyla Picasso, yapıtı mümkün olduğunca halkın önünde yapmaya ve Dora Maar'ın da yardımıyla resmin yapım



Kırmızı Koltuğa Uzanan Çıplak Kadın, 1929
Tuval üstüne yağlıboya, 195 x 129 cm. Musée Picasso, Paris



Çarmıha Gerilis, 1930. Pano üstüne yağlı boya, 51,5 x 66,5 cm
Musée Picasso, Paris

sürecinde çekilen belge nitelikli fotoğrafları bir araya getirmeye karar verdi.
Genel hatlarıyla *Guernica* için yapılacak belki de en iyi tanım, tarihsel resmin özel bir türü olduğudur. Tarihsel resimler genellikle belirli bir olayı tasvir eden hikâyeler anlatır ve kullanılan sembolizm, resmin tamamlayıcısı olma kapsamının dışına çıkmaz. Oysa *Guernica*'da betimlenen hiçbir şey yoktur: her varlık, nesne, fikir yahut duygu bir sembole dönüşmüştür. Sentetik Kübist dönemin sonundan beri Picasso duygulara, ruh hallerine, düşüncelere gönderme yapan bir sembol ve işaret birikimi edinmiştir. Örneğin *Guernica*'daki başını geriye atmış çığlık atan kafa figürü, *Kırmızı Koltuğa Uzanan Çıplak Kadın*'da (1929); sağ alt köşede yer alan, ellerini ve ayaklarını grotesk bir tavırla geriye doğru gererek sürünen figür ise ilk kez Çarmıha Geriliş'te (1930) karşımıza çıkar. 1930-37'de çizilen yüz kadar baskı resimden oluşan ünlü Vollard Suiti, sembolik malzeme bakımından hayli zengindir. Burada kullanılan sembollerden bazıları, Guernica'nın önemli bir resimsel öncülü olduğu düşünülen, büyük ölçekli *Minotauromachia* (1935) gravüründe daha açık seçik bir şekilde yeniden ortaya çıkar.
Guernica ile sanatçının daha önce yaptığı bazı çalışmalar arasında sembolik ham madde açısından gayet açık bir süreklilik olsa da *Guernica*'nın genel tavrı, Picasso'nun önceki bütün yapıtlarından radikal bir farklık sunar. *Guernica*, "çok basık" bir resimdir. Semboller yüzeye neredeyse ütü ile dümdüz basılmış gibidir. Renk aralığının mürekkeple elde edilen siyahların sert görüntüsünün sütbeyazı, kahverengi ve mavimsi griyle azaltılması, resme ışıltılı bir şeffaflık, hatta kristal berraklığı katmaktadır. Renk, güçlü bir resimsel bütünlük duygusu yaratacak şekilde kullanılırken

Minotauromachia, 1935
Gravür, 50 x 70 cm
Musée Picaso, Paris



Franco'nun Düşü ve Yalanı II, 1937
Gravür ve aquatint, 31.5 x 42 cm
Musée Picasso, Paris



ton karşıtlıkları yapıtın başından sonuna doğru –tamamen kalın boya sürülerek yaratılmış karanlık alanlar ile saf bir şeffaflığa sahip aydınlık alanlar arasında– aşırılıklar sergileyerek değişmektedir. Resim düzlemi parçalara ve düzlemlere ayrılarak, ezilip düzleştirilmiş kırık cam levhaları gibi görünmesi sağlanmıştır. Bu çatışma alanında kapana kısılan semboller ve işaretler, değişir; adeta parçalara ayrılıp kendilerini tekrar birleştirir. Derin bir şekilde kazınmış çizgiler, izleyicinin bakışları bir sembolden diğerine geçerken yüzeyi eklemlendirir, katlar ve yeniden şekillendirir. Kesilmiş figürler ve bağımsız uzuvlar, bir araya gelip dağılır. Yaralanmış, hasarlı bedenler birbirine çarptıkça söyleyecek söz kalmaz. Ayrıca, *Guernica*'nın görsel dilinin, özellikle de acı çeken insanoğlu ile kutsal at *corrida de toros* arasında meydana gelen bu sembolik birleşmenin, seçilen konunun somut vahşetini betimlemekle kalmayıp resmi her tür insani çatışmayı betimlerken örnek verilebilecek evrensel bir sembole dönüştürmeyi de başardığı görülmektedir.

Stanley Spencer

1891'de, Thames Nehri kıyısındaki Cookham beldesinin Berkshire köyünde, sanatçı ve müzisyen bir ailede doğdu. Resim ve desen derslerini yerel bir sanatçıdan aldı. Daha sonra Maidenhead Teknik Enstitüsü'ne, oradan da Londra'daki Slade Güzel Sanatlar Okulu'na gitti. Okulda David Bomberg ve Paul Nash gibi çağdaşları da vardı. Köy yaşamından vazgeçmek istemediği için hafta içi her gün otobüsle Londra'ya gitti. Slade'de resim ve desen alanında çok sayıda ödül kazandı. Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla Kraliyet Ordusu Tıbbiye Birliğine alındı. Makedonya seferi sırasında ön saflarda hizmet veren sanatçı, 1919'da Cookham'a döndü. 1924-27'de etkileyici *Diriliş, Cookham* (bu resim de Tate Koleksiyonu'ndadır) resmini yaptı. Yapıt, Londra'daki Goupil Gallery'de açılan ilk kişisel sergisinin ana resmiydi. Aynı yılın sonuna doğru savaş anısına Burghclere köyüne inşa edilen Sandham Şapeli için duvar resimleri yapmaya odaklandı; bu çalışmasını 1932'de bitirdi. 1940'ta, Savaş Sanatçıları Danışma Komitesi sanatçıdan Glasgow'daki Lithgow tersanesine gemi yapımıyla ilgili bir dizi duvar resmi yapmasını istedi. 1959'da sanatçıya şövalyelik unvanı verildi. Aynı yıl Berkshire'daki Cliveden'da öldü.

İki Çıplağın Portresi: Sanatçı ve İkinci Eşi veya Derisi Yüzülmüş Koyun Budu

1937
Tuval üstüne yağlı boya, 91.5 x 93.5 cm
Tate Koleksiyonu, Londra

Stanley Spencer'ın Patricia Preece ile ilişkisi 1932'de başladı. Sanatçı, cinselliğin açıkça vurgulandığı bazı yapıtlar üretmeye başladı. Ayrıca bu ilişki, Spencer'ın, 1937'de ilk eşi Hilda'dan (iki çocukları vardı) boşanmasına da neden oldu. Boşandıktan dört gün sonra Patricia ile evlendi. Balayı için Cornwall'daki St Ives'a gittiler ancak Patricia'nın uzun zamandır sevgilisi olan lezbiyen sanatçı Dorothy Hepworth de onlarla birlikteydi. Bu evlilik pek yürümedi. Spencer ve Patricia Preece çifti asla aynı çatı altında yaşamadı ama boşanmadı da. Bütün bu garip sayılabilecek olaylar ışığında, İki Çıplağın Portresi'nin kaba bir dürüstlüğü ve bir şekilde kendini aşağılayan otobiyografik boyutu vardır. Patricia'nın Spencer'dan daha genç olmadığı gerçeğine rağmen sanatçı, karısının bedenini canlı pembe ve şeftali rengi tonlarıyla renklendirirken kendi bedenini, ön plandaki et parçasına benzetircesine küllü tonlarla, derisi yüzülmüş gibi ve neredeyse ölüyü çağrıştıran bir renkte betimlemiştir. Kadının çıplaklığından büyülenmiş gibi görünmektedir ancak kadın onun bakışlarıyla hiç ilgilenmemektedir. Karşılık bulmayan cinsel arzusu, resmin sağ üst köşesinde yanmakta olan gaz sobasının aleviyle metaforik bir şekilde anlatılmıştır. İkinci evliliğini yaptığı sırada Spencer henüz kırklı yaşlarının ortalarındaydı. Buna rağmen yapıttaki et, resmin isminde "kuzu" değil



Patricia Preece ile Otoportre, 1939
Tuval üstüne yağlı boya, 61 x 91.5 cm.
Fitzwilliam Museum, Cambridge



"koyun" olarak tanımlanmıştı; yani ressamın, yaşlanma sürecinin bedeni üstündeki fiziksel etkilerini hissetmeye başladığını ima ediyordu. Bu endişe, sanatçının tenini oyun hamuruyla yapılmış yumrular gibi gösterme, göbeğinin çevresindeki kırışıklıkları ve sarkıklığı betimleme şeklinde açıkça göze çarpmaktadır.

Salvador Dalí

1904'te, Katalonya'da, Figueras'da doğdu. Annesinin yüreklendirmesiyle ilk çizim derslerini on yaşındayken almaya başladı; henüz on iki yaşındayken ressam Ramón Pichot sayesinde modern ve çağdaş sanatla tanıştı. 1922'de Academia de Bellas Artes de San Fernando'da eğitim almak üzere Madrid'e taşındı. Burada Luis Buñuel ve Federico Garcia Lorca ile tanışıp arkadaş oldu. Madrid'de önce Kübizmi ardından Dada'yı tecrübe etti. Dalí, kimsenin ona eğitim verecek kadar uzman olmadığını söyledikten sonra 1926'da sanat akademisinden atıldı. İlk Paris seyahatini ertesi yıl yaptı ve oradayken Pablo Picasso ile tanıştı. 1929'da Dalí ve Buñuel Gerçeküstücü sinemanın en önemli örneğini, *Un Chien Andalou*'yu [Endülüs Köpeği] çekmek üzere güçlerini birleştirdi. Çok kısa bir süre sonra Dalí gelecekteki eşiyle, Gala'yla tanıştı ve Montparnasse Gerçeküstücü grubuna katıldı. 1934'te Gala ile evlendi. 1939'da, İspanyol İç Savaşı'nın ardından Franco'nun iktidara gelmesini desteklediği için Gerçeküstücü gruptan ihaç edildi. 1989'da, Figueras'ta öldü.

Dağ Gölü: Telefonlu Kumsal

1938. Tuval üstüne yağlı boya, 73 x 92,5 cm
Tate Koleksiyonu, Londra

Dalí'nin resimlerinin en iyi örneklerinden biridir. Olgunluk dönemi üslubunun ana özelliklerinin hepsi bu resimde vardır. Sadelikle betimlenmiş manzara, çok ince ayrıntılarla ve ölçek kaymalarıyla işlenmişti. Batmakta olan güneşin her yeri kaplayan kızıllığı akşamın serinliğini vaat etmenin yanı sıra o günün sıcak geçtiği fikrini de uyandırmaktadır. Tuhaf tesadüfler ve hemen göze çarpan biçimsel anlam karmaşası, kafa karıştırıcı olduğu kadar şaşırtıcıdır da. Görünürde basit olan şeyler aniden bambaşka kimliklere bürünmektedir. Bütün bunlar sıradan Gerçeküstücü hileler ve uygulamalardır ama Dalí'nin ellerinde, onları küçük birer hile ya da ressamın el çabukluğu olmanın ötesine taşıyan bir anlam ve önem kazanır. Bu resimde gerçekten rahatsız edici bir şeyler vardır. Nesnelerin sıra dışı birlikteliklerinden kaynaklanan tuhaflığın ötesinde, hiçbir şey aslında olduğu sanılan şey değildir. Şu ana kadar resmin en rahatsız eden varlığı, ön planda enine yayılan dikkat çekici fallik biçimiyle yapıtın isminde bahsedilen balık şekilli "göldür". İlk bakışta ne olduğunun anlaşılması imkânsızdır. Balık olarak okunduğunda imge, karışık anlamlar taşır: kuyruğu arkadaki dağ manzarasının uzantısıdır; gövdesi ne iç bükey ne dış bükeydir, ne düz ne yuvarlaktır; paradoksal şekilde biraz gerideki kayalık yükseltilerin yansıması sayesinde balık derisine benzeyen ayrıntılara kavuşmuştur. Dalí için bu göl hiç tanımadığı ama hayali varlığının tüm yaşamı boyunca onu takip ettiğini hissettiği ölmüş ağabeyini –onun da adı Salvador'du– hatırlatmaktadır. Ressama göre telefon ve bozuk hat, Sudetenland'ın Alman himayesinde olduğu dönemde, 1938'de, Adolf Hitler ve Neville Chamberlain arasında yapılan anlaşmaları ima etmektedir.



Dolunaylı Natürmort, 1927
Tuval üstüne yağlı boya. 190 x 140 cm.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid





Ölen Erkek Kardeşimin Portresi, 1963
Tuval üstüne yağlı boya, 69 x 69 cm
Salvador Dalí Museum, St Petersburg (Florida)

Max Ernst

1891'de, Köln yakınlarındaki Brühl'de doğdu. 1909'da, felsefe eğitimi almak üzere Bonn Üniversitesi'ne kayıt yaptırdı ama sanat eğitimi almak üzere okulu yarım bıraktı. 1914'te Paris'e gitti. Burada Guillaume Apollinaire ve Robert Delaunay ile tanıştı. Aynı yıl Paul Klee'yi ziyarete gitti. Birinci Dünya Savaşı'nda orduya hizmet verdikten sonra Jean (Hans) Arp ve Alfred Grünwald ile birlikte Köln'deki Dada grubunu kurdu. 1922'de tekrar Paris'e taşındı ve Montparnasse'taki sanatçı, yazar topluluğunun öne çıkan figürlerinden biri haline geldi. Gerçeküstücülüğün doğmasında etkili oldu. İkinci Dünya Savaşı'nın çıktığı dönemde düşman uyruklu şahıs olarak mimlendi; Peggy Guggenheim ile birlikte Amerika Birleşik Devletleri'ne kaçtı. Guggenheim'la 1942'de, New York'ta evlendi. Sanatçının üçüncü evliliğiydi bu ve iki yıl geçmeden bu birliktelik sona erdi. 1946'da Ernst tekrar evlendi. Yeni eşi sanatçı Dorothea Tanning'di; Man Ray ve Juliet Browner ile birlikte çifte düğün yaptılar. Son eşiyle, 1963'te Güney Fransa'ya taşınana kadar Arizona'da yaşadı. 1976'da, Paris'te öldü.

Gelinin Giydirilmesi

1940. Tuval üstüne yağlı boya, 129.6 x 96.3 cm
Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik

Max Ernst'in *Gelinin Giydirilmesi* resmi hayli ayrıntılıdır ve sanatçının yanılsama odaklı Gerçeküstücü döneminin ürünüdür. Sanatçının boya altı ve üstü uygulamaları (astarlama ve vernikleme), renk karışımı gibi konularda geleneksel teknikleri ne kadar iyi anladığını ve kullandığını gözler önüne sermektedir. Yapıt, aynı zamanda, erken dönem Alman resimleri –özellikle de Köln'de geçirdiği çocukluk yıllarından beri tanıdığı, *Paris'in Yargısı*'nın ressamı (Yaşlı) Lucas Cranach'ın yapıtları–, Gustave Moreau tarzında yapılan Fransız Sembolist resimleri ve Ernst'in hayran olduğu herkesçe bilinen, İtalyan Giorgio De Chirico'nun *Pittura Metafisica* üslubu gibi birbirinden farklı etkilerin bir arada kullanıldığı, titizlikle işlenmiş bir alt yapıya da sahiptir. *Gelinin Giydirilmesi* fantastik ve fantazmagorik konuyu gerçekçi yaklaşımla yorumlayan egzotik bir resimdir. Sembolik olarak hem menstrüal hem de fallik göndermeler yapar. Ayrıca şehvet ve aşk karşılaştırması yaparak cinselliğin hem olumlu hem de olumsuz anlamlarını bir arada sunar. Sağ alt köşede duran diz çökmüş dört memeli küçük şeytan figürü sapkın cinsel arzunun beraberinde gelen şehvetli üretkenliği simgeler. Ressam, 1930'dan önce kendini kuşa benzeyen (Loplop denen) bir yaratık olarak betimlemeye başlamıştır. Bu resimde de Gelin'e arkasından yaklaşan ve kadının cinsel organına yönelen okla açıkta kalan çıplak bedenini tehdit eden keskin gagalı, eğri boyunlu siyahımsı yeşil bir



(Yaşlı) Lucas Cranach,
Paris'in Yargısı, *yak.* 1530
Panel üstüne yağlı boya. 43 x 32 cm.
Wallraf-Richartz-Museum, Köln



Gustave Moreau, **Tek Boynuzlu Atlar**, *yak.* 1885'te. Tuval üstüne yağlı boya, 115 x 90 cm.
Musée Gustave Moreau, Paris



kuş olarak karşımıza çıkmaktadır. Tüm doğaüstü varlıklar gibi Loplop da –Ernst'in alter egosu– grubun arkasında asılı duran, görüntüyü yansıtmak yerine yineleyecek şekilde kullanılan aynada görülmez.

Edward Hopper

Gece Kuşları



1942
Tuval üstüne yağlı boya.
84,1 x 152,4 cm
The Art Institute of Chicago

Ashcan Ekolünün gerçekçi ressamlarının lideri ve Edward Hopper'ın karizmatik öğretmeni Robert Henri, "kenti ve kent hayatını gerçekte olduğu haliyle" betimlemeleri için öğrencilerini şehre gönderdi. Aslında bir atölye ressamı olan Henri, bu çalışma yaklaşımını kendi yapıtlarında pek nadir uygulardı. Ancak John Sloan ve George Bellows gibi gerçekçi ressam arkadaşları bu kurala riayet ederek sert yapıtlar ürettiler. Hatta Bellows'un yapıtları Soyut Dışavurumculuğun önemli öncülerinden oldu. Henri'nin tanımına uygun konular seçmiş olmasına rağmen Hopper da bir atölye ressamıydı. Çoğunlukla desenden çalışıyordu; uzun bir süre resmin tasarımını değerlendiriyor ardından pek çok değişiklik –bazen oldukça ciddi değişiklikler– yapıyordu; bu da yapıtın tamamlanma sürecini büyük oranda sekteye uğratıyor ve nihai sonuca ulaşmayı geciktiriyordu.

Hopper'ın çarpıcı bir sinematografiye sahip *Gece Kuşları* resmi, sanat tarihinde reprodüksiyonu en fazla yapılan resimlerden biridir. Yapıtın samimiyeti karşısında, yaşam deneyimlerimizden yola çıkarak baktığımız imgede hepimizin –belki birkaç istisna dışında– kendimizden bir şey bulduğumuz doğrudur ancak bunun nedenini tam olarak açıklamak zordur. Bu resim, insanı yabancılaştıran modern kent yaşamından bahseder. Farklı bireyler –resmin isminde sözü edilen "gece kuşları"– sokağa yayılan soluk mavimsi ışığıyla köşeye sıkıştırdığı karanlığın hain saldırısını zar zor engellercesine kaldırımı aydınlatan, gece boyunca açık bir kafenin parlak, aydınlık camekânının ardında bir araya gelmişlerdir. Işığın erişmediği her yer karanlıktır. Psikolojik bir yorum yapmak gerekirse; bu insanlar, bir araya gelmiş münzevi grubudur. Ama aynı zamanda korkularının ve arzularının esiri olup kendi içlerine kapanmışlardır. Gece yarısından sonraki doğal olmayan sessizliğin ve esrarengiz durgunluğun kente hâkim olduğu, gayet anlaşılır nedenle sadece işitme ve görme duyularına güvenilen saatlerin resmidir bu.
Hopper'ın daha ziyade dolaysız ve gösterişsiz olan resim yapma tarzının en doku-



Otomat. 1927
Tuval üstüne yağlı boya. 71,5 x 91,5 cm.
Des Moines Art Center, Iowa



naklı, en güzel örneğinin *Gece Kuşları* olduğu söylenir çünkü imgeyi gerçekliğin kıyısında tutar. Resimde kurduğu mimarinin gerçekten öte, makete benzer bir havası vardır. Kafe dar, gerçek dışı, sanki kâğıdın kesilip katlanmasıyla yapılmış bir maket gibi görünür. Yine de imgenin dramatik gücünün bu gerçeklik eksikliğinden kaynaklandığı ileri sürülebilir. "Gece kuşları"nın bunalımı, hassasiyetlerinden ileri gelmektedir ve bu gerçeği neredeyse hemen fark ederiz. Sığındıkları aydınlık limanın kırılganlığı [mekânın sokağa bakan cam duvarlarının her an kolaylıkla kırılabileceği duygusu], kafeyi çevreleyen ve biz resme bakarken bile ne olduğu bilinmeyen varlıklar üretiyormuş gibi görünen karanlıkla tezat teşkil eder.

Amerika Savaşta

1941-42'de yaşanan olayların Hopper'ın resmindeki sembolik gücünü araştırmak mantıklı olur. Japonlar, 7 Aralık 1941'de Pearl Harbor'a saldırdı ve ertesi gün Başkan Roosvelt Japonya'ya savaş açtı. 1942'nin başında Amerika Birleşik Devletleri, Filipinler'deki garnizonlarının Japonlar tarafından işgal edilmesi yüzünden onur kırıcı bir askeri yenilgi daha yaşadı. Muhalif Amerikan halkı, o zamana kadar hissetmediği işgal ve tehdit altında olma duygusunu ilk kez tattı.

Balthus

(Balthasar Klossowski de Rola) 1908'de, Paris'te doğdu. Babası ünlü bir sanat tarihçisiydi ve ailesi Paris'in kültür yaşamının içinden geliyordu. Rainer Maria Rilke, André Gide ve *Les Enfants terribles* [Korkunç Çocuklar] adlı romanında Klossowski'nin çocuklarından esinlendiği öne sürülen Jean Cocteau gibi isimler ailenin düzenli misafirleriydi. On sekiz yaşındayken Balthus İtalya'ya gitti ve İtalyan Rönesansı örneklerinin, özellikle de Piero della Francesca'nın yapıtlarının büyüsüne kapıldığını hissetti. İlk atölyesini 1933'te, Paris'te kurdu. Bir yıl sonra, açıkça belli olan lezbiyen erotizmiyle *Gitar Dersi*'ni (1934) sergilediğinde Paris sanat dünyası derinden sarsıldı. 1940'ta Alman ordusunun Fransa'yı işgal etmesi üzerine ailesi ile birlikte Savoy'a, 1942'de de İsviçre'ye taşındı. Önce Bern'de ardından Cenevre'de yaşayan sanatçı bu dönemde André Malraux ile tanışıp dost oldu. Fransız Hükümeti Kültür Bakanı olan André Malraux, Baltus'u Roma'daki Villa Medici'de faaliyet gösteren Fransız Akademisi'nin direktörü olarak atadı. Balthus, 1961'den 1977'ye kadar bu görevi sürdürdü. İtalya'nın başkentinde geçen süreçten sonra İsviçre'ye dönerek Rossinière kasabasındaki Grand Chalet [Büyük Şale] dediği evde yaşamaya başladı. 2001 yılında, doksan iki yaşında, İsviçre'de öldü.

Uyuyan Kız

1943. Mukavva üstüne yağlı boya. 79,7 x 98,4 cm. Tate Koleksiyonu, Londra

Ressam Balthus'un azılı bir modernizm karşıtı olduğu söylenir ancak böyle bir tanımlama yanıltıcı olur. Büyük hayranlık duyduğu Giorgio De Chirico gibi Balthus da çağdaşlarının resmin zanaat yanını reddetmesinden ve eski ustaların yapıtlarından farklı olma çabalarından üzüntü duymuştur. Her şey bir yana, sözcüklerin –abartılı sözlü açıklamaların ve ayrıntılarla dolu eleştirel argümanların– resim alanını işgal etmesine izin vermeleri konusunda hayli kuşkuludur. Bunun yerine resmi yapılan imgenin değişmeyen, dönüştürülemeyen görsel zenginliğini savunmak konusunda ısrarcı olmuştur. Bunların hiçbiri onu "modern karşıtı" yapmaz. Ayrıca, biraz modası geçmiş mekân düzenlemeleri –burjuva dekoru– kullanmasına rağmen (belki de bu yüzden) resimleri yakından incelendiğinde, dönemin sosyo-cinsel nevrozlarını araştıran iflah olmaz bir voyör olduğu açığa çıkar. Bu açıdan bakıldığında yaklaşımı, belki sadece bir ressamla, sanatçının büyük hayranlık duyduğu dostu ve eski akıl hocası Pierre Bonnard'la örtüşür. Balthus'un resimlerini "voyörlük" şeklinde tanımlamak da doğru olmaz. Resmini yaptığı imgelerden libidinal bir haz aldığı gerçeğine rağmen –ki resimlerinde bu haz kesinlikle mevcuttur– ressamın bakışında gizli saklı yahut sinsi bir tutum yoktur. Yapıtlar, yanılgısız bir açık sözlülük sergilemekte ve sanatçının bazen hayli sorunlu olabilen cinsel ilgisinden lafı hiç dolandırmadan bahsetmektedir. Bu bağlamda *Uyuyan Kız*, önemli bir örnektir. Doğrudan canlı modelden çalışan bir ressam için asıl konunun, yani Balhus'u heyecanlandıran meselenin ne olduğunu açıkça ifade eder: gören özne ile görülen nesne arasındaki kadim ikilik. Bu resimdeki kız, ressamın nefesini kesen arzu dolu bakışının farkında değildir. Balthus da arzuyu artıran bu eksikliği [farkında olmama halini], "zamanın durduğu bir an" olarak sunar. Bu büyüyü bozacak hiçbir şeye, en ufak kıpırtıya bile izin verilemez.





Gitar Dersi.1934
Tuval üstüne yağlı boya.
161x138,5 cm
Özel koleksiyon



Thérèse Düş Kuruyor. 1938
Tuval üstüne yağlı boya.
150.5 x 130 cm
The Metropolitan Museum of
Art, New York

Jackson Pollock

1912'de, Wyoming, Cody'de doğdu. Yaşamının ilk yıllarını Arizona ve California'da geçirdi. 1930'da erkek kardeşi ressam Charles Pollock ile birlikte New York'a taşınarak Thomas Hart Benton'un Sanat Öğrencileri Birliği'ndeki derslerine katıldı. Pollock'un ilk dönem figüratif çalışmalarında Meksikalı duvar ressamlarının, özellikle 1936'da deneysel resim odaklı atölye çalışmalarına katıldığı David Alfaro Siqueiros'un izleri vardı. 1935 ve 1942 yılları arasında WPA Federal Sanat Projesi'nde çalıştı. O sıralarda Carl Jung'un psikanalizle ilgili metinleriyle ilgilendi. 1947'de Pollock, "dökme" ve "damlatma" tekniğiyle resim yapmaya başladı. Bunları ilk kez gösterdiği Betty Parsons Gallery sergisinden kısa bir süre sonra *Time* dergisinde çıkan bir makalede (1951) Pollock, "Amerika'nın yaşayan en büyük sanatçısı" olarak tanımlandı. Dönemsel depresyonlar yaşayan ve alkolik olan sanatçı, beş yıl sonra, alkollü bir şekilde otomobil kullandığı için geçirdiği trafik kazasında öldü. Henüz kırk dört yaşındaydı.

Sır Muhafızları

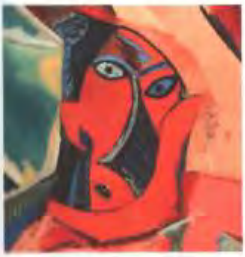
1943. Tuval üstüne yağlı boya. 123,8 x 190,5 cm. San Francisco Museum of Modern Art

Pollock'un sembolist dönemi olarak tanımlanan sürece aittir. Pollock, "anlamın önceden verilmediği, sonradan üretildiği bir yer olarak resim" fikrini savunur; dolayısıyla yapıt, pek çoğu kasıtlı bir şekilde "üstü örtülü" simge ve piktogram bileşenleriyle doludur. *Sır Muhafızları*'nda Picasso'nun *Avignonlu Kızlar*'da kullandığı, Amerika yerlilerine özgü masklara gönderme vardır. Resmin genel görünümü –cepheden tasvir edilişindeki tutarlılık– sanatçının Kübizmin sentetik evresini tecrübe ederken kullandığı öğelerden ileri gelmektedir. 1940'ların başında ürettiği yapıtlarında Pollock, Picasso'nun temel görsel öğelerinden etkilendiyse de zihinsel gelişimini şekillendiren Carl Jung'un fikirleri olmuştur. "Kolektif bilinç dışı" ve "arketip kuramı" gibi Jungçu kavramlarla tanışması, Pollock'u yapıtlarına daha da büyük bir özgünlük katmak amacıyla başka kültürlerin ve dinlerin mitolojilerini araştırmaya yöneltti. Aynı zamanda Fransız Sembolist şairleri okumaya ve Charles Baudelaire'in yapıtlarıyla özel bir bağ kurmaya başladı. 1942 tarihli *Ay Kadın* gibi erken dönem yapıtlarında, etkilendiği bütün bu felsefi unsurlara ciddi şekilde odaklandı. Jung'un dişi arketipi "anima"nın imgesini yaratmak için, Baudelaire'in "Les Bienfaits de la Lune" adlı metninden ilham alarak temel ikonografik öğeler çizdi. Pollock *Sır Muhafızları*'nı yapmaya başladığı sırada bu tip özel referansları yapıtlarından çıkarmaya zaten başlamıştı. Nitekim bu resimde, simgelerin ne olduğunu ayırt edebiliriz –maskları, kırmızı horozu, oturan köpeği, yüzleri ve nöbet tutan figürleri– ama yorum yapabilmemize yardımcı olacak genel bir çerçevenin olmadığı açıkça görülmektedir.



Sır Muhafızları, (detay)





Pablo Picasso
Avignonlu Kızlar, (detay)
1907. Tuval üstüne yağlı boya
224 x 233 cm.
The Museum of Modern Art. New York



Ay Kadın
1942. Tuval üstüne yağlı boya. 175 x 109,5 cm
Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik

Arketip İmge

Jung, "arketip" fikrine –kültürler arası geçiş gösteren kadim mitolojik figürler kümesi kavramına– Nietzsche'nin "uykumuzda ve düşlerimizde eski insanların yaptıklarını bir kez daha gördüğümüzü" yazdığı İnsanca, Pek İnsanca adlı metinden yola çıkarak varmıştı. Pollock gibi ressamlar için arketip imgelerin peşinden gitmek, aksi halde büyük oranda kişisel –hatta kişiye özel– kalacak bir "simgeler ve semboller diline" evrensel düzeyde erişim sağlama yöntemi sunuyormuş gibi görünüyordu.

André Masson

Öldürmek

1944
Tuval üstüne yağlı boya,
55.2 x 67.9 cm.
The Museum of Modern Art, New York

André Masson 1896'da, Fransa'nın Balagny-sur-Thérain beldesinde doğdu. Önce Brüksel'deki Académie Royale des Beaux-Arts'da, sonra da Paris'teki *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*'ta eğitim aldı. Birinci Dünya Savaşı'nda gönüllü olarak askere gitti. Chemin des Dames saldırısında göğsünden ciddi şekilde yaralandı. İlk kişisel sergisini 1924'te, Daniel-Henry Kahnweiler'ın Paris'teki galerisi Galerie Simon'da açtı. Aynı sıralarda Masson, André Breton'la birlikte gerçeküstücü gruba katıldı ve Otomatizmin savunucusu oldu. Gerçeküstücükle ilk kopuşu 1928'de yaşandı. 1933'te İspanya'ya gitmeden önce Masson, Rus Balesi için kostüm ve sahne tasarımları yaptı. 1936'ya kadar İspanya'da yaşadı. 1937'de Paris'e dönerek tekrar Gerçeküstücülere katıldı ama 1941'de yaşanan Alman işgali nedeniyle tekrar Fransa'dan ayrılmak zorunda kaldı. Bu kez varış noktası olarak Amerika Birleşik Devletleri'ni seçti ve yaşamak için Connecticut'daki New Preston'a gitti. 1943'te Gerçeküstücülükle tüm bağlarını nihayet kopardı ve 1945'te Fransa'ya döndü. 1987'de, Paris'te öldü.

Görünen o ki ilk gençlik yıllarından beri şiddetin açığa çıkışı Masson'u etkiliyordu. Gönüllü asker olmuştu çünkü "ölüm sırasındaki vecd haliyle" yüzleşmek istiyordu. Sonraları, yaralanmış olmasını adeta ışıkla yıkandığı bir dönüşüm tecrübesi olarak gördüğünü açıkladı. Bu olaydan sonra ister soyut bir imgenin içindeki enerjik güç ister tema olarak şiddet, düşünce ve çalışma tarzını bütünleyen bir olgu oldu. 1930-34'te yaptığı, *Katliamlar* adını verdiği seride Masson, hayli sert olan ölüm ve yıkım imgelerini anarşist devrimin metaforu olarak kullandı. İspanya'da bulunduğu sırada

Simgesel Toledo Manzarası. 1936. Tuval üstüne yağlı boya, 162 x 122 cm Özel koleksiyon



Panik. 1963. Tuval üstüne yağlı boya, 162x130cm. Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris





onu büyüleyen boğa güreşlerini tören havasında aktardığı yapıtlarında aynı takıntılı tavrı ortaya çıktı. *Corrida de toros*'un bir bakıma kaderci döngüsü, sanatçının otomatik yazına (otomatizm) duyduğu uzun süreli ilgiyle beslenerek yeni bir Sembolizm türü –kısmen figüratif kısmen soyut– yaratmasına yardımcı oldu; Amerikan sanatı bağlamına aktarılan bu yeni Sembolizm türü, Soyut Dışavurumculuğun geliştiği ilk günlerde akımın evrimi açısından hayati önem taşıdığını ispatlamıştır. Boğa güreşinin son evresinin soyut bir tasviri olan Öldürmek, Masson'un Birleşik Devletler'de geçirdiği son günlerde yapıldı. "Otomatik yazın" tekniğiyle denemeler yaparken keşfettiği döngüsel yapılar, yeni bir resim dili geliştirmesine yol açtı. Öldürmek, hem dikey hem de oldukça dar tuval alanında serbest bir şekilde dolaşmasına izin verilen imgelerin dağılımını ve ağırlığını ne kadar etkileyici bir şekilde kontrol ettiğinin göstergesidir. Masson'un geç dönem yapıtlarının çoğuna hâkim olmaya başlayan bu düşeysellik ile "her şeyin her yerde olduğu" hissi, Arshille Gorky, Willem de Kooning, Jackson Pollock ve Mark Rothko'nun ilk yapıtları üstünde önemli bir etkiye sahiptir.

Pierre Bonnard ve Maria "Marthe" Boursin arasındaki tutkulu, uzun süreli ilişki Marthe'ın 1942'de ölmesiyle sona erdi. 1925'te birlikte olmaya başladıktan sonra yaklaşık elli yıl boyunca sanatçının resimlerinin temel öznesi Marthe'dı; çoğunlukla tek başına, nadiren de sanatçıyla birlikte tasvir edilmişti. Birlikte tuvale aktarıldıkları resimler arasında en dikkat çekici ve cinsel açıdan en doğrudan olanı, günümüzde Musée d'Orsay koleksiyonunda yer alan, 1900 tarihli *Erkek ve Kadın*'dır. Bonnard, sanat yaşamı boyunca kendini pek çok farklı durumda, mesela bir boksör olarak betimlemişti ama eşinin ölümünden birkaç yıl önce ve sonra kendi görüntüsünü daha yakından incelemeye başladı. Sanatçı, *Banyo Aynasında Sanatçının Portresi*'ni bitirdikten iki yıl sonra, 1947'de öldü.

Banyo Aynasında Sanatçının Portresi (Otoportre)

yak. 1943-1945.
Tuval üstüne yağlı boya. 73 x 51 cm
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Bonnard'ın yaşamının sonlarına doğru yaptığı iki otoportresi de, Marthe'ın evin en sevdiği odalarından biri olan banyoda, aynadan bakarak çalışılan resimlerdi. Oldukça dokunaklı bu imgede, resmin önünde görünen rafta halen Marthe'ın banyo ve bakım malzemeleri durmaktadır. Bonnard'ın bakışları bir şekilde kendinden geçmiş, aklı başında değilmiş gibi görünmektedir. Bu resim, kaybetme duygusuyla ilgilidir ancak yalnızca sevilen birinin kaybını değil, çekilen acı ve yas içinde benliğini kaybetmeyi de betimler. Bu bakımdan yapıt, kuşkusuz, psikolojik bir otoportre çalışmasıdır. Sanatçının karakterinden yahut görüntüsünden ziyade ruh halini ele alır. Marthe, yokken de vardır; Bonnard ise mevcudiyetiyle oradayken aslında kendinde değildir. *Banyo Aynasında Sanatçının Portresi*'nden –Bonnard bu resme *Son Otoportre* diyordu– önce yaptığı bir resimde sanatçı, kendini, boynundaki zincirin ucuna taktığı eşinin yüzüğüyle oynarken betimlemiştir. Bu resimde Bonnard'ın gözleri, bir otoportre için hayli paradoksal olacak şekilde kapalıdır.

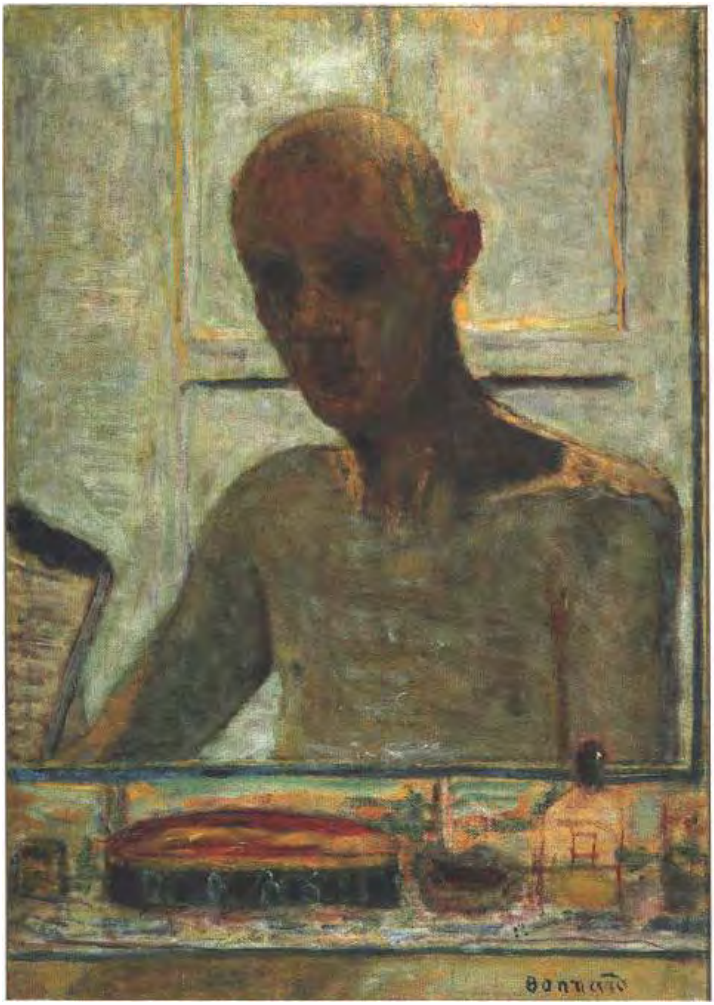
Bonnard'ın son yıllarında kendini tasvir etme şekli çok farklıdır. Tamamlanmaları genellikle iki veya üç yıl süren bu resimlerin çözümlenmesi zordur. Üstelik Picasso'nun 1960'tan sonra yaptığı resimlerinde ve gravürlerinde, kaybettiği cinsel gücüyle fazlasıyla meşgul olmasının aksine Bonnard, otoportrelerinde, artan maneviyat duygusunu aktarmaktadır. Marthe ölmeden önce tamamladığı portrede ve ayrıca *Son Otoportre*'de bakışlarını dış dünyayla bağını kesen bir araç gibi kullanmıştır. *Sanatçı-*



Erkek ve Kadın. 1900.
Tuval üstüne yağlı boya.
115 x 72.5 cm
Musée d'Orsay, Paris



Sanatçının Kendi Portresi (Otoportre). 1945
Tuval üstüne yağlı boya. 56 x 44 cm. Fondation Benberg, Toulouse



nın Kendi Portresi'nde ise gözleri hüzünlü bir şekilde yere doğru çevrilmiştir: kendi –ressamın– bakışıyla meşgul olmayı açıkça reddetmek! Arka plandaki parlak sarımsı yeşillik ve morumsu kırmızı ten rengi tonları, son iki resmin gece, yapay ışık altında yapıldığını düşündürmektedir; farklı renk tonu düzenlemeleri, pek çok açıdan, fotoğraf negatiflerini çağrıştırır.

André Derain

1930'lu yıllar boyunca André Derain, yaratıcı enerjisini ekseriyetle Rus Balesi ve Paris Operası için tasarımlar yapmaya harcadı; aynı zamanda Ovid'in *Heroïdes*'i (1932) ile Oscar Wilde'ın *Salomé*'si (1938) dâhil çeşitli çizim projelerini de yaptı. 1944'te, Alman işgalinin ardından Chambourcy'e dönmenin, sanatçının resimlerine yeni bir deneysel ruh kattığı görülmektedir. Daha heyecansız, daha lirik resim yapma yaklaşımında ve neredeyse oryantalist bir duyguyla daha serbestleşen üslubunda bu ruh kendini göstermektedir. 1940'larda Rabelais ve Antonin Artaud gibi muhtelif yazarların kaleme aldığı kitaplar için çizimler yapmıştır. Derain'in görme yetisi 1950'lerin başında zayıflamaya başlamış ve bir arabanın çarpması sonucunda 1954'te ölmüştür.

Siyah Zeminli Natürmort

1945. Tuval üstüne yağlı boya, 97 x 130 cm
Musée d'Art Moderne, Troyes

André Derain, resimde zemin rengi olarak siyah kullanmanın potansiyelini ilk kez 1930'ların sonunda keşfetti; ancak açıkçası bu rengi pek de başarılı şekilde kullanamadı. Bu dönemin en önemli örneği 1938'de yaptığı *Meyveli Natürmort*'tur. Böyle resim yapmayı deneyen ilk ressam o değildir. Yüzyılın başında, İngiliz ressam Walter Richard Sickert, pek neşesiz, hatta karanlık *Bir Yaz Günü Öğleden Sonrası (Kira Konusunda Ne Yapacağız?)* adlı resmi de içeren, toplumsal konular hakkında yorumlarda bulunduğu en kasvetli, en etkileyici yaptılarını üretirken bu yaklaşımı kullanmıştı. Belli ki, her iki sanatçı da tiyatroyla haşır neşirdi: Sickert, imgelerinin çoğunun kaynağı olan müzikhollerin müdavimi, Derain ise tiyatro yapımlarının teknik yanıyla meşgul olan bir tasarımcıydı. Tiyatrolarda imgeler karanlığa ışık tutularak aydınlatılır. Sickert'ı siyah zemin üstünde daha açık renk tonları kullanarak çalışmaya yönlendiren olgu da kesinlikle budur. Derain'in durumunda da odak noktası, cisimlerin, aydınlatılma şekilleri ve ışığın vurmasıyla karanlık bir mekânda gözle seçilir hale gelerek ortaya çıkmalarıdır. Bu bakımdan Derain'in *Siyah Zeminli Natürmort* için seçtiği nesneler –yarısı dolu sürahi, resmin sol alt köşesi boyunca iki dala ayrılan yapraklar, tomurcuklar ve çiçekler– ışığın nesnelerin ve maddesel özelliklerinin ne olduğunun hemen anlaşılabileceği figüratif ipuçlarını göstereceği şekilde hesaplanıp yerleştirilmiştir. Nispeten geç dönem yapıtlarından biri olan bu resmin Derain'in yapıtlarında sık rastlamayan bir seçkinliği ve dokunma duyusuna hitap eden bir canlılığı vardır. Zeminin birleştirici bir unsur olarak kullanılmasının, Derain'i, Üstü Dolu Masa (1921-22) ve abidevi *Mutfak Masası* (1924) gibi erken dönem natürmortlarında hâkim bir meşguliyet kaleminden, tutarlı ve tumturaklı bir resimsel alan kurgulamaktan kurtardığı görülmektedir.



Meyveli Natürmort, 1938. Tuval üstüne yağlı boya, 66 x 82 cm
Stanford University Museum of Art, Palo Alto





Walter Richard Sickert, **Bir Yaz Günü Öğleden Sonrası (Kira Konusunda Ne Yapacağız?)**, 1908 civarında tamamlandı. Tuval üstüne yağlı boya, 51 x 41 cm
Kirkcaldy Museum and Art Gallery



Mutfak Masası, 1924. Tuval üstüne yağlı boya, 119 x 119 cm. Musée national de l'Orangerie, Paris

Arshile Gorky

1904'te, Ermenilerin yoğun yaşadığı Van bölgesinde, bugünkü adıyla Dilkaya olan Khorkom'da dünyaya geldi. Asıl adı Vosdanik Adoian'dı. Ailesi, tehcir mültecilerindendi ve annesi tehcir sırasında yolda öldü. 1915 yılında doğduğu toprakları terk eden Gorky bir süre yersiz yurtsuz yaşadı. 1920'de, Rhode Island, Providence'de yaşayan babasının yanına giderek onunla birlikte kalmaya başladı. Ardından New York'a taşındı ve 1925'te adını Arshille Gorky –kelime kelime çevrisi "Acılı Achille"dir– olarak değiştirdi. Grand Central'daki sanat okuluna kayıt yaptırdı. Öğrencilik hayatı kısa sürdü. Gorky'nin doğal bir tasarım yeteneği vardı; bu konuyu tamamen kendi kendine öğrenmiş olmasına rağmen 1926'da uzman eğitimci olarak desen dersleri vermesi için okula davet edildi. Bu görevi 1931'e kadar sürdürdü. 1930'larda Stuart Davis ve bir süre atölyesini paylaştığı Willem de Kooning ile dost oldu. Gorky'nin ilk kişisel sergisi 1931'de, Philadelphia'daki Mellon Gallery'de; New York'taki ilk kişisel sergisi ise 1938'de, Boyer Gallery'de açıldı. 1935'ten 1941'e kadar Federal Sanat Projesi'nde çalıştı. 1945'ten sonra, atölyesinde çıkan bir yangında en önemli yapıtlarının çoğunun yanması, ciddi bir sağlık sorunu, evliliğinin bitmesi gibi peş peşe yaşadığı trajik olayların ardından 1948'de kendini asarak intihar etti.

Nişan II

1947. Tuval üstüne yağlı boya. 128,9 x 96,5 cm. Whitney Museum of American Art, New York

Nişan II, Gorky ölmeden bir yıl önce yapıldı. O zamana kadar, 1930'larda ürettiği yapıtlarda hayli baskın olan Gerçeküstücülüğün etkisinden kurtulmuş ve şahsına münhasır bir üslup geliştirmişti. Bu geçiş sürecindeki en önemli resimler, kuşkusuz, 1941-1943 yıllarında yapılan nostaljik ve bir hayli melankolik *Soçi Bahçesi* serisiydi. Gorky, Ermeni kültürünün hâkim olduğu doğduğu toprakların acımasızca elinden alınan kırsal bir düş, kayıp bir cennet –manzaraları, tepeleri, gölleri, folkloru, kültürü, adetleri, dansı ve müziğiyle– olduğunu düşünüyordu. *Soçi Bahçesi*'ni, çocukluğundan hatırladığı kadarıyla, babasının sahip olduğu bahçelerin bir kısmına dayanarak yapmıştı. Ancak bu bahçeler, sanatçının "kaybettiği" annesinin –ressamın





Soçi Bahçesi, 1943
Tuval üstüne yağlı boya. 78,5 x 99 cm
The Museum of Modern Art, New York



< **Nişan** I, 1947
Tuval üstüne yağlı boya, 128 x 99,5 cm
Yale University Art Gallery, New Haven



Sanatçı ve Annesi, *yak.* 1926-1936
Tuval üstüne yağlı boya, 152,5 x 127 cm
Whitney Museum of American Art, New York

"estetik alanın kraliçesi" dediği– ve yoldan gelip geçenlerin adak niyetine bağladığı renkli çaputlarla adeta çiçek açmış gibi görünen kutsal ağacın altında giysilerini parçalayıp çıplak göğüslerine vurarak ağıt yakan Khorkomlu kadınların görüntüsüyle perdelenmiştir. *Bahçeler* serisinin 1941'de yapılan ilk resmi, Joan Miró etkisi taşır ancak serinin 1943'te yapılan son resmi, Gorky'nin tamamen gelişmiş, olgunluk dönemi üslubunu yansıtmaktadır.
Gorky'nin tasarım becerisi –gergin, keskin ancak enerjik çizgilere duyduğu tutku– sanat yaşamının son evresinde yeniden ortaya çıkar. Tüm sanat hayatı boyunca resimlerinde doğal formlara odaklanmayı sürdürmüştür. *Nişan II*, bitkilere, hayvanlara, kuşlara, polenlere ve uçuşan böceklere yaptığı münferit göndermelerle doludur. Bu renkli, ufak tefek parçalar yığını, tuvalin ortasında yer alan gelin, sağında duran damat ve sol tarafta çifte hitap eder halde görünen rahip imgesiyle ikincil bir varlık kazanacak –elbette hemen fark edilmeyecek– şekilde özenle düzenlenmiştir. Gorky'nin, sürekli denemesine rağmen soyut resim yapmayı imkânsız bulduğunu, kendini bir şekilde gerçek dünyadaki olayları yahut nesneleri düşünürken, onlara atıfta bulunurken yakaladığını ifade ettiği söylenir.

"Sanat geleneği, geçen her yüzyılın kendinden bir şeyler katarak dâhil olduğu, böylece Van'da yaptığımız danslardaki gibi gruptaki herkesin iletişim kurarak katkıda bulunduğu yüce bir güzellik ve pathos dansıdır ... ancak grup dansına katıldıktan sonra solist ortaya çıkabilir."
Arshile Gorky



Sanatçı ve Annesi, *yak.* 1926-1942
Tuval üstüne yağlı boya, 152.5 x 127 cm
National Gallery of Art, Washington

Arshile Gorky: Avrupa ve Amerika Resmi Arasındaki Bağ

Göç eden diğer çağdaşlarına nazaran Gorky, Amerika'nın gelişmekte olan, ham ancak önemli sanat ortamının sunduğu yeni olasılıklara yüz çevirmeden Avrupa'dan getirdiği kültürel mirasa bağlı kalmaya daha çok özen gösterdi. Kişisel görüşüne göre, 1926 ile 1942 yılları arasında on beş yıldan fazla bir süre içinde yaptığı ve ölmüş annesinin anısını canlandıran imgenin dokunaklı bir güç kattığı *Sanatçı ve Annesi*'nin iki versiyonu da bu bağın sürdüğünü gösteriyordu. Avrupalı kökleriyle yaşamsal bağ kurmasını sağlayan şeyin yaratıcılığının temel kaynağı olan annesinin hatırası olduğunu sık sık dile getirdi. Avrupa'ya çevirdiği dikkatli bakışları, Gorky'nin sanat hayatı boyunca etkisi altında kaldığı Pablo Picasso, André Masson, Joan Miró gibi kişilerin özelliklerinde güçlü bir şekilde belli ediyordu.

Sanatçının zekice kurduğu bu bağın niteliği, sanatçı dostları tarafından fark edilmiş ve önemsenmiştir; Gorky'i miras kalan değerlerin koruyucusu ve atölyelerinde yaptıkları şeyler konusunda nasıl düşünmeleri gerektiğine dair yol gösteren önemli bir ahlâki değer olarak görmüşlerdir. Öyle veya böyle Gorky, Mark Rothko, Barnett Newman gibi renk alanı ressamlarından en azılı Soyut Dışavurumculara, Jackson Pollock ve Willem de Kooning'e kadar kendi neslinin önemli sanatçılarının yaşamlarına bir şekilde temas etmiştir. Ancak bu onun dogmatik bir figür olduğu şeklinde algılanmamalıdır. Aksine, hayati önem taşıyan gerçekleri espriyle ve şiirsellikle tatlandırma becerisi hep olmuştur. Gorky'nin 1948'deki intiharından sonra sanatçının en yakın arkadaşı Willem de Kooning *Art News* dergisine yazdığı mektupta şunları anlatmıştır: "Onun güçlü etkisinden kurtulmak imkânsız ve bundan da çok memnunum. Çünkü bu etkiyi üstümde hissettiğim müddetçe sanatsal açıdan doğru olanı yapacağımı biliyorum. Sevgili Arshile, Tanrı senden razı olsun!"

René Magritte

Resimsel İçerikler

1947
Tuval üstüne yağlı boya, 73 x 50 cm
Özel koleksiyon, Brüksel

René Magritte 1927'den 1931'e kadar Paris'te yaşadı ama Fransa'nın başkentinde ilk kişisel sergisini açmak için 1948'e kadar beklemek zorunda kalmıştı. Galeria du Fauourg'da sergi açma daveti, Magritte'in "tamamen güneş altında kalan Gerçeküstücülük" olarak tanımladığı, günümüzde "Renoir dönemi" olarak tabir edilen İzlenimcilik deneyiminin sonlandığı süreçte gelmişti. Bu esnada İngiltere'de ve Amerika Birleşik Devletleri'nde zaten ünlü ve başarılı bir ressamdı. Anlatılanlara göre, Paris'teki sanat kurumlarının ve Fransız sanat koleksiyonerlerinin kendisine dönük kayıtsızlığından ötürü uzun süre burukluk hissetti. Böylece önemli bir hamle yapıp Paris'teki ilk sergisinin ondan beklenenlerden tamamen farklı, çarpıcı bir içeriğe sahip olmasına karar verdi. Sonuçta, Magritte'in *kötü* resimler dediği bir dizi yapıt –on beş yağlı boya, on guaj boya– üretti. Şok etme niyeti kısmen başarılı oldu. Bazı eleştirmenler, sergiyi seviyesi düşük Belçikalı esprilerinin yer aldığı bir gösteri gibi gördüler. Aslında bu kötü resimler, Magritte'in standartlarına göre de kışkırtıcıdır. Örneğin *Sakat*'ta (1948) ekose desenli gömlek giymiş kırmızı başlıklı, sakallı ve gözlüklü adam bir kerede sekiz pipo birden içmektedir; maviye boyanmış ağzında üç, alnında, gözünde, yanağında, çenesinde ve boynunda birer pipo durmaktadır. Elinde altın bir saat vardır ve saatin bağlı olduğu altın zincir karmakarışık olmuştur. Gömleğin kol manşetinden maymun kürküne benzer bir tüy öbeği taşmaktadır. Bu yapıtın üretilme şeklinde Magritte'in resimlerinde görmeye alışıldık olmayan bir dolaysızlık hatta yabanilik vardır. Hayli tehlikeli bir hızla yapıldığı izlenimini uyandırır. Ancak bu pervasız hava, acayip resimlerin sadece bir yönünü ortaya koyar; diğer yönünün muhtemelen en iyi örneği *Resmin İçindekiler* ise daha fazla üzerinde durulması gereken, okunması daha zor bir resimdir. İsmi nispeten didaktik olmasına ve basit bir içindekiler listesi sunuyormuş gibi görünmesine rağmen resim hayli girift, oldukça gizemli, yarım işlenmiş metaforlar ve ilkel cinsel yan anlamlar içeren bir imgedir. Ortada duran, korkuluğa benzeyen figür farklı malzemelerin ve figürlerin üst üste yığılmasından ibarettir. Taba rengi ayakkabılar, bir paçası hemen yanında yükselen turuncu sarı formu ısıran bir başa dönüşen kahverengi takım elbise şeklini almıştır. Takım elbisenin kalan kısmı boylu boyunca yırtılmış ve içinden farklı renklerdeki kravatlarla şallar fırlamıştır. En üstteki plastiğe benzer sarımsı kafa, kuşu çağrıştıran üç yaratığın yerleştirileceği şekilde genişlemiştir. Bu yaratıkların ikisi, alttaki figürün omuzlarına renkli bir sıvı kusarken üçüncüsü gagasıyla bir gözünü çıkarmıştır. Adamın sol elinde kabuğu soyulmuş bir muz vardır: sağ elinde tuttuğu tetiği çekilmiş tabanca ile bu muzun cinsel bir metafor olduğu fikri güçlendirilmiştir. Bütün halinde değerlendirildiğinde, *Resmin İçindekiler*'deki figür ile küstah, moral bozucu bir zafer gösterisi yapıldığı düşünülebilir. Figür, gökyüzündeymiş gibi gösterilmiştir; kelimenin tam anlamıyla dünyanın tepesinde durur gibidir.



İlk Gün, 1943
Tuval üstüne yağlı boya, 60,5 x 55,5 cm. Özel koleksiyon



Sakat, 1948. Panele monte edilmiş tuval üstüne yağlı boya, 59,5 x 49,5 cm. Özel koleksiyon



Magritte, *Kötü* Resimler ve Yeni Resimsellik

Magritte'in *kötü* resimleri en sadık destekçileri tarafından bile takdir edilmedi. Sanat yaşamındaki geçici bir dönemden gibi görülen bu resimlere, bazıları 1981'de Kasper König tarafından düzenlenen "Westkunst" sergisinde gösterilene kadar pek dikkat edilmedi. Bu sergide, yapıtlar, daha sonra resim dünyasında gelişen yeni figüratif araştırmaların ve akımların – Nouvelles Images [Yeni İmgeler], Transavangardia [Transavangart] ve Neue Wilde [Yeni Vahşiler]– öncüsü olarak sunuldu.

Jackson Pollock

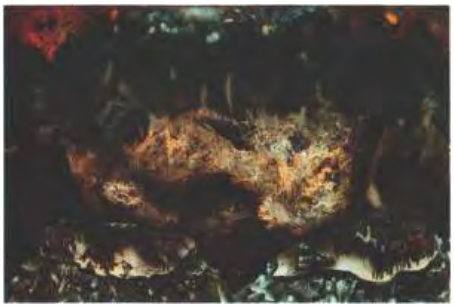
Büyülü Orman

1947.
Tuval üstüne yağlı boya, 221,3x 114,5 cm. Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik

Anlatılanlar doğruysa Jackson Pollock boya damlatma ve dökme tekniğini ilk kez 1936'da, Meksikalı ressam David Alfaro Siqueiros'un New York'ta verdiği deneysel resim dersinde, bir imge yaratmak niyetiyle tecrübe etmiştir.

"Şövalede resim yapmam. Resmi yapmadan önce tuval bezini de nadiren kasnağa gererim. Açık duran tuval bezini duvara ya da yere serip sabitlemeyi tercih ediyorum ... Yerde daha rahat çalışıyorum. Kendimi resme daha yakın, onun bir parçasıymışım gibi hissediyorum. Bu şekilde çevresinde dolaşabiliyor, dört tarafından çalışabiliyor ve hatta kelimenin tam anlamıyla resmin içine girebiliyorum. Bu yöntem Kızılderili kum ressamlarının çalışma tarzına çok benziyor." **Jackson Pollock**

Büyülü Orman Pollock'un 1947 ve 1950 yılları arasında geçirdiği "saf" Aksiyon resmi döneminin başında üretilmişir. Kasnağa gerilmemiş tuval bezini atölyenin zeminine tutturup üstüne boya dökerek, damlatarak ve yayarak resim yapma yöntemini mükemmelleştirmesi iki yılını almıştır. Aksiyon resminin çok kolay anlaşılır bir örneği olan *Büyülü Orman*, Pollock'un mahareti ve resim üstünde anlamlı işaretler oluşturma sürecini kontrol etme becerisi sayesinde resim yapmaya ilişkin evrim sürecini bütünüyle nasıl şekillendirdiğini göstermektedir. Damlalar ve boya lekeleri, tuvalin kenarları boyunca döngü oluşturarak, merkeze doğru geçip daireler çizerek "her yerde" eş zamanlı oluşur. Pollock'un düşey çalışmalardan yatay çalışmalara geçmek konusunda, Modern Sanat Müzesi tarafından düzenlenen halka açık bir etkinlikte kum resmi yapan bir Navajo "ozanını" (Kızılderili büyücüsünü) izlediği deneyimden ilham aldığı söylenir ama bu etkilendiği pek çok şeyden yalnızca biridir. Açıkçası David Alfaro Siqueiros ile yaşadığı deneyimin ve ona duyduğu hayranlığın yanında Gerçeküstücülüğe karşı süregelen ilgisi de bu geçişte önemli bir etmendir. Pollock, 1943'te Peggy Guggenheim'ın New York'taki galerisinde Fransız Gerçeküstücü ressam André Masson ile tanışmış ve onunla bağımsız, otomatist teknikler hakkında konuşmuştur. Daha sonra Aksiyon resminin başarıyla tamamlanması için gerekli ruh halini tanımlaması istendiğinde, Masson'un otomatik yazın tekniğinde uyguladığı yerleşik formüle yakın bir tarif yapmıştır: "Hiçbir şey yanlış gidemez ... kazalar olmaz ... Resmin kendine özgü bir yaşamı vardır ve ben de bunun gerçekleşmesine izin vermeye ... resmin yaşamıyla ilişkide kalmaya gayret ediyorum. Bu teması kaybettiğimde sonuç tam bir kaos oluyor."



David Alfaro Siquerios, **Toplu İntihar**, 1936. Ahşap üstüne vernikli boya, 124,5 x 183 cm. The Museum of Modern Art, New York

André Masson, **Antiller**, 1943. Tuval üstüne yağlı boya, kum ve tempera, 128 x 84 cm. Musée Cantini, Marseille



Pollock'un Vizyonu ve Amerikan Ütopyacılığı

Fransız semiyoloji uzmanı Louis Marin, Thomas More'un Ütopya'sı hakkında yazdığı bir metinde, ütopyaların her zaman bir plan dâhilinde tasavvur edildiğini –karelere ayrılmış alt bölümler halinde yukarıdan aşağıya doğru– ve temel amacı, paradoksal bir şekilde, denetlemek ve kontrol etmek olan ütopyacı görüşün kuşkusuz tepeden tabana yayılan bir vizyon olduğuna işaret etmiştir. Marin, Manhattan'ı sadece planlı bir kent alanı olarak değil insanın var olmak için çabaladığı bir manzara olarak da tanımlar. Yerçekimine karşı koysun diye üretilmiş gibi görünen yapılar da dâhil Manhattan'da her şey zemine yönelmiş bir şekilde hareket eder. Oysa Marin'in modeli bize Pollock'un duvarda resim yapmaktan yerde resim yapmaya geçişiyle ilgili farklı bir bakış açısı sunar. Her şey yine gökten yere doğru (zemine doğru) hareket halindedir. Ta ki, resim duvara asılana kadar. Çünkü duvara asıldığı andan itibaren resim bir tasvir olmaktan –hiçbir şeyin temsili değildir– çıkar; artık saf, yerçekimsiz, neredeyse saydam bir maddedir.



Max Beckmann

Argonotlar

1949-50
Üç ayrı panel şeklinde tuval üstüne yağlı boya,
Orta panel: 205,8 x 122 cm; sağ panel: 185,4 x 85 cm;
sol panel 184,1 x 85,1 cm
National Gallery of Art, Washington

Beckmann sanat yaşamı boyunca dokuz triptik yaptı. Onuncu ve son triptik atölyesinde, bitmemiş halde kalmıştı. *Argonotlar*, 1950'de, ölmeden bir gün önce bitirdiği son büyük yapıtıydı. Triptik formatını kullanmasının kökleri gençlik yıllarında ortaçağ eklektik resmine duyduğu ilgiye dayanıyordu ve bu format ona farklı gerçeklikleri, farklı dünyaları, destekleyici yahut karşıtlık sunan anlatıları bir arada ele alma fırsatı sunuyordu.

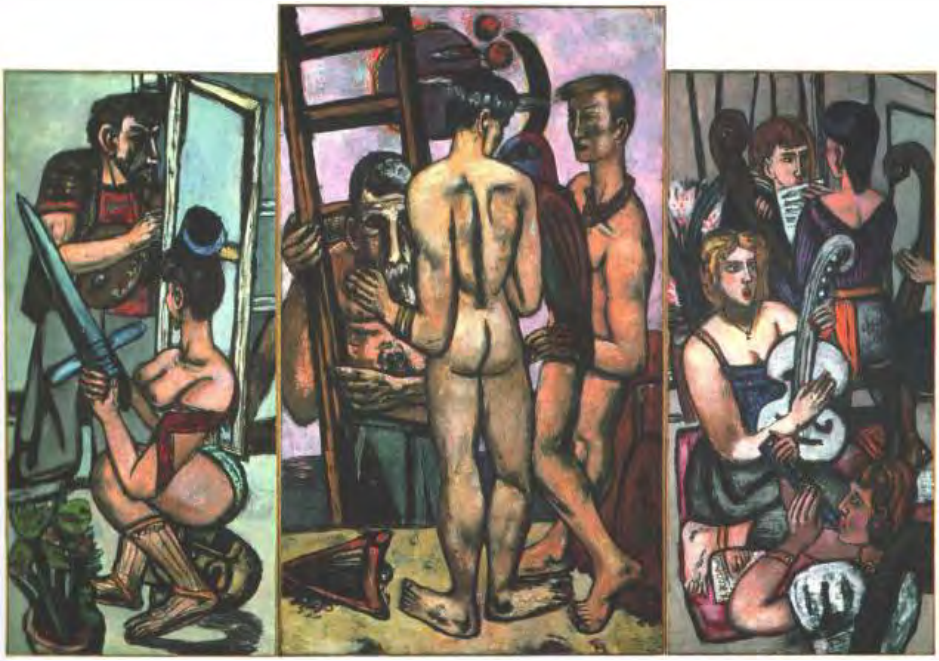
Argonotlar, Beckmann'ın bu triptik için seçtiği ikinci isimdi. Aslında ismi "Sanatçılar" olacaktı; bu ismin kaynağı triptiğin sol panelinde görülebilen imgeydi. Panelde paletini kolunun altına kıstırmış bıyıklı, hayli endişeli bir ressam tuvalin önünde çalışmaktadır. Resmin ön planında yer alan ve oyuncak kılıcını tehditkâr bir şekilde sallayan intikam hissiyle dolu Medea pozu veren balıketli model, kesik başının içi oyulmuş, sert bakışlı bir Yunan kahramanı büstünün üstüne oturmaktadır. Böylece gerçek dünya, Beckmann'ın inandırıcı dünyası, mit ve fantezi –hazlar, fobiler ve gizli korkular– hayli şaşırtıcı bir imgede bir araya toplanmıştır. Sağdaki panel, aynı tematik malzemeden yapılmış ve tek sıra halinde dizilmiş figürlerle mercek altına almıştır ve kadınlara yönelik karışık duygular içermektedir. Şarkı söyleyen, enstrüman çalan bir grup müzisyen kadın ("sirenler") –baştan çıkarıcı bir koro halinde– macera peşindeki bir grup adamı kayalıklara doğru çekiyor gibidir.
Büyük orta panel, daha önceki bir anı, Medea'nın intikam arzusunun mitolojik kaynağının hemen öncesini tasvir etmektedir. Resimde, Altın Post'un peşinde denize açılan ve deniz tanrısı Glaukos'un kehanetlerini dinleyen iki genç kahraman –Orpheus ve İason, sağdaki kayalıklara doğru yönelmiş halde ve profilden– betimlenmiştir. Birçok zorlu sınava tabi tutulmuşlardır ama efsunlu gemi Argo, er veya geç, onları Altın Post'u ele geçirmeyi başaracakları Kolhis krallığına güvenle getirecektir. Bu olayda İason yalnızca postu kazanmakla kalmamış, Kolhis Kralı Aietes'in büyücü kızı, ileride eşi olacak Medea'yı da kaçırmıştır. Nitekim kahramanların trajediye sürüklenişi, Orpheus'un başının solunda görülebilen güneş tutulmasının karanlığıyla simgelenmiştir.



Hans von Marées, **Portakal Toplayan Genç**, 1873-78.
Tuval üstüne yağlı boya,
198x98cm
Staatliche Museen, Neue Nationalgalerie, Berlin



Denizdeki Genç Erkekler, 1905.
Tuval üstüne yağlı boya, 148 x 235 cm. Kunstsammlungen zu Weimar



Klasizm üslubunun Batı resmindeki uygulamaları kapsamında erkek cinselliği, sıklıkla, eşcinsellikle gölgelenir. Picasso'nun Mavi ve Pembe dönem resimlerinin çoğunda oldu gibi Beckmann'ın *Argonotlar*'ında da bu geçerlidir. Henüz bir öğrenciyken Beckmann, erkek figürleri tuvale nakletme konusunda uzman ve bu alanda ünlü olmuş on dokuzuncu yüzyıl Alman idealistlerinden ressam Hans von Marées'i keşfetmiştir. Beckmann'ın *Argonotlar*'ındaki Orpheus imgesi, von Marées'in *Portakal Toplayan Genç* (1873-78) resmindeki erkek figürüne benzemektedir. Beckmann'ın *Argonotlar* için referans aldığı erken dönemli iki resminin, *Denizdeki Genç Erkekler* (1905) ve *Deniz Kenarındaki Genç Erkekler*'in (1943) Hans von Marées'in *Erkeğin Dört Çağı* (1877-78) resminden ilhamla –sanatçının kendi ifadesine göre– yapıldığı sık sık dile getirilir. Yaşamının sonuna geldiğini hisseden bir ressam için böyle bir bağ kurmak muhtemelen hiç de şaşırtıcı değildir.



Deniz Kenarındaki Genç Erkekler. 1943. Tuval üstüne yağlı boya. 191.5 x 100.5 cm
The Saint Louis Art Museum

Willem de Kooning

1904'te, Hollanda'nın Rotterdam kentinde doğan sanatçı 1916'dan 1925'e kadar Rotterdam'daki sanat akademisinde eğitim aldı. 1926'da İngiliz bandıralı yük gemisi SS Shelley'de kaçak yolculuk yaparak Virginia'daki Newport News limanına geldi. Kısa bir süre New Jersey'deki Hoboken beldesinde ressamı olarak çalıştıktan sonra 1927'de New York'a taşındı. Burada, 1930'ların başında onu derinden etkileyen Arshile Gorky ile yakın arkadaş oldu. 1935'ten 1937'ye kadar WPA Federal Sanat Projesi'nde çalışmak, sanatçının ilk kez tüm enerjisini resim ve desen yapmaya ayırmasına imkân verdi. 1938 itibarıyla çok kişisel ve kendine özgü bir tarza yönelmişti bile. 1940'ların başında, önce, ayırt edici özellikleri olan figür resimlerini yaptı. Bu yaklaşımı, ileride *Pembe Melekler* (1945) gibi çığır açan "soyut" resimlerin doğmasını sağladı. Bunu *Ağustos Işığı* (1946) ve *Kara Cuma* (1948) gibi "siyah" resimler izledi ve ardından en önemli örneği *Hafriyat* olan "beyaz" resimler geldi. De Kooning'in 1950'den sonra figürasyona dönüşünü inceleyen Amerikalı itibarlı eleştirmen Clement Greenberg, *Hafriyat*'ın sanatçının en önemli resmi olduğunu ve bu yapıttan sonra çalışmalarının zayıfladığını ileri sürdü.

Hafriyat

1950. Tuval üstüne yağlı ve emaye boya, 203.2 x 254.3 cm. The Art Institute of Chicago

Willem de Kooning gayet yerinde bir tanımla soyut ressam olarak anılmasına rağmen yapıtları hiç de "figüratif olmayan" çalışmalar değildir. Tamamen figüratif göndermelerle dolu olan *Hafriyat* gibi bir yapıtı anlamaya çalışırken bu, göz önünde bulundurulması gereken önemli bir hususdur; resimle ilgili yapılan belki de en iyi yorum, havada uçuşan bedensel uzuvların yarattığı bir keşmekeş olduğudur. Ressam, bir söyleşisinde, tuvale koyduğu her işaretin figüral bir önemi olduğunu ifade etmiştir. Bu gerçek, onu endişelendirmekten ziyade heyecanlandırmış ve enerjisini artırmış gibi görünmektedir. *Hafriyat*, ince ince işlenmiş bir resimdir. Kalın bir katman halinde uygulanmış, opak, beyaz yağlı boya ile resme yabani bir canlılık ve yassı rölyef havası katan Ripolin marka emaye boyası bir arada kullanılmıştır. De Kooning yapıtı İtalya'dayken izlediği ve Po Nehri kıyısındaki çamurlu bir tarlada pirinç toplamakla boğuşan bir kadının yaşadıklarını anlatan sahnenin yer aldığı *Acı Pirinç* [Riso Amaro] adlı filmle ilişkilendirmiştir ve resimde gerçekten de böyle bir his vardır. *Hafriyat*'ta görüldüğü kadarıyla bedenlerin parçalanmış oldukları göze çarpmaktadır. Uzuvlar, bütünün bir görünüp bir kaybolan parçalarına benzemektedir. Resmin kayda değer bir yapısal özelliği de formların, resmin merkezinde izleyiciye doğru itiliyormuş gibi, kenarlarında ise birbirini kovalarcasına peş peşe dizilerek bir araya toplanıyormuş gibi görünmesidir. Bu durum de Kooning'in uzun zamandır Kübizmin analitik evresine duyduğu ilgiyi yansıtır ama aynı zamanda kısa bir süre önce keşfettiği Dışavurumcu Alman ressam Max Beckmann'ın büyük ölçekli resimlerinin etkilerini de taşır. 1938'den sonra Beckmann'ın yapıtları New York'taki Buchholz Gallery'de düzenli olarak sergilenmeye başlamıştır ve Beckmann, 1948'de Amerikan müzelerinden birinde ilk büyük sergisini gerçekleştirmiştir. Tüm yapıtları arasında *Hafriyat*, de Kooning'in sıra dışı tasarım becerisini tüm çıplaklığıyla ortaya çıkarmaktadır. Çizgiyi esas alan bir resimdir bu ve buradaki çizgisel unsurlar, resmin bütünlüğünü aynı anda hem sağlayan hem de tehdit eden içsel bir gerilim patlaması oluşturacak şekilde gerilip burulmakta, tuval yüzeyinde yayılıp hareket etmektedir.



Pembe Melekler. 1945. Tuval üstüne yağlı boya ve füzen. 132 x 101.5 cm
Friedrick Weisman Company, Los Angeles





"Şahsi duyguları ne olursa olsun, bir sanatçı, tuvalin üstüne bir şeyler çizer çizmez ya da tuval yüzeyini doldurur doldurmaz tarihsellik kazanır. Diğer sanatçılardan etkilenir ve aynı zamanda onları etkiler."
Willem de Kooning

Kara Cuma, 1948. Duralit üstüne yağlı ve vernikli boya, 125 x 99 cm
Princeton University Art Museum

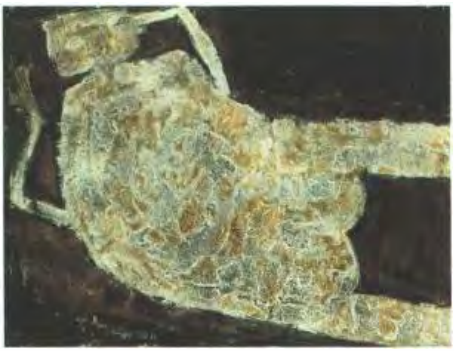
Jean Dubuffet

1950
Tuval üstüne yağlı boya. 116 x 89 cm
Neue Nationalgalerie, Berlin

L'Oursonne (Kadın Bedeni)

Dubuffet 1901'de, La Havre'da doğdu. *École des Beaux-Arts*'da derslere girdikten sonra Académie Julian'da eğitim almak için 1918'de Paris'e taşındı. Altı ay sonra öğrencilikten vazgeçti ve kendi kendine resim yapmayı öğrendi. Aynı dönemde Suzanne Valadon ve Max Jacob ile dost oldu. Raoul Dufy'nin atölyesini ziyaret etti. Kültürün değeri hakkında ciddi kuşkuları olan Dubuffet, 1924'te sekiz yıllığına resim yapmaya son verdi ve bu süre boyunca bol bol seyahat etti. 1933'te tekrar resim yapmaya başladı. Akademik eğitim almamış, alaylı sanatçıların yapıtlarına ilk kez 1942'de ilgi duymaya başladı. Daha sonra Art Brut (Ham Sanat) terimini ortaya attı ve 1948'de, Dr. Hans Prinzhorn'un yazdığı *Akıl Hastalarının Sanatçılığı* başlıklı kitabı okuduğunda André Breton gibi isimlerin de desteğiyle Compagnie de L'Art Brut'ü kurmaya karar verdi. Bu oluşumun amacı psikotiklerin, alaylı sanatçıların ve çocukların yapıtlarını toplamak, korumak, incelemekti. Bir yıl sonra, 1949'da *L'Art Brut préféré aux arts culturels* başlıklı, kültür karşıtı o ünlü ve güçlü bildirisini yayımladı. Tükenmez bir enerjisi olan Dubuffet, 1985'te ölene kadar tüm hızıyla çalışmayı sürdürdü.





Kadın bedeni, et parçası, 1950
Tuval üstüne yağlı boya. 116 x 89 cm
Fondation Beyeler, Riehen

1949'da yapılan manzaralarda kullandığı –*Grotesk Manzaralar*– figürlerin ardından Dubuffet, 1950'de, *Kadın Bedeni* serisine başladı ve ertesi yıl bu figür döngüsünü tamamladı. Resimlerin öznesi hepsinde aynıydı: cinsel organını, kaba etlerini –önden ve arkadan– ve göğüslerini aynı anda gösterebilme imkânı sunan bir yöntemle pul pul dökülmüş gibi tasvir edilen kadın bedeni. Figürlerin, Ham bir organik malzemeden doğmaya –şekillerini bulmaya– çalışıyormuş gibi göründüğü bu çalışmaların güçlü bir morfolojik boyutu da vardır. Dubuffet, can çekişen, sözcük merkezli, hümanist, "bugün sokaklarda konuşulan dille alakası olmayan ölü bir lisan" olarak gördüğü kültürün sıradan değerlerini eleştirme amacı güttüğü bu yapıtlarda kasıtlı bir şekilde "primitivist" yaklaşımı izlemiştir. "Sözcükler" ve "fikirler" dünyasının karşısına madde, beden, fiziksel duyarlılık dünyasını koyan Dubuffet, bu sayede, modern dünyada sanatın doğasına, yerine, amacına ilişkin önemli sorular da sormuştur. Köken ve kaynak meselesini öne çıkarmak için kullandığı Fransızca *brut* (hem ham hem de saf anlamına gelir) sözcüğüyle bu sorgulama zirveye ulaşır. "Nerede?" diye sorar Dubuffet, "Yaratıcı dürtü nerede başlar ve biter?" Bu sorunun yanıtı *Kadın Bedenleri* serisini bitirdikten kısa bir süre sonra Chicago'da vermeye başladığı hayli polemik yaratan "Kültür Karşıtı Konumlar" dersinde gelir. "[Yaratıcı



Olympia, 1950. Tuval üstüne yağlı boya, 89 x 116 cm, Hamburger Kunsthalle

dürtü] soğumayla şekillenmiş bir tür dış kabuk olan fikirlerde değil" der Dubuffet, "daha derinlerde, varoluşun köklerinde, özsuyunun zenginliğinden emin olduğum o yerde başlar."

Dubuffet'nin Art Brut [Ham Sanat] Tanımı

Art Brut, "sanatsal kültürün bozmadığı kişilerin ürettiği her şey; taklitçiliğin ... pek az etkili olduğu hatta hiç olmadığı ... uygulayıcısının (sanatçının) tamamen kendi dürtüsüyle her bakımdan yeniden keşfettiği, arıtılmamış, saf sanatsal süreçlerle üretilen yapıtlardır." **Jean Dubuffet**

Willem de Kooning

Kadın I

1950-52
Tuval üstüne yağlı boya,
192,7 x 147,3 cm. The Museum of Modern Art, NewYork



1950'de, *Hafriyat*'ı tamamladıktan kısa süre sonra Willem de Kooning, *Kadın (I-VI)* başlıklı bir seri yapmaya koyuldu. Bu yapıtlar, 1953'te Sidney Janis Gallery'de sergilendiğinde New York sanat dünyasını alt üst etti. Bunun bir nedeni de figüratif olmayan resme yönelik mevcut eğilimi dikkate almıyormuş gibi görünmesiydi ama temel sebep, imgelerin zarafetten uzak dürüstlüğüydü. Bir yandan erkeklerin en derin cinsel korkularını istismar eden kadınların görüntüsünü temsil ediyor bir yandan da kadınları bir tür ilkel, her şeyi gören, hayli değişken dişi arketiplere indirgiyormuş gibi görünüyordu. Fransız ressam Jean Dubuffet'nin de 1950'de yaptığı *Kadın Bedenleri*'nde aynı konuya eğilmesi ilginçti. Willem de Kooning'in *Kadın* serisi, sanatçının 1930'ların sonu 1940'ların başında daha önce geometrik figür resimleriyle ele aldığı temaya döndüğünü işaret etmektedir. O resimlerde Paris Ekolü'nün etkileri çok net görülür ancak 1950'lerin başında yapılan *Kadın* serisinde bu etkiler kesinlikle Amerikan soyut resminin hızla gelişen enerjik formlarıyla silinip gitmiştir. Serinin ilk resmi *Kadın I*'in tamamlanması, de Kooning'in iki yılını almıştır ve büyük kısmı fotoğraflanan bu süreçte yapıt dramatik dönüşümler geçirmiştir. Söz konusu fotoğraflar, yapıtın zaman içinde yaşanan dönüşümünü ve değişimini değil resmi yapılan imgenin kendi bütüncüllüğü içinde yapılandırılmasını radikal bir şekilde an be an ortaya koyuyordu. De Kooning, "aciliyet" hissini tuvale aktarmayı başarmaya çalışıyordu. *Kadın I*'i bitirme süresinin uzunluğu hakkında sorular sorulduğunda resim bir kerede tamamlanmış ve "yeni yapılmış" gibi göründüğü müddetçe geçen zamanın önemli olmadığını ileri sürüyordu. De Kooning ciddi bir ressam olmasına rağmen o dönemde reklamcılık imgelerinden klasik mitoloji imgelerine geniş bir kültürel referans kullanıyordu. *Kadın I*'i yaparken, aklında kesinlikle hayli ikircikli olan Kibele imgesi olmalıydı: tanrıça, büyücü ve yaşlı bir kadın –bir yandan canavarsı bir yandan komik– ama aynı zamanda bereketli ve anaç Toprak Ana.

"Genç ve güzel kızları resmedebileceğimi düşünüyorum ama resim bittiğinde tabloda kızları değil annelerini görüyorum."
Willem de Kooning

Babayı Öldürmek

Kadın (I-VI) serisi sergilendikten sonra Willem de Kooning New York'taki en etkileyici ressam olarak görülmeye başladı. Ayrıca, sanatçının başarısı, pek çok taklitçisinin doğmasına neden olduğu gibi onu Jasper Johns ve Robert Rauschenberg gibi ressamların dâhil olduğu nesil tarafından sembolik açıdan silinen önemli bir figür haline getirdi. Aynı anda hem reddetme hem de saygı gösterisi olarak Rauschenberg, 1953'te, sistematik bir şekilde satır satır silmek amacıyla de Kooning'den Kadın desenlerinin birini istedi. Yeni yapıta *Silinen de Kooning Deseni* adını verdi ve altın varaklı bir çerçeve içinde sergiledi.



◄ **Oturan Kadın** *yak.* 1940, Duralit üstüne yağlı boya ve füzen, 137 x 91,5 cm. Philadelphia Museum of Art



Kadın V, 1952-52. Tuval üstüne yağlı boya ve füzen, 154,5 x 114,5 cm. National Gallery of Australia, Canberra



Kadın VI, 1953. Tuval üstüne yağlı ve emaye boya, 174 x 148,5 cm., Carnegie Museum of Art, Pittsburgh

Matta

(Roberto Sabastien Matta Echaurren) 1911'de, Şili'nin Santiago kentinde doğdu. Burada mimari ve iç tasarım eğitimi aldı. 1933'te Avrupa seyahatine çıktı ve iki yıl Paris'te, Le Corbusier'nin atölyesinde çalıştı. 1937'de, *Cahiers d'Art* dergisinin eski bir sayısında Marcel Duchamp'ın *Bakireden Geline Geçiş*'inin bir reprodüksiyonuyla karşılaştı; bu deneyim hayatını değiştirecekti. O sırada Londra'da yaşayan sanatçı Paris'e gidip Duchamp'ın peşine düşmek için her şeyi bir kenara bıraktı. Duchamp ve Matta sıkı dost oldular. Hatta Matta *Yeşil Kutu*'nun bir kopyasını satın alan ilk kişi oldu. Duchamp'ın teşvikiyle Matta, André Breton'la görüşmeye gitti. Breton, Matta'nın yapıtlarından etkilendi ve onu Gerçeküstücü çevreye davet etti. Breton'un ısrarı üstüne Matta'nın desenleri 1938 tarihli Paris Uluslararası Gerçeküstücü Resim Sergisi'nde yer aldı. İkinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla Matta New York'a taşındı ve 1948'e kadar burada kaldı. New York sanat dünyasında dönemin etkileyici ve aykırı figürlerinden biri oldu. Matta Avrupa'ya 1948'de döndü ve Roma'ya yerleşti. 2002'de Citavecchia yakınlarında öldü.

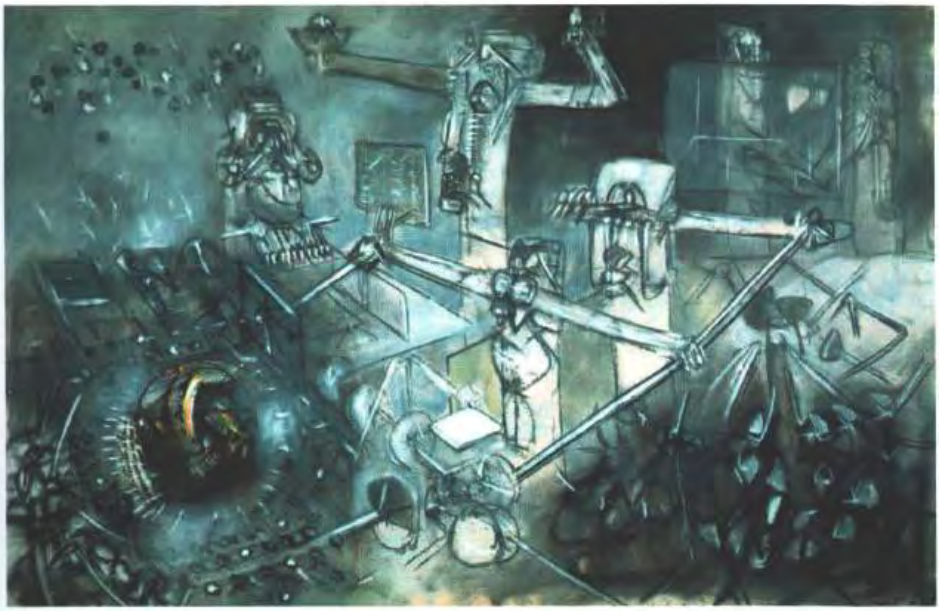
Pecador Justificado (Haklı Günahkâr)

1952.
Tuval üstüne yağlı boya, 117 x 177.5 cm. Museo Tamayo Arte Contamporáneo, Mexico City

Uluslararası Gerçeküstücü Sergi ile aynı dönemde, Matta Paris'in ünlü sanat kafelerinden biri olan Les Deux Magots'da "Psikolojik Morfoloji" başlıklı, görünüşte halk için yazılmış ancak aslında özellikle Gerçeküstücüler ve söz konusu sergiyi ziyaret edenler için hazırlanmış kısa bir makalesini okudu. Bu metin, oturup sessizce Matta'yı dinleyen ve sonra tek kelimesini anlamadığını söyleyen André Breton dâhil oradaki herkes için anlaşılmaz bir olaydı. Matta'nın sanat yaşamı boyunca resminin merkezinde yer alan üç kilit fikir dışında metnin büyük bir kısmı bugün de o günkü kadar belirsizdir. Bu fikirlerin ilki gözle görülen her şeyin –görüntüler dünyasının– daha büyük yüce gerçekliğin sadece küçük bir görsel dilimi olduğudur. Ayrıca bu daha büyük gerçekliğin morfolojik şeması çıkarılabilir ancak ne resminin yapılması ne de temsil edilmesi mümkündür. İkincisi, zaman fikrinin her şeyin çarpık ve dönüşüm geçirmiş şekilde göründüğü saydam, akışkan, "jel kıvamındaki su"ya benzer bir ortam olarak yorumlanmasıdır. Düş imgeleriyle ilgili gerçeküstücü meşguliyetlerin yeniden ele alındığı üçüncü fikir ise bilinç dışının dilinin dinamik ve sürekli değişim içinde olması sebebiyle bütünlüklü, tutarlı bir düş-resmi yaparken bilinç dışının imgeleminin sınırlandırılmasının mümkün olmadığı mefhumudur. Bu üç prensip *Haklı Günahkâr*'da açıkça sergilenmiştir. Resme hâkim olan genel duygu, bütünüyle gerçek bir imgeye ya da resme bakıyor olmaktan çok karmaşık, bir şekilde parçalanmış imgenin vücut bulma süreci, psikolojik bir olayın şeması, yarı gerçek karikatürlerde (görünen o ki ilkel Kolombiya mitolojisinden ilham alınarak betimlenen yaratıklar şeklinde) kişilik kazanan çılgın bir psikodrama izlendiği



Bildiğimiz Elmalar. 1943.
Tuval üstüne yağlı boya, 95 x 128 cm. Özel koleksiyon



hissidir. Figürler, biraz su geçiren, şaftı bir parça kaymış, ancak yine de işleyen birer makinedir ve imgenin geneli, su altını çağrıştıran engin bir mekânda var olmuş gibi görünmektedir.

Matta ve Soyut Dışavurumculuk

Matta'nın resimlerinin Avrupa Gerçeküstücülüğü ile Amerikan Dışavurumculuğu arasında bir köprü olduğu sık sık dile getirilir. 1939'da Yves Tanguy ile birlikte New York'a giden Matta, burada öncelikle Robert Motherwell ve Arshile Gorky ile iletişime geçmiştir. Gorky'yi otomatist tekniklerle tanıştırmış, onu daha spontan çalışmaya ve resimlerinde daha lirik bir duyguyu yakalamaya ikna etmiştir. Sanat, edebiyat, bilim gibi farklı konularda Jackson Pollock, Willem de Kooning ve Philip Gaston gibi genç sanatçıların katıldığı, haftalık seminerler düzenlemiştir. Cıva gibi ve karizmatik bir karakteri olan sanatçıyı Motherwell şöyle tarif etmiştir: "Tanıştığım en enerjik, şiirsel, çekici ve parlak genç sanatçı!"



Arshile Gorky. **Sözün Kısası**, 1947. Duralite monte edilmiş kâğıt üstüne kurşun kalem, pastel boya ve füzen. 202 x 258 cm. The Museum of Modern Art. New York

Larry Rivers (Yitzroch Grossberg) 1923'te, New York'un Bronx mahallesinde doğdu. Henüz gençlik yıllarında ünlü Knickerbocker Bar'da ve bazı New York kulüplerinde saksafon çaldı. Daha sonra Juilliard Müzik Okulu'nda kompozisyon ve kuram eğitimi aldı. 1947'de Hans Hofmann'ın resim okuluna kaydoldu ve buradan New York Üniversitesi'ne giderek William Baziotes'den ders aldı. Baziotes, sanatçıyı Willem de Kooning ve Jackson Pollock ile tanıştırdı. Rivers, modern edebiyattan ve Beat kuşağı yazarları Alan Ginsberg, Gregory Corso, Jack Kerouac gibi önemli isimlerin metinlerinden çok etkilenmişti. Bir süre Frank O'Hara ile yakın, uyumlu bir ilişkisi oldu ve O'Hara'nın çok sayıda tiyatro projesi için çalışma yaptı. 1970'lerde Santa Barbara'daki California Üniversitesi'nde resim eğitimi verdi. 2002'de California'da öldü.

Washington'ın Delaware'den Geçişi

1953. Tuval üstüne yağlı boya, 212.4 x 283.5 cm. The Museum of Modern Art, New York

1953'te arkadaşı John Myers'ın önerisiyle Larry Rivers, Leo Tolstoy'un *Savaş ve Barış* adlı romanını okudu. Bu deneyim sanatçıda tarihi, "epik" bir yapıt üretme fikrinin gelişmesine neden oldu. Amerikan İç Savaşı sırasında George Washington'ın Delaware Nehri'nden geçişi konusunu seçmesinin iki nedeni vardı. İlki, konunun tarihsel açıdan önemli büyük bir olayı işaret etmesiydi: bir ulus olarak Amerika'nın doğuşu. İkincisi ise Amerikan tarihi resminde bu konunun en popüler ve en çok yinelenen tema olmasıydı; *Washington'ın Delaware'den Geçişi*'nin ilk resmi 1851'de Almanya kökenli Amerikalı ressam Emanuel Leutze tarafından yapılmıştı. 1950'lerin başında Soğuk Savaş ve McCarthy'nin tasfiye politikasının sıkıntıları zirvedeyken Rivers'ın bu temayı yıkıcı, taraflı ve biraz da ironik bir tonla ele alması kaçınılmazdır. Washington'ı Napolyon pozu vermiş bir halde betimlerken –böylece Leutze'nin orijinal resmindeki yüceleştirilmiş kahramanlık olgusunu boşa çıkarır– bir yandan da olayın kendisini genel olarak savaşa gönderme yapan çok sayıda küçük, zar zor okunabilen, tarihi skeçler halinde parçalara böler ve tuvalin üstüne yayar. Böylece resim tarihsel bir gerçeğin mutlaklığı konusunda kuşku yaratır; Rivers'ın silip bozmaya odaklı iki sürece dayanan resim yapma yöntemiyle bu kuşku daha da vurgulanır. Rivers, imgeyi önce vurgulamakta ardından bir kısmını silip üstünü boyamaktadır. Bu teknik, Soyut Dışavurumcu resimlerde kullanılan katmanlı çalışma yaklaşımından türetilmiştir ama Rivers tarafından çok farklı amaç doğrultusunda kullanılır: resimsel bileşenleri farklı yorumların yapılabilmesine izin verecek şekilde birbirinden ayrı tutmak.



Emanuel Leutze, **Washington'ın Delawere'den Geçişi**, 1851. Tuval üstüne yağlı boya, 372,5 x 637,5 cm. The Metropolitan Museum of Art, NewYork



En Büyük Eşcinsel. 1964. Tuval üstüne yağlı boya, kolaj ve kurşun kalem, 203 x 155 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington



Jacques-Louis David, **İmparator Napolyon Tuileries'deki Çalışma Odasında**, 1812. Tuval üstüne yağlı boya, 203,9 x 125,1 cm National gallery of Art, ashington



"*Pop Camp*" ve Bireysel Özgürlük Politikası

Amerika Birleşik Devletleri bünyesinde Beat Kuşağı, en azından, Orta Amerika'nın değerlerini tümüyle reddettiği ve özellikle de bireysel özgürlüklerin korunmasına yönelik söylemleri nedeniyle önemliydi. Ginsberg'in *Uluma*'sı Amerikalıların kültürel tutumlarına hâkim normatif ahlaki değerlere ve baskılayıcı konformizme karşı sergilenen sert bir isyan gösterisiydi. Jack Kerouac'ın *Yolda* adlı kitabı Amerika'daki kent merkezlerinde cinselliğin ve uyuşturucunun serbest bir şekilde yaşandığı dünyaya övgü niteliğindeydi. Larry Rivers, Beat hareketinde önemli bir figürdü ve Gregory Corso gibi o da alternatif bir dünyayı, New York'taki (kendi tanımıyla) "gay banyolarında" bireysel özgürlüğünü keşfetmişti. "Pop camp" anlayışına uygun davranmak ve resim yapmak, Rivers'ın içinde yaşadığı, "eğlendiği" "ülke"de "nonoşluk" dediği şeyi ifade etme ve Amerikan popüler kültürünü fazlasıyla renklendiren şovenizmle alay etme yöntemiydi. Nitekim Robert Frank ve ressam Alfred Leslie'nin yönettiği *Pull My Daisy* [Papatyamı Çek] (1959) adlı filmde Rivers'ın ve arkadaşlarının yaşamından canlı bir kesit görülebilir. Gregory Corso, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Peter Orlovsky ve Rivers'ın kendisi filmin aktörleri/katılımcıları arasındadır. Rivers, Jacques-Louis David'in *Napolyon* Çalışma Odasında adlı resmini Pop Camp usulüyle yeniden çalışarak 1964'te Napolyon konusuna yönelmiş, resminin adını da *En Büyük Eşcinsel* koymuştur.

Clyfford Still

1904'te, Kuzey Dakota eyaletindeki Grandin kasabasında doğdu ama çocukluğunun büyük bir kısmını ve ilk gençlik yıllarını Kanada'nın tarım arazisi Alberta'da bir çiftlikte geçirdi. Burada gerçek sefaleti tecrübe etti. Artarda gelen kurak mevsimler yüzünden her geçen gün çökmekte olan tarım ekonomisi, Büyük Buhran'ın başlamasıyla iyice zayıflamıştı. 1946'da buraya dönen Still, durumdan "kayıp topraklar" şeklinde bahsetmişti. Gerçek şu ki, yirmili yaşlarının henüz başındayken yaptığı apokaliptik *Tahıl Ambarları* (1928) gibi "bozkır" resimlerinde de görüldüğü gibi sanatçı resim yapmayı büyük oranda kendi kendine öğrenmiştir. Clyfford Still, 1943'te Mark Rothko ile tanıştı. Bu durum adeta zihinlerin buluşması gibiydi ve daha da önemlisi mizaçların kaynaşmasıydı; hızla yakın dost oldular. 1961'de Still Westminister yakınlarına, Maryland'e taşındı. 1980'de ölene kadar çalışmalarını burada sürdürdü.

İsimsiz 1953

1953. Tuval üstüne yağlı boya. 235.9 x 174 cm
Tate Koleksiyonu, Londra

Clyfford Still'in resme bakışı hayli romantikti. Resim yapma eylemini –saf renklerden ibaret kalın, koyu renkli boyaların "şiddetle" uygulanmasını– "aniden bastıran", "birkaç dakika süren bir vecd ve haz" anı olarak tanımlıyordu. Olgunluk dönemi üslubunun ilk örneklerinden biri olan *İsimsiz 1953*'ün kökleri, 1940'ların ortalarında yaptığı toteme benzer yapıtlara dayanmaktadır. *Temmuz 1945-R* (1945) gibi halen açık bir figüratif ikonografi sergileyen resimler, tam bir soyutlamadan yalnızca bir adım uzaktadır. İsimsiz 1946'nın tam anlamıyla soyut, kıvrımlı formları ise Still'in 1948'den sonra yapmaya başladığı bazen parçalara ayrılmış bazen de saf renk alanları içeren büyük düşey yapıtlarının ilk örneğidir. Still'in daha sonraki yapıtlarında güçlü bir morfolojik kalite vardır. Bu resimler canlı gibidir. Sağlam dokular verilmiş renk alanları, gözlerimizin hemen önünde yayılıp büyüyormuş gibi gözükür. Still, bu resimlerin hepsinin dikey oluşunu "yaşamsal" terimlerle, "yerden gelen enerjinin dalgalar halinde kabarması" şeklinde açıklar. İsimsiz 1953, tam anlamıyla bağımsız bir yapıttır. Still yapıtların ne bir çizim, ne resim, ne de bulmaca olması, sadece "kendilerini görünür kılması" gerektiğini hissediyordu. Bu ifadeyle renklerin –örneğin İsimsiz 1953'teki mavinin ve kırmızının– birbirini beslemesi gerektiğini, böylece resim yapma deneyiminin yoğunlaşacağını kastediyordu. Ayrıca sanatçı resimlerinin "sınırladıkları alanların dışına taşma" gücü olduğunu ve her birinin çok büyük bir "senfonik" yapıtın bölümleri gibi işlev gördüğünü hissediyordu.



Temmuz 1945-R. 1945
Tuval üstüne yağlı boya. 175.3 x 81.3 cm
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo



Tutkulu Yabancı

Still, "katılmayı" her zaman zor bulan, huysuz bir karakterdi. Özellikle 1940'lardan sonra New York'ta şekillenen sanat dünyası hakkında her zaman derin kuşkuları vardı. Belli başlı sanat eleştirmenlerinin kendilerine biçtiği role önem vermezdi. Hatta bazı sanatçılar, eleştirmenler ve galeri sahipleri arasında kurulan politik ittifaklardan haz etmezdi. Bu ittifakların "böl-yönet" prensibi doğrultusunda işlediğine, aslında hiç olmayan bir biçemsel bölünme yaratıldığına inanıyordu. Özellikle Clement Greenberg ve Harold Rosenberg gibi eleştirmenlerin sanatçılar, kamu kurumları ve halkın beğenisi üstündeki kontrol edici, güdümleyici etkisi hakkındaki fikirlerini sözünü esirgemeden söylüyordu.

Philip Guston

(Philip Goldstein) 1913'te, Kanada'nın Montreal kentinde, Ukraynalı göçmen bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. Los Angeles'ta büyüdü ve el sanatları lisesine gitti; burada Jackson Pollock'un öğrencisi oldu. Genç bir sanatçı olarak Guston, Meksikalı duvar ressamlarından ve büyük ölçekli, ideolojik güdülerle yapılmış, tarihsel önem taşıyan resimlerini planlama şekillerinden hayli etkilenmişti. José Clemente Orozco'yu 1930'da California'da bir duvar resmi yaparken izleyen sanatçı, 1934 yılının bir kısmını Mexico City'de David Alfaro Siqueiros'a asistanlık yaparak geçirdi. 1935'te New York'a taşındı. Burada New York ekolünün saygın bir üyesi ve önemli düşünürlerinden biri haline geldi. New York sanat çevresine girdikten sonra sanatçı genel olarak Soyut Dışavurumcuların hepsinden farklı, Avrupa havası taşıyan bir soyut resim üslubu geliştirdi. 1960'ların sonunda yine figüratif resimler yapmaya başladı ve şaşırtıcı derecede yeni, "imgeci" yapıtlarını ilk kez 1970'te sergiledi. Geçirdiği bir kalp krizi yüzünden1980'de Woodstock'ta öldü.

Resim

1954. Tuval üstüne yağlı boya, 160,6 x 152,7 cm. The Museum of Modern Art, New York

Sanat yaşamı boyunca Guston, resim sanatı tarihine sadık bir öğrenci oldu ve kendi yapıtları hakkında konuşurken sürekli sanat tarihinden referanslar verdi. Dolayısıyla 1950'lerin başında yaptığı resimlerde etkilendiği iki temel figür vardı: Claude Monet'nin Giverny'de yaptığı nilüfer ve göl resimleri ile Piet Mondrian'ın deniz manzaraları, yani "İskele ve Okyanus" resimleri. Monet de Mondrian da modernizmin resimsel alan tanımına radikal katkılarda bulunmuşlardı. Monet, resmin yüzeyini öznesiyle örtüşecek şekilde düzenlerdi. Bu bakımdan Giverny resimleri, alışılan türden "resimler" değil daha çok metaforik açıdan zengin anlamlarla dolu yüzeylerdi. Görsel açıdan konuşmak gerekirse, temsil ettikleri şey (durgun ya da yavaş yavaş hareket eden su) gibi davranan lekelerdi. Bu arada, Mondrian resim düzlemine hem düşey hem yatay güçlerin şekillendiği ve kendilerini perspektifle ilgisi olmayan, optik açıdan taşınabilir kılavuz çizgiler halinde yeniden şekillendirdiği saydam bir yüzeymiş davranarak resimsel alanı yeniden tanımladı. *Resim* gibi yapıtlarda Guston, ilk bakışta oldukça farklı gibi gözüken bu iki yaklaşım arasında bir bağ kurmayı başarmıştır. Uzaktan bakıldığında sanatçının resimleri Monet'nin geç dönem yapıtlarına benzer dağınık, aydınlık, optik açıdan kalınlaştırılmış bir yüzeye sahipmiş gibi görünür. Yakından bakıldığındaysa dokunmuş kumaş özellikleri sergiler. Küçük renkli lekeler birbirlerine doğru ve birbirini keserek tuval boyunca ilerler; resmin merkezine yaklaştıkça kaynaşma eğilimi gösterir. İmgeye ilişkin formlar tanımlanmamış, betimlenmemiş ancak ima edilmiştir: bütün halinde değildir, adeta doğar gibidir. Daha önceki resimler –hatta soyut resimler bile– hayali uzamsal konumlara yerleştirilmiş farklı formlardan yapılmışken Philip Guston'ın yaptığı bu ilk resimlerde form ve konum arasındaki fark artık kalkmıştır. Tuvalin sınırları kompozisyon açısından bir işe yaramaz ama resmin oluşmaya başladığını gözlemleyebildiğimiz etkin bir alan belirler.



Claude Monet, **Nilüferler**, *yak.* 1916-19
Tuval üstüne yağlı boya, 200 x 200 cm,
Musée du Louvre, Paris





Piet Mondrian, İskele ve Okyanus V. 1914. Kağıt üstüne füzen ve guaj boya, 88 x 111,5 cm. The Museum of Modern Art, New York

Lirik Soyutlama –Daha Radikal Bir Resim Yapma Yaklaşımı

"Lirik soyutlama" terimi ilk kez eleştirmen Lawrence Alloway tarafından Guston'ın 1951 ve 1954 yılları arasında yaptığı (bazen "pembe resimler" olarak anılan) resimleri tanımlamak için kullanılmıştır. Alloway'den aktarmak gerekirse: "Bunlar, mütevazı liriklik maskesi altında Guston'ın, münferit görünür parçalarının özetini sunan en radikal resimleridir ... Bu resimlerin "radikal" olduğunu ileri sürmenin tek sebebi, Batı sanatının en sabit kurallarından bir tanesinin, hiyerarşik form diziliminin kullanılmamış olmasıdır."

Giorgio Morandi

1954. Tuval üstüne yağlı boya, 49 x 54 cm. Fondazione Magnani Rocca, Marniano di Traversetolo

Via Fondazza'da Bir Avlu

Sanat tarihinin en tuhaf gerçeklerinden biri de Paul Cézanne'ın iki sadık takipçisinin birinin İsviçreli diğerinin İtalyan olmasıdır: yani Alberto Giacometti ve Giorgio Morandi. Cézanne'ın "algı" fenomenolojisine uygun şekilde "dünyanın bir anı"nın resmini yapma projesi Giacometti'nin desenlerine ve resimlerine taşınmıştır; Morandi ise şahsi görüşleri doğrultusunda, Cézanne'ın 1898'den sonra yaptığı manzara resminde yüzeye çıkan varoluşla ve fanilikle ilgili meseleleri ele almıştır. Bu konuyla ilgili olarak Cézanne, imgelerini çerçeveye göre yerleştirmek yerine bakma etkinliğine ve durumuna göre yerleştirmeye başlamıştı. Sonuçta, *St Victoire Dağı ve Château Noir* (günümüzde Tokyo'daki Bridgestone Müzesi'ndedir) gibi yapıtlarında bulduğumuz, imgenin "dünyaya gelme", "oluşma" hissini elde etti. Artık imge tuval üstünde doğuyor ve yarı akışkan, oldukça amorf ön plana doğru ilerlemeye başlıyormuş gibi görünmekteydi. Bu his ve resimsel etki, Morandi'nin 1930'ların ortalarından sonra yaptığı manzara resimlerinin özelliği haline geldi.

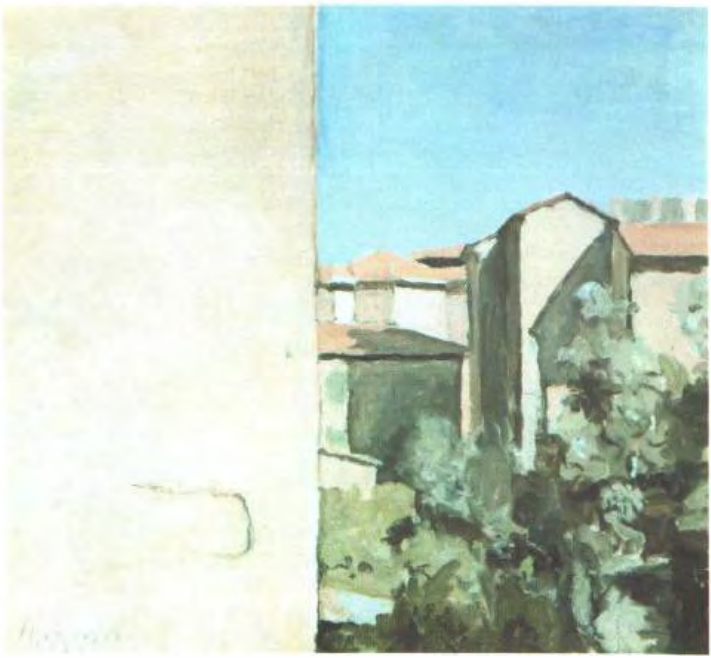
Giorgio Morandi yaşamı boyunca sadece iki kez İtalya'dan ayrıldı ve her ikisinde de İsviçre'ye kısa bir ziyarette bulundu. 1920'den sonra, doğduğu kentten, Bologna ve çevresinden sadece çok gerekli olduğunda çıktı. *Via Fondazza'da bir Avlu*, Morandi'nin atölyesinden görünen bir manzaradır ve sanat yaşamı boyunca bu manzarayı her gün görmüş olmasına rağmen resim, sanki sanatçı atölyesinin penceresinden ilk kez bu görüntüye bakıyormuş gibi güçlü, etkili bir samimiyet içerir. Genellikle Morandi'nin 1920'de metafizikle ilgilenmeyi bıraktığı öne sürülür ama bu tartışmalı bir konudur. Aksine, fiziksel dünyaya daha fazla dikkat etmeye başladıkça metafiziğe duyduğu ilgi de artmıştır. Metafizik bakış açısı, cisimlerin güvenilirliği ve kalıcılığı konusunda bir dereceye kadar kuşku duymayı, sürekli değişimi ise gözle görülür dünyanın mutlak bir koşulu olarak kabullenmeyi de beraberinde getirir. Sanat yapıtlarında bu tür metafizik aşkınlığı ifade etmenin kilit yolu, bitmek tükenmek bilmeden çeşitlenen ışık oyunlarıdır. Cézanne'ın resimlerinde bu, fırçayı kullanma şekliyle aktarılır; Morandi'nin manzaralarında ise samimiyet duygusuyla kendini belli eder. Göz açıp kaparken aniden ortaya çıkmış ve yine böyle kolayca yok olup gidecekmiş gibi görünür. Sanat tarihi açısından taşıdığı tüm anlamlarla "manzara" terimi, bu yapıtlar için fazla soylu görünse de, yine de bu resimler yoğun bir biçimde çağrışımsal ve kalıcı bir varoluşa sahiptir.



Münzevi Morandi; Yenilenme Karşısında Gösterilen Sükût

Via Fondazza'da bir Avlu, 1954'te, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra İtalyan modernizminin yenilenme sürecinin başladığı düşünülen yılda yapıldı. Turin'de Lucio Fontana ve Piero Manzoni, 1951'de Enrico Baj tarafından kurulan,

Paul Cézanne, **St Victorie Dağı ve Château Noir**, 1904-06. Tuval üstüne yağlı boya, 65,5 x 81 cm. The Bridgestone Museum of Art, Tokyo



Movimento Nucleare için tam destek verdiklerini açıkladılar. Daha sonra hedefinin "nükleer sonrası insan"ı temsil etmek ve *arte informale*'nin genişleyen kapsamını tanıtmak olduğunun açıklanmasıyla Movimento Nucleare, Asger Jorn tarafından MIBI'nın (Mouvement Unternational pour un Bauhaus Imaginistre) bir kolu haline getirildi. Ancak sanat dünyasında dönen politik entrikalar konusunda tümüyle kuşkucu ve "değişim" durumunu varoluşun olmazsa olmazı şeklinde algılayan biri olarak giderek münzevileşen Morandi, uluslararasılaşma konusuna yeniden ilgi gösterilmesinden etkilenmiş gibidir.



Köy,1935.
Tuval üstüne yağlı boya, 60 x 71 cm. Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin



Via Fondazza'da Bir Avlu, 1954.
Tuval üstüne yağlı boya. 55,5 x 45,5 cm. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Jasper Johns

1930'da, Güney Carolina'daki küçük Allende kasabasında doğdu. Yerel bir üniversitede kısa süreli resim eğitimi aldıktan sonra 1950'lerin başında New York'a taşındı. Burada besteci John Cage, dansçı ve koreograf Merce Cunnigham, sanatçı Robert Rauschenberg ile tanıştı. Hemen hemen aynı dönemde Marcel Duchamp'ın *Büyük Cam*'ını görmek için Philadelphia'ya gitti ve Duchamp'ın "keşfettiği" "hazır yapıtlarla" –basit bir tasarımla sanat yapıtı olarak sergi mekânlarına koyduğu, sokaklarda, bahçelerde bulduğu seri üretilmiş nenseler– ilgilenmeye başladı. Çok erken evrelerden beri Johns, Soyut Dışavurumcuların duygusal aşırılıklarına yüz çevirmiş, bunun yerine Avusturyalı dil uzmanı Ludwig Wittgenstein'ın metinlerindeki yaklaşımlardan destek alarak daha "sakin" ve "mantıklı" resimler yapmanın peşine düşmüştü.

Alçı Kalıplı Hedef

1955. Tuval üstüne eklenmiş nesneler, ankostik ve kolaj, 129,5 x 111.8 cm
Leo Castelli Ailesi Koleksiyonu, New York

"Resim bir fikir içerse de içermese de, resmin varlığı onun tek anlamı olabilir."
Jasper Johns

Johns'un "Hedef" resimleri de dâhil olmak üzere tüm ilk dönem yapıtları, kökleri eski Mısır uygarlıklarına dayanan bir yöntemle, ankostik ile yapılmıştır. Saf boya pigmentleri sıcak bir levha üstündeki balmumunun içine dökülür ve arkadan sıcak bir ütüyle ısıtılan tuvale doğrudan uygulanır. Ankostik, kalıcılık ve en yüksek renk duyarlılığı sağlayan yavaş, emek isteyen bir yöntemdir. Johns, yapıştırılmış gazete şeritleri de ekleyerek zenginleştirdiği bu yöntemi parlaklığını kaybetmeyen yoğun, dokulu bir yüzey elde etmek amacıyla seçmiş gibi görünmektedir. *Alçı Kalıplı Hedef*, Johns'un ilk dönem yapıtları arasındaki en aykırı yapıt olmakla kalmaz, kavramsal açıdan da en tam olanıdır. Hedef, simgeden başka bir şey değildir ama biz baktıkça imgeye dönüşen bir simgedir. İzleyicinin bakış açısını ortalamak ve yapıtın önünde bedeninin yaptığı hareketi ölçmek için kullanılan bir araç olarak başlayan şey, bu resimlerde tuhaf bir tarafsızlığa ancak yine de mutlak tekilliği içinde oldukça gerçek bir betimleye dönüşmüştür. Wittgenstein'a göre bu, iki temel "gerçeklik koşulu"nu (hiçbir argüman olamayacağı hakkında), "aykırılığı" ve "laf kalabalığı" gerçekleştirmektedir. Görülen şey hem hedefin kendisidir hem hedefin kendisi değildir hem de hedefin imgesidir. İnsan bedenindeki duyu organlarının hedefin üstündeki kutulara dizilmiş alçı kalıpları ise aksine farklı renklerle işaretlenerek "doğal olmayan" bir şekilde tasvir edilmiştir. Bu "doğallıktan çıkarma" işlemi, bizleri eski bilgilerimizi sınamaya ve uzuvlara –el, kulak, burun, penis vs– yeni adlar vermeye, böylece bedeni bir simgeler sistemi şeklinde algılamaya davet eder.



Tennyson. 1958. Tuval üstüne ankostik ve kolaj, 186.5 x 122.5 cm. Des Moines Art Center, Iowa

Nesne ve Simge Olarak Resim

1950'lerin sonunda pek çok sanatçı Wittgenstein'ın metinlerini sanat yapıtını yeniden ele alıp yeniden tanımlamaya yardımcı birer kaynak gibi gördü. "Resim", "form", "nesne" "sembol", "simge" gibi kelimelerle doğrudan uygulanabilen terminolojinin cazibesine kapıldılar ve "simgesel diller, tüm sıradanlığına rağmen temsil ettikleri şeyin resmidir", "simge, algılanabilir semboldür", "mekân, zaman ve renk (renklendirilmiş olmak), nesnelerin formlarıdır" gibi görünüşte basit



ifadelere yöneldiler. Tüm bu ifadeler Johns'un *Alçı Kalıplı Hedef* resmini yorumlarken doğrudan kullanılabilir. Bayraklar, sayılar ve uygun isimler gibi hedefler de basit birer simgedir ve basit şeyleri temsil eder ama aynı zamanda gördüğümüzün ötesine ulaşan sembolik bir düzen de içerir. Benzer şekilde bunlar da zamanda ve mekânda var olan "renklendirilmiş" birer nesnedir. Ancak, Wittgenstein'ı bu kadar düz ve basit okumanın yanlış bir yol olduğunu anlamak da çok önemlidir. Wittgenstein'ın felsefesinde "nesne" ve "form" gibi mefhumlar basit olmadığı gibi sembolik mantık disiplininden türeyen her tür teknik uyarıya da maruz kalarak geliştirilmiştir.

Richard Hamilton

1922'de, Londra'da doğdu. 1938'de Royal Academy Schools'a gitti ve aynı zamanda akşamları Central School'da baskı resim dersleri aldı. İkinci Dünya Savaşı çıkınca akademi kapandı. Askere gitmek için yaşı tutmayan Hamilton, mühendislik eğitimi almaya gönderildi. 1946'da akademiye döndü ama bu kez de askerlik vazifesinden sorumlu tutulduğu için okuldan ihraç edildi. 1946-47'de on sekiz ay askerlik yaptıktan sonra Slade Sanat Okulu'nda 1948'den 1951'e kadar resim eğitimi aldı. Burada, ileride Çağdaş Sanatlar Enstitüsünde (ICA) kurulacak Bağımsızlar Grubu'nun etkileyici "beyin takımının" sanatsal çekirdekleri haline gelecek olan Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi ve William Turnbull ile tanıştı. Hamilton'ın sanat yaşamının başından sonuna kadar ürettiği tüm yapıtları, farklı malzemeleri ve etkinlikleri kucaklıyordu. Son zamanlarında çoğunlukla baskı resim yapmaya yoğunlaşmıştı.

Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?

1956. Kâğıt kolaj, 26 x 25 cm. Kunsthalle Tübingen

1955-56'da Hamilton iki etkileyici sergi üstünde çalıştı. Önce Newcastle'daki Hatton Gallery'de gösterilen ardından Londra'daki ICA'ya taşınan "İnsan, Makine ve Hareket" başlıklı serginin lideri ve küratörüydü. Ayrıca Archigram grubu mimarlarından Theo Crosby'nin Londra'daki Whitechapel Gallery için düzenlediği "İşte Yarın" adlı serginin önemli katılımcılarından biriydi. *Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?* adlı kolajın, aslında, Whitechapel sergisinin "ikonik" afişinde kullanılacak bir imge olması planlanmıştı ama hiçbir zaman bu amaçla kullanılmadı. İmgeyi ve başlığı birlikte değerlendirmek yapıtın 1956'da, dönem ruhuyla son derece uyumlu bir şekilde ne anlama geldiği konusunda kapsamlı bir bilgi sunar; daha kişisel düzeyde yapıt Hamilton'un "ilerici" olma arzusunu ve çağdaş bir rüyanın içinde yaşama tutkusunu yansıtmaktadır. Bu kolaj, tüketim ürünlerinin yaygınlaşması konusunda neredeyse naif bir heves, yeni teknolojilerin –özellikle iletişim ve medya alanıyla ilişkili olanların– doğurduğu gücü ve etkiyi kabullenmeyi gösterir. Daha genel olarak popüler kültüre ait meşguliyetleri ve sonucunda ortaya çıkan yapıları kucaklayacak şekilde genişleyen "kültür" tanımı için güçlü argümanlar öne sürer. Hamilton'un bu kolajdaki yaklaşımı kusursuzdur. Önce, yapıtı zenginleştirecek, zeka ve espri katacak, karmaşıklaştıracak kategorileri listeledi: erkek, kadın, insanlık, tarih, yemek, gazeteler, sinema, TV, telefon, çizgi roman, sözcükler, ses kayıt cihazları, otomobiller, ev eşyaları, mekân. Daha sonra eşi Terry Hamilton ve Bağımsızlar Grubu üyesi Magda Cordell, her başlık için uygun imgeleri bulmak amacıyla çok sayıda (çoğu grubun başka bir üyesi John McHale tarafından Amerika Birleşik Devletleri'nden getirilen) dergiyi araştırdı. İmgelerin verdiği hissin son derece çağdaş, doğru renklerde ve ölçülerde olması gerekiyordu. Hamilton'un niyeti, başından beri, perspektif açısından az-çok uyumlu bir mekân imgesi üretmekti. Kolajı oluşturacak bileşenlerin seçimi sırasındaki titiz hesaplamalarla gerçekleşecek bir şeydi bu.



Pop Art'ın Temelleri 1950'lerin sonu, Atlantik'in iki yakasında Pop Art'ın (Pop Sanat) doğuşuna tanık oldu. 1955'te, Hamilton'ın "POP" sözcüğünün ilk kez kullanıldığı kolajından bir yıl önce, Birleşik Devletler'de Jasper Johns "Hedef Resimleri"ni yapmıştı ama Amerika'da Pop Art 1960'ların başına kadar tam anlamıyla ufka yelken açmamıştı. 1961'de Roy Lichtenstein'ın ilk çizgi roman resimleri ortaya çıktı, Andy Warhol 1962'de "Campbell Marka Çorba Kutusu"nu ilk kez sergiledi. İngiltere'de Pop Art hemen hemen aynı zamanlarda gündeme geldi ama bu, henüz sadece, Derek Boshier, David Hockney, Allan Jones ve Peter Philips'in öğrenci olduğu Royal College of Art merkezli bir sanat okulu fenomeniydi. Bu öğrenciler iki Amerikalı ressamın, hem Ron Kitaj'ın (1932 doğumlu) hem de –biraz mesafeli biraz da kavramsal bakış açısıyla– Richard Hamilton'ın etkisi altındaydılar.



Şanlı Teknikültür. 1961-64
Asbest panel üstüne yağlı boya ve kolaj, 122 x 122 cm. Özel koleksiyon

Yves Klein

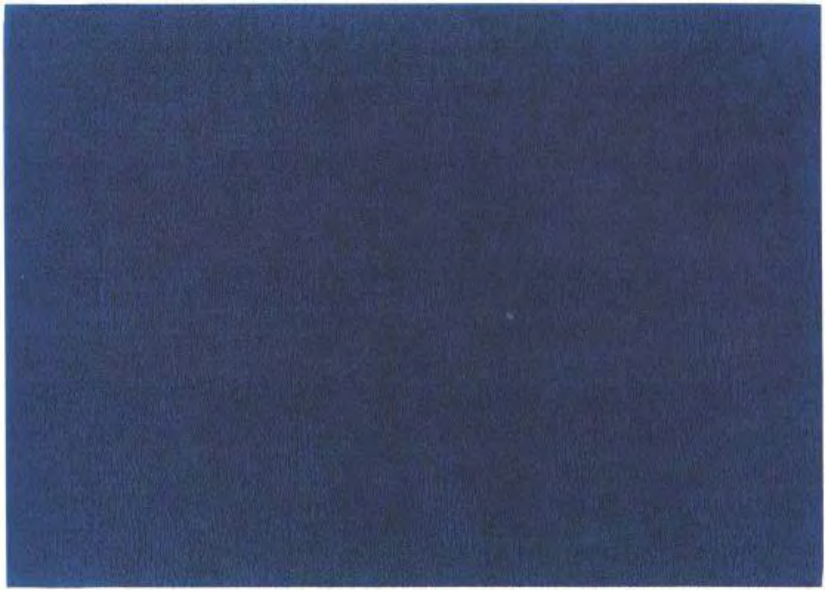
1928'de, Nice'de doğdu. Annesi de babası da sanatçıydı. Roma Katolik kilisesinde vaftiz edildi ve yaşamı Cascialı Azize Rita'nın hizmetine sunuldu. İlk tutkusu judoydu ve üç alt seviyede kara kuşak mertebesine ulaştı. On dokuz yaşındayken, Max Heindel'in *La Cosmogonie des Rose Croix* adlı kitabını okudu. Bir yıl sonra Gül-Haçlılar tarikatına katıldı (Rosicrucian Society) ve bu tarikatın öğretilerini sistematik bir şekilde uygulamaya başladı. Aynı dönemde "ruhaniyet" not defterinin ön kapağına düz, mavi bir disk yapıştırarak oluşturduğu ilk monokrom (tek renkli) çalışmasını yaptı. 1962'de, Paris'teki dairesinde geçirdiği bir kalp krizi sonucunda öldüğünde henüz otuz dört yaşındaydı.

İsimsiz Mavi Monokrom (IKB 129)

1956
Kumaş üstüne sentetik reçine ve kuru pigment boya, 78 x 56 cm
Staatsgalerie Stuttgart

İlk mavi monokromlar, 1955'te farklı şekillerdeki ve boyutlardaki tek renkli yapıtlardan oluşan bir serinin parçası olarak üretildi; bunların iki tanesi, 1957'de "Uluslararası Klein Mavisi" (International Klein Blue) adı verilen ve 1960'ta "IKB" markasıyla tescillenen yoğun ultramarin mavisi kullanılarak yapıldı. Sanat yaşamının gelişimindeki önemli bir evre olan bu renk tescillenmesi olayı, Klein'ın sanatçı olarak kamusal kimlik kazanmasına yardımcı oldu. Sadece "mavilik"le özdeşleştirilip bu rengi hayli kişisel bir estetik alana dönüştürmekte kalmayan sanatçı, bu basit "adlandırma" eylemi sayesinde kendini de marka haline getirdi. O andan itibaren IKB'yi bir renk olarak kabul etmek, Klein'ın varlığını, markasının metafizik spekülasyonunu ve "Mavi Çağ"ın ustası olarak sanatçının tarihteki yerini onaylamak demekti. Kendini tanıtmaya yarayan parlak bir fikirdi bu. Monokromlardan ibaret ilk sergi, "*Proposte Monocrome, Epoca Blue*" (Monokrom Orantılar, Mavi Çağ) 1957'de, Milano'daki Galleria Apollinaire'de açıldı.

IKB 219'un da aralarında yer aldığı mavi resim serisi teknik bir yenilikle spekülatif düşünce akışını bir araya getirmektedir. Klein, resimde maddeselliğin ötesine geçmek ve resmin sahip olduğu güçlü yüzey anlayışına karşı çıkmak istemişti. Mavi rengin boyutsuz olduğunu düşünüyordu ve saf bir "yok oluş" yaratmak istiyordu. Bunu sağlamak için mavi rengin başka hiçbir ton ya da mavi çeşitlemesi içermeksizin, "flütten çıkan tek bir nota gibi" olması ve göze bu "saf" haliyle hitap etmesi gerekiyordu. Ancak bunu başardıktan sonra "cisimlerin hiçliğine yakın" bir soyutlama düzeyine ulaşılabilirdi. Ancak bundan sonra yapıt "saf bir düşünce fenomenine" dönüşebilirdi. Bu da, saf haldeki kuru pigment boyanın rengine eşdeğer bir renk doygunluğu yakalamayı gerektiriyordu. Klein kullanabileceği geleneksel resim araçlarının ve yöntemlerinin çok kısıtlı, yetersiz olduğunu hemen keşfetti. Fırçaların hepsini atıp silindir boya fırçasına geçti –muhtemelen bunu yapan ilk sanatçıydı-; yağlı boyayı bırakıp yeni mat sentetik reçine boyayı kullanmaya başlandı. Bu tercihleri, boyayı katmanlar halinde sürüp yine de yansıtma özelliği olmayan bir yüzey elde etmesine imkân verdi. Her şeyden önemlisi, kalıcılık sağlama beklentisiyle kuru pigment boya sürdüğü son katmanda, gayet mantıklı bir şekilde, boyayı tutkal gibi kullanabilmesiydi.





İsimsiz Mavi Monokrom (IKB 46), 1955. Ahşaba monte edilmiş kumaş üstüne sentetik reçine ve kuru pigment boya, 66 x 46 cm. Özel koleksiyon

Klein ve Gül-Haçlılar

Klein astrolojiye duyduğu ilgi sayesinde Rosenkrauz öğretileriyle tanıştı ve 1948'de California'nın Ocean-side beldesindeki tarikat niteliğindeki birliğe katıldı. Takip eden yıllarda bu felsefi akımın üç öğretisini başarıyla öğrendi ve aşama kaydetti. Bu öğretiler Antik Yunan düşüncesi, Hıristiyan mistisizmi, Oryantal felsefe, simya ve Kabala'yı içeriyordu. Mavi rengin cazibesine kapılmasının kaynağı bu rengi "sınırsızlık [...] ilahi birliğin hâkim olduğu bir boşluk" olarak gören Heindel'di. Heindel *La Cosmogonie des Rose Croix*'da fiziksel maddeler dünyasının sonuna gelindiğini ve "boşluk ile saf ruha" dönüşün başladığını öngörüyordu. Bu mefhum Klein'ı bir hayli cezbetti. Gül-Haçlı öğretileri terk ettikten çok sonra bile yapıtlarının temel amacını tanımlarken bu kavramı kullandı.

Milton Avery

1885'te, New York'taki Altmar'da doğdu. 1898'de Connecticut'a taşındı ve yirmi yaşında bir gençken Connecticut Sanat Öğrencileri Birliği'ndeki desen derslerine katıldı. Özverili bir amatördü; birkaç yıl, gün boyunca tuvalinin önüne geçip çalıştı, geceleri de bir fabrikada vardiyalı işçi olarak çalışıp geçimini sağladı. 1911'de kendini sanatçı olarak tanıtmaya başladı. İlk kişisel sergisini 1915'te, Wadsworth Atheneum'daki (Hartford, Connecticut) Annex Gallery'de açtı. Çağdaşlarının çoğunun ürettiği –Marsden Hartley, Mark Rothko, Adolph Gottlieb ve Barnett Newman'ın yakın arkadaşıydı– yapıtlardaki etkileri göz önüne alındığında Milton Avery'nin çalışmalarının Amerikan "renk alanı" resminin gelişimi üzerindeki hayati önemi bugün açıkça görülmektedir. Sanatçı, 1965'te New York'ta öldü.

Deniz Çayırları ve Mavi Deniz

1958
Tuval üstüne yağlı boya, 152.7 x 183.7 cm
The Museum of Modern Art, New York

Milton Avery'nin resimleri, Avrupa'da üretilen renkli resimlerle savaş sonrası dönemde Birleşik Devletler'de soyut sanatın evrimi arasında bir bağ kurmaktadır. Avery'nin 1940'ların başında yaptığı resimlerde Matisse'in etkisi çok açık bir şekilde görülmekteyken, sanatçının özgün renk kullanımına dayalı üslubunun ortaya çıkmaya başladığı 1940'ların sonunda bu etki giderek kaybolmuştur. 1947'de yaptığı *Ergen* gibi yapıtlarında görülen ve özel bir uzamsal dile dayanarak soyutlanmış figüratif formlar, belirli bir forma bağlı olmayan yapboz parçaları gibi birbirine eklenen renkli alanlardan ibaret düz bir desene dönüşmüştür. Bu soyutlama süreci 1950'lerde de ivme kazanmayı sürdürmüştür. 1958'de Avery'nin *Deniz Çayırları ve Mavi Deniz*'i yaptığı sıralarda eski resimlerinde görmeye alışık olduğumuz, özensiz bir şekilde parçalara ayrılan resim düzlemi yerini mükemmel bir şekilde "düzleştirilmiş" kompozisyonlara bırakmıştır. *Deniz Çayırları ve Mavi Deniz*, figüratif olmamanın eşiğinde bocalayan lirik ve soyut bir resimdir. Manzarayı gerçek dünyaya ait bir görüntü gibi değil atmosferik bir düş gibi ele almaktadır. Bu, genel anlamıyla, bütünlüklü, güçlü çağrışımlara yol açan, renk uyaranına bağlı olarak kişinin ruh halini değiştirebilecek bir renk ailesiyle –farklı mavi tonları– sağlanmaktadır. Resmin kalitesinin malzemenin gücüne ve kavramsal kesinliğe göre değerlendirildiği bir dönemde Avery'nin resimlerinin zarifliği ve aydınlık güzelliği pek çoğu gerçekten radikal nitelikleri ayırt etmekte başarısız olan eleştirmenlerin olumsuz tepkisini aldı. Neyse ki bu nitelikler; Georgia O'Keeffe'den Jules Olitski ve Larry Poons'a kadar farklı nesillerden birçok Amerikalı ressam üstündeki etkisini kaybetmedi.



Ergen, 1947. Tuval üstüne yağlı boya ve grafit, 76 x 102 cm. Terra Foundation for the Arts, Chicago



Kara Deniz, 1959
Tuval üstüne yağlı boya, 127 x 170 cm. Phillips Koleksiyonu, Washington



"Renk Alanı" Resmi Nedir? "Renk alanı" terimi, tuvali kat eden ve tekbir renkle dolu tekil bir alan kavramından hareket eder. Ortamın akustiğini düzenleyici bir ses paneli gibi işlev gören "alan", kendisine kıyasla farklı "renk formlarının" oluşturulmasında ve her bir renk formunun kendisi sayesinde özgün titreşimlerini kazanmasında kullanılır. Milton Avery'nin "alan" terimini hiç kullanmaması bir stratejidir. Buna rağmen, belki de en soyut resmi olan, 1959 tarihli *Kara Deniz*'de renk alanıyla bağlantısı açıkça görülmektedir. Genellikle "renk alanı" ressamı olarak anılan üç ressam (Mark Rothko, Barnett Newman ve Clyfford Still) arasında yalnızca Rothko'nun resimlerinin klasik tanıma uygun olduğu söylenebilir. Rothko'nun aksine Still'in boyalı yüzeyleri ağırlıklı olarak belli bir istikamete yönelme eğilimi gösterirken Newman'ınkiler alanı boydan boya fermuar gibi ayırmakta ve resmin kenarlarında sabitlenmektedirler. "Alan" teriminin gerektirdiği tuvalin her yerine yayılmaktan eser yoktur. Still, "soyutlama" eğiliminin çok farklı biçimlerinin bulunduğu (hatta sanatçının tek bir yapıtı içinde bile), "renk alanı" resmi kategorisinin ise sadece kendi etki alanlarını güvence altına almanın peşinde koşan eleştirmenlerin basit bir buluşu olduğu düşüncesindeydi.

Piero Manzoni

1933'te, Milano yakınlarındaki Soncino'da aristokrat bir ailenin oğlu olarak dünyaya geldi. Accademia di Brera'da kısa bir süre eğitim aldı ama aslında resim yapmayı kendi kendine öğrendi. Gençlik yıllarında, aile dostları olan Lucio Fontana ile sürekli iletişim halindeydi; olgunluk döneminde yaptığı ilk resimler, Fontana'nın ve Alberto Burri ile Jean Fautrier gibi malzeme temelli çalışan sanatçıların etkilerini taşıyordu. Manzoni, 1957'de Milano'da Yves Klein'ın monokrom mavi resimlerini gördü. Aynı yıl hepsi beyaz olan, *Renksiz* adını verdiği, kendi monokrom çalışmalarının ilk örneklerini yaptı. Arte Povera ve –uluslararası düzeyde– Kavram Sanatı'nın (Kavramsal Sanat) gelişmesinde kilit figür olan Manzoni, sanat yapımında "yenilebilir" malzeme kullanan ilk sanatçıydı. Aynı zamanda, izleyici grubu önünde çıplak bir modeli imzalayarak "eser sahipliğini" bizzat sanat yapıtı mertebesine çıkaran ve kendi dışkısını konserve kutusuna koyarak tüketim kültürünün gülünç bir taklidini yapan ilk sanatçı da o oldu. Manzoni sadece sekiz yıl sanat yaptı. Geçirdiği bir kalp krizi nedeniyle 1963'te, Milano'daki atölyesinde öldü.

Renksiz

yak. 1958
Tuval üstüne kaolin. 94 x 75 x 4 cm (çerçeveli ölçü). Walker Art Center, Minneapolis

Klasik "Renksiz" çalışmaların ilk ürünlerinden olan bu yapıtta, çin kili ve tutkal karışımıyla elde edilen yapı tuvalin üstünü ikinci bir cilt gibi kaplamış, tuvalin yüzeyi boyunca gerilmiş ve arkadan tutturulmadan önce düşey kenarlarda hafifçe sıkıştırılmıştır. Tekniğin verdiği etki pürüzsüz, bütünleşik, hafif kıvrımlıdır ama garip bir şekilde imgeyi, rengi veya herhangi bir belirtiyi reddeden tinsel bir yüzeye bakılıyormuş hissi taşır. Manzoni, "Renksiz" serisinin resimden referansları da soyutlamayı da çıkarmak niyetiyle yapıldığını söylemiştir. Serideki resimler ne kendileri dışında başka bir şeyi işaret etmekte ne de özgün fenomenal doğalarının ötesine geçmenin peşindedir. "Renksiz" serisi "sadece kendilerine özgü bir terminolojiyle değerlendirilebilir". Bunlar hayal gücümüzün ürettiği yorumları bekleyen parçalar değil bir şeylerin meydana gelebileceği yerler, "başlangıç noktaları", saf "boşluklar"dır. Bu noktada "mekânı nesneleştirmek" ile "temsiliyet mekânı" arasında ayrım yapan Maurice Merleau-Ponty akla gelir. "Mekânı nesneleştirmek" durumunda, gerçeklik diye bir şey yoktur, "görünüm" –yanılsama ile algının yarattığı– söz konusudur. Yorumlanacak bir şey de yoktur. Temsiliyet mekânında ise birbiriyle yarış halindeki gerçeklik durumları en başından beri yan yana durmaktadır: temsil edileni ve "temsiliyet"in bizzat kendisini taşıyan araçlardır. Yanılsama ve algı buluşturulur; aslında yorumlama eylemi sayesinde uzlaştırılır. "Nesneleştirilen mekânlar" olarak "Renksiz" serisi, kesinlikle *kendinde şeyler* kategorisine (dünyasına) aittir; dolayısıyla çok önemli bir sanat tarihsel "an"ı temsil eder: resim ya da heykelin aksine "nesne" sanatının evrimi. Serinin diğer yapıtları, çeşitli hazır nesneler ve malzemeler içerir: yuvarlak ekmekler, pamuklu yünler, cam lifi demetleri, pipetler ve benzeri.



Renksiz, 1961-62
Ahşap üstüne yapıştırılmış ve verniklenmiş yuvarlak ekmekler. 90 x 85 cm
Özel koleksiyon



Manzoni: Düşünür ve Eylem Adamı

Kolektif çalışmanın verimliliğine derinden inanan, keskin bir felsefe yeteneğine sahip Piero Manzoni, kısa sanat yaşamında çeşitli radikal modernist grupların kurulmasını sağladı ve bu gruplara katıldı. Gruppo Nucleare'den önce Ettori Sordini ile birlikte, amacı "insanların ortak evrensel bilinç dışı değerlerini aramak" olan bir "Manifesto" grubunu kurmuştu. Gruppo Nucleare'nin iki manifestosunda eş yazardı: *Organik Resim İçin* ve Üslup Karşıtı Manifesto. 1959'da o zamanlar Lahey'de bulunan Zero Group'un üyesi oldu. 1960'ta Enrico Castellani, Heinz Mack ve Otto Piene ile birlikte *Manifesto contro niente'i* [Hiçlik Karşıtı Manifesto] imzalayan sanatçılardan biri oldu.

"Varlık, her şeydir." **Piero Manzoni**

Mark Rothko

(Marcus Rothkowitz) 1903'te, bugün Letonya'da Daugavpils olarak bilinen Dvinsk'te doğdu. Geleneksel bir Yahudi ailesi olan Rothkowitzler, şiddetli eziyetten yılarak 1913'te Oregon, Portland'a göç etti. Akademik açıdan yetenekli Rothko, 1921'de Yale Üniversitesi'nde eğitim bursu kazandı. Avukat olma niyetiyle Beşeri Bilimler dersleri almaya başladı ama iki yıl sonra okulu bıraktı. 1923'te New York'taydı. 1925'te ressam Max Weber'in atölyesinde çalışıyordu. Weber sayesinde gelişiminde önemli bir etkisi olan renk alanı ressamı ve Matisse hayranı Milton Avery ile tanıştı. Adolph Gottlieb ve Joseph Solman ile birlikte Rothko, resimde "soyutlamaya" inanan "On" (The Ten) grubunun kurucu üyesi oldu. Otuzlu yaşlarının sonunda, Büyük Buhran sırasında işsizliği gidermeye destek olmak için kurulan WPA projesine bel bağlamak zorunda kaldı. Başarı nihayet 1945'te, Peggy Guggenheim'ın kişisel sergisini düzenlemesi için ona New York'taki The Art of This Century [Bu Çağın Sanatı] adlı galerisinin kapılarını açmasıyla geldi. Mark Rothko, 1970'te New York'taki atölyesinde intihar etti.

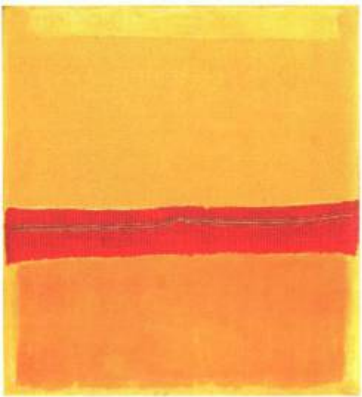
Kırmızı İçindeki Dört Karaltı

1958. Tuval üstüne yağlı boya, 259,1 x 294,6 cm
Whitney Museum of American Art, NewYork

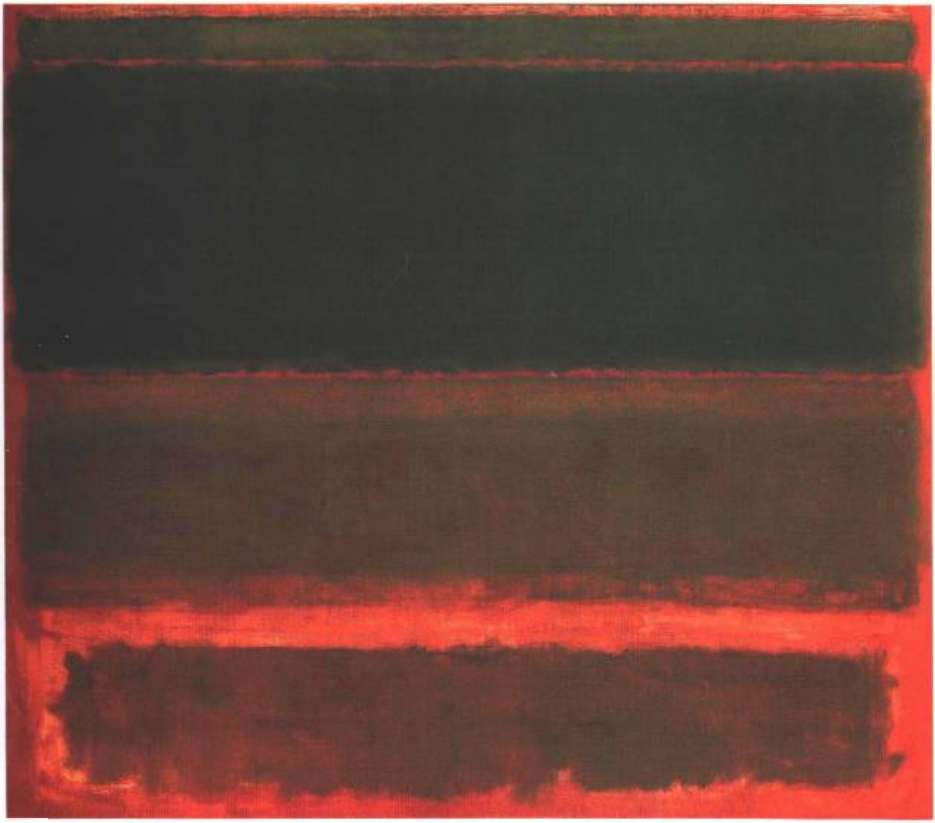
Rothko'yu tanımlayacak en uygun kelimeler muhtemelen onun "dindar" ya da daha iyisi, "mistik bir ressam" olduğudur. Çocukken çok nitelikli bir Talmud eğitimi almıştır ve Yahudi mistisizminin daha gizemli sahalarıyla tanışmıştır. Bu sayede asla terk etmediği bir düşünce sistemi geliştirmiştir. Bu düşünce sistemi, sembolizmden bir hayli etkilenen ve daha sonraki yaşamında –psikanaliz deneyiminden sonra– Jungcu tatlarla zenginleşen estetik kuramında yüzeye çıkmıştır. "Evrensel sembolik enerjiden faydalanabilen bir seçenek olarak resim yapma" fikri, en başından beri Rothko'nun yapıtlarında vardır. Jackson Pollock'ta olduğu gibi Rothko'nun yapıtlarında da bu, özellikle 1940'ların başında yaptığı, tuvalin ortasını kaplayan ilkel, toteme benzer formların yer aldığı deneysel çalışmalarda kendini belli etmektedir. 1945'te bu formlar parçalı ve tuvalin tamamını kaplayacak şekilde yaygın olmaya başladıkça daha az somut bir hal almışlardır. Dört yıl sonra, 1949 tarihli *Numara 22* gibi yapıtlarında, tuval yüzeyi boyunca yatay ilerleyen bulanık, dört kenarlı şekiller görülmeye başlar ki bu Rothko'nun olgunluk dönemi üslubun karakteristik özelliğidir.



Deniz Fantezisi, 1946
Tuval üstüne yağlı boya
111,8 x 91,8 cm
National Gallery of Art, Washington



No. 5/No. 22, 1950
Tuval üstüne yağlı boya
297 x 272 cm
The Museum of Modern Art, New York



Kırmızı İçindeki Dört Karalti, Rothko'nun bir renk uzmanı olarak gücünün zirvesine vardığını göstermektedir. Siyah, kahverengi ve kırmızı arasındaki yoğun duygusal eksen, Rothko'nun gerek çok sayıda şövale resminde gerekse Texas, Houston'daki Rothko Şapeli ve Seagram Binası için yaptığı duvar resmi projelerinde sık sık kullandığı bir enstrümandır. Solmuş ve rahatsız edici görünmemesi için renk sıcaklığı konusunda mutlak kontrol gerektiren, hayli talepkâr bir renk aralığıdır bu. Rothko bu durumu, mükemmel bir yetenekle, ustalıkla ve bariz bir kolaylıkla yönetir. Koyu renkli dört formun içinde yüzdüğü kırmızı alan, önce kırmızıyla, sonra turuncuyla, en son da kahverengiyle renklendirilmiştir. Dörtgen şekiller bu geçişleri tamamlamaktadır. Tuvalin alt kenarına en yakın olan dörtgen, koyu kırmızıyla biraz koyultulmuştur. Yukarı doğru ilerledikçe karşımıza çıkan ikincisi daha mordur. Büyük siyah alan, önce maviyle sonra da yeşille gölgelendirilmiştir. Son olarak tuvalin en üstünde sıkıştırılmış ince şerit alan, geri kalan her şeyi olduğu yerde tutmaya yarıyormuş gibi görünür ve kahverengi aşı boyasına benzer tanımsız bir renktedir.

Lucio Fontana

1899'da, Arjantin'de, İtalyan bir ailede doğdu. İtalya'da eğitim aldı. Daha sonra Milano'daki Teknik Enstitü'de inşaat, mimari, fizik, matematik ve mekanik konularında eğitim aldı. Yirmi sekiz yaşındayken Accademia di Belle Arti di Brera'da "büyük mermer yontma ustası" Adolfo Wildt'in öğrencisi oldu. *Buchi* yani "delikler" olarak bilinen ilk delinmiş tuvallerini ürettiği 1949'a kadar anıt heykelleri yapan bir heykeltıraş olarak çalıştı.

Uzamsal Kavram / Bekleyiş

1959
(Concetto Spaziale / Attesa) Tuval üstüne su bazlı boya, 91 x 121 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam

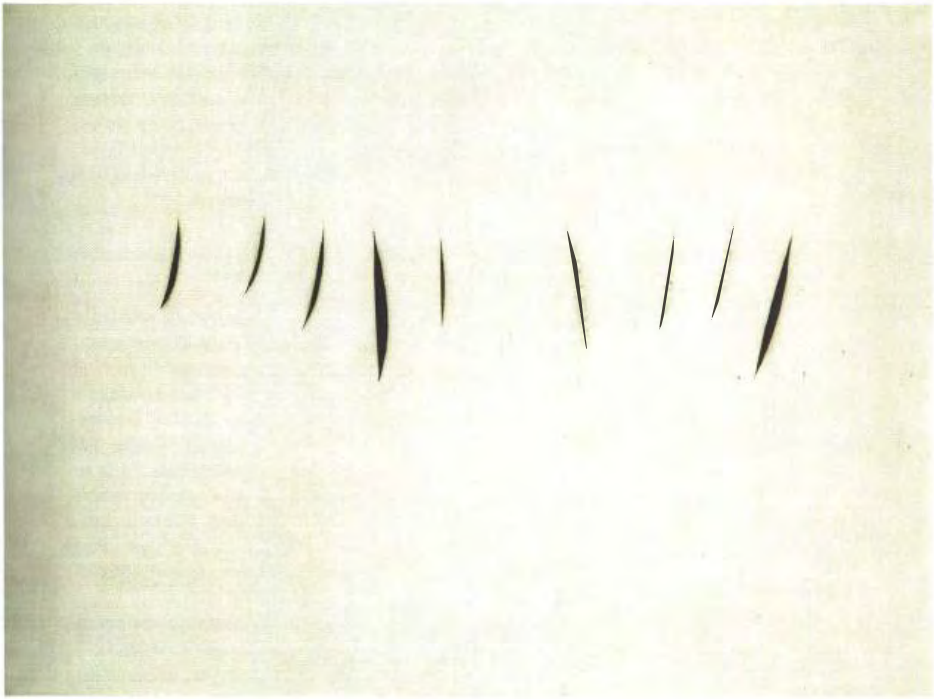
Fontana'nın *attese*, "bekleyişler" diye andığı Tagli yani "kesikler"in ilk örneği 1958'de yapıldı. "Kesik," resme karşı değil Fontana'nın "aşırı ağır bir gelenek" olarak tanımladığı şeye karşı alınan bir tavırdı. Resmin yassılığını alt etmenin yollarını arıyordu ve "kesik", yanılsama ile gerçek mekânın yerini değiştirmesine imkân verdi. Şu ünlü açıklamasında da ifade ettiği gibi: " ... 'Kesik', alanı tuvalin ardına doğru genişleterek yüzeyin potansiyel sınırsızlığına tanıklık eder." Ancak bu "kesik" resimlerinin metafizik ayrıntıları Fontana'nın öne sürdüğünden daha fazladır. Bunlar ölçülüp biçilmiş uzamsal yapılardır; özenle uygulanmış beş aşamalı bir sürecin ürünleridir: astarlanmamış tuval bezinin sıkıca gerilmesi; tuval kuruduktan sonra kesiğin şeklini korumasını sağlamak için kıvamlı bir emülsiyon boyayla yüzeyi kaplayıp doygunlaştırmak; tuval henüz tam anlamıyla kuru değilken, kuruma sürecinin en doğru anında kısa uçlu bir bıçakla "kesiği" açmak; sık işlenmiş, siyah, tülbent inceliğinde bir bezle açıklığın arkasını kapatıp yapıtı bitirmeden önce parmakları kullanarak yarığı hafifçe açmak. Bu "kesikler" bedene uygulanan şiddeti anlatmaktadır. Hem yaralanmayı hem de invajinasyonu temsil eder; hem dini hem de cinsel çağrışımları vardır. Cerrahiyle ve etin kesilmesiyle bağının yanında stigmata ve İsa'nın bedeninin delinmesine yapılan göndermeler de çok güçlüdür.



Ugo Mulas, **Lucio Fontana'nın kesiği yaparken çekilmiş fotoğrafı**, 1964.



Concetto spaziale (Uzamsal Kavram), 1962
Tuval üstüne yağlı boya, 100 x 80 cm
Galerie Xavier Hufkens, Brüksel



Spazialismo / Uzamsal Resim Akımı

Hâlihazırda yedi tane olan "Uzamsal" manifestoların ilki, Lucio Fontana, eleştirmen Giorgio Kaisserlian, filozof Beniamino Joppolo ve roman yazarı Milena Milani tarafından Aralık 1947'de imzalandı. "Bilimin ve sanatın iki ayrı fenomen olduğunu düşünmeye karşıyız. ... İnsanın tuvalden bronza, alçıya, kile, evrensel ve belirsiz olan hayali imgeye geçmemesi imkânsız." İkinci manifestonun yayımlanmasından sonra Fontana, yapıtlarına isim verirken geleneksel heykel, resim isimlerini değil, farklı yapıt gruplarını ayırt etmeyi sağlayacak "Attese" (Bekleyişler) veya "Natura" (Doğa) gibi niteleyici bir sözcükle birlikte "Concetto Spaziale" (Uzamsal Kavram) ifadesini kullanmaya başladı. Sonuçta Uzamsalcılar, biçim ve mimari olarak mekâna ve ışığa sıkı sıkıya bağlı bir sanat anlayışı geliştirmenin yollarını arıyorlardı.

Frank Stella

1936'da, Massachussets, Malden'da doğdu. Andover'daki Phillips Akademi'de sanat eğitimi aldı. Ardından Princeton Üniversitesi'nde tarih konusunda uzmanlaştı. Burada ressam Darby Bannard ve şair, sanat tarihçisi, eleştirmen Michael Fried ile tanıştı. 1959'da, aralarında *Die Fahne Hoch!*'un da yer aldığı, "dönüm noktası" sayılan "siyah" resim serisini yaptı. Küratör Doroty Miller, 1959'da Modern Sanat Müzesi'nde düzenlenen "On Altı Amerikalı" başlıklı yenilikçi sergi için bu seriden dört resim seçti. Stella, aynı yılın sonbaharında Leo Castelli Gallery tarafından da ağırlandı. Bu başarıları kazandığında henüz yirmi yedi yaşındaydı.

Sancak Havada!

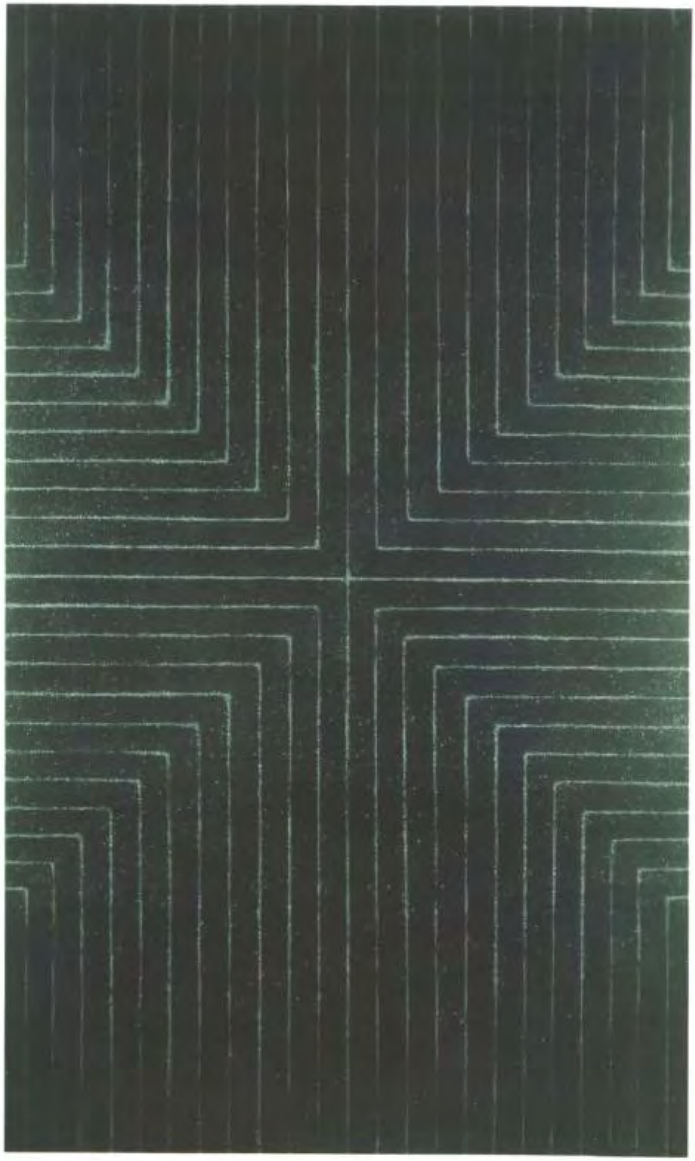
1959. (Die Fahne Hoch!) Tuval üstüne emaye boya, 308.6x 185.4 cm. Whitney Museum of American Art, New York

1950'lerin sonunda Frank Stella'nın Princeton'dan New York'a taşınması yeniden değerlendirme yapması açısından ona önemli bir fırsat sundu. Hans Hofmann ve Jasper Johns'tan etkilendiği açıkça belli olan ilk "şerit" resimlerini 1958'de yaptı. 1960'ların başında ise Stella dışavurumcu çalışmaları bırakmış ve "nesne olarak resim" şeklinde tanımladığı yeni bir resim yöntemi geliştirmişti. "Yassılık" bu yeni yaklaşımının temel ilkesiydi ve şu ünlü sözleriyle bu ilkeyi özetliyordu: "Resim, üstü boyanmış düz bir yüzeyden başka bir şey değildir." Çok sonra, 2000 yılında Stella şu açıklamayı yaptı: "Gerçek sanat hoşuma gidiyor ... 'Gerçeği' tanımlamak zor ama en iyi sanatın ne olduğunu ve sanattan çıkarmak istediğim şeyi tanımlayan en uygun kelime bu. Sizi varlığı –orada olduğu– konusunda ikna edebilme becerisi var ... Bunun 'hakiki' olduğunu söyleyebilirsiniz ... ama 'gerçek', aslında daha iyi ve olabildiğince geniş bir sözcük."

1958 sonunda ve 1959'da yapılan siyah resimler, "nesne olarak resim" yaklaşımının görselleşmiş ilk örnekleridir. Bu resimlerde kullanılan basit geometrik sistemler, Minimalizmin öncüleri olarak görülmektedirler. Resimler, tuvalin yan, üst ve alt kenarları boyunca eşit aralıklı çizgiler çizilerek yapılmıştır. Tuval üstünde boyanmamış halde bırakılarak yaratılan ince çizgilerle ayrılan siyah vernikli boya ile doldurulmuş bu aralıklar, basit, simetrik desenler oluşturmak için kullanılmıştır. Stella, siyah resimlerine ahlâki açıdan kışkırtıcı isimler verdi. *Die Fahne Hoch!* Hitler Gençliği'nin marşının ismiydi (Führer'in de en sevdiği marş buydu) ve sanatçının serisinde yer alan, Nazizm'e doğrudan gönderme yapan resimlerden biriydi. Hayli duygusal bir isim vererek imgeyi kasten "soğuklaştıran" Stella'nın ironik amacı bizzat "anlam" fikrinin istikrarını bozmaktı.

"Yassılık" Kuramı

"Yassı/düz" teriminin modern resimde kullanılma şekli genellikle yanlış temsil edilir ve yanlış anlaşılır. 1950'lerin sonunda ve 1960'ların başında en bilge şekliyle Clement Greenberg'in metinlerinde karşımıza çıkan sözcüğün, yazarın "optiklik" dediği daha kapsamlı bir tartışmanın konusu olduğu anlaşılır. Greenberg, bu "yassılığın" asla "mutlak bir yassılık" olamayacağını ileri sürer. Bu yassılık, göz aldanmasına, perspektife bağlı yahut heykelsi yanılsamaya geçit vermez ancak resim düzleminin optik bütünlüğüne uygun yanılsamalara imkân verir. Greenberg, "Modernist Resim" adlı makalesinde (1960) buna çok net bir açıklık getirmiştir: "Eski büyük üstadlar, mekânsal yanılsama yarattıkları zaman kişi kendini resmin içinde yürüyormuş gibi hissederken Modernistlerin yarattığı yanılsama, izleyenin bakıp, yalnızca gözleriyle resmin içinde dolaşabildiği türdendir."



Arundel Kalesi, 1959. Tuval üstüne emaye boya, 308 x 186 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington





Seward Parkı, 1958. Tuval üstüne yağlı boya, 215,5 x 278 cm. Kunstmuseum Basel

Yves Klein

Antropometri: Prenses Helena

1950
Ahşaba monte edilmiş kâğıt üstüne mavi renkli kuru pigment boya eklenmiş sentetik reçine. 198 x 128,2 cm. The Museum of Modern Art, New York







Doğrudan bedenin işe karışmasını gerektiren bir yöntemle resim yapma fikri Klein'ın aklına ilk kez, judoyla ilgilendiği dönemde geldi. Yere düşen rakibin minder üstünde bıraktığı izler dikkatini çekti. 1958'de Robert Godet'in dairesinde bir performans düzenledi; performans sırasında yere gerilen büyük beyaz kâğıt üstünde mavi boyayı yaymak için çıplak modeller kullandı. Bu ilk girişimini başarısızlık olarak gördü ama iki yıl sonra performansı bir kez daha denedi.

Klein nihayet 1960'ta "Antropometriler"ine –beden resimleri– odaklandı. Çıplak bedenlerinin varlığının "monokromların istikrar kazanmasına yardımcı olacağı" inancıyla bir müddet, çıplak modelleri atölyesinde boş boş dolaşmaları konusunda yüreklendirdi. Sanatçının peşinde olduğu istikrar ve denge, maddesel değil ruhaniydi. Zamanında yazdığı gibi monokromlarının "etin dirilmesiyle dirilen beden sayesinde ... ansızın meydana gelmesini" istiyordu. Dolayısıyla bu yapıtların merkezinde Hıristiyanlığa özgü bir vaat olarak "diriliş"in –bedenin izinin "çıkmasıyla" temsil edilen– mistik açıdan yeniden keşfedilmesi fikri yer alıyordu. Klein'in insan bedeni anlayışı hayli ayrıntılıydı ve özellikle de Empedokles'in yazdığı metinler ışığında gelişmişti. Klein, bedenin "düşünmeyen" ve araçsal ya da "düşünce güdümlü" kısımları arasında net bir ayrım yapıyordu. "Düşünmeyen" –"tamamen güçlü"– parçalar, gövde ve kalçalar; düşünen parçalar ise baş, kollar ve bacakların alt kısmıydı; "gerçekten düşünmeyen bedenin et yığını" konusunda entelektüel tartışmalara yol açan bu ayrım Klein'ın 1960'tan 1961'in başına kadar ürettiği Antropometri serisinin tamamında olduğu gibi *Prenses Helena*'da da açıkça görülmektedir.

Klein, Empedokles ve *Katharmoi*

Klein Empedokles'i yalnızca okumakla kalmamış filozofun ölümünü de bir tür kendini kurban etme olarak tanımlamıştır. Empedokles'in Etna Dağı'nın kraterinden aşağı atlayıp intihar ettiği düşünülmektedir. Klein'ın beden görüşüne en uygun metni, Empedokles'in bedenin tinsel, uzuvsuz ve ölümsüz versiyonunu tanımladığı Katharmoi adlı şiiridir: "... Donatılmış değildir uzuvları insan başıyla; uzanmaz omuzlarından ayrılıp iki kol; ne ayaklar ne hızlı dizler ne kıllı göğüs; sadece kutlu ve insanüstü bir zekâ vardır; hızlı düşünceleriyle bütün kozmosu dolaşır."

Bu imge, Klein'ın "düşünmeyen ve tamamen güçlü beden" algısını neredeyse birebir karşılamaktadır.



Antropometri performansı. Galerie Internationale d'Art contemporain, Paris, 1960.

Yastığa benzeyen uzun bir silindirle antropometri çalışması yapan Yves Klein ve modeli, Yves Klein'in dairesi, Paris, 1960.

İsimsiz Antropometri (ANT 50), 1950. Tuvale monte edilmiş kâğıt üstüne kuru pigment boya eklenmiş sentetik reçine, 107 x 72 cm. Özel koleksiyon

Morris Louis

Nerede

1960. Su geçirmeyen keten tuval üstüne akrilik reçine boya. 252.3 x 361.9 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. Smithsonian Institution. Washington

Morris Louis, 1912'de, Baltimore'da Bernstein ailesinin oğlu olarak dünyaya geldi. 1929'dan 1933'e kadar Maryland'deki uygulamalı güzel sanatlar enstitüsünde eğitim aldı ama mezuniyetine kısa bir süre kalmışken okulu bıraktı. Ressam olmak konusunda kararlı davranan sanatçı, ilk yıllarda bulduğu her işte çalışarak kendi masraflarını çıkardı. 1936'dan 1940'a kadar New York'ta yaşadı ve WPA Federal Sanat Projesinde çalıştı. Burada Arshile Gorky, David Alfaro Siqueiros ve Jack Tworkov'la tanıştı. 1952'de Louis, Washington'a taşındı ve genç Kenneth Noland ile dost oldu. 1953'te birlikte New York'a giderek Helen Frankenthaler'ın atölyesini ziyaret ettiler. Louis burada sanatçının ilk "leke" resimlerinden birini, *Dağlar ve Deniz*'i (1952) gördü. Washington'a döndükten sonra yeni resim yapma yöntemleri denemeye başladılar. 1957'de, Morris Louis New York'taki Martha Jackson Gallery'de yapıtlarını ilk kez sergilediğinde olgunluk dönemi çalışmalarında kullandığı boya dökme tekniğini zaten yeterince geliştirmişti. Sanatçı, 1962'de Washington'da öldü.



Helen Frankenthaler
Dağlar ve Deniz
1952. Tuval üstüne yağlı boya. 220.5 x 298 cm
National Gallery of Art. Washington

Morris Louis'i tanıyan pek çok kişi, onun ağırbaşlı ciddiyetinden ve resme adanmış yaşamından bahseder. Bununla beraber bu eğilim yirmi beş yıl boyunca büyük bir özveriyle, yoğunlukla çalışan sanatçının bunu ün kazanmak uğruna yapmadığı gerçeğini gizler. Morris, yaşamının son sekiz yılında ürettiği yapıtlar sayesinde henüz yeni yeni tanınmaya başlamıştır. Louis, ketum bir adamdı ama sanat dünyasında bilinir hale gelmesinin nüveleri Perde resimlerinin ilkini yaptığı 1954 yılına dayanır. Bu resimler, Magna marka akrilik reçine boyanın sulandırıldıktan sonra katmanlar halinde akıtılmasıyla –sıkıca gerilmiş tuvaller üstünde– yapılmıştır. Böylece şekiller üst üste binmiş, birbirine karışmış veya birbirinin altından görünmüştür. Boya malzemesi olarak Magna, çok özel nitelikler sunuyordu. Renk yoğunluğunun önemli oranda artırılmasını sağlıyordu ve inceltildiğinde bile renk tonunun berraklığında bir bozulma olmuyordu. Morris Louis'in bakış açısında göre ise her şeyden önemlisi Magna marka boya her tür uçucu yağda çözünebiliyordu. Bu, sanatçının amacına en uygun incelticiyi seçmesine imkân veriyordu: doğru hızda suyu emiyor, sürülebiliyor ve kuruyordu. Astarlanmamış su geçirmeyen keten tuval bezini sıvı boyayı haznesine almaya hazır kanallar oluşturacak şekilde asıp sarkıtarak çalışırsa fırça kullanmayı bırakabileceğini hemen anladı. Sonuçta şekiller kendi kendilerine oluşmuş gibi görüneceklerdi. Spontane bir etkinliğin emsalsiz ve bütünlüklü imgeleriydi bu resimler. Morris Louis 1960'ta *Nerede*'yi yaptığında bu yöntem üstünde oldukça sıra dışı bir kontrol –yan yana ve uyum içinde duran bir dizi canlı ve güçlü rengin her şeye rağmen farklılıklarını koruyabildiği bir görüntü– sağlamayı başarmıştı.



"Louis, boyayı boyutsuz ve astarlanmamış su geçirmez keten tuval bezinin üstüne döker ... Boyayla sırılsıklam ıslanan kumaş, tıpkı boyanmış bir giysi gibi, tuval bezi de rengin kendisi, boyanın kendisi haline gelir: her tür iplik ve örgü, renklidir."
Clement Greenberg



Zambak, 1954. Tuval üstüne akrilik, 205 x 271 cm. Özel koleksiyon

Alberto Giacometti

1901'de, İsviçre'nin Val Bregaglia bölgesindeki Borgonovo'da doğdu ancak çocukluğu İtalyan sınır kasabası Stampa'da geçti. Önce Cenova'daki güzel sanatlar okuluna gitti, ardından Paris'e geçerek Académie de la Grande Chaumière'de heykeltıraş Antoine Bourdelle'in sınıfına kaydoldu. Montparnasse'da kiraladığı odasayesinde André Breton, Max Ernst, Joan Miró ve Pablo Picasso'nun zevkleri ile kaynaştı. *Le Surréliasme au Service de la Révolution* dergisine düzenli olarak metin desteğinde bulundu. Breton aracılığıyla, edebiyat çevresinden, aralarında Samuel Beckett, Paul Eluard, Jean-Paul Sartre ve Jean Genet'nin de yer aldığı pek çok arkadaş edindi. 1920'lerin sonu, 1930'ların başında Giacometti *Rüya Gören*, *Uzanmış Kadın* (1929) ve *16.00'da Saray* (1932) gibi yapıtları da içeren en önemli Gerçeküstücü heykelleri yaptı ama 1935'te çoğunu büstlerin oluşturduğu daha algı temelli bir heykel ve resim formuna yönelmişti. Sanatçının eserlerinde algısal düzeyde daralıp uzaması ileride sanatçının göze çarpan özelliği haline geldi. Giacometti, 1966'da, İsviçre'nin Chur kentinde öldü.

Annette

1961. Tuval üstüne yağlı boya, 55 x 46.5 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington



Annette, 1960. Tuval üstüne yağlı boya, 54 x 50 cm. Özel koleksiyon

Bazen varoluşçu bir sanatçı olarak tanımlansa da Giacometti sanat yaşamına gerçeküstücü olarak başladı. 1930'ların ortalarında çalışmalarındaki görüntü ciddi biçimde değişmiş olmasına rağmen aslında hep bir gerçeküstücü olarak kaldı. Sürekli modelden çalıştı ama Cézanne gibi o da kilde veya boyada gerçeğin eşdeğerini bulma olasılığı konusunda kronik kuşkular taşıyordu ancak Giacometti'nin durumunda bu bir tür arzu duyma haliydi. Ona göre dünya, beklenmedik dönüşümlerin, şaşırtıcı beklentilerin ve müphem varlıkların dünyasıydı; hep söylediği gibi "görüntüler" dünyasıydı. En istikrarsız unsurlar mesafe ve boyuttu çünkü gerçekliği geçici bir şey haline getiriyordu. Giacometti bir keresinde şöyle söylemişti: "Görüleni yeniden üretmek imkânsız ... burnumun ucundakini tespit edip tuvale yahut heykele aktarmak benim yapabileceğimin çok ötesinde bir şey." Ancak Giacometti'nin yapıtlarında deneysellik ve geçicilik olarak karşımıza çıkan olgu, bize resmin içine hapsolan şeyin ötesine ulaşan, cisimlerin ilkel haline derinlemesine inmeyi sağlayan heyecanlı bir sorgulama deneyimi sunar. Giacometti'nin hayal gücü, kapsamı ve derinliği bakımından "antropolojik" olarak tanımlanır. Nitekim Sartre da bir açıklamasında çağdaşları arasında yalnızca Giacometti'nin "kendini dünyanın başlangıcına konumlandırmanın bir yolunu bulduğunu" söylemiştir.

Sanatçının desenlerinde ve resimlerinde kullanmayı en sevdiği temalardan biri de, Giacometti'nin imgesini tuvale aktarmak için emek harcadığı saatler, günler, haftalar boyunca ona poz veren eşi Annette'dir. 1961 tarihli bu resim, sanatçının olgunluk dönemi yapıtlarının bütün özelliklerini taşımaktadır; Annette'in sanki bir vitrin camının ardında oturuyormuş gibi göründüğü çerçeve içinde çerçeve kullanımı, boynun ve başın daraltılıp uzatılması Giacometti'nin "bi-optik vizyon"da meydana



gelen algısal dönüştürmeye duyduğu ilginin ve Annette'e özgü özelliklerin yerini, boyutunu, şeklini sürekli olarak yeniden şekillendirmekten doğan biçimsel şeffaflığın sonucudur. Giacometti'nin resimlerindeki belirgin bir özellik de soluk bir renk aralığı kullanımıdır: griler, kahverengiler, küf sarısı, siyah ve beyaz karışımı bir renk seçimi. Sadece bu bile resimleri, gerçek dünyayı temsil eden diğer resimlerden ayırır ve bunları şekil, ölçü gibi etmenlerin cisimlerin özelliklerini işaret edebildiği metafizik alana konumlandırır.

"Beklenti hali muhteşem bir his. Beklenenin gelip gelmeyeceği önemli değil. Dostum Alberto Giacometti ile yaptığımız uzun sohbetin konusu da tam olarak buydu." **André Breton**

Yves Klein

İsimsiz Ateş Resmi (F74)

1961. Ahşap panoya yapıştırılmış yanık kâğıt. 139,5 x 102,3 cm
Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou. Paris

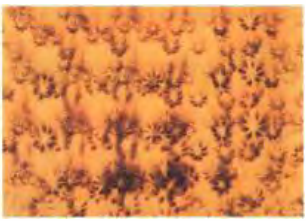
Klein'in "ateş resimlerini" içeren ilk sergisi, 1961'de Almanya'nın Krefeld kentindeki Museum Haus Lange'da açıldı. Sanatçının o zamana kadar yaptığı bütün çalışmaların özeti sayılan sergide "boş" bir oda ve ateş ile su temalı mimari önerilerinin yer aldığı bir camekân vardı. Krefeld Bayındırlık İşleri ve Gaz Departmanı'nın desteğiyle Klein müzenin dışına bir "Ateş Duvarı" ve iki tane de "Ateş Çeşmesi" kurmuştu. İlk "Ateş Resmi" grubunu, kâğıtları bunlara doğru tutup yüzeylerini hafifçe yakarak üretti. Krefeld'den Paris'e döndüğünde Klein, ona uzman bir ekip ve donanım sağlayan –o dönem için bu istisnai bir durumdu– Gaz de France'ın desteğini aldı. İsimsiz Ateş Resmi (F74) adlı yapıtın da aralarında yer aldığı seriyi üretmek için kurumun deneme merkezindeki büyük gaz tankını kullanabilecekti.
Teknik basit olmasına rağmen –resmin yapılacağı yüzeye kontrollü şekilde su uygulanmasına ve bu sayede belirli bölgelerin ateşin yakıcı enerjisi karşısında direnmesine dayanan– çok derin yan anlamlar taşıyordu. "İlkel" "su" ve "ateş" elementleri tek bir yapıtta bir araya getiriliyordu: yıkım ve yıkıma karşı gösterilen direniş, yaşamı reddetmek ve yaşamı sürdürmek. Klein, bu yapıtların "yaşam ve ölüm" hakkında olduğunu söylediğinde olaya basit bir açıklama getirmişti. Ancak Sokrates öncesi felsefe konusunda uzman biri olarak Klein aynı zamanda ateş/su, ölüm/yaşam metaforunun hiçbir şekilde ilk bakışta zannedildiği kadar kolay olmadığını biliyordu. Her iki referans da tam anlamıyla besleyiciydi; her iki referans da tam anlamıyla yok ediciydi. "Ateş Resimleri" hakkında konuşurken Klein, en sevdiği filozof Efesli Herakleitos'un veciz bir cümlesinden alıntı yapıyordu: "... ateş yayılırken her şeyi yakalayacak ve yargılayacaktır." Buna göre ateşin etkin prensibi, her şeyin içinden geçmesidir. Kozmik bir zekâ formuna eşdeğerdir bu. Klein, hayli ufuk açıcı olan *Ateşin Psikanalizi* adlı kitapta "ateş ayrıcalıklı bir fenomendir, her şeyi açıklayabilir," yazan sevdiği başka bir yazar, ünlü Fransız bilim adamı ve filozof Gaston Bachelard tarafından bu fikrinin onaylandığını tespit etti.



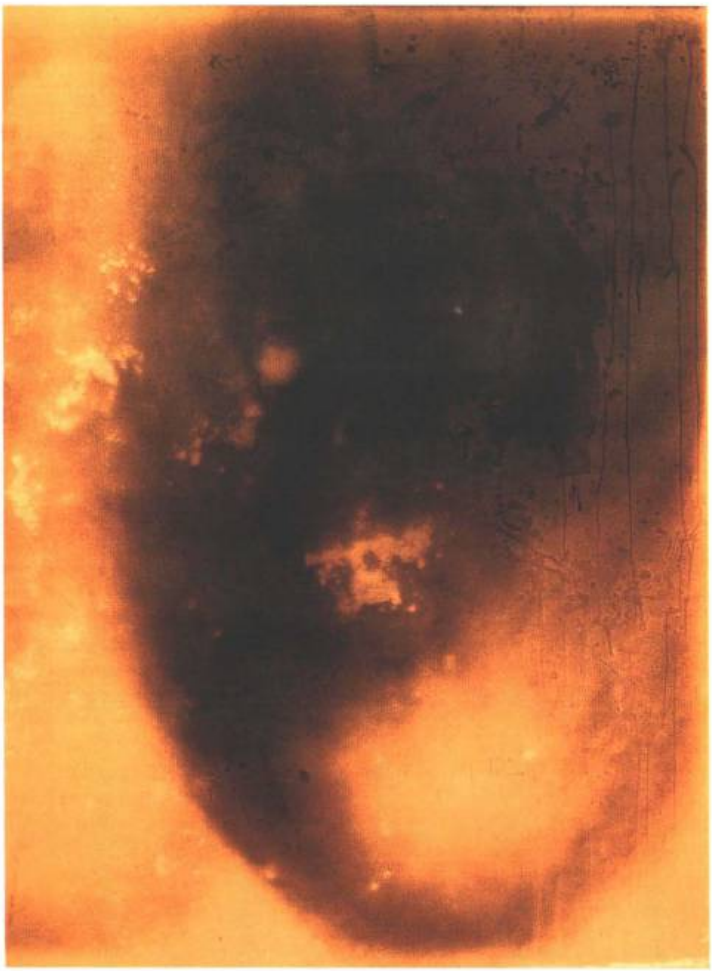
Ateş Duvarı ve Ateş Çeşmesi, 1961. Museum Haus Lange, Krefeld



Ateş resmi yaparken Yves Klein. Gaz de France Deneme Merkezi, Plaine Saint-Denis, 1961



İsimsiz Ateş Resmi ve Krefeld'deki Ateş Duvarı'ndan kalan yanık izleri (F45), 1961. Ahşap üstüne yapıştırılmış yakılmış kâğıt. 72 x 103 cm. Özel koleksiyon



Form Değil Fenomen

"Alevlerin resmin yüzeyini yalamasını ve ateşin anlık izlerinin bu yüzeye kaydedilmesini sağlıyorum. Ancak ateş izleniminin peşine düşmeme neden olan şey nedir? Anlık izleri neden araştırmam gerekiyor? Çünkü yaratılan her şey, kozmik konumundan oldukça farklı olarak saf bir fenomenolojinin temsilidir –her fenomen kendini kendi arzusuyla ifşa eder. Bu hâlin (ifşa olma durumunun), biçimle, formla ilgisi yoktur ve anlık gelişen bir olayın izidir; 'an'ın özüdür." Yves Klein –Chelsea Otel Manifestosu (1961).

Jasper Johns

1950'li yılların sonunda, New York'taki Leo Castelli Gallery'de açılan ilk sergisinden sonra Jasper Johns, hedefler, bayraklar gibi basit sembolik formları yinelemeyi bıraktı ve ayırt edilmesi kolay olsa da kavramsal olarak daha fazla dikkat gerektiren harfler; sayılar gibi görsel formları malzeme olarak kullanmaya başladı. Sayı Resimlerinin ilki 1955'te yapıldı. Bunları, *Yanlış Başlangıç* (1959) gibi daha kaba çalışılmış, canlı renkli resimler ve 1960'ta yapılan *Boyalı Bronz (Ballantine Bira Kutusu)* ile *Boyalı Bronz (Savarin Kutusu)* gibi ilk nesne heykeller izledi. Johns Amerika haritasını kullandığı resimlerin ilkini *Yavaş Alanlar*'dan bir yıl önce, 1961'de yaptı.

Yavaş Alanlar

1962. Tuval üstüne yağlı boya ve çeşitli nesneler, 181 x 90 cm. Moderna Museet, Stokholm

"Resmim, gücünün çoğunu, uzamın manipüle edilmesinden alır."
Jasper Johns

Ankostik tekniğiyle yapılan resimler ile yağlı boyayla yapılan resimlerin arasında hem görünüş hem de verdiği his bakımında çarpıcı farklar vardır. Daha dokulu olmasına rağmen ankostik resmin genel duygusu, duvara benzer bir düzlük hissidir. Bu duygu, Johns'un ilk dönem yapıtlarıyla mükemmel bir uyum içindedir. Ancak 1960'larda sanatçı, uzamsal anlamda daha açık, görünüm itibarıyla çeşitlilik arz eden resimler yapmayı hedefliyordu ve bu amaç, onu giderek daha fazla yağlı boya kullanmaya yöneltti. Daha esnek olan bu malzemenin avantajı, *Yavaş Alanlar*'da açıkça görülmektedir; yapıt, hayli girift bir uzamsal akış durumu üretmek amacıyla kalın ve ince sürülmüş irili ufaklı alanların yanı sıra farklı türde fırçaların izlerini de taşır. Tuval boyunca ileri-geri hareket eden lekeler ile biçimler, göz resim yüzeyi boyunca yer değiştirdikçe aynı "alanın" ya da yerin farklı uyarlamalarını görüyormuş hissi verecek şekilde adeta kendilerini sürekli yeniden yapılandırır. Başlıkta geçen "yavaş" sözcüğü, imgenin kendini yavaş yavaş açığa vurmasına –görünürlük kazanmasına– izin verildiğini ima etmektedir. Başka bir deyişle bu imge, resmi dikkatle inceledikçe algımızı denetler ve algılama hızımızı geciktirir. Resimdeki öğeleri –harfleri, nesneleri ve benzeri– onları doğru düzgün incelemeden ayırt ederiz. Ama örneğin düşey harf sütununu ayırt etmemiz zaman alır. Hatta bu görüntünün "kırmızı, sarı ve mavi" (red, yellow, blue) sözcüklerinin ardışık sıralaması olduğunu deşifre etmemiz çok daha uzun sürer. Bu karmaşıklık Johns'un gerçek nesneler kullanmasıyla daha da artırılmıştır. Bazıları yüzeye doğrudan uygulanmış ve daha sonra tanınırını kaybedecek şekilde boyaya bulanmışken bazı nesneler, mesela resmin sağ alt köşesine menteşelenmiş küçük tuval ve boya fırçası "yanlış yerleştirilmiş" ve sonra da imgelerinin tuvale çizilmesi suretiyle resimdeki doğru yerlerine geri getirilmiştir.

Eleştirel İroni, Jasper Johns ve New York Sanat Ortamı

Johns'un yapıtlarının pek nadir tartışılan mücadeleci bir yanı da vardır. Yapıtlarının Soyut Dışavurumculuğa karşı çıkan önemli bir noktada durduğunun farkındadır. Şöhret basamaklarını hızla tırmanması, Soyut Dışavurumcuların eski savunucuları ve onları destekleyen eleştirmenler arasında kızgınlığa neden olmuştur. Johns'un tepkisi ise kendisine özgü bir şekilde çok sakindir. Çoğunlukla ironi kullanarak yanıt vermiştir; *Yavaş Alanlar*, bu ironik yaklaşımın en keskin örneğidir. 1950'lerin sonu ve 1960'ların başı Clement Greenberg'in renk alanı resmini tanıtmak konusunda en büyük çabayı gösterdiği zaman dilimiydi. Johns'un resim yüzeyindeki alanları çoğaltıp ayırt ediliş sürecini yavaşlatması bu yüzden çok önemli bir yankı uyandırdı. *Yavaş Alanlar*'da ortada yer alan sözcüklü sütun sayesinde –Barnett Newman'ın "fermuarları"nın bir yansıması gibi– bu yaklaşım iyice vurgulandı. Taşist biçimdeki renk lekelerinin kullanılması ise Clyfford Still'in resimlerini kasten taklit etmek gibi görünüyordu.



Alan Resmi, 1963-64. Tuval ve çeşitli nesneler üstüne yağlı boya (iki panel), 183 x 93,5 cm Sanatçının kişisel koleksiyonu



Boyanmış Bronz (Savarin kutusu), 1960
Bronz üstüne yağlı boya. 34,5 x 20,5 çapı. Sanatçının kişisel koleksiyonu



Roy Lichtenstein

1923'te, New York'ta doğdu. Özel bir okulda eğitim alan sanatçı, 1939'da Sanat Öğrencileri Birliği'nin yaz okuluna katılana kadar hiçbir resmi sanat eğitimi almamıştı. Okuldan ayrıldıktan sonra Ohio Üniversitesi'ne gitti. Güzel sanatlar eğitimi İkinci Dünya Savaşı'nın çıkması üzerine yarım kaldı. Üç yıl boyunca Avrupa'da askerlik yaptıktan sonra 1946'da eğitimini tamamlamak için okula döndü ve nihayet 1949'da mezun oldu. Aynı yıl Lichtenstein Cleveland'daki Ten Thirty Gallery'de ilk kişisel sergisini açtı. Sergi, eleştirmenler tarafından hiç farkedilmedi. Kısa bir süre sonra Rutgers Üniversitesi'ne eğitimci olarak atandı. Bu dönemde Allan Kaprow'dan etkilenen sanatçı Claes Oldenburg ile tanıştı. Büyük ölçekli ilk çizgi roman resmi *Bak, Mickey*'i 1961'de yaptı. Bu sayede 1962'de Leo Castelli Gallery'de sergi açma fırsatı buldu. Sergideki tüm yapıtlar, açılış gecesinde satıldı ve böylece eğitimcilikten istifa edebildi. 1997'de, New York'ta öldü.

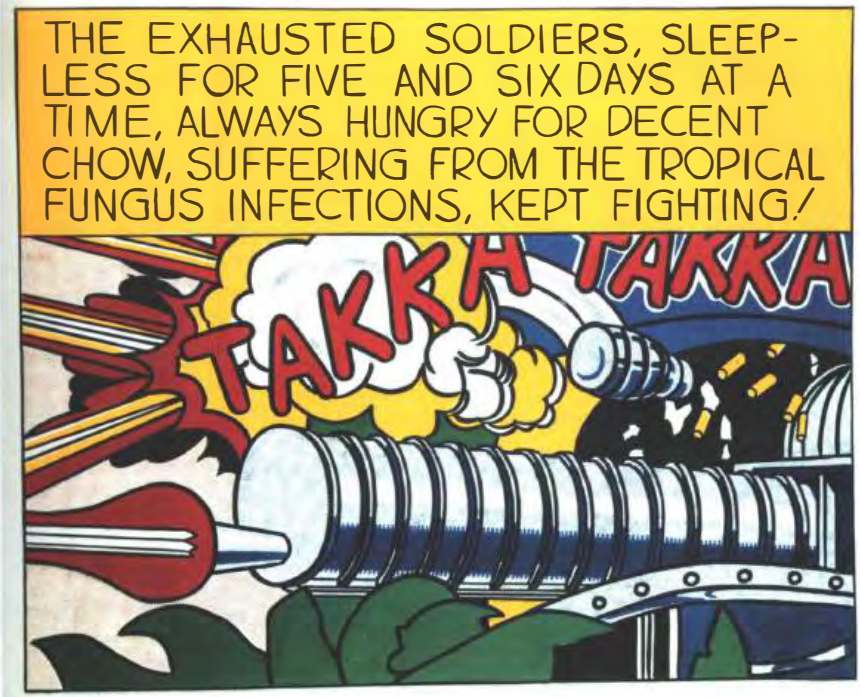
Takka, Takka

1962. Tuval üstüne Magna marka boya. 173 x 143 cm. Museum Ludwig. Köln

Lichtenstein'ın *Bak Mickey*'i günün birinde Mickey Mouse ve Donald Duck'ın resmini gösterip "Bahse girerim, bunun kadar iyi bir resim yapamazsın," diyen oğluyla girdiği iddianın sonucunda yaptığı söylenir. Bu hikâye uydurma da olabilir ama Lichenstein hiç reddetmemiştir. Ayrıca resim, sanatçının daha önceki yapıtlarından radikal derecede farklıdır. *Bak Mickey*'den bir yıl sonra yapılan *Takka, Takka* Lichtenstein'ın çizgi roman resimleri olarak da bilinen evresine aittir. Bugün bile resmin heyecan verici bir yeniliği ve buluşları vardır. Muhtemelen bu resim Lichtenstein'ın her şeyi mümkün olduğunca sadeleştirmeye yöneldiği doğal süreçten hemen önce yapılmıştır. Sanatçı, tuvalde basılı materyal eşdeğeri bir görüntü elde etmesine imkân veren esnek, düz metal parçasından ibaret "Benday noktalı levha tekniği"ni henüz keşfetmişti. *Takka, Takka*'da kullandığı bu teknik, daha sonraki resimlerinde kaybolan unsurlar sergiliyordu. Ayrıca, bu resimdeki çizgi kullanımı konusunda, 1970'lerin başı itibarıyla daha kesin ve hatta vurgulu bir yaklaşımın gelişmesine yol açan bir hamlık ve enerji söz konusuydu. Fakat sanatçının keşifleri, sadece imgenin görüntüsüyle değil içeriğiyle de ilgilidir. Çizgi romanların imgelerin ve sözcüklerin hayli uygun şekilde yan yana getirmek ve yenilikler üretmek gibi sıra dışı bir eğilimi vardır. Birleşik Devletler, 1961'in sonuna doğru Vietnam'daki çatışmalara resmi olarak katılmıştı. *Takka, Takka*'da patlayan ateşli silah imgesini henüz ortalıkta görünmeyen ancak sezilen "tropik mantar enfeksiyonları"nın yıpratıcı varlığını ortaya koyan bir metin kutusunun altına yerleştirerek en ummadık yerden –bulaşıcı hastalık bağlamında– zekice yakalamıştı.



Bak Mickey
1961. Tuval üstüne yağlı boya. 122 x 175,5 cm National Gallery of Art, Washington



" 'Parodi' yerine 'ilgilenmek' terimini kullanmayı tercih ederim. İronik yönleri olduğundan kesinlikle eminim ... ama bence geçmişte yaşanan bir şeyi parodileştirmek ya da bununla ilgili ironi yapmak, ürettiğiniz şeyi sanat yapıtı mertebesine ulaştırmaktan çok mizah olur." **Roy Lichtenstein**

Giorgio Morandi

Natürmort

1962
Tuval üstüne yağlıboya, 30,5 x 30,5 cm
Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburg

Giorgino Morandi'nin sanat yaşamının büyük bir kısmı, bir dizi küçük nesneyi –vazolar, kandiller, şişeler ve küçük seramik kaplar– atölyedeki masanın üstüne ya da raflara koyarak yaptığı natürmort resimleri üreterek geçti. Bazen yapay çiçeklere bakıp küçük, gerçek çiçek resimleri yaptı; yapay çiçeklere bağladığı renkli, buruşuk kâğıtları dal gibi kullandı.

Sanatçının bu natürmortları dönemler halinde ele alınan üç kronolojik gruba ayrılır: 1925-1939; 1940-1950'lerin başı; 1950'lerin başı-1963 (1964'te ölen sanatçı bir yıl öncesine kadar natürmortlarına devam etmiştir.)

Günümüzde Pinacoteca di Brera'da sergilenen *Natürmort (1929)* adlı yapıtı da içeren ilk gruptaki resimlerin hızla yapıldığı hissi çok kuvvetlidir. Nesneler henüz şekil alınış gibi görünmektedir. Çok az detay içermesine ve motiflerin boyutu rahatsız edici şekilde belirsiz olmasına rağmen, yine de görsel olarak bu kompozisyona kendimizi yakın hissederiz. Göz seviyesinin alçakta tutulması izleyicilere dev nesneler dünyasında dolaşan küçük yaratıklar oldukları hissini verir. Sanatçının bu dönemde yaptığı resimlerde, cisimler arasında nedeni daha sonra anlaşılan beklenmedik boşluklar vardır. Tate Koleksiyonu'nda yer alan 1946 tarihli *Natürmort*'un da aralarında yer aldığı ikinci grup resimlerde, nesneler daha az gizemlidir; biçimleri oldukça nettir, izleyici açısından daha az zorlayıcıdır. Morandi de zaten resmin göz seviyesini bir parça yükseltmiş ve böylece nesnelerin hacmini biraz daha belli etmiştir. Artık içlerine bakabildiğimizden, hacimlerini hissedebildiğimizden dolayı birbirileriyle ve bizimle mesafeleri daha az rahatsız edicidir.

1950'lerin ikinci yarısında yapılmış resimlerde Morandi'nin temel ilgisi, resim düzlemi içinde eğip bükmek suretiyle nesneleri "soyutlama" yollarını araştırmakmış gibi görünmektedir. Bugün Museo Morandi'de olan, 1956 tarihli *Natürmort* gibi yapıtlarda bu nesnelerin ön cephelerini resim düzlemiyle örtüşecek şekilde göze yaklaştırmak, göz seviyesini her şeyi yukarı ve öne itecek kadar yukarı kaldırmakla yapılmıştır. Edinburg'taki 1962 tarihli harika resimde Morandi karşıt bir strateji benimsemiş, göz seviyesini nesnelerin optik açıdan inceleceği, taban çizgisine göre yapılan ufak düzenlemelerle sadece birbirilerinin önünde ve arkasında görülebilecekleri yere kadar indirmiştir. Bu resimde alışıldık hacim gösterme yöntemlerine ve ayrıca ağırlığa, yerçekimine yönelik tüm göndermeler terk edilmiştir. Nesneler sanki resmin kendi yoğunluğu içinde hapsolmuş, hayalet gibi ve saydam şekilde oldukları yerde durmaktadır.



Natürmort, 1929
Tuval üstüne yağlı boya, 57 x 55 cm
Pinacoteca di Brera, Milano



Natürmort, 1946
Tuval üstüne yağlı boya, 37,5 x 45,5 cm
Tate Koleksiyonu, Londra



Natürmort, 1956
Tuval üstüne yağlı boya, 36 x 35,5 cm
Museo Morandi, Palazzo d'Accursio, Bolonya



Antoni Tàpies

Bastida Resmi

1962
(Pintura Bastida) Karışık malzeme, 162 x 130 cm
Antoni Tàpies Foundation, Barselona

1923'te, Barselona'da doğdu. İkinci Dünya Savaşı'na denk gelen ergenlik ve ilk gençlik yıllarını ciddi bir hastalıkla boğuşarak geçirdi. 1944'te Barselona Üniversitesi'nde hukuk eğitimi almaya başladı ama sanata duyduğu ilginin peşinden giderek iki yıl sonra okulu bıraktı. Tàpies okula gitmek yerine pratik yoluyla sanat eğitimi almayı tercih etti. 1948'de Katalan şair Joan Brossa ile birlikte, *Dau-al-Set* adlı eleştiri yazısını yayımlayan radikal bir sanatçı ve yazar grubu olan Blaus'un kurulmasına destek oldu. Sanat yaşamının ilk yıllarında Gerçeküstücülükten, özellikle Paul Klee'den ve Katalan sanatçı Joan Miró'dan etkilenmişti. Zamanla yapıtlarında Arte Povera'ya doğru bir yönelme oldu. Tàpies, 1993 Venedik Bienali'nde Altın Aslan ödülü aldı. Sanatçı 2012'de, Barselona'da öldü.



René Magritte
Vahiyler Alfabesi,
1928-29
Tuval üstüne yağlı boya,
54,5 x 73,5 cm
Özel koleksiyon

Başlı başına tuvalin kendisinin temsil ettiği gizemin yanı sıra tuvalin ötesindeki alan da ressamları her zaman büyülemiştir. Bu mesele, René Magritte'in *Vahiyler Alfabesi* (1928-29) resminde görsel bir biçim almıştır. Kasnağın görüneceği şekilde çevrilen ve tuvalin arkasına yapılan resimde kasnak çerçeve olarak kullanılmış ve imgenin tanımlayıcı dili ayrıştırılmıştır. Magritte'in işaret ettiği şey açıktır. Yazılı dil, bu resimdeki karanlık, belirsiz alanda görülen anlamsız imgelere bir anlam katar; yine bu resimde Magritte tarzı çizimlerle (makasla kesilip çıkarılmış gibi) ayırt edilebilen nesne grubunun bulunduğu "öte" yandaki gölgelerin bir yerlerde, hatta tuvalin ön yüzündeki boş alanda bir yerlerde var olması gerekir. Tàpies'nin *Pintura Bastida*'sı aynı önermeyi bir adım ileri taşır ve arkadan görülen bir tuval kasnağının kaba "gerçekliğini" –bir tür yenilenebilir kaynağı– imge taşıyıcı bir araç olarak potansiyelini –tamamen farklı bir yenilenebilir türüne dönüştürecek– ortaya koyacak şekilde betimler. Sanatçı, genellikle gizli olan "gerçeklik" türünü en titiz tetkiklerle açarak görünür hale getirirken betimlediği diğer "gerçeklik" –normalde tüm ilgimizin boş yere ona kaydığı– tuvalin duvara dönmüş yüzünde gizlidir. Giulio Paolini'nin İsimsiz (1962-63) resminde de iş başında olan bu stratejinin daha da vurgulandığını görürüz. Bu resimde arkalarını gördüğümüz iç içe geçmiş üç tuval, perspektif bakımından geriye doğru açılan resimsel alanı taklit eden bir malzeme modeli üretmektedir. Resmin üstü kapalı yanılsamacı yaklaşımı sayesinde tuvalin arkasındaki kasnağın "kayıp" alanı için yeni bir anlam ve yeni bir amaç türü bularak söz konusu biçimi sağlamlaştırır.





Giulio Paolini
İsimsiz, 1962-63
Tuval ve tahta
60 x 50 cm
Özel koleksiyon

Patrick Caulfield 1936'da, Londra'da doğdu ama İngiltere'nin kuzeyindeki sanayi kasabası Bolton'da büyüdü. Önce Londra'daki Chelsea Sanat Okulu'nda resim eğitimi aldı. Ardından Royal College of Art'a katıldı. Burada David Hockney, Peter Phillips ve Allen Jones gibi isimlerin dâhil olduğu İngiliz Pop Art kuşağıyla bağ kurdu. Aralarında kendisini hiçbir zaman rahat hissetmediği bir gruptu bu. Popüler kültürün dışladığı sıradan imgelere ve ticari, *kitsch* ürünlere duydukları ilgiyi paylaşıyorsa da içten içe, herkesten çok sevdiği, hayranı olduğu İspanyol Kübist Juan Gris gibi bir ressamı örnek alan, belirli standartları olan gayet klasik bir ressamdı. Caulfield, 2005'te Londra'da öldü.

Missolonghi Harabelerinde Can Veren Yunanistan (Delacroix'dan sonra)

1963
Pano üstüne yağlı boya
152.4 x 121.9 cm
Tate Koleksiyonu, Londra



Royal College of Art'daki öğrenciliğinin son yılında Patrick Caulfield hemen dikkat çeken ve aykırı bulunan bir resim serisi üretti. Resimler, ucuz duvar boyası kullanılarak yapılmıştı. Düz ve neredeyse hiç hoşa gitmeyecek kadar parlaktı. O dönemde bir eleştirmen bu resimleri "apaçık dekoratif" olarak tanımlamıştı ki burada "dekoratif" sözcüğü negatif eleştirel bağlamda kullanılmaktaydı. *Juan Gris'in Portresi* (1963) ve Eugène Delacroix'nın yaptığı *Missolonghi Harabelerinde Can Veren Yunanistan* (1826) resminin uyarlaması da bu seride yer alıyordu. Aslında bu ikinci resim, Caulfield'ın öğretmenlerinden birin verdiği ödevdi: "öğrencinin, seçtiği bir sanat eserinin çağdaş uyarlamasını yapması." Caulfield'ın büyük, ikonik bir eser seçmesi bekleniyordu ama zarif hicivlere düşkün yapısı gereği siyah-beyaz küçük bir reprodüksiyonu dışında aslında hiç görmediği bir resmi seçmesi şaşırtıcı değildi. Sanatçının niyetinin Delacroix'nın ünlü imgesini bir dereceye kadar farklılaştırmak, bu imgeyi sanki bulunmuş bir nesne gibi ele almak ve en azından yüzeysel boyutta "saygısızlığın sınırında" bir muameleye tabi tutmakmış gibi görünmektedir.

Bugünlerde imgeyi tuvale aktarmak ya da büyütmek için projeksiyon kullanmak sıradan bir uygulamadı. Onun bu yöntemi kullanması ise, ironik bir şekilde –yıllar sonra Caulfield'ın kendi kuşağının en maharetli desenlerini yaptığı söylenerek itibarı iade edilmiştir– 1960'lı yılların başında, resim çizmeyi bilmeyen birinin son çaresi gibi görülüyordu. Caulfield'ın zarif, hassas, seçici bakışının ve yorumlama konusundaki yılmaz gücünün ıspatı olmanın yanında *Can Çekişen Yunanistan*, sanatçının konuyu kısa ve öz bir şekilde ele alma özelliğini de ortaya koymaktadır. Bu resim, izleyiciye büyük klasik resim geleneğinin tümden çöküşünü anlatmaktadır. Ama bunu o kadar dolaylı yoldan yapmaktadır ki –Romantik bir perdenin ardına saklayarak– çağdaş bir vurdumduymazlıkla birlikte nostalji ve yas hissi kurgulayarak duruma sözde duygusallık katar. Sonuçta –jestler üstünden konuşursak– resmin görünen "eli açıklığa" izleyicinin Caulfield'ın haşarılığını, yasak bir zevkin getirdiği heyecanı tecrübe etmesine izin verir.



◂ Eugène Delacroix, **Missolonghi Harabelerinde Can Veren Yunanistan,** 1826. Tuval üstüne yağlı boya, 209 x 147 cm. Musée des Beaux-Arts, Bordeaux.



Juan Gris'nin Portresi, 1963. Tuval üstüne yağlı boya, 122 x 122 cm. Özel koleksiyon

René Magritte

Teleskop

1963
Tuval üstüne yağlı boya. 175.5x 115.4 cm
Menil Koleksiyonu, Houston

1950'lerde ve 1960'ların başında Magritte çok sayıda duvar resmi siparişi aldı: 1951'de Brüksel'deki Théâtre Royal des Galeries Saint-Hubert; 1953'te Knokke-Heist kumarhanesi; 1957'de Charleroi'deki Palais des Beaux-Arts ve son olarak 1961'de Brüksel'deki Palais de Congrès için duvar resimleri yaptı ancak sonuncusunu sağlık nedenlerinden dolayı bitiremedi. Sanat yaşamı boyunca konuları hep gizemli olsa da resimde temsiliyet unsurunu kullanmaya dayalı üslubu oldukça anlaşılır hale geldi ve hem dolaysız hem de sistematik resim yapma yöntemiyle uyuştu. Magritte'in sağlığı 1965 ve 1966 yıllarında giderek bozuldu; 1967'de Brüksel'de öldü.
1930'ların başından beri, *Tarlaların Anahtarı* (1939) gibi yapıtlarında görülen manzara imgesini pencere camı imgesine işlemek suretiyle tuvale aktarma uygulaması, Magritte'in sevdiği bir yöntemdi. Bu resimde dışarıdaki görüntünün yansımalarını üstünde taşıyan kırık cam parçaları, odanın içine dökülmüş, dışarıdaki manzaraya paralel alternatif bir görüntü elde edecek şekilde bir araya toplanma sürecinde girmiştir. Magritte aynı yöntemi on beş yıl sonra yaptığı *Arnheim'ın Etki Alanı*'nda (1949) da uygulamıştır ama bu resimde bazı cam kırıkları pencere çerçevesinde bırakılmış ve dışarıdaki "gerçek" manzarada duran buzlu dağlarla içerisi arasında mekânsal bir bağ kurulmuştur. Ancak şu ana kadar bu tür yapıtların en sofistike örneği, Magritte'in ölmeden dört yıl önce, 1963'te yaptığı *Teleskop*'tur. Ressamın en çarpıcı imgelerinden biri olan bu resim karmaşık ve rahatsız edicidir. İlk bakışta resim oldukça düz mantıkla yapılmış gibi görünmektedir: basit bir "günün geceye dönmesi" hali. Bir kanadı pencerenin ardındaki karanlığa –geceye– açılan iki dikey pencerede güneşli, bulutlu bir gökyüzü ve deniz vardır. Ancak, daha yakından incelendiğinde üç ayrıntı açığa çıkar. Bu ayrıntılar bir arada ele alındığında imgenin yorumunu ağır bir şekilde değiştirir ve imgeye pek de tekin olmayan bir anlam verir. İlk olarak Magritte, açık duran pencere camını kaplayan imgenin üst kenarı ile içinde kalan üst pervaz arasında kurnazca bir çakışma noktası yapmıştır. Bu çakışma noktası daha çarpıcı bir muğlaklığa yol açmıştır. İkinci ayrıntı olarak Magritte, ufuk çizgisini –gökyüzü ile deniz arasındaki ayrımı– tam olarak göz hizasına koymuş ve böylece manzaranın iki yarısı arasında güya sorun teşkil etmeyen uzamsal bir bütünlük sağlamıştır. Üçüncü olarak ise imgenin sürekliliğini açık pencerenin üst

Tarlaların Anahtarı, 1936
Tuval üstüne yağlı boya.
80 x 60 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



Arnheim'ın Etki Alanı, 1949
Tuval üstüne yağlı boya.
100 x 81 cm
Özel koleksiyon





tarafında, iç kısımda kalan çerçeve ile keserek bozmuş ve böylece tutarlı, yüzeysel okuma yapma olasılığını ortadan kaldırarak izleyicinin gördüğüne inanma duygusunu da tümüyle altüst etmiştir. Bu durumda sorulması gereken soru artık gerçekliğin hangisi olup olmadığı değil, gerçekliğin güvenilir olup olmadığıyla ilgilidir. Sonuçta Magritte'in, resmin ismi olan "teleskop"un da sonsuz karanlığı ima ettiği gibi, bir ressam olarak görüntülerle oynamaya mahkûm olduğu oyunların ötesinde kelimenin tam anlamıyla gerçekten de "hiçbir şey"in olmadığını öne sürdüğü görülmektedir.

Michelangelo Pistoletto

1933'te, İtalya'nın Piedmont bölgesindeki Biella'da doğdu. Çocukluğu Torino'da geçti. Annesi ressamdı, babası ise resim restorasyonu ve fresk resmi yapan bir atölyenin sahibiydi. Pistoletto, 1947'den 1958'e kadar babasıyla çalıştı ve geleneksel resim teknikleri hakkında kayda değer bilgiler edindi. 1950'lerin sonunda Anglo-İrlandalı ressam Francis Bacon'ın yapıtlarını keşfetti. Bacon'ın etkisi, 1960'ta Torino'daki Galleria Galatea'da açtığı ilk kişisel sergisinde yer alan yapıtlarda açıkça görülüyordu. Çığır açan ilk ayna resimlerini 1962'de yaptı. Bu resimler 1964'te Galerie Sonnabend'de sergilendiği sırada Pistoletto hızla uluslararası düzeyde önemli bir sanatçı mertebesine ulaştı. Pistoletto'nun *Oggetti in meno* –Eksik Nesneler– serisine başladığı yıl 1965'ti. 1966'da bu yapıtları atölyesine davet ettiği küçük bir izleyici grubuna gösterdiğinde Arte Povera'ya giden yolun taşlarını döşemişti bile. Sanatçı, çalışmalarını ve yaşamını halen Torino'da sürdürmektedir.

Balkondaki Üç Kız

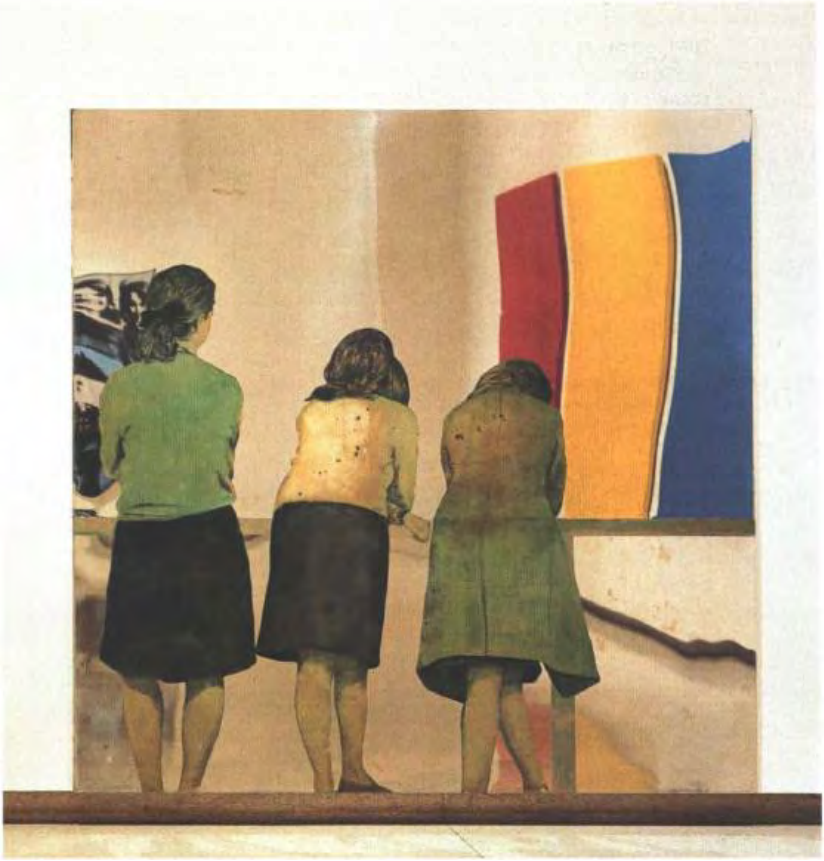
1962-63. Ayna parlaklığında paslanmaz çeliğe yapıştırılmış pelür kâğıt üstüne yağlı boya ve grafit, 200 x 200 x 2,2 cm. The Walker Art Center. Minneapolis

Ayna resimleri, Pistoletto'nun otoportreye odaklandığı yaklaşık on beş yıllık bir dönemin ardından ortaya çıktı. 1960'ların başında, yarı yansıtıcı zemin üstüne tam boy figür imgeleri yaparken aniden kendi (pek de düzgün olmayan) yansımasını resmini yaptığı imgeyle yan yana görebildiğini fark etti. Bu algılama evresinin ardından doğal olarak ayna resimleri ortaya çıktı. Zemini tamamen yansıtıcı bir yüzeyle değiştirmek bir bakıma en kolay hamleydi ama derin kavramsal yan anlamlara sahip olduğunu da kanıtladı. Resmi yapılan imgeyle yansıyan hareketli imgeyi aynı ortamda yan yana koymak suretiyle geçmiş, bugün ve gelecek bir araya getirilmiş olur. Bu süreçte, Pistoletto'nun dediği gibi, sanatçı "her iki imgenin de işlev üstlendiği bütünsel sistemi doğrulamak için sanatı alıp yaşamın kıyısına getirir." İzleyicinin resimdeki mekânın ötesine geçmiş gibi göründüğü kısmen baskı kısmen de boya tekniğiyle yapılmış *Balkondaki Üç Kız*'da da açık seçik belli olduğu gibi, izleyenin içinde bulunduğu ortam ile resimdeki mekân arasında yaşamsal bir arabirim noktası sunan silüetlerin statik doğası budur. Bu figürler sayesinde tamamen farklı iki zaman çerçevesi olduğunun farkına varırız. Biri sanata –ki sabittir ve dolayısıyla ebedidir– diğeri ise hayata –ki tamamen toplumsal olaylara bağlıdır ve geçen zamana yenik düşer– ait zamanlardır bunlar.

Daha genel olarak "ayna resimleri" sanatçı ve izleyici figürlerini yapıtın yaşamsal alanına etkin bir şekilde yerleştirir. Pistoletto'yu Öğle Yemeği Resmi (1965) ve *Ayaktayken Konuşmak İçin Üretilmiş Yapı* (1965-66) gibi parçaları içeren hayli yenilikçi *Eksik Nesneler* serisini yapmaya yönelten de tam olarak budur.



Gömlekli Adam (Başkan), 1961
Tuval üstüne yağlı boya, akrilik ve plastik vernik, 200 x 150 cm
Sanatçının kişisel koleksiyonu





Öğle Yemeği Resmi (Eksik Nesneler)
1965. Tahta, 200 x 200 x 50 cm
Cittadellarte – Fondazione Pistoletto, Biella



Ayaktayken Konuşmak İçin Üretilmiş Yapı (Eksik Nesneler)
1965-66. Demir ve emaye boya, 120 x 200 x 200 cm
Cittadellarte – Fondazione Pistoletto, Biella

Ed Ruscha

1937'de, Omaha Nebraska'da doğdu. 1956'da Los Angeles'a taşınmadan önce on beş yıl Oklahoma City'de yaşadı. 1956'dan 1960'a kadar Chouinard Sanat Enstitüsü'nde eğitim alan sanatçı grafik tasarımcı olarak işe girdi. 1961'de resim, baskı resim yapmaya ve fotoğrafa ilgi duymaya başladı. Kısa bir süre sonra sanatsal başarı kazandı. 1960'ların ortası itibarıyla Robert Irwin, Edward Moses, Ken Price ve Edward Keinholz gibi sanatçıların yanı sıra o da saygın Ferus Gallery'de sergiler açıyordu. Ruscha, başından beri, tasarım alanında öğrendiği retorik grafik ve tipografi bilgilerini resim diline yerleştirmenin peşindeydi. Sorun olarak gördüğü şey olan, Soyut Dışavurumculuğun yorgun resimsel alışkanlıklarını, ifade tarzına uygun şekilde konuşmak gerekirse, baştan aşağı çağdaş bir görsel dille değiştirmekti. *Ace*, Ruscha'nın sanat yaşamının erken evrelerinde, bir parça tutucu olduğu sürecin ürünüdür.

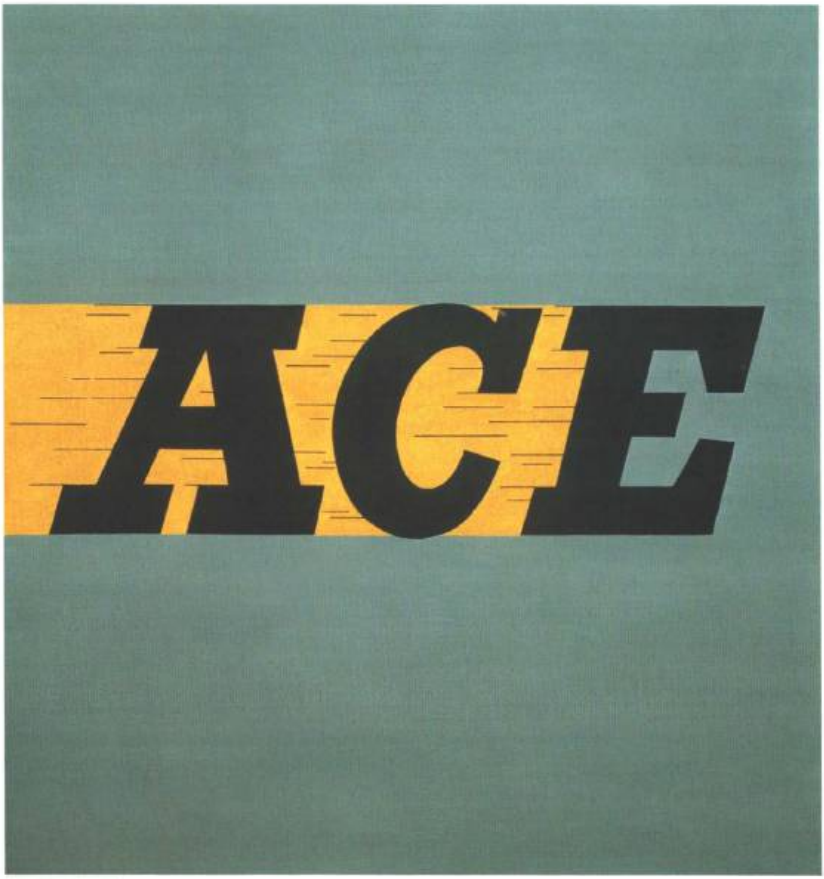
"Sözcüğün plastik varlığı (tam ve yalın bir nominalizm üzerinden düşünülürse) herhangi bir formun plastik varlığından farklıdır." **Marcel Duchamp**

1962-63
Tuval üstüne yağlı boya. 183 x 170 cm.
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington

Ace

Ruscha'nın tasarımının arka planında yatan, kuşkusuz, onu yazılı sözcükleri "resimselleştirme" yollarını arayışa sürükleyen şeydi. Bunu yapmak için kullandığı biçimsel araçlar, açıkça ortadadır. İlk olarak sözcüğün uygun şekilde yerleştirilmesi gerekir: *Ace* gibi bir yapıt söz konusu olduğunda kesinlikle tuvalin merkezine. Daha sonra da titizlikle çalışılması şarttır. Sözcüğün öylece ortada durmasına izin verilemez. *Ace*'de Rucha, büyük harf, italik, hayli çirkin bir yazı karakteri kullanmayı seçmiştir. Ağır, blok haldeki serif font sözcüğü sağlamlaştırmış ama bu tercih, sözcüğe biraz hantal, yatay bir hareket katmıştır. Bu hareket, çerçevenin sol ortasından giren, "E" harfinin alt ve üst kısımlarında sona ermeden evvel "A" ve "C" harflerini olduğu gibi içine alan, üstünde yatay mor çizgiler olan –hayli modern– sarı bir ışıkla pekiştirilmiştir. Bu unsurlar, sözcüğün henüz tuvale girdiği ve hareketin tuvale aktarılması için en doğru anda yarıda kesildiği ya da tuvalin içinden geçme işleminin halen sürdüğünü ancak gözü açıp kapayıncaya kadar sözcüğün hareketinin resimsel boyuta taşındığı izlenimini verir.
Resmin paradoksal yönü, sözcüğün herhangi bir anlamdan bağımsız, maddesel nesne gibi ele alındığı gerçeğine dayanmaktadır. Ruscha'nın gülünç bulunan varsayımı, sözcüğün tıpkı önümüzden hızla geçen bir otomobil gibi görüş alanımıza girebileceği ve bu durumun tamamen yeni bir anlam taşıyabileceği yönündedir. Sanatçı, Robin marka kalemleri üreten firma için hazırladığı reklam tasarımı için yaptığı esprili bir resimde, *Robin, Kurşun Kalemler*'de de benzer bir oyun oynamıştır [Robin sözcüğünün Türkçe karşılığı Narbülbülü kuşudur]. Resmin adında kullanılan virgül, hem isim hem de fiil olarak yorumlanabilen orijinal sözcüğün iki anlamını ortadan kaldırır ve iki isim [Narbülbülü ve kalem markası Robin] haline getirir. İmge yine az çok ortalanmıştır ama iki karşıt hareketi ön plana çıkaracak şekilde düzenlenmiştir. Kalem, sola doğru ani bir hareket yapmış gibi görünmektedir böylece sağa doğru giden ya da düşmek üzere olan narbülbülü sabit durduğu yerden biraz sola kaymıştır.





◄ **Robin, Kurşun Kalemler,** 1965
Tuval üstüne yağlı boya, 170 x 126 cm
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,
Smithsonian Institution, Washington

Philip Guston

1964
Tuval üstüne yağlı boya, 175,3 x 198,1 cm
The Modern Art Museum of Fort Worth

Işık

Guston, topyekün ya da kendi tabiriyle "saf" soyutlama fikrinden hiçbir zaman gerçekten hoşlanmadı. 1950'lerin başında –genellikle sanatçının "soyut" evresi olarak bilinir– yaptığı resimlerin bile manzara olduğu açıkça belliydi ve dolayısıyla pek samimi olmadığı bazı eleştirmenler bu yapıtları, gerçek birer Soyut Dışavurumcu resim olarak nitelendirmek için gerekli otonomiye sahip olmadıklarını ima edercesine "Soyut İzlenimci" olarak yaftaladı. 1950'lerde ve 1960'ların başında ürettiği yapıtlar hayli güzel –fırçayı kullanma tarzı bakımından hayli hassas ve zengin, uyumlu ve uyumsuz renk kullanımı açısından ise baştan çıkarıcı derecede melodik– olmasına rağmen bu yapıtların Willem de Kooning ve Robert Motherwellinkiler gibi ikonik bir biricikliğinin bulunmadığı kesinlikle doğruydu. Ancak bu sanatçıların aksine Guston'un resimleri oldukça karmaşık, çok sesli, neredeyse serap gibi imgelerdi. Geleneksel manzara resmi özelliklerini sergiliyordu ama aynı zamanda renk leke gruplarını belirli varlıklar, hayali mekânlar ve ortamlar şeklinde yeniden yapılandırmaya başlamıştı. Resimdeki renkli lekelerin otonomluğunun adeta farz kabul edildiği bir resim "ekolünde" hiçbir özelliği olmayan figürasyona kayış, pek çok kişi tarafından bir zaaf olarak görülüyordu. Aslında bu, Guston'un resmi sürekli ilerleme kaydeden bir gelenek olarak kabul edip ciddiyetle üzerine eğildiğinin göstergesiydi. Los Angeles'ta geçirdiği süreçten sonra düşünceleri siyasi bir boyut kazanmıştı ve halen büyük bir tutkuyla resmin çıkış noktasının, formların sadece kendileri için var olduğu yarı metafizik öte dünyadan ziyade karışık, kirli bir toplumsal düzen, gerçek dünya olduğuna inanıyordu.

Işık gibi çok sayıda resim yaptığı 1960'ların ortaları itibarıyla Guston'un 1970'lerin başında çalışmalarına hakim olan daha özel figüratif formlara yönelme süreci çoktan başlamıştı. Tuval, belli "cisimlerin" –natürmort nesneleri yahut büstler– özelliklerini taşıyan bileşik form ve mekân alanı olarak şekillenmeye başlamıştı. Bu resimlerde rengin oynadığı rol de değişmişti. Renkler daha sınırlıydı; daha az izlenimci tarzda kullanılmıştı ve daha çok alanların ve/veya cisimlerin ne olduğunu belirliyormuş gibi görünüyordu. Guston renk kullanımı tekniği açısından istisnai bir yeteneğe sahipti. *Işık* gibi resimlerinde bu yeteneğini en az rengi kullanarak, en seçkin şekilde sergilediğini görürüz. İki temel renk iş başındadır: kırmızımsı pembe ve grimsi mavi. Beyazla birlikte bu renkler, imgeyi yüzeyden kaldıran optik griler ve uzamsal boşluklar içeren morlar oluşturur; siyahla birlikte kullanıldığında ise belirli nesnelerle doldurulmuş geniş renk alanlarını pekiştirir.



Dilencinin Hazları, 1954-55
Tuval üstüne yağlı boya, 183 x 172,5 cm. Özel koleksiyon



Resimlerinde figüratif kalıntılar olmasıyla ilgili sorular sorulduğunda Guston şu ünlü yanıtı verdi: "Resmin otonom, saf ve sadece kendisi için var olması yüzünden sınırlarını alışageldiğimiz gibi tanımladığımız, içeriğini analiz ettiğimiz ... soyut sanatın varisi olduğumuz gibi saçma ve hasis bir söylenti var ... Ama resim saf değildir, 'katışıktır' ve sürekliliğini sağlayan da bu 'katışıklığın' uyumlu bir şekilde düzenlenmesidir. Bizler 'imge yaratıcısıyız' ve 'imge güdümündeyiz.' Dolayısıyla 'dolambaçlı ya da düz çizgiler' **(Guston burada Ad Reinhardt'tan alıntı yapıyor)** veya başka bir 'öğe' yoktur. Yapıt yok olana kadar çalışırsınız. Şayet gözle görülüyorsa o yapıt bitmemiş demektir."

Yakın Görüş III, 1961. Tuval üstüne yağlı boya, 178 x 183 cm.
The Museum of Modern Art, New York



David Hockney

1937'de İngiltere'de, West Yorkshire'daki Bradford'da doğdu. Bradford Sanat Okulu'nda ve Londra'daki Royal College of Art'da (RCA) eğitim aldı. 1962 yılının yaz mevsiminde RCA'da resim dalında altın madalya kazandı. RCA'dayken hep birlikte İngiliz Pop Art akımının çekirdeğini oluşturan seçkin bir grup öğrenciden biriydi: Derek Boshier, Patrick Caulfield, Allan Jones, Ron Kitaj ve Peter Phillips. Halk arasında ilk kez tanınması, 1962'de yapılan "Genç Çağdaşlar" sergisinde yer alan dört resimden ibaret, Çok Yönlü Gösteri genel başlıklı seri sayesinde oldu. Bir yıl sonra Kasmin Gallery'de açtığı ilk kişisel sergi, sanatçıya uluslararası ün getirdi. Güneş ışığından, genç eşcinsel gruplarından ve sunduğu cinsel özgürlük alanından etkilenen Hockney 1964'te Los Angeles'a giderek burada yaşamaya başladı. O zamandan beri yaşamını ve çalışmalarını California ve Londra arasında sürdürmektedir. Ayrıca resimlerinin değişen temalarından da açıkça gösterdiği gibi bir hayli seyahat etmektedir.

Beverly Hills'te Duş Alan Adam

1964. Tuval üstüne akrilik boya, 167 x 167 cm. Tate Koleksiyonu, Londra



Beverly Hills'te Bir Evin İçi. 1964. Tuval üstüne akrilik, 167 x 167 cm. Tate Koleksiyonu, Londra



Ron Kitaj, **Ohio Çetesi**, 1964. Tuval üstüne yağlı boya, 183 x 183 cm. The Museum of Modern Art, New York, Philip Johnson Foundation

1963'te David Hockney "ev içi sahneleri" dediği üç resim yaptı. Her birini konum belirterek adlandırdı. Bu üç resmin sonuncusu, *Ev İçi Sahnesi, Los Angeles*, Los Angeles'ta yayımlanan erotik eşcinsel dergisi *Physique Pictorial*'da yer alan bir imgeden yola çıkılarak yapıldı. Bu resim orijinal imgeye körü körüne bağlı bir kopya değildi; imge, Hockney'in Londra'daki evinde kullandığı telefon, koltuk gibi eşyaların fotoğraflarıyla birleştirilmişti. En önemlisi, bu resim Hockney'in ilk Los Angeles seyahatinden aylar önce yapılmış olmasıydı. Bu bağlamda resim, tahmini bir idealizasyon, gerçekleşmesi istenen bir dilektir. Sanatçı 1964'te Los Angeles'a taşındı ve aynı yıl *Beverly Hills'te Duş Alan Adam*'ı yaptı. Bu resim de özenle kurgulanmış bir fotoğraf temelinde yapılmıştır: Hockney'in *Physique Pictorial*'dan aldığı seride yer alan bir fotoğraf (Atletik Model Birliği'nin dağıttığı). Daha önceki resimleri gibi bu da tipik Hockney uygulamalarının kullanıldığı bir fotoğrafik imge uyarlamasıdır. Örneğin duş kabini boşluğu, perspektife dayalı bir alandan çok izometrik bir alan oluşturacak şekilde yanları paralel halde düzenlenmiştir. Bu uygulama imgeye yassılık, düzlük hissi vermeyi kolaylaştırmıştır. Henüz açılmış gibi görünen duş perdesi, eski yapıtlarındaki perdeleri, örneğin *Ev İçi Sahnesi, Notting Hill*'deki Ossie Clarke'ın başını çevreleyen, tuval boyunca salınan ve aşağı dökülen koyu renkli perdeyi hatırlatır. Resimdeki hareketlilik, sahnenin aniden yakalandığını ima etmektedir. Bu duruma şaşıran figür sanki bir tür mahrem, erotik ilişkiye davet edercesine başını merakla izleyiciye çevirmiştir. Hockney, adamın orijinal fotoğrafta görünmeyen ayaklarını resme aktarmakta zorlandığını ve bu sorunu çözmek için de önde görünen bitkiyi resme eklediğini açıklamıştır.



David Hockney, R. B. Kitaj ve Londra Ekolü Önceleri PopArt sanatçısı olarak anılan Hockney, günümüzde, 1970'lerin ortalarında Amerikalı ressam Ron Kitaj tarafından soyutlamanın uluslararası boyutta hüküm sürdüğü 1940'ların sonundan bu yana Londra'da yapılmakta olan göz alıcı figüratif resmi tanımlamak için kullandığı Londra Ekolü tabiriyle ilişkilendirilir. Ancak Hockney'in tasarımları ikisine de uymaz. 1960'larda bile Hockney, Pop Art sanatçısı yaftasından tam anlamıyla hoşlanmamıştır. Onun ilgilendiği konular daha kişiseldir ve yaklaşımı nevi şahsına münhasırdır. Londra Ekolü ressamlarının çoğunun yapıtlarında karakteristik olan beden ve bedene ilişkin konularla fazla meşgul olmaz. Francis Bacon, Lucian Freud veya Frank Auerbach gibi ressamlarla aynı resimsel evrene ait değildir. Hockney'in resimleri daha grafik, daha belirlidir: kelimenin tam anlamıyla illüstratif resimlerdir bunlar. Hockney ve ondan biraz daha yaşlı olan Kitaj aynı dönemde RCA'da öğrenciydiler. Her ikisi de edebiyatla ilgileniyordu ve imge üretimi konusunda grafik bir yaklaşım benimsemişlerdi. Yaradılış gereği birbirlerinden çok farklı olmalarına rağmen birbirlerini etkiliyorlardı. Daha modaya uygun, daha tarz ve daha soyut bir resim yapma yaklaşımını tecrübe etmeye başladığı sırada Hockney'i figüratif resimde ısrarcı olmak konusunda ikna eden yine Kitaj'dı.

Hans Hofmann

1880'de Bavyera'da, Weissenburg'da doğdu. İlk sanat eğitimini Moritz Heymann'ın atölyesinde aldı ve burada Jules Pascin ile tanıştı. Daha sonra Wassily Kandinsky'nin öğretmeni Anton Ažbe ile çalıştı. 1904'te, Henri Matisse, Pablo Picasso, Georges Braque ve André Derain ile tanıştığı Paris'e gitti. Gelecekte eşi olacak "Miz" (Maria Wolfegg) sayesinde Sonia ve Robert Delaunay ile yakın ilişkiler kurdu. 1915'te, Münih'te kendine ait ilk sanat okulunu, Hans Hofmann Güzel Sanatlar Okulu'nu açtı. 1930'un yaz aylarında Berkeley'deki California Üniversitesi'nde Amerika'daki ilk hayli etkileyici derslerini vermeye başladı. Sonunda 1932'de Nazilerin sanatçılara ve aydınlara uyguladığı baskı yüzünden Amerika'ya gitmek üzere Almanya'yı terk etti. New York'a yerleşti ve bir yıl sonra, 1933'te Madison Avenue'de yeni güzel sanatlar okulunu açtı. 1950'de, avangart sanatın Amerikan müzelerinde dışlanmasını protesto etmek amacıyla kendine "Fevriler" diyen Soyut Dışavurumcu gruba katıldı. 1958'de ders vermeyi bıraktı ve 1966'da New York'ta öldü.



İsimsiz (Maria Wolfegg'in Portresi), *yak*. 1901
Duralite monte edilmiş kara tahtaüstüne yağlıboya, 70 x 49,5 cm
André Emmerich Gallery, New York

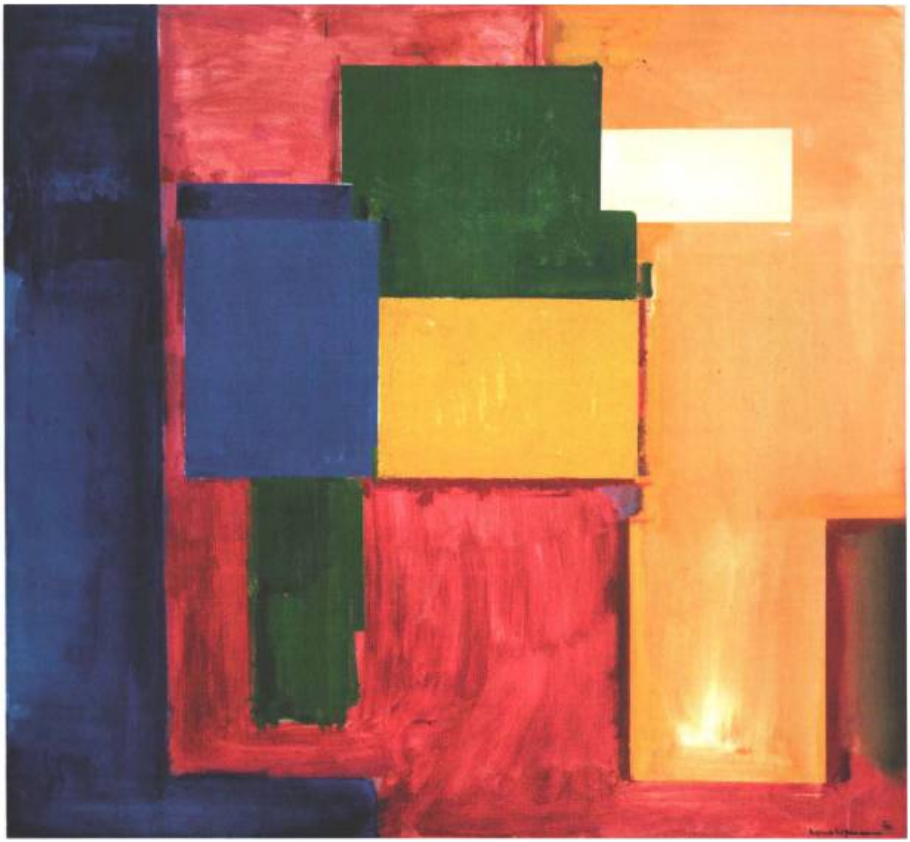
Miz için: Pax Vobiscum

1964. Tuvalüstüne yağlı boya, 196,5 x 212,4 cm.
The Modern Art Museum of Fort Worth

Eğitim vermek, Hofmann'ın sanat yaşamı boyunca resim yapmak kadar önemli bulduğu bir konu oldu. Hatta pedagojik hedeflerine yoğunlaşmak amacıyla uzun süreler resim yapmayı bile bıraktı. Buna rağmen birinci nesil New York Ekolü'nün en önemli, sürekli yenilikler yapan ve etkileyici ressamlarından biri olduğu söylenebilir. Bazıları onu Soyut Dışavurumculuğu felsefik anlamda kuvvetlendiren itici bir güç olarak tanımlar. Gerçekten de gelişimlerinin en önemli evrelerinde Jackson Pollock, Willem de Kooning ve Arshile Gorky'nin yakınında olmuştur. Hofmann'ın fikir dünyasında Modernizmin dört aşaması bir araya gelmiştir: Kandinsky'nin "Doğaçlamalar"ında temsil edilen Rus tipi mistik soyutlama geleneği; Matisse ve Orfizm tarzı rafine formlar; mekânlar yaratmak amacıyla post-Fovist renk kullanımı; Kübizmden türeyen katmanlı yassılıkta diretmek ve son olarak da Alman Dışavurumculuğuyla harmanlanmış bir kaynaktan fışkıran "form oluşturma isteği". Sanatçının Cape Cod'da yaptığı ve *Miz'e: Pax Vobiscum*'un iyi bir örneğini teşkil ettiği resimlerde bu dört aşama da mevcuttur. Bu resimlerde Hofmann'ın verdiği eğitimlerde vurguladığı iki prensibin uygulandığını görürüz. Bunlardan biri, resim düzenine hâkim olan "renkli formlar" dediği şeydir. Hofmann'a göre renkler ölçümlenebilir: rengin kapladığı alanın rengin görsel ağırlığına oranı sayesinde. Buna göre renkli formlar, boyutları ve kombinasyonları bağlamında, ton yoğunlukları mükemmel bir şekilde denkleşecek şekilde tasarlanır. Resme böylesine canlılık katan görsel mekaniz-



Bacchanale (Baküs Şenliği), 1946. Mukavva üstüne yağlı boya, 162,5 x 122 cm. Özel koleksiyon



ma "itme ve çekme" üzerine kuruludur. Yoğun renk blokları beraber yahut ayrı ayrı hareket ediyor, izleyiciye doğru ya da izleyiciden uzaklaşarak kayıyor, sonra dönüp resim düzlemini vurguluyor ve aynı anda da üstüne resim yapılan malzemenin yassılığıyla/düzlüğüyle gerilim yaratıyormuş gibi görünmektedir. Hofmann'ın soyutlama yaklaşımının altında yatan şey, birebir doğaya bakarak desen yapmanın (açık havada verdiği dersler efsanevidir) önemine duyulan sarsılmaz inançtır. Sanatın kişinin dünyayla arasında bağ kuran bütüncül bir deneyim biçimi olduğuna inanır. Hofmann'ın desen yaklaşımında en ideal araç bu gizemli birliği araştırmak ve keşfetmektir. Diğer Soyut Dışavurumcularla, özellikle bu fikrin Avrupa tarzı düşünce sistemine ait olduğunu savunan Jackson Pollock'la aralarındaki ihtilafın sebebi de tam olarak budur.

Ad Reinhardt

1913'te New York, Buffalo'da doğdu. Columbia Üniversitesi'nde Meyer Schapiro'nun sınıfında sanat tarihi eğitimi aldıktan sonra American Artists School'da ve National Academy of Design'da güzel sanatlar derslerine katıldı. 1936'dan 1939'a kadar WPA Federal Sanat Projesi'nde çalıştı. İlk kişisel sergisini 1943'te açtı. 1946 yılı itibarıyla Betty Parsons Gallery'de düzenli sergi açıyordu. Aynı yıl New York Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsüne girdi ve 1951'e kadar burada eğtim aldı. Hemen hemen bu sıralarda, tek bir rengin çeşitli tonlarını kullandığı tuvaller yapmaya başladı. 1952'de "kırmızı" ve "mavi" resimler ortaya çıktı; en bilinen "siyah" resimlerini ise 1953'te yaptı. *Soyut Resim, No.43*, Reinhardt'ın 1960'ta başladığı ve 1966'da çalışmayı bırakana kadar yapmaya devam ettiği uzun soluklu seriye aittir. Sanatçı 1967'de, New York'ta öldü.

Soyut Resim, No. 34

1964
Tuval üstüne yağlı boya, 153 x 152,6 cm
National Gallery of Art, Washington

Ad Reinhardt'ın siyah resimleri, 1950'lerin sonunda ve 1960'ların başında yaptığı en düşündürücü yapıtlar arasında yer almaktadır. Zamanın ruhuna aykırı olan bu resimlerin, şaşırtma kapasitelerinden bir şey kaybetmediği ve halen kritik fikir ayrılıklarına neden olabildiği görülmektedir. Yapıtlar, neredeyse hiçliğin kıyısına varacak kadar her şeyden arındırılmıştır. Bu bağlamda Amerikan geleneği içindeki güçlü püriten, muhafazakâr çizgiyi yansıtmaktadır. Reinhardt'ın, sanat yaşamının son evresinde yaptığı ve numaralandırdığı siyah resimlerin hepsi aynı formattadır: daha geniş bir kare oluşturacak şekilde üçlü kümeler halinde üst üste yığılmış, eşit boyutlu dokuz kare. Kareleri oluşturan her bir bileşen, az miktarda başka bir rengin eklenmesiyle tonu özenle değiştirilen siyahla boyanmıştır. Siyah renk, ışığı yansıtmaz, onun yerine soğurur ve bu sayede uygulanan sıra dışı ton eşitliği, az miktarda renk katmanın etkin, neredeyse fark edilmez bir ton değişikliği yaratılmasıyla sağlanmıştır. Resmin karşısına geçtiğimizde, farklı renk tonlarındaki kareler bir an görünüp kaybolurlar. Bu etki, bir hayli gizemlidir. İlk bakışta daha ziyade kasvetli siyah kare gibi görünen şey, aniden kabına sığmayan bir parlaklık kazanır. Bu resimlerin Minimalizmle ilişkilendirebileceğimiz hiçbir somut kanıtı yoktur; bunlar, insanı derin düşüncelere daldıran gerçek nesnelerdir.



"Bir resim ne kadar 'fayda, 'ilişki' ve 'ilave" içeriyorsa, o resmin saflığı o denli azdır. Yapıtın içi ne kadar doldurulursa yapıt o kadar kötü olur. Yapıtın içeriği, az ama öz olmalıdır."
Ad Reinhardt

Soyut Resim, Mavi. 1953
Tuval üstüne yağlıboya, 127 x 71 cm
Whitney Museum of American Art, New York



Ad Reinhardt ve Amerikan Sanatında "İndirgemeci" Eğilim

Bazı eleştirmenler Reinhardt'ı İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Amerikan sanatında fazlasıyla renkli görünen sanat yapıtlarının "sadeleşmesini" sağlayan kişi gibi görürler. Bu eğilim, hiçbir şekilde ilk bakışta zannedildiği kadar kolay olmayan bir terimle, "indirgemeci" sözcüğüyle tanımlanır. İstisnai Minimalistler hariç çoğu durumda bu indirgemeci yaklaşım bireysel amaç, derin içerik ve duygusal etki sorunlarına temas ederek "görüntü"nün ötesine geçer. Özellikle Reinhardt'ın durumunda bu son derece doğrudur. Sanatçı, Soyut Dışavurumculuğun duygusal taşkınlığı olarak gördüğü şeyi aşmayı ve "sanatın aslına dönmeyi" her şeyden çok istiyordu. Bu nedenle Mark Rothko'nun resimleri ona *bête noire* [günah keçisi] gibi geliyordu. Ancak resmi bir dizi salt görsel unsura da indirgemek istemiyordu. Mark Tobey'in oryantalizmine duyduğu ilgi Reinhardt'ın yapıtlarında bir tür ruhani merkez olması mefhumunu irdelemesine yol açmıştı.

Frank Stella

1964. Tuval üstüne flüorışımalı alkid reçine bazlı boya, 198 x 198 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo

Fes

Fas kasabalarına yaptığı ziyaretten sonra ürettiği kare şekilli on iki resimden ibaret seride yer alan tablolardan biri olan *Fes*, ilk kez, sanatçı Dan Flavin'in 1964'te New York'taki Kaymar Gallery için düzenlediği "On Bir Sanatçı" sergisinde gösterildi. Sergilenen yapıtların geneli Minimalist olmasına rağmen sergide çok çeşitli işler vardı. Mart 1964'te New York Times'ta yayımlanan bir eleştiri yazısında Brian O'Doherty sergi için şunları yazmıştı: "Frank Stella'nın halihazırdaki bu olağanüstü resmi (Fes) hiç abartısız, bir başyapıt olarak tanımlanabilir."

1964 yılı itibarıyla Minimalizm "literalistler" ile "optikçiler" arasında –Carl Andre, Dan Flavin ve Donald Judd gibi nesnenin "yapısal" bütünlüğünü, yanılsamanın sadeliğini vurgulamak isteyenler ile Agnes Martin, Larry Poons ve Ad Reinhardt gibi ne kadar minimal olduğunu önemsemeksizin uzamsal yanılsama yaratmak amacıyla renkli yüzey efektlerinin potansiyelini keşfetmeye gönül verenler arasında– bir ayrım yaratmaya başlamıştı. "Siyah" resimlerden –"gümüş" rengi büyük levhalar ve metalik şeritlerden ibaret seri– sonra Stella'nın çalışmaları onu "literalistlerin" tarafına çekmiş gibi görünüyordu ama Fas serisiyle birlikte Stella "optikçilerin" saflarında yer almaya başladı. 1960'ların ortalarında en ateşli polemik, "optik" resmin savunucusu Clement Greenberg ile Donald Judd arasında yaşandı. Greenberg resmin ve heykelin farklı, malzeme özellikli bir görsel dili olduğu fikrini sadakatle savunurken Judd, resmin öldüğünü, yani yeni bir estetik "nesnesizlik" içinde soğurulduğunu ileri sürüyordu. Judd, polemik yaratan önemli makalesi "Özel Nesneler"in (1965'te yayımlanan) giriş cümlesinde konumunu net bir şekilde belirliyordu: "... yakın tarihte üretilmiş yapıtların yarısı hatta yarısından fazlası ne resim ne de heykeldir ..." Judd, "gerçek mekânın" ise "düz bir yüzey üstüne sürülen boyadan daha güçlü ve özel bir yer" olduğunu ifade ediyordu. *Fes*, tabii ki, "optik olarak" aşırı bir noktadadır. Birbirinin karşıtı köşegenlerin merkeze doğru ilerlediği bir desenle optik efektlerin önündeki engeller kaldırılarak sürekli değişim sağlanmıştır. Ayrıca güçlü bir sadeleştirme yapmak, optik açıdan ışıltılı ton ve nüans karşıtlıkları oluşturmak için "ışıkla güçlendirilmiş" veya flüorışımalı boya (ilk kez) kullanılmıştır.

"Op Art" değil, Optiklik

Fes ilk kez sergilendikten hemen sonra eleştirmen Bruce Glaster'ın sanatçıya Avrupalılara özgü geometrik resim veya *Op Art* ile ilişkisini sormasının ardından Stella şu çok açıklayıcı ayırdı yapmıştır: "Geometrik resim yapan Avrupalı sanatçılar gerçekten de benim ilişkisel resim dediğim şeyin peşine düşmüş durumdalar. Düşüncelerinin temeli, dengeye dayanıyor. Tuvalin bir köşesine bir şey koyarsanız, diğer köşeye bir şey yaparak bunu dengelersiniz. Artık, 'yeni resim' simetrik olma niteliğiyle karakterize ediliyor. Ken Noland, her şeyi merkezde topluyor, ben de simetrik bir desen kullanıyorum ama biz simetriyi farklı bir şekilde ele alıyoruz. Bu simetri ilişkisel değil. Daha yakın dönemde üretilen Amerikan resminde her şeyi ortada ve simetrik şekilde toplamanın derdine düştük ama sadece tuvalin üstüne bir şey koymuş olmak için; bir tür güç kazanmak için bunu yapıyoruz. Denge faktörü önemli değil. Biz, hiçbir şeyi, hiç kimseyi aldatmaya çalışmıyoruz."



Marakeş, 1964. Tuval üstüne flüorışımalı alkid reçine bazlı boya, 195 x 195 cm. Özel koleksiyon



Dan Flavin, **Ana Renklerden İbaret Bir Resim**, 1964. Kırmızı, sarı ve mavi floresan lambası, 61 x 122 cm. Hermes Trust, Birleşik Krallık, Francesco Pellizzi'nin izniyle



Larry Poons, **Turuncu Çarpışma**, 1963. Tuval üstüne akrilik, 203 x 203 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo

Daan van Golden

1936'da, Rotterdam'da doğdu. İlk gençlik yıllarında bir Cizvit rahibinden resim dersleri aldı. On altı yaşında bir mağazada vitrin düzenleyicisi olarak işe girdi. Rotterdam Sanat ve Teknik Bilimler Akademisi'nde desen derslerine katıldı ve grafik teknikleri alanında eğitim aldı. 1950'lerin sonunda seyahat tutkusu başladı. 1961'de o Meksika'da ve Birleşik Devletler'de seyahat ettiği sırada Amsterdam'daki Galerie 207'de ilk kişisel sergisi açıldı. 1962'de, Paris'te, Yves Klein'ın öldüğü yeri işaretleyen bir kaldırım resmi yaptı. 1963 ve 1964'te Tokyo'da yaşadı; titiz bir şekilde çalıştığı, kendine özgü geliştirdiği "Golden desenli" resimlerini ilk kez Naiqua Gallery'de sergiledi. 1968'de yapıtları, her yedi yılda bir Batı Almanya'nın Kassel kentinde düzenlenen Documenta sergilerinin dördüncüsünde yer aldı ancak bundan sonra 1978'de, Schiedam'daki Stedelijk Müzesindeki sergisi açılana kadar bir daha hiç sergi açmadı. Van Golden, 1999'da Venedik Bienali'nde Hollanda'yı temsil etti. Sanatçı yaşamını ve çalışmalarını Hollanda'nın Schiedam kentinde sürdürmektedir.

Mavi Kareli Kompozisyon

1964. Panele monte edilmiş tuval üstüne vernikli boya. 70,5 x 70,5. Stedelijk Museum, Amsterdam

Van Golden 1963'ten 1964 yılının sonuna kadar Tokyo'da yaşadı. Türkiye, İran, Doğu Pakistan, Burma, Tayland, Malezya, Singapur ve Hong Kong seyahatlerinden sonra buraya gelmişti. Hollanda'da büyük boyutlu siyah-beyaz Soyut Dışavurumcu resimler yaptı. Uzun zamandır Zen Budizmi'ne karşı duyduğu ilgiyi pekiştiren Tokyo günleri onu ve yapıtlarını hayli değiştirdi. Sanatçı Tokyo'dayken, yaratıcı süreçte aniden ortaya çıkan "kendinin" ifadesi olarak sanat yapıtı fikri, basit bir motifin özenle seçilmesini ve resim yapma eyleminin kendisinin sürdürülebilir, yoğun düşünceler uyandıran bir yaklaşım olduğu algısını içeren daha farklı bir tutumun gelişmesine yol açtı. Van Golden, her birinde dekoratif ve ticari paket kâğıtları, desenli kumaşlar, çay poşetleri, mendiller gibi görsel kaynaklardan yola çıkarak ürettiği yirmiye yakın resim yaptı. Bunlar, *Golden Desenleri* olarak tanınmaya başladı.

Mavi Kareli Kompozisyon, van Golden'ın erkeklerin ceplerinde taşıdığı kendinden renkli mendillerin karmaşık tasarımlarından esinlenerek yaptığı dört yapıttan biridir. Hollandalı modern üstad Piet Mondrian'a yaptığı ironik gönderme resmin başlığından bellidir; daha az aşikâr olan, van Golden'ın Ad Reinhardt ile Yves Klein'ın yapıtlarına duyduğu hayranlıktır.





Fujiya, 1964. Panele monte edilmiş tuval üstüne vernikli boya. 70 x 60 cm. Museum Boijmans-Van Beuningen, Rotterdam

"Sanatçının işi, yaşam karşısında bir tavır sergilemektir ve bu yaptığınız her şeyi kapsar. Her eylem iyi olmak zorundadır. Söylediğim kulağa ahlâki bir şeymiş gibi gelebilir ama gerçek olan budur."
Daan van Golden



« **Kırmızı Kareli Kompozisyon,** 1964. Panele monte edilmiş tuval üstüne vernikli boya, 120 x 96 cm. Özel koleksiyon

İmge Olarak Nesne

Pop Art'ın ortaya çıkışı, sanatçıların sıradan nesneleri taşıdıkları potansiyel çerçevesinde "anlamlı" birer imge olarak değerlendirmelerine yol açmıştır. Bu eğilimin kavramsal dürtüsünün kökleri Marcel Duchamp'ın hazır yapıtın estetik niteliğinin reddine dayanıyorken zaman içinde söz konusu eğilim Jasper Johns, Claes Oldenburg, Andy Warhol ve diğer sanatçıların elinde, başlı başına estetik bir birikim kazanmıştır. Seçilen nesnelerin nostaljik bir tınısı olmalıdır; Johns'un Ballantine Ale kutularının gerçekçi temsili olan *Boyalı Bronz (Ballantine Ale Kutusu)* (1960) veya Andy Warhol'un *Brillo Kutusu*'nda (1964) olduğu gibi. Aynı zamanda yaşam tarzının göstergeleri olarak bu nesnelerin gerçek potansiyelleri olmalıdır. Sanatsal açıdan konuşmak gerekirse Daan von Golden'in evde kullanılan örtülerden özenle kopyaladığı desenlerden oluşan resimleri, bahsedilen diğer örneklerden biraz daha güç anlaşılmaktadır. Sanatçının resimleri açık bir şekilde Hollanda ile özdeşleşen püritenliğe ilişkin alaycı bir hava taşır.

Georg Baselitz

Zamanla Doğu Almanya'ya dahil olan, Dresden yakınlarındaki küçük Deutschbaselitz kasabasında, 1938'de doğdu. Asıl adı Hanz-Georg Kern'di. Önce Doğu Berlin'deki Hochschule für Bildende und Angewandte Kunst'da resim eğitimi aldı ancak 1957'de buradan atıldı. Daha sonra Batı Berlin'deki Hochschule für Bildende Künste'e gitti. 1960'ların başında Lautréamont'un ve Antonin Artaud'nun metinlerini keşfetti. Aynı zamanda Soyut Dışavurumcu ressamlardan Jackson Pollock, Willem de Kooning ve Philip Guston ile ilgilenmeye başladı. Ancak 1961'de soyutlamadan tümüyle ve radikal şekilde kopmak gerektiği konusunda fikir alışverişinde bulunduğu Eugen Schönebeck ile birlikte ilk kamuoyu bildirisini, *Pandämonium*'u yayımladı. Baselitz, ilk kişisel sergisini 1963'te, Berlin'deki Gallery Werner & Katz'da açtı. Bu sergi halk arasında protestolara neden oldu. Resimlerin bazıları müstehcen kabul edildi ve bunlar sergiden kaldırıldı. Bu resimlere kentin üst düzey yöneticileri tarafından iki yıl süreyle el konuldu. 1965'te Baselitz Floransa'ya giderek aylarca İtalyan resmi üstünde çalıştı; bu esnada İtalyan Maniyerist ressamları, Agnolo Bronzino, Parmigianino ve Pontormo'yu keşfetti.



1965. Tuval üstüne yağlıboya, 161.9 x 129.8 cm National Gallery of Art, Washington

Aydaki Adam –Franz Pforr

"Cisimleri deforme etmem açısından bir maniyeristim. Kabayım, naifim ve gotiğim."
Georg Baselitz

Aydaki Adam-Franz Pforr, Baselitz Floransa'dan döndükten kısa bir süre sonra yapıldı. Yapıt, sanatçının Floransa'da geçirdiği süre boyunca düşündüklerini ve öğrendiklerini olduğu gibi yansıtmaktadır. 1964'ün sonu, 1965'in başında yaptığı Tanrı'nın Eli resimlerinin özelliği olan serbest, daha haşin resim yapma tarzı; resimsel açıdan lirik, biçimsel açıdan akıcı, yeni bir üslupla yer değiştirmiştir. Bu resimdeki figürün başının küçük olması, Pforr'un bedeninin uzunluğuyla ve genişliğiyle bir bütünlük oluşturmaktadır. Resimde sanatçının Uffizi'de yaptığı eskizler arasında yer alan *Venüs Eskizi* deseninde dikkat çeken Pontormo etkisine benzer bir maniyerist imge üretilmiştir. Tıpkı İtalyan üstad Pontormo'nun hacimli kumaşın dökümlü yapısıyla Venüs'ün bedenini hacimlendirmesi ve erotikleştirmesi gibi Baselitz de "kahramanını" fallik cinsel anlamlar taşıdığı açık, yılana benzer yaratıklarla sarmalamıştır. Franz Pforr, romantik bir ressamdı (on dokuzuncu yüzyılın başında kurulan Alman Nazarenler grubunun kurucu üyelerinden biriydi); henüz yirmi dört





Asi, 1965. Tuval üstüne yağlı boya, 162 x 130 cm. Tate Koleksiyonu, Londra



« **El-Tanrının Eli,** 1964-65. Tuval üstüne yağlı boya, 140 x 99 cm. Kunstmuseum, Bonn

« Jacopo Pontormo, **Venüs Eskizi,** 1535. Kâğıt üstüne siyah, kırmızı ve beyaz kalem, 40 x 27 cm. Galleria delgi Uffizi, Gabinetto degli Disegni e Stampe, Floransa

yaşındayken tüberküloz yüzünden ölmüştü. Baselitz, tarihin gerçekten kavranması sayesinde ruhani güce yeni kahramanların katıldığını duyurmak amacıyla yaptığı, aralarında *Asi* (1965) gibi resimlerinin yer aldığı, Yeni Tipler dediği resim serisine bu ressamı da dâhil etmişti. Anselm Kiefer gibi Baselitz de Almanya'nın yakın tarihiyle yüzleşmeyi reddetmenin doğuracağı tehlikenin farkındaydı ama Kiefer Alman efsanesinin sembolik ve mitolojik güçlerinden yararlanmayı tercih ederken Baselitz gerçek tarihi kişilikleri, genel geçer meşguliyetleri ve toplumsal tipleri içeren bir karışım betimlemeyi tercih ediyordu. Franz Pforr'a duyduğu hayranlık büyük bir ihtimalle kendi tarzını genç yaşta ölen bu ressamın Caspar David Friedrich'in "doğa sembolizmi" ile İtalyan Rönesans resminin yapısal berraklığını bir araya getiren net ve canlı üslubuyla ilişkilendirmesinden kaynaklanıyordu.

Helen Frankenthaler

1928'de, New York'ta doğdu. Tanınmış, seçkin Meksikalı ressam Rufino Tamayo'nun öğrencisi olduğu Dalton School'un resim dalından 1945'te mezun oldu. 1946'da bir yıllığına tekrar öğrenci oldu ve Bennington College'a girdi. Ardından 1947'de, Vaclav Vytlacil'in öğrencisi olarak New York'taki Sanat Öğrencileri Birliği'ne katıldı. 1949'da Meyer Schapiro ile birlikte New York'taki Columbia Üniversitesi'nde yüksek lisans yaptı. Frankenthaler, 1950'de Clement Greenberg ile tanıştı. Greenberg, sanatçıyı David Smith, Lee Krasner, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline ve Barnett Newman ile tanıştırdı. Ertesi yıl New York'taki Tibor de Nagy Gallery'de ilk kişisel sergisini açtı. 1966'da Ellsworth Kelly, Roy Lichtenstein ve Jules Olitski ile birlikte Venedik Bienali'nde Birleşik Devletleri temsil etti. Frankenthaler, 2011 yılında Connecticut'da öldü.

Kanyon

1965. Tuval üstüne akrilik boya. 112 x 132 cm. Phillips Koleksiyonu, Washington

Kanyon'u bitirmeden bir yıl önce Frankenthaler 1960'ların en yenilikçi resimlerinden biri olan İç Mekân *Manzarası*'nı (1964) yapmıştı. Resim, az bir miktar deterjan eklenen akrilik reçine bazlı bir boya kullanılarak yapılmıştı. Deterjan, sıvı boyanın yüzey gerilimini azaltmayı ve böylece astarlanmamış tuvalin üstünde hemen emilmesini sağlıyordu. Nispeten basit olan bu teknik, resimlerin görünümünde de geniş kapsamlı etkiler bıraktı. Yalnızca renk alanı resminin dağarcığını genişletmekle kalmamış, resim yüzeyine tamamen farklı bir görüntü ve duygu da katmıştı. Soyut Dışavurumculuktan aşina olunan eğri büğrü yüzey, kalın sürülmüş koyu renk boya ve leke yığınının üst üste binmesiyle oluşan minik sırtların yerini neredeyse kendi kendilerine oluşmuş gibi görünen bir dizi renkli leke aldı. Yoğun renkli boyanın yayıldığı geniş ve yer yer seyreldiği alanlar resim yüzeyi üstünde sıkıca tutunmaktadır; böylece tuvalin pürüzlü dokusu halen görülebilmektedir. Jackson Pollock, ressamların bilgi dağarcığına dökme ve damlatma tekniğini getirmişti. Frankenthaler'ın leke oluşturma tekniklerini getirmesi, *Kanyon*'da da açıkça görüldüğü üzere, tıpkı Pollock'un tekniği gibi, büyük renk alanlarının yaratılmasına hatta tuval zeminin kendisine kadar genişletilebilecek bir serbestliği mümkün kılmıştı. *Kanyon*'un görünür kıldığı başka bir şey de boyayı dökmek ve leke oluşturmak suretiyle Frankenthaler'ın Soyut Dışavurumculuğun lekenin eşsizliği konusundaki ısrarı yüzünden büyük oranda ortadan kal-



İç Mekân Manzarası
1964. Tuval üstüne akrilik
266.5 x 253.5 cm
San Francisco Museum of Modern Art



kan bir faktörü, resimde şekil mefhumunu yeniden gündeme getirmesiydi. *Kanyon* örneğinde, kırmızı boyanın döküldüğü yer; tuvalin ortasına doğru sol taraftaki renk yoğunluğuyla halen belli olmaktadır. Bu da resme güçlü ve belirsiz bir hacim, mekân duygusu katmaktadır.

Agnes Martin

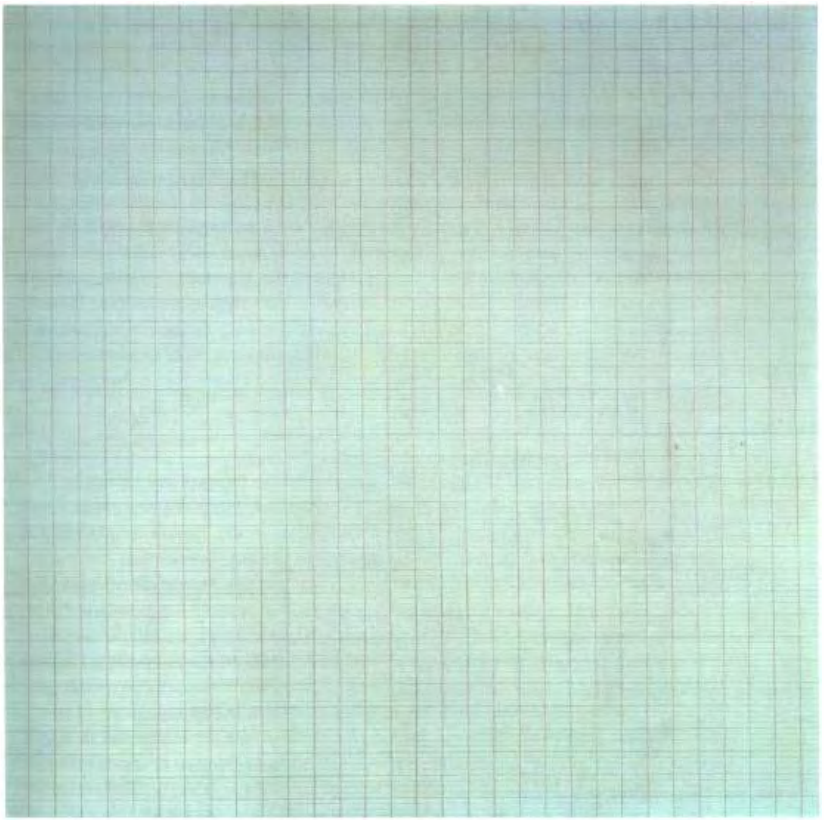
1912'de, Kanada'nın Saskatchewan bölgesindeki Maklin'de doğdu. British Columbia bölgesinde, Vancouver kentinde büyüdü. 1932'de Birleşik Devletler'e taşınan ve 1934'te Bellingham'da pedagoji derslerine katılan sanatçı, 1946'da New Mexico Üniversitesi Sanat Bölümü'ne kaydoldu. Columbia Üniversitesi'nde eğitim alanında yüksek lisans yaptı. 1957'de New York'un Aşağı Manhattan mahallesine taşınan sanatçının komşuları arasında Robert Indiana ve Ellsworth Kelly de vardı. Barnett Newman'ın desteklemediği ilk kişisel sergisi, 1958'de Betty Parsons Gallery'de açıldı. Martin'in, zaman zaman, Amerikan Geometrik Minimalizminin kaynaklarından biri olduğu düşünülür ancak o, bu ilişkiyi reddetmiştir. Gerçekten de sanatçının resimleri, Minimalist estetiğin izin verdiği ölçütlere sıkı sıkı bağlı olmaktan ziyade daha içe dönük, düşünmeye sevkeden ve duygusal güdümlü yapıtlardı. Sanat yaşamı kırk yıldan fazla sürdü. 2004'te, doksan iki yaşındayken New Mexico'daki çok sevdiği kerpiç evinde hayata gözlerini yumdu.

Sabah

1965. Tuval üstüne kurşun kalem ve akrilik boya, 182,6 x 181,9 cm. Tate Koleksiyonu, Londra

Öğrenciliğinden beri Agnes Martin çöl manzarasının engin açık alanlarından büyülendiği New Mexico'ya düzenli seyahatler yaptı. Bu bölgenin, sanatçının Taoizme duyduğu ilgiyle ilişkili bulduğu münzevi mizacının yanı sıra "resmi yapılamaz karakterine" de –zaman, mekân ve ışığın uygun olmayışı– resimde mekân mefhumunun ardında yatan ruhani dürtüyü şekillendirmesine yardımcı oldu. Olgunluk dönemi üslubunu şekillendiren süreç 1957 ve 1961 yılları arasında yaşandı. Martin'in yaşamı boyunca çalışacağı, kare ile dikdörtgen format arasındaki ilişkiye duyduğu takıntılı ilgi, bu süreçte yaptığı *Pencere* (1957) ve DIA Art Foundation'da sergilenen 1959 tarihli *İsimsiz* gibi resimlerle ortaya çıktı. Tam anlamıyla kılavuz çizgi deseni kullanılmış bu resimlerin ilk örnekleri, bir yıl sonra, sırasıyla 1960 ve 1961 yılı içinde tamamlanan *Beyaz Çiçek* ve *Adalar* oldu. 1960'ların ortalarında, *Sabah* resminin yapıldığı sırada sanatçının yapıtlarının temel karakteri artık oturmuştu: yer yer boyanmış, saydam görünümlü kare format üstüne titizlikle yerleştirilmiş, düzenli bir şekilde dörtgenlere ayrılmış, kalemle çizilmiş kılavuz çizgiler. Taocu felsefe ışığında ele alındığında Martin'in resimleri boş ve biçimsizdir ama resim kapsamındaki ve henüz resme konulmamış ancak dolaylı olarak, sonsuz alternatifi olan tüm biçimleri alabilme olasılığı da vardır. Joseph Needham, Çin'e özgü fizik bilimine ilişkin yaptığı bir yorumda (Çin'de Bilim ve Medeniyet, cilt IV, 1962) "fiziğin, Batı bilimlerindeki gibi 'katı parçacıklara" dayanmadığını; cisimleri, karşıt güçlerin yani *yin* ve *yang*'ın dünyanın genel uyumuyla bütünleşmiş içsel ritimler ürettiği mükemmel bütünün parçası olarak ele aldığını" ileri sürmüştür. Bu ifade, pek ala, Agnes Martin'in "kılavuz çizgili" resimlerinin tanımı olabilir. Yapısı basit olmasına rağmen bu resimlerin kavranması kesinlikle kolay değildir hatta resimler dalgaya benzer hareketlerle –görünüp kaybolma– doludur.

Kasimir Malevich, **Beyaz Zemin Üstüne Beyaz Kare**
1918. Tuval üstüne yağlı boya, 79,5 x 79,5 cm
The Museum of Modern Art, New York



Modernizm ve Zar Zor Görünür Olmak

Kasimir Malevich 1918'de *Beyaz Zemin Üstüne Beyaz Kare* ve *Beyaz Haç*'ı yaptığından beri, resimde tek renkliliği ve görünürlüğün kıyısına varan renk kaymalarını araştırmakla ilgili bir modern resim aşaması söz konusuydu. İlk kategorinin (tek renkliliğin), yüksek modernizmdeki ilk örnekleri Yves Klein ve Robert Ryman gibi kilit figürler tarafından; ikinci kategori ise (renk kaymaları) Ad Reinhardt ve Agnes Martin tarafından temsil edilmektedir. Ancak Ryman'ın ışığın yokluğunu –gözden kaybolmanın meydana geldiği noktayı– araştırdığı yerde; Martin, ışığın her yeri bürüdüğü ve her şeyi tek bir şeymiş gibi gösterdiği, yani tüm öğelerin ancak kısa bir süreliğine görüldüğü ve ayırt edilebildiği aşkın bir yok oluş anını yakalamanın peşindedir.

Gerhard Richter

1932'de, Dresden'de doğdu. Okuldan ayrıldıktan sonra Dresden Sanat Akademisi'ne kabul edilene kadar reklamcılık ve sahne ressamlığı yaptı. Berlin Duvarı inşa edilmeden birkaç ay önce eşi ile Batı Almanya'ya, Düsseldorf'a kaçtı. Richter, daha sonra, 1961'den 1964'e kadar Karl Otto Gotz'un öğrencisi olarak eğitim aldığı Staatliche Kunstakademie Düsseldorf'a girdi. İlk kişisel sergisi, 1964'te Düsseldorf'taki Galerie Schmela'da açıldı. Richter Hamburg'daki Hochschule für bildende Künste'de, Nova Scotia College of Art and Design'da ve Düsseldorf'daki Kunstakademie'de akademik eğitim verdi. Sanatçının günümüzde halen çalışmalarını sürdüren en önemli ressamlardan biri olarak kazandığı itibar, küratör Robert Storr'un 2002 yılında New York'taki MoMA için düzenlediği üçüncü büyük retrospektif sergisiyle perçinlendi. Sanatçı, yaşamını ve çalışmalarını Köln'de sürdürmektedir.

Merdivenden İnen Kadın

1965
Tuval üstüne yağlı boya, 200,7 x 129,5 cm
The Art Institute of Chicago

Gerhard Richter'in resimleri iki ana kategoriye ayrılır: fotoğraf temelli figüratif resimler ve süreç temelli soyut resimler. Bu üslup farklılığına rağmen resimlerin hepsi ressamın "tarafsızlığının" önemini vurgulayan, resim yapma sürecine ilişkin ortak bir prensibi paylaşır. Üslubu ne olursa olsun Richter'in resimleri –ister soyut ister figüratif– dışavurumu değil, yöntemi ilgi odağına alır. Fotoğrafik resimler, fotoğraf sanatında yapılana benzer şekilde yüzey boyunca odağı kaydırarak üretilen, "fotoğrafa benzeyen" resimler anlamına gelir. Bu resimler kaynaklarıyla olan benzerlikleri, aslına sadık oluşları, ressamın fotoğraf efektlerini fırça marifetiyle tuvale aktarma becerisi ve başarısı bazında yorumlanırlar. *Merdivenden İnen Kadın*, bu sürecin kavramsal açıdan en seçkin örneklerinden biridir. Resmin, Marcel Duchamp'ın modern başyapıt kabul edilen *Merdivenden İnen Çıplak*'ının biraz esprili, biraz da şaka yollu uyarlaması olması amaçlanmıştır ve iki yapıt arasındaki farklar kritik önem taşır. Duchamp'ın resminde çıplak erkek figür, perspektifi olmayan bir mekânda betimlenmişken Richter, giyinik bir kadın figürü arka planı tam anlamıyla gösteren fotoğrafik bir mekânda kullanmayı tercih etmiştir. Duchamp'ın çıplağı resmin yüzeyine paralel şekilde soldan sağa doğru geçerken Richter'in kadını, resim alanında izleyiciye doğru çapraz şekilde ilerleyerek resim yüzeyinin bütünlüğünü tehdit ediyormuş gibi görünmektedir. Bu bakımdan Richter'in resmi iki kez ironiktir. *Merdivenden İnen Çıplak* Duchamp'ın son şövale resmidir, resimde "retinallik" (gözün gördüğüne bağlılık) –uzamsal yanılsama yaratmak için leke ve yüzey arasında oynanan oyun– dediği şeyle son oyalanışıdır. Resimde kendi yöntemlerini kullanan Richter, fotoğraf yüzeyindeki tarafsızlığı taklit ederek resmi yapılan imgeyi fotoğrafik imgenin yerine koyar.

Gerhard Richter, Sigmar Polke ve Alman Pop Sanatı: Bir Dipnot

Polke'nin ve Richter'in 1960'ların ortalarından sonlarına kadar yaptıkları resimler, Alman Pop Art'ının temsilcileri olarak görülür. Her iki sanatçı da popüler imgelerle, özellikle de gazete fotoğraflarında ortaya konan imgelerle ilgilenmişlerdir. Ancak ikisi de aynı kuşağın Amerikalı ya da İngiliz ressamlarınınki kadar net bir şekilde "şenlikli" Pop Art sanatçıları olmamıştır. Almanya'yı ikiye bölen soğuk savaşın ilk tecrübeleri bu iki sanatçıyı da kültürel bakımdan farkındalık sahibi ve daha eleştirel olmaya itmiştir. İmgenin kendisiyle o kadar meşgul olmamış, imge ile resim yapma süreci arasındaki kavramsal bağla uğraşmışlardır.



Helga Matura, 1966
Tuval üstüne yağlı
boya, 135 x 130 cm
Art Gallery of
Ontario, Toronto



Marcel Broodthaers

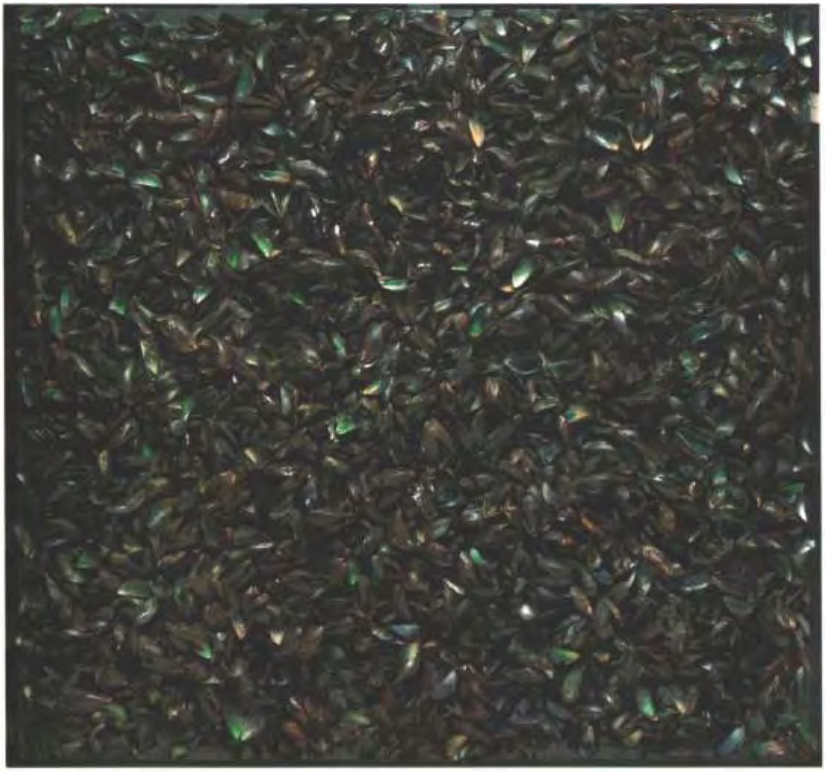
1924'te, Brüksel'de doğdu. Kimya eğitimi almak için üniversiteye kaydolan sanatçı, bir süre sonra kitap satıcısı olmak ve bağımsız çalışmak için okulu bıraktı. Bu, yaşamı boyunca sürecek olan yazıya ve basılı materyallere olan tutkusunu –tipografiden grafik imgeye– besledi. Ergenlik yıllarından beri sanat tarihiyle ilgilenen sanatçı bir süre Brüksel'deki Kraliyet Müzesi'nde tur rehberliği yaparak geçimini sağladı. 1957'de Knokke-le-Zoute deneysel film festivalinde sergilenen *La Clef de l'horloge* adlı kısa filmi –Kurt Schwitters anısına– çekti. Ayrıca ilk şiir kitabını yayımladı. Yine bu sıralarda Piero Manzoni ile tanışıp samimi oldular. 1963'te Paris'teki Sonnabend Gallery'de ilk kez Amerikalı Pop Art sanatçılarının yapıtlarını gördü ve bunları hem heyecan verici hem de rahatsız edici buldu. Dada ile Kübist kolajlarla ilgili bilgileriyle birleştirdiği bu deneyimin sanatçının olgunluk döneminde gündeme gelen montaj ve yerleştirme tekniklerine giden yolu açtığı ileri sürülür. Broodthaers, 1976'da, Almanya'nın Köln kentinde öldü.

Midye Kabukları

1966. Panel üstüne reçine. midye kabukları ve boya. 116 x 122 x 14 cm National Gallery of Art. Washington

Marcel Broodthaers'in çok farklı malzemelerle –çizili, basılı yapıtlardan film ve yerleştirmeye kadar geniş bir aralıkta– çalıştığı gerçeğine rağmen resme duyduğu ilgi sanat yaşamı boyunca baki kalmıştır. Ancak bu ilgi niteliksiz yahut eleştirel olmayan bir ilgi değildi. Burjuva sanatı olarak görülen resim, sanatçı açısından gerçek siyasi meselelerin ele alınacağı bir alandı. Resmin geçmişini korumak ve saygı görmesini sağlamak istiyordu ama kamu kurumlarını, özellikle de sanat galerilerini, müzelerini yönetenlerin yorumladığı ve kullandığı yöntemlerden bıkmıştı. Bu nedenle resim formatını kullanmasının açık bir demokratik amacı vardı. Broodthaers insanları düşünmeye sevk etmesi için duvara asılan bir nesne olarak resmin varoluş amacını vurguluyor ama aynı zamanda zanaat temelli yetenek üzerinden temsiliyet aracı olarak resmin tarihini reddediyordu. İmgelerin yerine gerçek cisimler, grafik simgeler ve el yazısı isimler geçti. *Midye Kabukları* 1965-66 yıllarında yaptığı, bu demokratikleştirme stratejisinin en çarpıcı safhaya vardığı çok sayıda çalışmadan biridir. Kare panel üstüne yerleştirilmiş ve üstü mavi renkli saydam reçine ile kaplanmış midye kabuklarını içeren yapıtın adı tamamen totolojik bir tanıma dayanır. Ancak yapıt, göründüğü kadar basit değildir; Broodthaers'in en sevdiği kelime oyunundan yola çıkılmıştır: "*une moule*" (feminen) midye, "*un moule*" (maskülen) ise kalıp anlamına gelir. Broodthaers'in yaptığı bu sözcük





« **Siyah Midye Tenceresi,** 1968. Güveç tenceresi, midye kabukları ve boya, 25 x 25 x 18,5 cm. Özel koleksiyon

oyununun çeşitli katmanları vardır. Genellikle bireyin şekillendirdiği ancak kendi kendine de şekillenen bir toplum modelini ileri sürer.

Bu tema, Belçika tipi güveç tenceresinin kapağını yukarı doğru iten midye kabuklarının yer aldığı *Siyah Midye Tenceresi* gibi başka yapıtlarda bir parça alaycı tavırla ele alınmıştır. Daha net olmak gerekirse, söz konusu tema, yeniden üretimin altında yatan gerekliliği ve çoğaltıma (sadece sosyolojik açıdan değil sanayi açısından da) mecbur kalınmasını işaret eder. Bu önermeye, sanatçının kısa bir süre sonra yaptığı *Yuvarlanan Midye*'de (1967) daha derin ve keskin şekilde odaklanılmıştır.

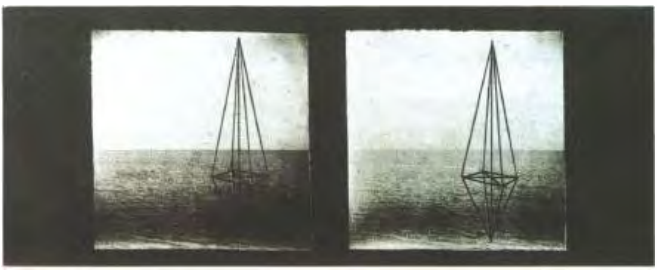
Marcel Duchamp

Étant donnés: 1. la chute d'eau, 2. le gaz d'éclairage

(Veriler: 1. şelale, 2. lamba gazı)

1946-66
Eski ahşap kapı; briketler; kadife, keten kumaşlar; tahta; deri; dallar; metaller; cam; pleksiglas; linolyum; ampuller; gaz lambası, elektik motoru gibi çeşitli nesnelerin kullanıldığı yerleştirme. Neredeyse hepsi görünür durumdadır.
242,5 x 177,8 cm
Philadelphia Museum of Art

Duchamp'ın son yapıtı Étant donnés, sanatçının çalışmayı bıraktığı zannedilen yirmi yıllık bir süreçte gizlilik içinde üretildi. Yapıt üstünde Şubat 1946'da çalışmaya başlayan sanatçı, aynı yıl İsviçre'deki Chexbres kasabasını ziyaret ettiğinde yapıtın son halinin arka planında yer alan manzaranın bir parçası olarak kullanılan, "tuhaf bir şekilde fotojenik şelalenin" fotoğraflarını çekti. 1948'de, yapıtın ortasında yer alan, cinsel organı açık bir halde uzanmış kadın modelini buldu: Birleşik Devletler'deki Brezilya konsolosunun eşi, heykeltıraş Maria Martins. Duchamp'ın 1949 yılı boyunca Maria'ya yazdığı mektuplar, yapıtın ilerleyişini açıkça ortaya koymaktadır. Bundan sonra 1965-66'da yapıt tamamlanana kadar geçen süreç hakkında fazla bilgi bulunmamaktadır. 1968'de ölmeden kısa bir süre önce Duchamp yapıtı sanatçı ve koleksiyoner arkadaşı William Copley'e gösterdi. Étant donnés, sanatçı öldükten sonra ve tam da onun şart koştuğu şekilde, 1969'da Philadephia Sanat Müzesi'ne yerleştirildi. Étant donnés'nin Duchamp'ın bu kez daha resimsel bir yaklaşımla *Büyük Cam*'ın tematik malzemesine dönüşünü gösterdiğine sık sık değinilir. Seçtiği başlığın da ileri sürdüğü gibi iki yapıt arasında kesinlikle bir örtüşme vardır. Étant donnés: 1. la chute d'eau, 2. le gaz d'éclairage, 1934 tarihli *Yeşil Kutu*'da da görüldüğü gibi *Büyük Cam*'ın önsözüdür. Duchamp, ne yapıtın ne de adının nasıl yorumlanması veya anlaşılması gerektiğine dair ipucu vermiştir; felsefik konuşmak gerekirse her ikisi de teknik ve totolojiktir. Felsefede "veriler"in aksiyomlara dayalı olduğu söylenir. Bu, gayet aşikar bir biçimde, doğrudur ve aslında spekülasyon için uygun bir başlangıç noktası sağlar. Ama bu yapıt özelinde –tam anlamıyla– neyi "veri" olarak kabul et-



El Yapımı Stereoptikon Slayt, 1918-19
Elden geçirilmiş hazır yapıt: fotoğrafik stereopikon slayt üstüne kurşun kalem, her imge 5,5 x 5,5 cm, monte edilen karton boyutu 7 x 17 cm
The Museum of Modern Art, New York







İffet Kaması,1954
Birbiri içine geçmiş iki parçalı heykel: kama için galvaniz alçı, taban için dental plastik, 5,5 x 8,5 x 4 cm
Özel koleksiyon

memiz gerekir? İzleyici, yalnızca Duchamp'ın İspanya'dan özellikle bu amaç doğrultusunda getirttiği eski bir kapının üstüne göz seviyesinde açtığı iki küçük delik arasından bakınca görülebilen, kesintiye uğramış bir yapıtla karşı karşıyadır. Kapının arkasında kalın bir tuğla duvarla örülmüş gibi görülen ikinci bir gedik vardır. Bunun ardında ise yine "soğukkanlılıkla" işlenmiş erotik bir tablo görürüz. O halde "veri", izleyici için kurgulanmış ve başka hiçbir şekilde yorumlanamayan ya da yaklaşılamayan sahne karşısında edinilen farklı, stereoskopik deneyimlerdir.

Duchamp, üstlerine perspektife uygun çizilmiş (birbiri ucuna eklenmiş iki ayrı) piramitlerin yer aldığı, yan yana konmuş birbirinin aynı iki fotoğraf içeren *El Yapımı Stereoptikon Slayt* adlı değiştirilmiş hazır yapıtı ürettiği 1918 yılında zaten stereoskopla bazı denemeler yapmıştı. İki yıl sonra, iki kamera kullanarak stereoskopik film çekme girişiminde bulunmuştu ve 1935'e kadar, *Rotorölyefler*'indeki gibi, mekanik "çifte görüş" denemeleri yapmayı sürdürdü. Duchamp'ın stereoskopa duyduğu bu uzun vadeli bitmez tükenmez ilginin en yoğun dışavurumunun Étant donnés'de açığa çıktığı ileri sürülür. Yapıtın içindeki mekâna yakından bakmanın bıraktığı etki, ön planı, ortadaki alanı ve arka planı son derece kurallı bir şekilde yerleştirilmiş diaromaları hatırlatır. En sarsıcı olansa, görsel unsurların bu derin alan içinde görünme şeklidir. Étant donnés'deki çıplak figür, sol bacağını cinsel organını açıkça ortaya çıkaracak şekilde geriye çekerek kendini izleyicinin röntgenci bakışına sunmaktadır. Kolunu, sol elinde tuttuğu gaz lambasını uzaktaki şelale ile görsel yakınlık kurmak amacıyla öne ve şelaleyle aynı hizaya getirecek şekilde germiştir. Koltuk altındaki ve cinsel organındaki tüylerle aynı renk tonuna sahip sarı saçları sağ omzuna düşmektedir. Duchamp bu figür için birçok ön çalışma yapmıştır. İnce parşömenle kaplı alçıdan yapılmış, yeşil renkli kadife bir kaide içindeki bu küçük uyarlamayı, bu çalışmada kendisine modellik eden kadına, Maria Martins'e hediye etmiştir. Ancak, Étant donnés'deki sarı saç, daha ziyade sanatçının eşi Teeny'nin yüceltilmesi gibidir. 1954'te evlendikleri gün Duchamp, arkasına yarı Fransızca yarı İngilizce kelime oyunuyla "*pour Teeny*" [Zavallı Teeny] yazdığı İffet Kaması heykelini eşine hediye etmişti. Étant donnés'daki figürün ölümcül bir yanı olduğu söylenmiş, hatta nekrofili imasında bile bulunulmuştur. Ama bunun gerçekleşmek üzere olan bir diriliş anı olduğunu –"bakire"nin dönüşümü gibi– düşünmek, yapıtın içeriği açısından çok daha uygundur. 1914'ten sonra Duchamp'ın yapıtlarında sık sık görülen su ve gaz kombinasyonu, "gelin"in oluşmaya başladığını işaret etmektedir. *Büyük Cam*'da su ve gaz görülmez durumda olup işlerini "karanlıkta" hallederken, Duchamp'ın *Yeşil Kutu* için yazdığı notlarda da bahsettiği gibi Étant donnés'de görünür haldedir ve "aşırı



Veri: Aydınlatma Camı ve Şelale, 1948-49
Kadife kumaşa monte edilmiş alçı rölyef üstüne boyalı deri uygulaması, 50 x 31 cm. Moderna Museet, Stokholm

hızlı [fotoğrafik] pozlama gibi alegorik bir görünüm" sunan "gelin"i "harekete geçirmek" için beklemektedir. Yansıyan ışıkla lambanın yaydığı aydınlık titreşir, şelale parıldar ve izleyicinin bakışı şelale ile göl manzarası (eril cinsel arzu ile dişil kabulleniş serabı), kadının cinsel organı (vajinadan çok bıçak yarasına benzer) ve belki de uygulanan efekt yüzünden kaderi sonsuza kadar yanmakmış gibi görünen fallik lamba üçgeninde dolaşıp durmaya zorlanır. Bu bağlamda Étant donnés'un video döngüsüyle mutlak bir bağı vardır.

Resimle İlgili Bir Kitapta Étant Donnés –bir yerleştirme– Neden Ele Alınıyor?

Duchamp'ın 1914'ten sonra yaptığı çalışmalar, "retinal" resme ve genel olarak modern resme yönelik güçlü eleştirel saldırılarda bulunuyordu. Duchamp, gerçekçi mirastan rahatsız oluyordu: İzlenimcilik, Kübizm ve Fütürizm. Biçimciliğin ajandasına da ayıracak vakti yoktu. Avrupa resmindeki soyutlamanın ve Konstrüktivizmin yineleyen görsel retoriğine de güvenmiyordu. New York Ekolü'nün daha lirik soyutlama yaklaşımından da hiç etkilenmemişti. Sanat yaşamı boyunca tercihi geçerliliğini hâlâ koruyan Gerçeküstücülükten yana oldu çünkü kendisinin iddia ettiği gibi: "bu bir resim ekolü değildir. Görsel sanat ya da benzeri başka bir şeye ilişkin öğretileri yoktur. Sıradan bir '-izm' de değildir çünkü felsefe, sosyoloji, edebiyat gibi o da alabildiğince ilerler, gelişir." Bu yaklaşımdan, Duchamp'ın, kavramsal açıdan derin bir içerik temelinde şekillenen sanat türünün –ki belirli kişilerin (Seurat, Matisse, Max Ernst ve De Chirico'dan alıntı yapıyordu) yaptığı resimleri kapsıyordu– tarafını tuttuğunu, kendini hemen ve tümüyle ortaya koyan sanat anlayışını reddettiğini anlayabiliriz. Duchamp'a göre sanatta, sanatçının etki alanı (burada Étant donnés örneğinin verildiği) dediği ve en gayretli sanatseverin bile giremeyeceği bir yer vardır. Sanatçının düşündüğü ve yaptığı, bir kaç istisnai bireyde yankı uyandıran, onun dışında izleyicinin doğrudan alımlayamayacağı bazı şeyler vardır. Bu bakımdan sanat deneyimi, "bir tür dini inanç yahut cinsel cazibe analojisidir; estetik bir yankıdır."

Frank Stella

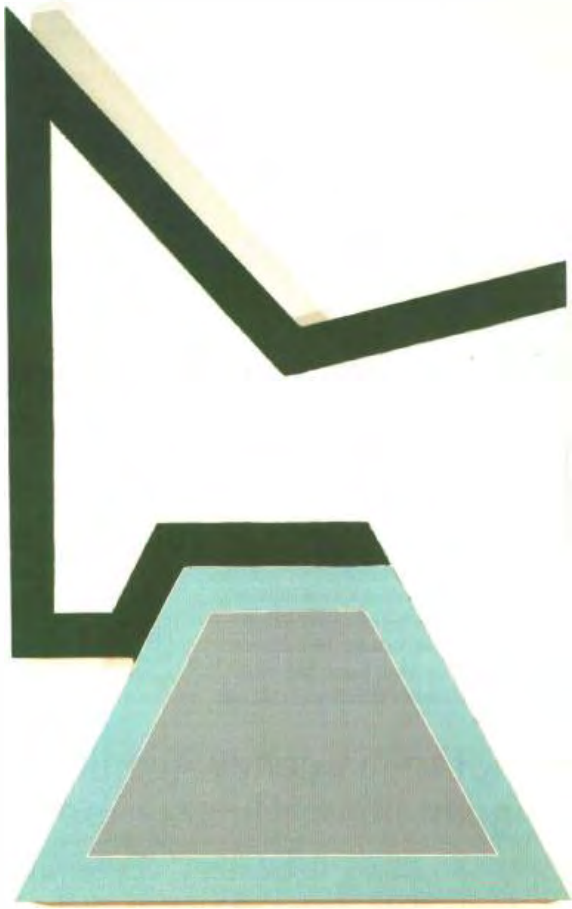
Wolfeboro I

1966
Tuval üstüne flüorışımalı alkid ve epoksi, 407.9 x 253.4 cm
San Francisco Museum of Modern Art

Frank Stella 1966'da, Leo Castelli Gallery'de sergi açtığında gösterdiği "Düzensiz Poligonlar" adıyla bilinen bir dizi resimle New York sanat ortamını şaşırtarak tümüyle etkisi altına aldı. Bu resimler zordu; bazı açılardan görsel olarak rahatsız edici çalışmalardı ve sanatçı dostlarından, eleştirmenlerden farklı tepkiler aldı. O andan itibaren yapıtları Modernizm tarihinin kritik bir anında, resim yapma sorununa karşı geliştirilen kendine özgü, zekice ve radikal bir yaklaşım olarak algılanmıştır. 1959'da keşfettiğinden beri resimlerinde sürekli "şerit" kullanan Stella, bu sayede, resimde "şekil" sorunundan kaçınma işini gayet iyi başarmıştır. Bu gidişat her şeyin "şekilden" ibaret olduğu söylenebilen Düzensiz Poligonlar ile ciddi bir şekilde tersine dönmüştür. "Şerit" resimleri uzamsal yanılsamalar yaratır (ileri-geri hareket eden "optik" bir hamleyle) ve bu enerjileri tuvalin merkezindeki ya da kenar ortaydaki çizgileri bir noktada birleşmeye zorlamak suretiyle oluşturulan resimsel gerilimden türemiştir. Ancak Düzensiz Poligonların –geçerli– bir merkezi yoktur. Her şey formu keşfetmek amacıyla tuvalin kenarlarında dolaşır. Stella'nın Düzensiz Poligonlarını yorumlarken ölçek de önemli bir etmendir. Örneğin *Wolfeboro*'nun iki versiyonu da normal bir insanın iki katı büyüklüktedir ve ikisini de bir kerede algılamak çok zordur. Stella, içerisi ve dışarısı arasındaki ilişkiyi karmaşıklaştırmak amacıyla formların ardışık segmentler şeklinde yorumlanmasını istemiş gibidir. *Wolfeboro I*'de resmin tabanını tonal açıdan uyumlu mavi ve gri renkli simetrik yamuk oluşturur. Duvardaki beyazlığın ortaya çıkmasına izin veren boşaltılmış alanı çerçeveleyerek, aniden kaybolan koyu renkli zikzak çizgiler kullanılmıştır. *Wolfeboro II*'de, aynı yamuk formunun merkezinde bir boşluk vardır, koyu yeşil-mavi renkle doldurulmuş bu boşluğu sarı bir şerit çevreler ve bu kez turuncu renkli olan zikzak çizgi, parlak kırmızı bir leke ile yerine sabitlenmiş gibidir. Stella, serideki her bir resmin üç farklı uyarlamasını yapmıştır ve bu sayede pek başarılı olmadığını hissettiklerini özgürce bir kenara atmıştır.



Wolfeboro II, 1966
Tuval üstüne flüorışımalı alkid ve epoksi, 406.5 x 354 cm
The Dayton Art Institute

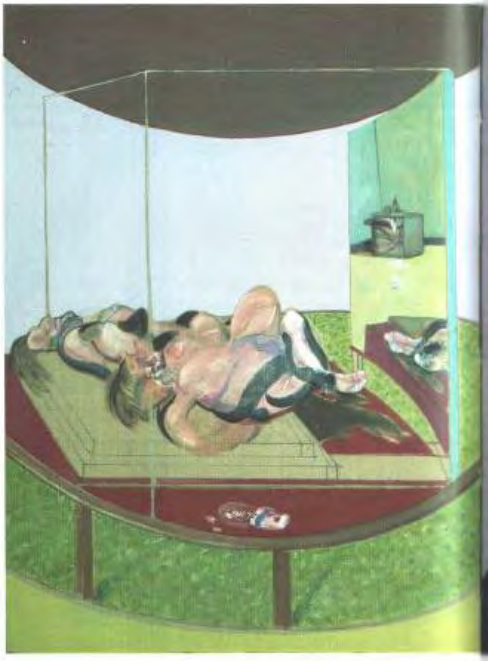


Michael Fried'in İki Geometrik Şekil Hakkındaki Notları (1966)

"Frank Stella'nın yeni resimleri [Düzensiz Poligonlar] bu tip şekillerin gerçekleştirilebilme ihtimallerini araştırmaktadır. 'Bunun gibi şekiller' derken, sadece resimde destekleyici unsur olan gölgeleri (ki bunlara gerçeğe uygun şekil diyeceğim) veya belirli bir resimdeki öğelerin dış hatlarını (bunlara da betimlenen şekil diyeceğim) kastetmiyorum. Hem gerçeğe uygun hem de betimlenen şekillerle ilgili yapılan tercihleri ve buna karşılık gelen seçenekleri kapsayan bir araç olarak şekil kavramının genelini kastediyorum. Şeklin yaşayabilmesi ile demek istediğim, ikna edici bir şekilde kendini ortaya koyup, sürekliliğini koruyabilme gücüdür."

Francis Bacon

1909'da Dublin'de, İngiliz bir ailenin çocuğu olarak doğdu. Süvari subayı olarak çalıştıktan sonra emekli olan babası yarış atı eğitmenliği yaptı. Bacon köpeklere ve atlara alerjisi olan ağır astım hastası bir çocuktu. Aynı zamanda efemineydi ve kadınsı giyinmekten hoşlandığından da sık sık dayak yiyordu. Bir süre İngiltere ve İrlanda arasında mekik dokuyan aile 1914'te İngiltere'ye taşındı ve Bacon iki yıllığına bir okula gönderildi –resmi eğitim tecrübesi yalnızca bu oldu. 1927'de Berlin'e giden Bacon, iki ay burada kaldıktan sonra Paris'e taşındı. Burada Fransızca öğrendi. Sanat yaşamında sık sık gönderme yaptığı Nicolas Poussin'in *Masumların Katledilişi* (1630) tablosunun büyüsüne kapıldı. Londra'ya döndükten sonra iç mimar olarak çalıştı. 1933'te, Çarmıha Gerilme adlı resmi Herbert Read'ın *Art Now* adlı kitabında yayımlanınca ressam olarak itibar kazanmaya başladı. Bacon'ın ilk kişisel sergisi bir yıl sonra açıldı. Sergi önemli koleksiyonerlerin ilgisini çekti ve 1937'de Thomas Agnews'un galerisinde açılan "Genç İngiliz Ressamlar" başlıklı önemli sergide Graham Sutherland, John Piper, Victor Pasmore, Ivon Hitchens, Ceri Richards gibi isimlerle birlikte yer aldı. Bu sergi, İkinci Dünya Savaşı'nı takip eden dönemde ona giderek artan bir itibar kazandırdı ve en önemli İngiliz sanatçılardan biri olmasını sağladı.



1967

Tuval üstüne yağlı boya, üç panel halinde: (a) 198.8 x 148.3 cm, (b) 198.8 x 148 cm, (c) 200.3 x 148 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington

T. S. Eliot'ın "Sweeney Agonistes" Kitabından İlham Alınarak Yapılan Triptik

"Sweeney Agonistes" adlı kitabının başında T. S. Eliot –ki koyu bir katolikti– Haçlı Aziz John'dan alıntı yapar: "İnsan, ilahi birliğin içine kabul edilmediği müddetçe yaratılan varlıkların sevgisinden kendini mahrum eder." Bu ironi, ilerleyen sayfalarda Sweeney –"duygusal, seküler, bayağı ve dışlanmış insanlığı temsil eder– ile yaratılan varlıkların birbirlerine kıyasla sahip oldukları "sosyal" değerler konusunda tartışarak vakit geçiren anonim insanlar arasında geçen bir diyalogda iyice belli olur. "Eh, bazı insanlar öyle değildir," yazar Eliot, "bazılarıysa öyle ... öyle olmayanların kimler olduğunu bilmezsiniz." Bu kinayeli yaklaşım, 1930'larda genellikle kadınların ahlaki değerlerinin düşük olduğu düşünülen diğer kadınlar için söylediği popüler bir müzikhol şarkısında yankısını bulur.

Otobiyografik açıdan Bacon'ın bu triptiği, ressam Roy de Maistre (Bacon'ı Eliot'ın şiiriyle tanıştıran kişi) ve yazar Patrick White ile gergin bir üçlü ilişki yaşadığı dönemleri hatırlatır. Soldaki panelde, erkek sevgililer, üçüncü kişinin resmin sağ tarafından henüz çıktığının farkında değilmiş gibi görünürler. Sağdaki panelde –zamanın tersine döndürüldüğü– aynı üçüncü kişi bir yandan telefonda konuştuğu birine tıpkı

Eliot'ın dizelerinde ima ettiği gibi "doğumdan, cinsel ilişkiden ve ölümden bahsederken" bir yandan da yaşanmakta olan cinsel ilişkiyi inceleyerek çifte doğru bakmaktadır. Ortadaki panelde ise kanlar içindeki Sweeney figürü, üzerindeki elbiseleri çıkartırken kapalı bir alanda yalpalayarak yürümektedir. Eliot'ın, John Milton'ın "Samson Agonistes"inie gönderme yaparak yazdığı gibi: "... onun kadar yalnız olduğunda ister istemez, öyle veya böyle, ya ölüsündür ya da diri."



Çarmıha Gerilme, 1933. Tuval üstüne yağlı boya, 60.5 x 47 cm. Özel koleksiyon

Barnett Newman

1905'te New York'ta, Rus göçmeni Yahudi bir ailede dünyaya gelen sanatçı 1922'den 1926'ya kadar Sanat Öğrencileri Birliğinde sanat ve aynı esnada City College of New York'ta felsefe eğitimi aldı. Felsefe bölümünden 1927'de mezun oldu. 1930'larda babasının konfeksiyon işinde çalıştı. Aynı dönemde liselerde vekil resim öğretmenliği de yapıyordu.1939-40'ta kendi yaptıklarından ve sanatın mevcut durumundan hoşnut olmayan Newman resim yapmayı bıraktı; yapıtlarının çoğunu yok etti. Tekrar resim yapmaya başladığında "daha önce hiç resim sanatı olmamış gibi resim yapma" yöntemini bulabildiği sürece mümkün olduğuna inandığı "yücenin ruhundan bir şeyler öğrenme" denemelerine koyuldu. İlk kişisel sergisini 1950'de, New York'taki Betty Parsons Gallery'de açtı; ikinci kişisel sergisi de bir yıl sonra açıldı. Eleştirmenler sanatçının çalışmalarını kolay algılayamadığı için bir daha asla ticari galerilerde sergi açmayacağını açıklayan Newman, kendini tamamen geri çekti. 1950'lerin başında Soyut Dışavurumculuk yükseliştyeken New York sanat camiasında kilit bir figür olmasına rağmen ancak altmışlı yaşlarında Amerika'nın öncü sanatçılarından biri olarak tanınmaya başladı. 1970'te, New York'ta öldü.

Ateşin Sesi

1967. Tuval üstüne akrilik boya, 543.6 x 243.8 cm
National Gallery of Canada, Ottawa

Bir düşünür olarak Newman'ın görüşleri tuhaf bir siyasi ve mistik karışım içeriyordu. Anarşizmin ileri sürdüğü "bireyselciliğin", Rus fikir liderleri Mikhail Bakunin ile Peter Kropotkin'in ve on dokuzuncu yüzyıl Amerikalı siyaset felsefesi uzmanı Benjamin Tucker'ın desteklediğinden çok da farklı olmadığını savunuyordu. Ayrıca Amerikalı yerlilerin kültürlerinden özellikle de basit şekillerin görünür dünyaya gönderme yapmaksızın duyguları doğrudan aktarabileceğine inanan, British Columbia'nın kuzey batı sahillerinde yaşayan Kwakiutl kabilesi yerlilerinin kültüründen çok etkilenmişti. En önemlisi de Yahudilikteki kabala geleneğine ve mekân bağlamında –kutsal (ve erotik) yer– ilahi ışıkla –kozmik bilinçle– sonsuz boşluk mefhumlarını birleştirme şekline duyduğu ilgiydi. Newman'ın "fermuarı" yani tuvalin en üstünden en altına kadar uzanan renkli şeritleri kullanmaya başlaması mekân ve uzay hakkındaki bu düşünceleriyle yakından ilişkiliydi. *Ateşin Sesi*'nde "fermuar" mavi üstüne kırmızı şerittir. Renkler yan yana kullanılmıştır ve ışık ile ısı yayılması hissi, geniş kırmızı şeridin enerjisini besleyen mavinin birlikte kullanılması yani renk karşıtlığı sayesinde verilmiştir. Aynı yıl yapılan, koyu mavi üstüne beyaz "fermuar" kullanılan, *Işığın Profili* gibi bir yapıtta aydınlanma özelliği, ton karşıtlığıyla elde edilmiştir: Mavinin koyuluğu beyazın parlaklığını beslemekedir. "Dünya gözüyle" bakıldığında Newman'ın resimleri, reprodüksiyonlarından çok daha kaba sabadır. Yeniden ve üst üste çalışılmıştır; bu da onlara gerçek, fiziksel bir mevcudiyet kazandırır. Bu nedenle her ne kadar renk alanı resminin öncülerinden biri olarak kabul edilse de Newman'ın renkli alanlarında, "alan" mefhumunun gerektirdiği tarafsızlıktan veya görsel pasiflikten eser yoktur.

Beyaz Ateş IV
1968
Tuval üstüne yağlı boya ve akrilik,
255 x 127 cm
Kunstmuseum Basel



İsimsiz.
1970
Tuval üstüne akrilik,
197 x 152.5 cm
San Francisco Museum of Modern Art



Andy Warhol

1928'de, Pennsylvania eyaletinin Pittsburgh kentinde, Çekoslovakya göçmeni bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. Asıl adı Andrew Warhola'ydı. Babası inşaat işçisiydi. Annesi, boyanmış yumurta, kâğıt çiçek gibi dekoratif elişi ürünleri yapıp (Büyük Buhran döneminde kapı kapı dolaşarak) satardı. Warhol, 1945'ten 1949'a kadar Carnegie Institute of Technology'de resim tasarımı eğitimi aldı.

Büyük Elektrikli Sandalye

1967. Tuval üstüne serigrafi mürekkebi ve sentetik polimer boya, 137 x 185.4 cm. Moderna Museet, Stokholm

Robert Rauschenberg ve Andy Warhol, tuvalde serigrafi baskı tekniğini aynı yıl, 1962'de kullanmaya başladı. Rauschenberg tekniği uygularken tuvale kapsamlı, teknik temelli bir dizi görsel efekt ekliyordu; Warhol içinse serigrafi, tek bir imgeyi alıp manipüle etme yöntemiydi. Büyük ölçekli serigrafi baskı resmi fotoğraf süreçleriyle birleştirmek Warhol'un aksi halde başarması imkânsız olan pek çok şeyi yapmasını mümkün kıldı. Fotoğrafik bir imgeyi doğrudan, "hazır yapıt" gibi kullanmasına imkân verdi. Bu baskı tekniği sayesinde imgeyi, sadece kazara gelişen birkaç değişiklikle, istediği kadar çoğaltıp yineleyebiliyordu. Teknik sayesinde imgenin farklı renk versiyonlarını yapmak veya kâğıt maskeler kullanarak yapıtları hızla değiştirmek çok kolaydı. Ama baskı resim, kendi mekanik kısıtlamalarını da ortaya koyuyordu ve Warhol'u en çok çeken şey de buydu. Duygusal olarak yapıttan uzaklaşma yaklaşımına uygun "el değmeden" çalışma fikrinden hayli etkilenmişti. Kendisinin de dediği gibi: "Serigrafi kullanmanın daha kolay olduğunu düşünüyorum. Bu şekilde nesnelerimin üstünde çok da çalışmam gerekmiyor. Böylece asistanlarımdan biri ya da herhangi biri, tasarımı en az benim kadar iyi şekilde tuvale aktarabiliyor."

Stokholm'de sergilenen *Büyük Elektrikli Sandalye*, Warhol'un 1963'te Amerikan Basın Derneği (APA) imzalı bir elektrikli sandalye fotoğrafından yola çıkarak yapmaya başladığı seriye ait bir yapıttır. Daha önceki yapıtlarında tek bir renkle çalışarak ürettiği yineleyen, küçük imgeler kullanıyordu ve bunları zemin rengine göre isimlendiriyordu (Kızıl Felaket, Gümüş Felaket gibi). Elektrikli sandalyenin kompozisyonun ortasında, biraz solda kalacak şekilde kesildiği sonraki yapıtları ise büyük ölçekli, çok renkli ve baskı tekniğinin uygulayabildiği tüm efektlerin aktarıldığı tekil imgelerden ibaretti.



Elektrikli sandalyenin uyumsuz, sarımsı yeşille kaplı negatif imgesinin kullanılması, kırmızımsı turuncu renkli zeminin üstüne basılan imgeyi belli belirsiz görünür kılmıştır ve imgenin bulunduğu ortama tuhaf bir şekilde gelip geçici, gerçek olmayan dünya hissi vermiştir. Resmin sol tarafındaki, aşağı doğru açı yaparak inen ve beklenmedik şekilde karşımıza çıkan mavi dilim, elektrikli sandalyenin yaşam ve ölüm arasında –gerçekliğin kıyısında– uğursuzca duruyormuş gibi görünmesine yol açan boşluğa benzer bir görüntü yaratır.

Lavanta Felaketi, 1963. Tuval üstüne serigrafi mürekkebi ve sentetik polimer boya, 269 x 28 cm. Menil Koleksiyonu, Houston

Ugo Mulas, **Andy Warhol ve atölyesi**, New York, 1964-65



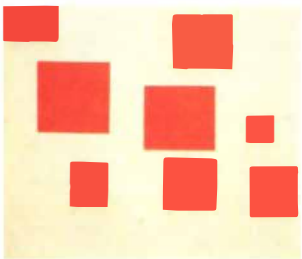
Blinky Palermo

(Peter Schwarze) 1943'te, Almanya'nın Leipzig kentinde doğdu. Doğduktan kısa bir süre sonra o ve ikiz kardeşi, Heisterkamp ailesi tarafından evlat edinildi. İlk eğitimini Münster'deki Sanat ve Zanaat Okulu'nda alan Peter Heisterkamp, daha sonra Sigmar Polke ve Gerhard Richter ile aynı dönemde Düsseldorf Sanat Akademisi'ne kaydoldu. 1964'te Joseph Beuys'un sınıfına geçti ve Anatol (Karl-Heinz Herzfield), Bernd Lohaus, Reiner Ruthenbeck ile yan yana çalıştı. Anatol, bir gazetede Sonny Liston'un gangster boks menajeri Frank "Blinky" Palermo'nun fotoğrafını gördükten sonra sanatçıya Blinky Palermo lakabını taktı. Palermo, 1965'te Düsseldorf'daki Galerie Alfred Schmela'da düzenlenen "Weiss-Weiss" adlı grup sergisine bu takma adı ilk kez kullanarak katıldı. Kısa ama hızlı kariyerinin ardından Blinky Palermo, geçirdiği bir kalp krizi sonucunda 1977'de öldü.

Kelebek II

1969. Ahşap ve ince karton kaplı tuval üstüne yağlı boya, iki parça, tamamının boyutu 303,5 x 93 x 4,5 cm. Museum für Moderne Kunst, Frankfurt

Palermo'nun sıra dışı bir çeşitlilik gösteren yapıtları halen, ölümünden neredeyse otuz yıl sonra bile profesyonel sanat dünyası dışında pek bilinmez. Temelde, resmin kimliği gibi son derece çağdaş sorularla ilgilenen yapıtları, tuval üstüne sulu boya, guaj, yağlı boya, akrilik gibi çok sayıda resmin yanı sıra metal levha, kumaş (*Stoffbilder*), baskı resim, nesneler (*Bildobjekte*), mekâna özel tasarlanmış duvar resimleri ve yerleştirmeler içermektedir. *Kelebek II*, gayet yerinde bir yaklaşımla *Bildobjekte* kategorisine dâhil edilir. Palermo'nun düz, düzensiz veya yuvarlak formlarla uzun, ince, düşey unsurları yan yana koyduğu pek çok çalışma arasında yer alan iki parçalı yapıtların oldukça tipik bir örneğidir. Palermo'nun yapıtlarının çoğu "resim" ile asılı olduğu duvarın ilişkisini sorgular. Kendi formatı bağlamında oldukça geleneksel bir parça olan *Sekiz Kırmızı Dikdörtgenli Kompozisyon*'da (1964) bu sorun, kırmızı dikdörtgenlerden birini tuvalin sol üst köşesiyle bitiştirmek suretiyle ortaya konur. Başka bir deyişle bu dikdörtgen kısmen duvar kısmen kırık beyaz zemin tarafından, ikisinin tek bir optik alan gibi davranması sayesinde yerinde tutulur. *Bildobjekte*'de Palermo, geleneksel dikdörtgen tuvalden tamamen vazgeçer ve resimsel biçimleri, tavırları ayrı birer öğe gibi ele alır. Kelebek II'deki kenarı turuncu ve sarı renkli yeşilimsi siyah bileşenin tek hamlede tuvale sürülen fırçanın verdiği güçlü etkiye sahipken hemen yanına, biraz yukarıya yerleştirilmiş yarı geometrik kelebek kanadı şekli (Palermo'nun bulduğu ve üstünü boyadığı nesne) hem yönelime hem de doğrusal uzama ilişkin ipucu vermektedir. Hayali dikdörtgen kullanma fikri, 1973 tarihli iki parçalı bir başka *Bindobjekte* olan İsimsiz (Kristin İçin) adlı yapıtta bir adım daha ileri taşınmıştır. Bu yapıtta, ok ucu görünümlü şeklin aşağı doğru durması, T şekilli temel öğenin sağdaki çıkıntısıyla birlikte değerlendirildiğinde düşey eksende aynı hizaya denk gelen görünmeyen bir şey olduğu hissini uyandırmaktadır.



İsimsiz (Sekiz Kırmızı Dikdörtgenli Kompozisyon), 1964. Tuval üstüne yağlı boya ve kurşun kalem, 95,5 x 111 cm. Kunstmuseum Bonn





< **İsimsiz (Kristin için)**, 1973.
Tahta ve kontrplak üstüne kazeinli boya;
düşey parça 184 x 8,5 x 5 cm,
115 x 9 x 4,5 cm,
31,5 x 3 x 26,5 cm,
Museum Kunst Palast, Düsseldorf

Palermo ve Beuys

Blinky Palermo, o zamanki adıyla Peter Heisterkamp, Joseph Beuys'un yoğun eğitim verdiği dönemde Düsseldorf'ta öğrenciydi. Beuys, öğrenci grubuna katılmak isteyen Palermo'ya sadece bir soru sordu: "Cisimlere farklı bir şekilde bakabiliyor, onları farklı görebiliyor musun?" Palermo'nun bunu doğrulayacak bir yanıt verdiği söylenir. Nitekim daha sonra Beuys, Palermo'yu "en iyi öğrencisi" olarak tanımlamıştır.

Ellsworth Kelly 1923'te, New York'un Newburgh semtinde doğdu. 1941'den 1943'e kadar Pratt Institute'da eğitim alan ve 1943'ten 1945'e kadar askerlik yapan sanatçı daha sonra Boston'daki güzel sanatlar müzesine ait okulda resim eğitimine devam etti. 1947'de buradan mezun oldu. 1948'de Paris'e taşındı ve *École des Beaux-Arts*'a kayıt yaptırdı ancak okula çok az gitti. Paris'te geçmiş dönemde yapılmış sanat yapıtları konusunda çalışmalarını sürdürürken bir yandan da Gerçeküstücüleri, Neo-Plastisistleri, Piet Mondrian'ı ve Theo van Doesburg'u keşfetti. Fransa'dayken Constantin Brancusi, Francis Picabia ve Georges Vantongerloo ile de tanıştı. İlk kişisel sergisini 1951'de, Paris'teki Galerie Arnaud'da açtı. Kelly, 1954'te New York'a döndü ve kendini Robert Indiana ile Agnes Martin'in yakınında yaşarken buldu. Birleşik Devletler'deki ilk kişisel sergisini 1956'da, Betty Parsons Gallery'de açtı. İlk retrospektif sergisi ise 1973'te New York'taki MoMA'da açıldı. Sanatçı yaşamını ve çalışmalarını New York'un dışındaki Spencertown kasabasında sürdürmektedir.

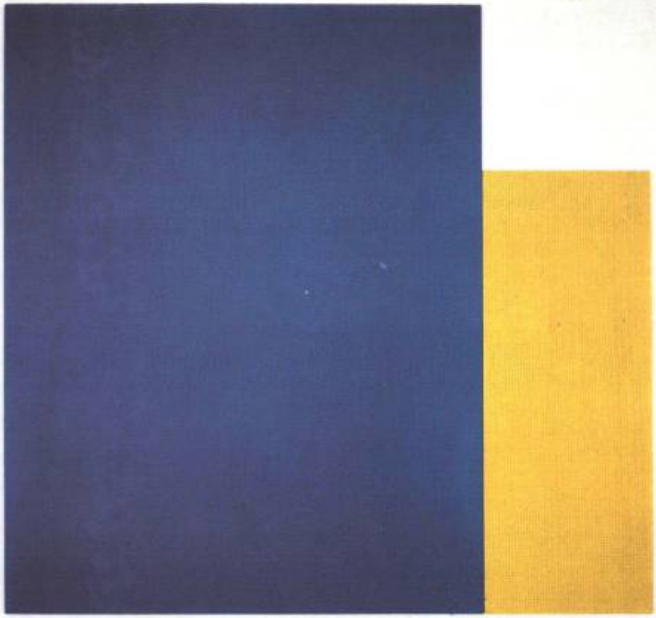
İki Panel: Büyük Mavi ve Sarı

1970
Tuval üstüne yağlı boya, 261,6 x 276,9 cm
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles

Kelly'nin resimleri ilk bakışta tam anlamıyla soyutmuş gibi görünür ama bu, ressamın günden güne edindiği tecrübenin kökeniyle çelişmektedir. Eskiz defterlerinden de görülebildiği gibi, çalışmaya sıklıkla görülen şeylerden yola çıkarak –"kopyalanan veya nakledilen bir motifle"– başlar. Bu, renkli bir iç mekânda dikkat çekmeyen öğeler, limanda birbirinin yanından geçen balıkçı teknelerinin renkli gövdeleri, karşılıklı duran badanalı duvarlar veya rengârenk garaj kapıları gibi mimari unsurlar olabilir. Ancak sanatçının temsiliyetle ilgilenmeyi reddettiği de kesindir. Kelly'ye göre resimleri (dil bilimi temelinde konuşmak gerekirse) görsel deneyimin kaynağı olan bileşenlerin sürekli dönüşüm içinde olduğu soyut çevirilerdir. Bu çevrimsel hareket, geçici, rastlantısal gerçeklikten içkinlik ve zamansızlık duygusuna doğru devinir. İşte bu nedenle Kelly birleştirici renk konusunu bu kadar vurgular. Her bir panel, her rengi kendine has özellikleriyle doldurabildiği bir nesne –"kendinde olan şey"– gibi ele almasına imkân verir. "İlişki" –renklerin birbirine uyması ve birbiriyle etkileşim içinde olması– artık birleştirici bir sınırla ya da resmin kenarlarıyla saptanmaz; renkli bir alanın ya da zeminin üstüne yine renkli formlar yerleştirmek suretiyle de kurulmaz. Çok parlak sarı renkli küçük bir panelin daha büyük, görsel olarak çok daha fazla yer kaplayan koyu mavi panelle birleştirildiği bu özel örnek, duvar ile hatta bunun da ötesinde mekânın mimarisiyle "ilişkisini" özenle ölçüp biçerek yapıtı yerleştirme eyleminin bir sonucudur.



Kırmızı, Sarı, Mavi I, 1963
Tuval üstüne akrilik, birleştirilmiş üç panel, 231 x 231 cm
Fondation Maeght, Saint-Paul



"Resimlerimin formu, içeriğidir. Yapıtlarım tek panelden veya bir kaç panelden oluşur ... Panellerdeki lekeler, panelin kendi varlığından daha az ilgimi çeker. *Kırmızı, Sarı, Mavi*'deki kare paneller, rengi gösterir. Her zaman şimdide var olmak üzere yapılmıştır; bu yapıt bir fikirdir ve gelecekte yinelenebilir."

Ellsworth Kelly



Kırmızı, Sarı, Mavi Yerleştirme II, 1965
ve Piet Mondrian'ın **Trafalgar Meydanı**, 1939-43.
Klasik Modernizm: Altı Nesil başlıklı sergiden, Sidney Janis Gallery, New York, 1990

Mark Rothko

1969-70
Tuval üstüne akrilik, 204 x 175,5 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York

İsimsiz (Gri Üstüne Siyah)

Rothko, her zaman, resimlerinde trajediyle anlatı olarak değil Nietzschevari bir anlamda ilgilendiğini ileri sürmüştür. Friedrich Nietzsche'ye göre trajedi Dionysos inanışıyla bir aradadır. Bunu "en tuhaf ve en acımasız sorunlar karşısında bile hayatta kalmanın, yaşamanın onaylanması ... trajik şairin psikolojisiyle kurulan köprü" olarak açıklar. Rothko zaman zaman resmi birbirine şiddetle karşı koyan güçler bağlamında ele almıştır: yatay-düşey karşıtlığı; aydınlık-karanlık karşıtlığı; sıcak renk-soğuk renk karşıtlığı. Nietzschevari yaklaşımla "asal savaş türü olarak resim" görüşü Rothko'nun intiharından bir yıl önce yaptığı "siyah-gri resimlerinde" en karanlık haliyle karşımıza çıkar. Rothko, ağırlıklı olarak karanlık, neredeyse tamamen "siyah" resimlerinin çoğunu 1964'ten sonra yapmıştır. Farklı tonlardaki siyah rengin ince, saydam katmanlar halinde sürülmesiyle oluşturulan bu resimler, belki de şaşırtıcı olacak ama ışık saçan ve samimi yapıtlardır: hiç de itici değildir. Genel etkileri, tuhaf bir şekilde muğlaktır; bunlar ne boşluk ne de cisimdir. Rothko bunları "tarihsel yüceye" dokunan resimler olarak tanımlar. Bunlar arasında en dikkat çekeni, İsimsiz 1968'dir. Bu resim, tam bir muammadır. Sarımsı mor-siyah renk bloğu, kırmızımsı siyah renkli yatay eşkenar dörtgenle alttan, yeşilimsi siyah benzer bir alanla da yukarıdan sınırlandırmıştır. Renk tonlarının birbirine yakın olması, "mevcudiyet" ile "hiçlik" arasında sinir bozucu bir salınım üretir. Formlar, zeminde dağılıp kaybolacak şekilde kaynaşır, gözden kaybolur ve tekrar görünür. Rothko'nun 1968'lerin ortasında aort anevrizması sorunu vardı ve iyileşme sürecinde sadece gerilmiş kâğıt üstünde çalışabiliyordu. Bu durum, Rothko'nun resim diline yeni yapısal unsurlar katan "siyah ve gri" resimlerin ilk örneğinin yapılmasına yol açtı. Öncelikle bu yeni resimler tek bir çizgiyle yatay bölünmüş iki parçadan oluşuyordu. İkinci olarak bu bölünme, bir kenardan diğerine ufuk çizgisi gibi uzanıyor ve imgenin içinden geçiyordu. Üçüncü olaraksa boyalı alan, sadece bir santimetre genişliğinde beyaz bir bantla çerçeveleniyordu. Yaptığı ilk resimde beyaz kenar, kâğıdı germek için kullandığı teknikten kaynaklanıyordu. Bu beyazlıklar, söküldüğünde çıplak kâğıt üstünde kenar boşluğu bırakan yapışkan bir bant kullanılarak yapılmıştı. Daha sonra Rothko, aynı etkiyi yakalamak için, resmi yapmadan önce tuvalin kenarlarını bantlamaya başladı.

İsimsiz (Beyaz ve Kırmızı Üstüne Menekşe Rengi, Siyah, Turuncu, Sarı), 1949. Tuval üstüne yağlı boya, 207 x 167,5 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York





Gece Şiirselliği: Rothko ve Novalis

"Gri ve siyah" resimlerin Rothko'nun soyutlamadan vazgeçişini ve kendince yeni bir "içerik" türüne dönüşünü temsil ettiği ileri sürülebilir. Resimlerin ne hakkında olduğu sorulduğunda Rothko son derece yalın bir şekilde bunların ölümle ilgili olduğunu söyledi. Ancak, ne tür bir ölümden bahsettiğini anlamaya çalışmak önemlidir. Söz konusu resimler kesinlikle ıssız, boş imgelerdir ama aynı zamanda hayli

İsimsiz, 1968. Tuval üstüne yağlı boya, 233 x 175 cm. Özel koleksiyon



zengin anlamlar içeren bir görsel deneyim de sunar. Yine de gariptir, Rothko bunların manzarayı andıran niteliklerini ısrarla reddetmiş ve sırf böyle yorumlanmalarına son vermek için üst kısımlarını siyah yaptığını söylemiştir. Ancak amacı gerçekten buysa, oldukça etkisiz olmuştur. Üst kısımlarındaki siyahlıkla bu resimler ölümü daha fazla çağrıştırır hale gelse de; aynı zamanda bunları manzara resimlerine –engin ve bomboş gökyüzü altındaki Arktik bölgeler gibi– daha da çok yaklaştırmıştır. Alman yazar Novalis'in (1772-1801) şiirleriyle haşır neşir biri olarak Rothko, Novalis'in *Geceye Övgüler* metnini ve şairin yarattığı, sonunda gecenin güne döndüğü ölüm anında peydah olan "bir olma" halinin imgesini biliyor olmalıydı.

Francis Bacon

George Dyer Anısına Triptik



1971. Tuval üstüne yağlı boya, her panel 198 x 147,5 cm
Fondation Beyeler, Riehen

Bu yapıt, Bacon'ın 1964'ten 1971'e kadar yaptığı ve hem dostu hem sevgilisi George Dyer'ın ölümünü el aldığı üç parçalı yapıtların ilkidir. Bacon'ın 1971'de Grand Palais'te açılan retrospektif sergisinin kokteyline katıldığı sırada, yakışıklı ve ufak çapta da düzenbaz olan Dyer, aldığı alkol ve aşırı doz uyuşturucu nedeniyle kaldıkları otel odasında tek başına öldü.

Bütün halinde ele alınırsa *Triptik 1971*, cinsellik, özellikle de eşcinsel arzu, Bacon'ın tabiriyle "şehvet ve kendinden geçme arasında işleyen yörünge" hakkında rahatsız edici bir yorum niteliğindedir. Yapıtta bu kutuplaşmanın tersine işlediği görülmektedir. Soldaki panelde Dyer boks şortu ve ayakkabıları giymiş halde gösterilmiştir; pudra pembesi arka plan üstünde yer alan kırmızı kumaş kaplı kıvrımlı kanepe boyunca uzanmıştır. Bu panel, "canavarca" hislerle dolu bir et imgesi; izleyiciyi yutmak için ileri doğru atılmış, terden sırılsıklam esnek bacaklar ve eğri büğrü kas yığınına yazılmış bir methiye gibidir. Sağdaki panel Dyer'ı aynı koltuğa oturmuş halde göstermektedir. Bu kez, Dyer, Bacon'un sakladığı ve John Deakin tarafından çekilen fotoğrafındaki gibi takım elbiselidir, başını biraz döndürmüştür. Baş aşağı ve ters bir şekilde görülen yansıması, hemen önünde duran bar masasının parlak yüzeyine devrilmiş kendini bulmaya çalışıyor gibidir. Bu yansıma, Dyer'ı aynı anda hem Narcissus hem de Echo haline getirir. Ortadaki panel, merdiven boşluğundan bir kesit göstermektedir. Bacon'ın çalışmaları açısından sıra dışı tabir edilebilecek şekilde birebir tasvir edilmiş bu mekân, muhtemelen, Paris'te Dyer'ın öldüğü oteldir. İmge, Bacon'ın hayran olduğu bazı küçük varoluşsal ayrıntılarla – pencerelerde ve koridorlarda göze çarpan netameli karanlık alanlar; donuk ve soluk ışığıyla çıplak ampul; pencerenin önünde sarkan bozuk jaluzi ipi– doludur. George Dyer figürünün derbeder, muhtemelen sarhoş imgesi sağda, önde ayakta durmuş bir yandan muhtemelen anahtarı kilide sokmaya çalışırken bir yandan da diğer eliyle kapıya vurmaktadır.



John Deakin, **George Dyer'ın Portresi**, 1960'lar
Francis Bacon'ın atölyesindeki fotoğrafın kopyası. Francis Bacon Malikanesi.





Francis Bacon ve T. S. Eliot'ın Çorak Ülke'si

1979'da David Sylvester ile yaptığı bir söyleşide Bacon, "kendimi bildim bileli Eliot'tan etkilenmişimdir ... özellikle Çorak Ülke ve ondan önceki şiirleri beni her zaman derinden etkilemiştir," der. *Triptik 1971*, bunun açık bir örneğidir ve akla şu dizeleri getirir: "Duydum anahtarı / Bir kez döner kapıda; yalnızca bir kez / Düşünür anahtarı herkes kendi zindanında / Düşünerek anahtarı, zindanını onaylar herkes / Ancak akşam saatinde" ve şiirin aynı bölümündeki şu dizeler de bu resim için eşit oranda geçerlidir: "O adam ki yaşıyordu, şimdi ölüdür / Bizler ki yaşıyorduk, şimdi ölüyoruz / Sabrımız tükenmiş."

Eliot, Çorak Ülke için aldığı notlarda okuyucuyu İngiliz monist düşünür Francis Herbert Bradley'in yazdığı *Görünüm ve Gerçeklik*'ten (1893) aldığı şu paragrafa yönlendirir: "Harici duyumlarım da en az duygularım ya da fikirlerim kadar bana özgüdür. Her durumda deneyimlerim dışarıya kapattığım kendi çevremle sınırlıdır; birbirine benzeyen tüm öğeleriyle her bir birim, onu çevreleyen diğer birimlere karşı geçirimsizdir, adeta opaktır ... Kısaca, şahısların varlığı bağlamında ele alındığında tüm dünya her bir şahıs için özel ve o şahsa özgüdür."

Leon Kossoff

1926'da Londra'da, Rusya göçmeni Yahudi bir ailede doğdu. 1945'ten 1948'e kadar Belçika, Fransa, Almanya ve Hollanda'da askerlik hizmeti yaptı. 1949'da St Martin's Sanat Okulu'na kaydoldu; burada Frank Auerbach ile tanıştı ve birlikte, Borough Polytecnic'te ders veren David Bomberg'in desen sınıfına girdiler. Daha sonra her ikisi de Londra'daki Royal College of Art'ta resim eğitimi almaya başladı. Felsefik anlamda akıl hocası olan David Bomberg gibi Kossoff da profesyonel yaşamının çoğunu özverili bir eğitimci olarak geçirdi. Bomberg, desenin iyi bir resmin yapılmasında en önemli etken olduğunu düşünüyordu. Ona göre desen, duyguların ve hislerin yanı sıra kavramsal analizi de kapsıyordu. Kossoff, verdiği eğitim sırasında bu yaklaşımı biraz daha geliştirdi. Kossoff için, doğal olan resim iyi resimdi; nitekim sanat tarihindeki önemli üstadların temel, altın standardı da buydu. Kossoff, Londra Ekolü'nün lider figürleri arasında sayılmaktadır.

Çocuk Havuzu, Bir Sonbahar Öğleden Sonrası

1971. Ahşap pano üstüne yağlı boya, 168 x 214 cm. Tate Koleksiyonu

Leon Kossoff, 1950'lerde Londra'da resim yapmaya başladı. Tatsız ve zor zamanlardı bunlar; İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ertesinde sürekli tasarruf edilen ve fiziki yeniden yapılanmanın yoğun yaşandığı bir dönemdi. Bazı açılardan bu süreç, sanatçının kente ve kent sakinlerinin yaşamına ilişkin görüşlerini giderek karamsarlaştırıyordu. Bu nedenle Kossoff'un bakış açısı kesinlikle iyimser olmasa da tam anlamıyla kötümser de sayılmaz. Çalışmalarının merkezinde ona yakın kişilerin –ailesinin, arkadaşlarının– ve daha sıradan insanların günlük yaşamları yer alıyordu. Fakat Londra'daki fakir insanların yaşam mücadeleleri ve giderek grileşen yaşamlarına dikkat etmeye başladığında, yapıtları dünya genelinde kent yaşamının giderek yaklaştığı kötü sonun betimlendiği karamsar, hayli melankolik bir havaya büründü. Kuzey Londra'da, Willesden'de bulunan, Kossoff'un oğlunu sık sık yüzme derslerine götürdüğü çocuklara özel yüzme havuzunu betimlediği beş resim, iki yıl boyunca atölyesinde ve havuz başında desen yaptığı 1969 ve 1972 yılları arasında üretildi. Resimlerin isimleri, sanatçının günün belirli saatlerinde ve belirli mevsimlerinde ışığın niteliğiyle ne kadar ilgilendiğini açıkça ortaya koymaktadır: Çocuk Havuzu, Cumartesi Sabahı Saat On Bir, Ağustos veya Çocuk Havuzu, Pazar Sabahı Saat On İki, Eylül ve benzeri gibi. Ancak bunun da ötesinde bu resimler, bir tür temel, sosyal, ruhsal arınma süreci içinde çocukların ve gençlerin tecrübe ettiği çalkantılı, şuursuz yaşamsal gücü betimlemektedir. Bu yaşamsal güç, Kossoff'un şahsi çalışma süreci konusunda ileri sürdüğü endişelere benzer kaygılardan, yapay, gelip geçici ilgilerden kurtuluş, bir tür boşalmadır. Sanatçının tekniği bütün imge üzerinde, boyayı gayet kalın bir şekilde hızla sürdükten sonra kazıma yoluyla ifadenin yeniden oluşturulmasına dayanır .



Çocuk Havuzu Cumartesi Sabahı Saat On Bir, Ağustos, 1969. Ahşap pano üstüe yağlı boya. 183 x 213,5 cm. The Saatchi Gallery, Londra



David Bomberg'in Mirası ve Londra Ekolü

İlk kez Kitaj'ın ortaya attığı "Londra Ekolü" terimi, "ekol/okul" fikriyle tutarlı bir bağı olmayan çok sayıda sanatçıyı kapsar. Bu terimin kapsamına, dolaylı yahut dolaysız, David Bomberg'in (1890-1957) öğretilerini izleyen ressam grubu da girer. Bu sanatçıların en bilinenleri Leon Kossoff ve Frank Auerbach'tır (1931 doğumlu) ama yıllar geçtikçe başka pek çok ressam da Bomberg'in öğretilerini çıkış noktası kabul etmiştir. Bomberg, özverili ve başarılı bir modern ressamdır ancak Modernist değildir. Bir Vortisist (hiçbir zaman grubun bir üyesi olmamışsa da) olarak Modernizmi ilerletici güç olarak görmüştür ama 1920'lerin sonunda bu görüşten vazgeçerek dışavurumcu figürasyona yönelmiştir. Son derece ciddi bir eğitimci olan Bomberg ahlâki bir tutum benimsemiştir; resmin hafife alınacak bir uğraş olmadığına, sosyal ve kültürel sorumluluklar taşıdığına ilişkin bu tutumu öğrencilerine de sirayet etmiştir.

Bridget Riley

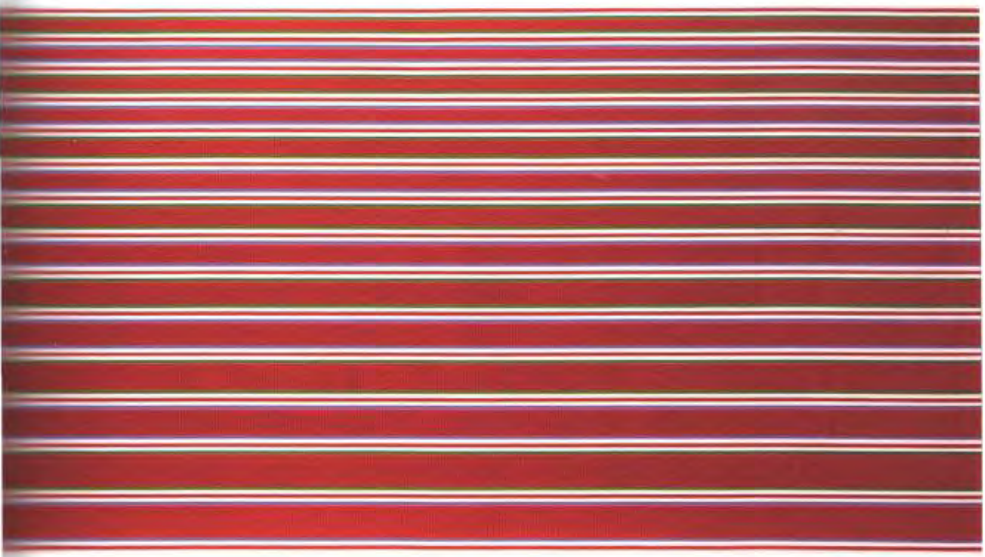
Pencap

1971
Tuval üstüne akrilik, 143 x 365 cm
Glasgow City Council Museums



Bridget Riley, 1931'de, Londra'da doğdu. Goldsmiths College'de, ünlü desen öğretmeni Sam Rabin'in sınıfında desen ve resim eğitimi aldı. *Buradan Royal College of Art*'a geçti ve 1955'te okuldan mezun oldu. RCA'daki çağdaşları arasında Dick Smith ve Joe Tilson da yer alıyordu. Riley ilk kişisel sergisini 1962'de Victor Musgrave'in Galler One adlı sanat galerisinde açtı. Optik resimle –Op Art– bu dönemde ilgilenmeye başladı. 1960'ların başında yaptığı siyah-beyaz resimleri, neredeyse hemen uluslararası çapta bilinir hale geldi ve beğenildi ama 1966'da tüm ilgisi renk kullanımıyla ortaya çıkan daha çarpıcı optik sorunlara yöneldi. Riley, 1968 tarihli Venedik Bienali'nde resim alanında uluslararası büyük ödülü aldı. Günümüzde sanatçının Londra, Cornwall ve Provence'de atölyeleri vardır.

Bridget Riley'nin optik renge duyduğu ilgi öğrencilik günlerinde, Georges Seurat'nın Puantilizm tekniğini keşfettiği dönemde başladı. Çok renkli resim bağlamında bir rengin tuvale aktarıldığında palette olduğundan daha farklı görülebileceği, hatta optik açıdan renklerin aslında hiç var olmayan renkler gibi görünebileceği gerçeği sanatçıda hemen merak uyandırdı. Siyah-beyaz resimlere yol açan görüş kısmen bu yaklaşımdı. Örneğin 1964 tarihli *Süspansiyon* gibi yapıtlarda, yoğun ton karşıtlığına göre düzenlenmiş birbirine bitişik, paralel şeritler gözle baştan sona tarandığında beyazların üstünde kırmızının ve yeşilin optik tonları olduğu görülür. Riley, resmin insanları etkileme ve düşünmeye zorlama gücünün merkezinde yatan şeyin, hareketli ve durağan gözün kombinasyonu olduğunu ileri sürmektedir. Elbette cepheden bakmaya odaklı, bioptik görüş farklı, psikolojik açıdan daha girift, sıklıkla daha şaşırtıcı bir dünya deneyimini beraberinde getirir. İnsanın dünyanın yanılsama, görsel hile ve çatışma yaratma kapasitesini güçlü bir şekilde fark etmesini sağlar. Riley'in güçlü renkleri ve eşit renk dağılımını gözeterek yaptığı sonraki resimlerinde –*Pencap*'taki kırmızı, mavi ve beyaz gibi– gözün resim yüzeyi boyunca hareketi, resme bakma deneyiminde en önemli etmen haline gelmiştir. *Pencap*, temel öğelerin yatay sunulması suretiyle soldan sağa ve sağdan sola doğru hızlı, düz bir hareket yaratması bakımından hayli sıra dışıdır. Resmin optik dinamiği ise aksine, düşeyde gerçekleşir. Burada bir ima, ölçülü bir "geri çekilme" vardır; kırmızı öğeler resmin altından üstüne doğru gidildikçe sistematik şekilde daralır. Göz resim boyunca ilerlerken yoğunluğu giderek artan optik sarının düşeyde "renkli titreşim" oluşturması amacıyla kırmızı şeritlerin her iki yanına mavi ve yeşil çizgiler yerleştirilmiştir.



Philip Guston

1973. Tuval üstüne yağlı boya. 195.7 x 261.7 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam

Resim Yapmak, Sigara İçmek, Yemek Yemek

1965'ten 1970'lerin başına kadar ürettiği yapıtlarda Philip Guston'ın ciddi bir değişime gittiği görülmektedir. *Işık* (1964) gibi yapıtlardaki resimsel ancak üstü kapalı figürasyon, Guston'ın siyasi içerikli karikatürlere ve çizgi romanlara duyduğu ilgiden dolayı daha sert, daha grafik bir üslupla yer değiştirmiştir. Henüz çocuk denebilecek yaşlardayken George Herriman'ın *Krazy Kat* adlı çizgi karakterini kopyalayan sanatçı yıllar sonra ürettiği *Kapı* (1978) gibi resimlerde aynı dramatik uzamsal imgeleri kullanmaya başladı. Dolayısıyla Guston'ın yapıtlarındaki bu değişim beklenmedik bir durum olmadığı gibi aniden de gerçekleşmemişti. Yapıtlarının geneli yakından incelendiğinde 1956 gibi erken tarihlere dayanan bir figüre kayma eğilimi göze çarpar ama bu süreç 1960'larda Guston'ın Alman dışavurumcu Max Beckmann'ın resimleriyle tekrar haşır neşir olmaya başlamasıyla dengelenir. Beckmann'ın yapıtları sanatçının cisimleri ayırt edilebilir kılmak amacıyla şekle bir belirginlik kazandırma yöntemi olarak çizgi çizmeye duyduğu ilgiyi körüklemiştir. Bu hususta yeni bir resimsel kimlik iddiasından çok Guston'ın yeni, apaçık figüratif resim yaklaşımı dikkat çekmiştir. Ressamın kendisinin de sonraları anımsayacağı gibi, bu durum, modern Amerikan tarihinin gerçekten de apokaliptik bir dönemine denk gelmiştir. Genel seçimin yapıldığı 1968 yılı, Robert Kennedy suikastine ve Amerika'nın Vietnam Savaşı'ndaki son umutsuz hamlesine tanıklık etmişti. Tet Saldırısıyla başlayan süreçte bir yıl içinde yaklaşık 15 bin asker öldürüldü. 1969 tarihli *Atölye* gibi resimlerde Guston kendini Ku Klux Klan üyesi gibi betimlemeye başladı. 1930'larda yalnızca tortuları kalmış olsa da Ku Klux Klan Amerikan muhafazakârlığının halen en kötü sembolüydü ve Guston, bu sembolü ahlâki zeminin kaymasını ve ülkenin Güney Doğu Asya'da sürmekte olan emperyalistik maceralarının sebep olduğu siyasi çöküşü işaret etmek için kullanıyordu.

Guston'a inanmak gerekirse resim yapmak, sigara içmek ve yemek yemek sanatçının en sevdiği eylemlerdi. Gaston'ın resimlerinde ilk kez 1970'lerin başında görülmeye başlayan ve ressamın alter egosu olan tek gözlü, tombul yanaklı, tıknaz, kısa boylu adamın dudakları



Atölye, 1969. Tuval üstüne yağlı boya. 122 x 106.5 cm. Özel koleksiyon



Uyumak, 1977. Tuval üstüne yağlı boya. 216 x 178 cm. Özel koleksiyon



Robert Crumb, **Weirdo, Sayı: 7**, Arka kapak. 1983

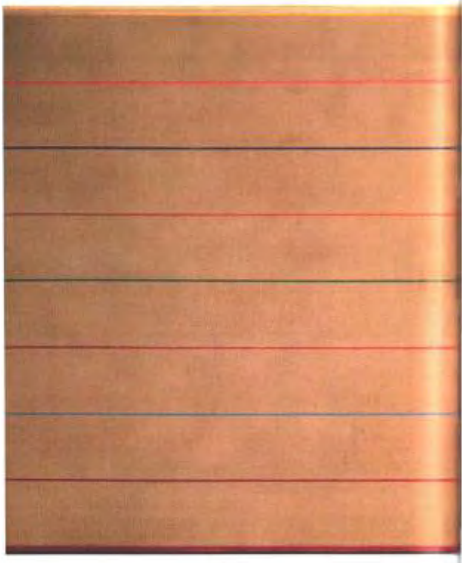


arasında her daim –ister uyanık ister uyku halinde olsun– yanan bir sigara, elinde de boya fırçası ve bir parça yiyecek vardır. *Resim Yapmak, Sigara İçmek, Yemek Yemek* adlı resimde sanatçı, atölyesinin imgesel sefaletinin ortasında yatağa uzanmış halde gösterilmiştir. Zihnini meşgul eden semboller, arka planda yer alan düzensiz yığın halinde bir araya toplanmıştır. Sanatçı, ışık kaynağı ile (resmin sol tarafındaki ampül) sağ tarafta asılı duran çek-bırak aparatının arasında mânidar bir şekilde uzanmaktadır. Sağdaki elektrik aparatının sanatçının kedini mahkum ettiği umarsızlık halini temsil ettiği söylenebilir.

"Dolayısıyla 1960'lara gelindiğinde kendimi parçalanmış, şizofrenik hissediyordum. Savaş, Amerika'nın başına gelenler, dünyanın barbarlığı ... ben nasıl bir insandım ki evde oturup dergi okuyor, hayal kırıklığı yüzünden her şeye öfke duyuyor sonra da atölyeye gidip maviyle kırmızıyı birbirine uydurmaya çalışıyordum ... Tıpkı çocukluğumdaki gibi yine bütünleşmek, kendimi tamamlamak istedim. Düşündüklerim ve hissettiklerim arasında bir bütünlük sağlamak istedim." **Philip Guston**

Kenneth Noland

1924'te, Kuzey Carolina eyaletinin Asheville kentinde doğdu. Yirmili yaşlarının başında ünlü Black Mountain College'e kaydoldu. 1948 ve 1949'da Paris'te heykeltıraş Ossip Zadkine'in yanında çalıştı. Birleşik Devletler'e döndüğünde Washington Workshop Center of Arts'da Morris Louis'le tanışıp sıkı dost oldu. Hemen hemen o dönemde Helen Frankenthaler'ın atölyesini ziyaret eden ikili yeni bir akrilik boya türünü –Magna marka boyaları– ve yeni bir resim tekniğini denemeye başladı. Kimyasal içeriği, astarlanmamış tuvalin üstüne doğrudan sürüldüğünde tuval beziyle bütünleşecek şekilde değiştirilmiş yoğun sıvı boya kullandılar. Noland, eleştirmen Clement Greenberg'in çok sevdiği Jules Olitski, Jack Bush ve Anthony Caro gibi figürlerin yer aldığı sanatçı çevresiyle çok samimiydi. Noland, 2010'da Maine'de öldü.



Üstüpü

1973. Tuval üstüne sentetik polimer boya. 226.3 x 610 cm. National Gallery of Australia. Canberra

Noland, resmin "yapısal" ve "fenomenolojik" doğasından her zaman etkilenmişti. Yıllar geçtikçe resmin kenarı ile sembolize edilen soruna özel ilgi duymaya başladı, eskiden resim çerçevesi –dünyaya açılan pencere-anlamına gelen "kenar"ın artık ne ifade ettiği sorusuna yapısal ve uzamsal yanıtlar bulmaya çalıştı. Önce, iç içe geçmiş renkli daireleri tuvalin merkezine yerleştirip başka hiçbir imge kullanmadığı ve birbiri içinde optik olarak ileri geri hareket ediyormuş gibi görünmelerini sağladığı *Hedef Resimleri* (1958-62) ile bu sorunu çözmeyi denedi. Bunu 1960'ların ortalarında yaptığı *Chevron Resimleri* izledi. Bu seride resmin uzamsal mevcudiyetini çarpıtıp bükerek, doğrudan resmin kenarına uyguladığı iki yönlü simetri yöntemini uyguladı. Bu sorunla ilgili en radikal yaklaşım, 1967 ile 1973 yılları arasında yaptığı, Üstüpü'nün en güzel örneğini teşkil ettiği Şerit Resimleri'nde gün yüzüne çıktı. Noland'ın, Monet'nin büyük ölçekli nilüfer resimlerini hatırlatan genişletilmiş, hatta uzatılmış "şeritleri" izleyiciyi yataylık ve düşeylik dene-



Bu, 1958-59
Tuval üstüne akrilik, 206.5 x 207.5 cm
Özel koleksiyon

yimleri arasındaki gerçek fenomenolojik farkı anlamaya –doğrudan ya da az ve öz şekilde– zorluyordu. Üstüpü'nün eni, altı metreden uzundur. Eni itibarıyla tüm uzunluğunun bir kerede görülmesi mümkün değildir; sadece resmin altıyla üstü ve resim yüzeyi boyunca devam eden canlı renklerdeki yatay çizgiler arasındaki "pürüzsüz" uyum –soldan sağa ya da sağdan sola– gözle taranarak takip edilebilir. Karşılaştırma yapmak amacıyla resmin düşey eksenini yukarıdan aşağı doğru taramak, bize yapıtın yatay karakterini hatırlatan yineleyen kesintilere (yatay çizgilerin izleri) bağlı bir tutukluğa, adeta kekemeliğe mahkûm eder. Bu bağlamda ele alındığında sanatçı, resmin iki ucunun bir başlangıç ve bitiş –çıkış ve varış– noktası olduğunu varsayar, tuval üstünde bunları var eder.



"[Resimde] saf biçimsel özellikler, yaylı algılar dörtlüsü, piyano konçertoları, güney eyaletlerinin marşında olduğu gibi duyuları çalıştırır. Bu yüzden benim ilgimi çeken temsil, sadece gözün temas edebileceği şeylerin temsilidir. Konusu olmayan resmin güftesiz bir şarkı, salt müzik olduğunu düşünüyorum. Uzay, boşluk, hava gibi doğrudan bizim içsel varlığımızı etkiler." **Kenneth Noland**

Cumartesi Gecesi, 1965
Tuval üstüne akrilik. 152 x 152 cm. Özel koleksiyon

David Hockney

Kerby (Hogarth'dan sonra) Faydalı Bilgi



1975. Tuval üstüne yağlı boya, 183 x 153 cm. The Museum of Modern Art, New York

1975'te *Kerby*'yi yapmadan yıllar önce David Hockney'nin yapıtlarını gelişimsel açıdan etkileyen iki temel faktör, Peter Schlesinger ile ilişkisi ve Londra'daki Royal Court Theatre'da sahnelenen *Kral Übü* için yaptığı tasarımlarla kazandığı başarının ardından sahne tasarımcısı olarak giderek artan itibarıydı. Hockney, Peter Schlesinger ile 1966'da, Los Angeles'taki California Üniversitesi'nde tanışmıştı ve sevgili olmuşlardı. İlişkileri 1971'e kadar sürdü. İlişkinin bitmesi Hockney'nin "seçici olmadığı, karmakarışık" evresini sona erdirdi ama en önemlisi, yapıtlarının hem ruh halini hem de içeriğini değiştirdi. 1966'dan sonra yaptığı Peter Schlesinger ile ilgili resimlerin içeriği, ikisi arasındaki nefes kesen mahremiyet havasını taşıyordu. Bu resimler ile konuları arasında sanatçının daha önceki yapıtlarında olmayan müthiş bir uyum ve duygu birliği vardı. Dahası, Hockney'nin aynı dönemde yaptığı üç farklı çift portresinde açıkça görüldüğü gibi bu resimlerde yoğun olarak meşgul olunan şey, sanatçının diğer yapıtlarına da sirayet etmişti. 1974 yılının yaz aylarında, Peter Schlesinger ile ayrıldıktan üç yıl sonra, Hockney'den Igor Stravinsky'nin 1975'te İngiltere'de, Glyndebourne'da sahnelenecek *Ahlaksızın İlerlemesi* adlı operası için sahne tasarımı yapması istendi. Halen kendini işine vermeye çalışıyordu ve bu projeden de çok etkilenmişti çünkü Stravinsky'nin tarzını çok beğeniyordu; W. H. Auden ile Chester Kallman'ın nispeten asi, muzır librettosundan keyif almıştı. Her şey bir yana projenin en büyüleyici yanı, bu teklifin Hockney'ye on sekizinci yüzyılın en büyük İngiliz ressamı ve gravür üstadı William Hogarth'ın grafik yapıtları içinde kendini bir kez daha kaybetme fırsatı sunmuş olmasıydı. *Kerby (Hogarth'dan sonra) Faydalı Bilgi*, böyle bir yoğun araştırma sürecinin ürünüydü.

Bu resim, Hogarth'ın yaptığı ve arkadaşı Joshua Kirby (Kerby değil) tarafından, Dr. Brook Taylor'ın 1754'te yayımlanan *Kolay Perspektif Çizme Yöntemi* adlı kitabının giriş sayfası olarak kullanılan bir gravüre dayanarak üretilmiştir. Bu baskı resim, bir sanatçının perspektif kurallarını yarım yamalak bilmesi, anlamaması ya da bu kuralları doğru uygulamaması halinde meydana gelebilecek aptallıkları, karışıklıkları, tutarsızlıkları ve hataları göstermektedir. Hockney'nin uyarlamasıysa büyük oranda sadeleştirilmiştir ama aynı genel topografya ve benzer uzamsal gülünçlükler kullanılmıştır. Ancak genel amacı, orijinal yapıtın amacından hayli farklıdır. Hogarth'ın gravürü yanlış yönlendirilmiş ve özensiz bir sanatçıya yardım eli uzatırken Hockney'nin uyarlaması resimsel tutarlılıktan yoksun olmaktan kaynaklanabilen düpedüz görsel zehirlenmeyi göstermek konusunda ele geçirdiği mükemmel bir fırsattı. Üstad ressam resim alanında çalışırken kullanılan geleneksel sistemleri ustalıkla ele alırken Hockney'nin kural dayanağı olmayan ama ikna edici bir "tasvir" arayışıyla resim yapma eyleminden doğan uzamsal tutarlılığı savunuyordu. *Kerby (Hogarth'dan sonra) Faydalı Bilgi*'de –diğer meselelerin yanı sıra– Hockney bu savını da ispatlamaya çalışmıştır. Hogarth'ın orijinal gravürünün sahip olduğu ve yapıta yuvarlaklık hissi veren yanılsamadan tamamen arınmış bu uyarlama, aslında görsel bir kaosun kıyısında bocalamaktadır. Uzamsal unsurlar birbiriyle çarpışmak-

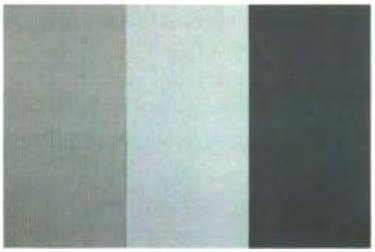
« William Hogarth, **Dr. Brook Taylor'un *Perspektif Yönterni* adlı kitabının başındaki resimli sayfa**



ta ve çatışmaktadır; dışbükeylikler içbükeylik halini almıştır; düzlemler ters dönmüş ve arka plana geçmesi gerekenler öne çıkmıştır; zemine oturması gereken formlar aniden havada uçar hale gelmiştir ama yine de –neredeyse mucizevî şekilde– resim her şeyi bir arada tutmaktadır. Teknik ustalığın ötesinde *Kerby*'de tamamen farklı bir yorumlama söz konusudur. Hockney, zaman zaman umutsuzluğa kapılmasına neden olan, yoğun yalnızlık çektiği bunalımlı bir dönemden çıkıyordu. Bu açıdan bakıldığında resmin entelektüel muzipliğinin yanı sıra, kesinlikle acıyla ilgili bir duyarlılığı da vardı. Resmin sağında yan dönmüş halde ayakta duran figür –görünüşe göre bir heykel– daha ziyade hayalet, gölge veya hayal –hatta olmama hali– gibi de okunabilir. Ayrıca bu figür, her ne kadar tam olarak aynı şekilde durmuyor olsa da, 1971 tarihli *Bir Sanatçının Portresi (Havuz ve İki Figür)* adlı resimde Hockney'in son kez modeli olan Peter Schlesinger'ı da çağrıştırmaktadır.

Brice Marden

1938'de New York, Bronxville'de doğdu. Florida Southern College Liberal Arts'da iki yıl geçirdikten sonra 1958'de Boston Üniversitesi Uygulamalı ve Güzel Sanatlar Fakültesi'ne geçiş yaparak resim eğitimi aldı. 1961'de Yale'de müzik ve sanat konusunda açılan bir yaz okuluna katıldıktan sonra Yale Üniversitesi'nde güzel sanatlar alanında yüksek lisans yapmaya başladı. 1963'te mezun oldu. Aynı yıl New York'a taşındı ve Jasper Johns ile yan yana çalışma fırsatı yakaladığı Yahudi Müzesi'nde işe girdi. İlk monokrom resimlerini 1964'te yaptı. New York'taki ilk kişisel sergisini ise 1966'da, Bykert Gallery'de açtı. 1969 ve 1974 yılları arasında New York's School of Visual Arts'daresim eğitimi verdi. Sanatçı yaşamını ve çalışmalarını New York ile bir Yunan adası olan Hydra'da sürdürmektedir.



Koru Grubu I, 1972. Tuval üstüne yağlı boya ve balmumu, 183 x 274 cm The Museum of Modern Art, New

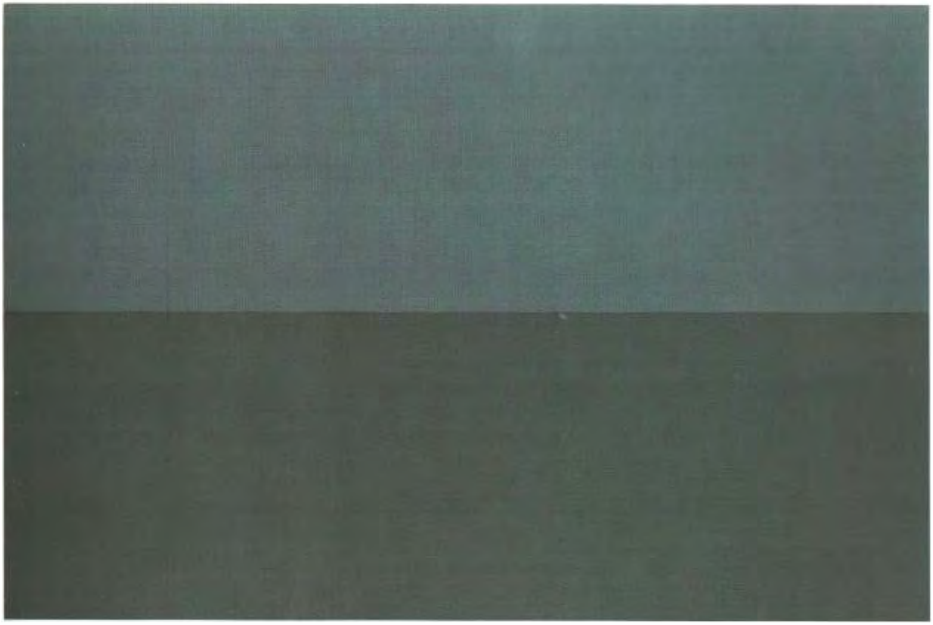


Koru Grubu III, 1973. Tuval üstüne yağlı boya ve balmumu, 183 x 274 cm. Matthew Marks Gallery, New York

Koru Grubu IV

1976. Tuval üstüne yağlı boya ve balmumu, iki panel, her birinin ebadı 183 x 274,5 cm Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Marden, 1961'de Yale'e girdiği sırada Josef Albers burada eğitim vermeyi bırakmış olmasına rağmen sistematik renk yaklaşımı hem eğitim kadrosu hem de öğrenciler üzerinde halen etkiliydi. Ancak malzeme temelli, sezgisel yaklaşımı tercih eden Marden, Albers'in "etkileşimli" renk kuramının kuralcı ve sevimsiz olduğunu düşünüyordu. Marden, rengi teknik bilgi birikiminin yansıtılacağı merkezi unsurdan çok duygusal farklılıkları olan, hislere dayalı görsel bir liman olarak görüyordu. Ama onun bu daha şiirsel, açık uçlu yaklaşımı ancak 1960'larda, *Koru* resimleri serisinde olduğu gibi tuval üstüne yağlıboya ve balmumu emülsiyonu sürüp ayrı renk panelleri kullandığı dönemde gerçek bir güç kazandı. Renklere odaklı bir ressam açısından balmumunun yağlıboyaya göre pek çok önemli avantajı vardır. Balmumu düz, kusursuz ve her yeri eşit derecede mat bir yüzey elde etmeyi sağlamanın yanı sıra, boya pigmentlerini de gayet iyi taşır. Renkleri karıştırdığınızda gördüğünüz ton ile tuvale uyguladığınızda elde ettiğiniz birebir aynıdır. Ayrıca kuruma süreci sırasında renk tonu değişikliği ya da iki rengin birbirine karışması gibi bir durum da yaşanmaz. Aynı zamanda yağlı boyadan daha fazla parlaklık sunar. Marden'in resimlerinin ardında yatan temel hedef, çok özel renk düzenlemeleri yaparak izleyicide uygun duygusal tepkiler ve ruh halleri



gelişmesini sağlamaktır. Resimlerine verdiği isimlerin de ima ettiği gibi bu ruh halleri, çoğu durumda sanatçının doğa manzarası konusundaki ustalığını akla getirir. Örneğin iki ayrı renk panelinden oluşan *Koru Grubu IV*'ün, alt kısımdaki haki yeşil ile üst kısımdaki gümüşi gri arasındaki geçişinin Hydra adasındaki zeytin ağacı yapraklarının meltem esintisiyle kıpırdandığında sergilediği renklere karşılık geldiğini söylemiştir. Bunun kesinlikle figüratif olmayan bu resmin yorumlanması konusunda bir kılavuz olarak söylenmediği açıktır; bilakis, sanatçının bu sözleri konumun, rengin, ışığın söz konusu yapıtın varlığını ve sahip olduğu görüntüyü belirlemekte ne kadar etkin bir birliktelikleri olabileceğini göstermektedir.

"Renkle –güç algılanmaya başlayan renkle– uğraşmaya başladığımda parlak şeyleri bir kenara bırakmam ve çevreme 'Mat bir resim nasıl yaparsın?' sorusunu sormam gerekti. Harvey Kleighton balmumunu denememi söyledi ve bana birkaç formül verdi ... Denedim; ilk andan itibaren işe yaradı. O günden beri de balmumu kullanıyorum." **Brice Marden**

Richard Diebenkorn

1922'de, Oregon eyaletinin Portland kentinde doğdu. Henüz çok küçük bir çocukken ailesiyle birlikte San Francisco'ya taşındı. Stanford Üniversitesi'nde güzel sanatlar eğitimi aldı. Oldukça hızlı bir şekilde profesyonel anlamda ün kazanmayı başaran Diebenkorn, kentin körfez bölgesi ile Santa Monica'daki evi arasında gidip gelerek daha ziyade akademik alanda kendini var ettiği, şaşılacak derecede sade bir yaşam sürdü. 1993'te, San Francisco'da öldü.

Okyanus Parkı No. 96

1977. Tuval üstüne yağlı boya, 236 x 216 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Zaman geçtikçe Diebenkorn, hayranı ve sadakatle bağlı olduğu pek çok sanatçıdan etkilendi; her birinin etkisini kendi yeteneğiyle bütünleştirdi. 1960'larda ürettiği, aralarında *Kent Manzarası I* (1963) gibi yapıtların yer aldığı daha figüratif resimler, Henri Matisse'in çalışmalarına duyduğu sadık ilginin göstergesiydi. Ancak bu resimler, ışık ve gölge yaklaşımının Hopper'a benzediğini de göstermektedir. Güney Carolina manzaralarını yaptığı erken dönem resimlerini şekillendirip biçimlendirirken kullandığı yaklaşım da budur. Anlatılanlara göre Diebenkorn, Matisse'in Washington'daki Philips Koleksiyonunda yer alan *Saint-Michel Peronu ve Atölye* (1916) resminin başında saatler geçirmiştir. Ama özellikle 1972'den sonra yaptığı daha soyut resimlerdeki geometri ve çizgi kullanımı onu Matisse'in Fas Dönemi resimleriyle (1912-14) daha çok ilişkilendirmektedir. Örneğin Matisse'in 1912-13'te yaptığı *Kasaba Girişi*'nin aydınlığını, saydam görüntüsünü ve nüanslardaki sadeliğini Diebenkorn'un yaklaşık 150 tuvallik Okyanus Parkı serisinde açıkça görmemiz mümkündür. Sanatçının bu geç dönem resimlerini anlamanın anahtarı, bunları gözlemleyen biri olarak, ışığın dünyadaki cisimlerin –binaların, kaldırımların, otoyolların, California plajlarının, denizin, gökyüzünün– üstündeki hareketini ve en canlı rengin bile parlak güneş ışığı altında nasıl da şeffaflaşıp kaybolduğunu göz önünde bulundurmaktır. Diebenkorn'un *Okyanus Parkı No.96* adlı resmi bu türden bir deneyimi anımsatır. Bu resimde renk artık sadece optik bir unsur olarak ele alınmaz, o aynı zamanda kas hafızasında bir belirip bir kaybolan tutkuyu meydana getiren bir olgudur. Bunun altında yatan şey, ressamın resimsel geometriye duyduğu takıntılı ilginin izleridir. Bu takıntılı ilgili Diebenkorn'ın hayli hayranlık duyduğu başka bir ressamın, Mondrian'ın bitmemiş resimlerindeki gibi "öğeler için uygun konum bulma arayışıyla" sonuçlanmaz; birbirlerine rağmen ama yine de birbirleriyle birlikte düzen sağlayan güçlerin işleyiş tarzını göstermeye yarayan bir araç niteliği kazanır.





Kent Manzarası I, 1963
Tuval üstüne yağlı boya, 153 x 128,5 cm
San Francisco Museum of Modern Art

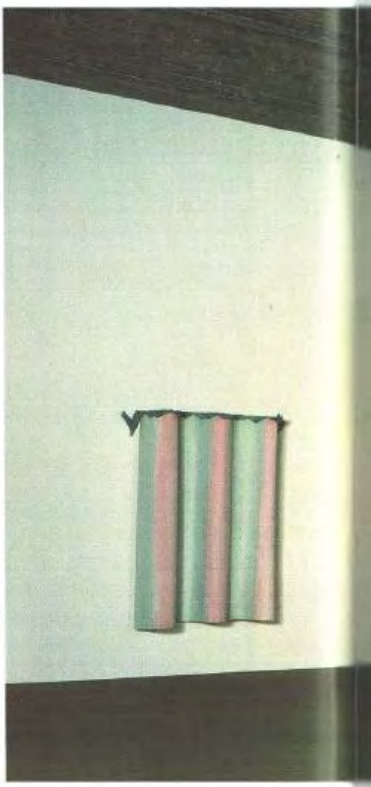


« **Henri** Matisse,
Kasaba Girişi. 1912-13
Tuval üstüne yağlı boya, 116 x 80 cm
Pushkin Museum of Fine Arts, Moskova

Luciano Fabro

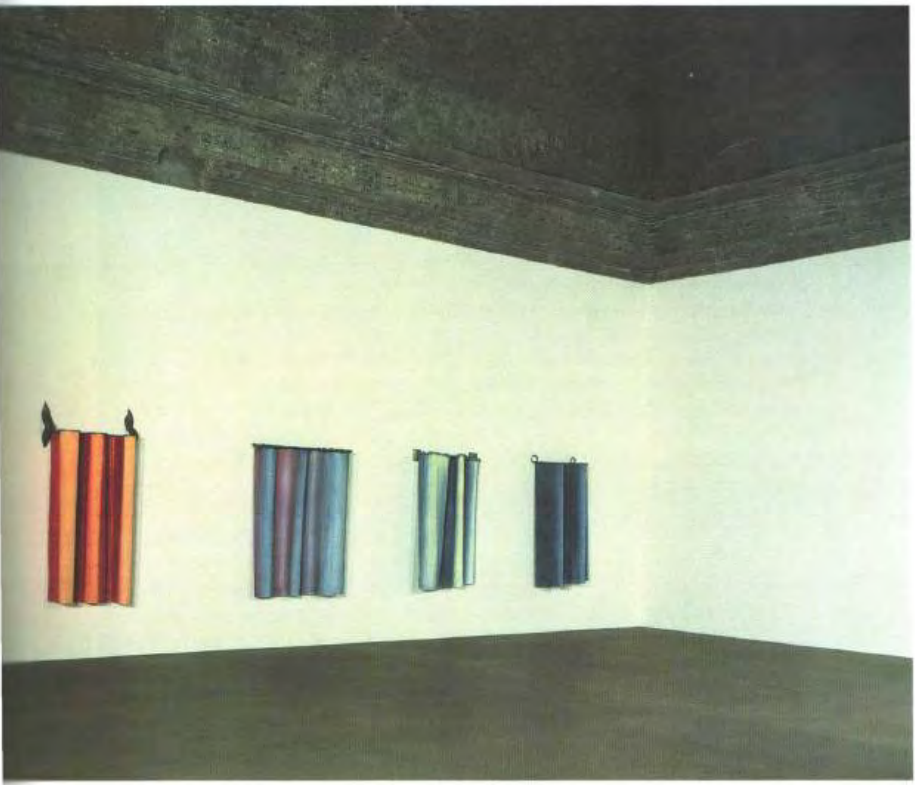
Attaccapanni (di Napoli)

1976-77. Bronz, el örgüsü keten, akrilik, pamuklu dantel ipi
Beş parça: 199 x 143 x 45 cm; 213 x 114 x 40 cm;
278 x 118 x 42 cm; 175 x 125 x 33 cm; 180 x 78 x 47 cm
Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli



Luciano Fabro, 1936'da, Torino'da doğdu. Çocukluğu Friuli'de geçti. Yirmi üç yaşındayken Milano'ya taşındı ve sanat camiasıyla içli dışlı olmaya başladı. Burada Lucio Fontana, Yves Klein, Piero Manzoni gibi belli başlı figürleri keşfetti ve etkileri altına girdi. Metal borularla ayna parçalarını birleştirerek yaptığı çalışmalardan ibaret ilk kişisel sergisi 1965'te, Milano'daki Galleria Vismara'da açıldı. Fabro, 1967'de gündeme gelen (adını Germano Celant'ın koyduğu) Arte Povera akımının ilk uygulayıcılarından biriydi. Sanatçı 2007'de, Milano'da öldü.

Fabro'nun *Piedi di marmo* –"mermer ayaklar"– serisi, 1971'de Milano'daki Galleria Borgogna'da gösterildi. Bu çalışmalar sanat yapıtının kimliğiyle ilgili yeni bir yaklaşımı temsil ediyordu. Her yapıtın kendi formu ve antropolojik karakteri hakkında yeni bir önermesi vardı. Seriyi, ertesi yıl *Piedi di vetro* –"cam ayaklar"– izledi.
Fabro beş parçalık *Attaccapanni*'yi –"elbise askıları"– Apollon ve Daphne mitinin yeniden yorumlanması olarak yaptı. Eros'un okuyla vurulan Apollon Arkadyalı nehir tanrısı Ladon'un kızı Daphne'ye çaresizce aşık olur. Daphne ondan kaçar ama Apollon kızı bıkmadan usanmadan sürekli takip eder. Bu hikâye tümüyle giyinik ve çıplak bedenin –görülebilenin ve görüş alanında kalması gerekenin– anlık görüntüsünün görünürlüğüyle alakalıdır. Elbette *Attaccapanni* mitolojik hikâyenin birebir temsili değil, şiirsel bir analojisidir. Daha net olmak gerekirse bu yapıt, Fabro'nun malzeme yaklaşımının ve sanatçının rolünün maddenin daha sonra kendi anlamını türetebileceği özgün yerini, konumunu bulmasına yardım etmek olduğuna duyduğu inancın ürünüdür. Asılı olduğu yerden aşağı sarkan parlak, renkli, pürüzsüz, perdeye benzeyen malzeme hem birbirileriyle hem de kendileriyle ilgili hayli karmaşık anlamlar yaratır. Fabro, sanat tarihine –özellikle resim tarihine– tutkuyla bağlı bir öğrenciydi. Dolayısıyla bu askılar İtalyan resmindeki Maniyerist resim geleneğinde kumaşı ve kumaşın kıvrımlarını kullanma şekline bir göndermeymiş gibi görünmektedir. Dolayısıyla pembe kumaş, gölgede kalan kısımlarında canlı bir yeşile, sarı kumaş mavimsi yeşil yahut uçuk bir pembemsi mora dönüşebilmektedir. Her kumaş (bir tür perde), izleyiciye, mitolojik hikâyenin Daphne'nin bir defne ağacına dönüştüğü sonunu hatırlatacak şekilde bitkilerle –tomurcuklarla, goncalarla ve yapraklarla– süslü, rustik birer perde çubuğuyla "taçlandırılmıştır".



Lucian Freud 1922'de, Berlin'de doğdu. Psikanalizin kurucusu Sigmund Freud'un torunudur. Ailesi 1933'te İngiltere'ye taşındı. Dedham'daki East Anglian School of Painting and Drawing'de sanatçı Cedric Morris'ten eğitim aldı. Ardından Goldsmiths College'a gitti. Erken dönem resimleri, Alman gerçekçiliğinden, özellikle Otto Dix ve Christian Schad gibi sanatçıların dâhil olduğu "Neue Sachlichkeit" akımından izler taşıyordu. Cisimlerin gerçek görünümlerine bağlı kalmışsa da daha yakın tarihli çalışmaları, yöntemsel açıdan daha ziyade gözleme dayanıyordu. Çok yavaş çalıştığı için nadiren sergi açtı. Londra Ekolü'nün öncü üyelerinden biri olan sanatçı 2011'de Londra'da öldü.

Çıplak Adam ve Fare

1977. Tuval üstüne yağlı boya. 91,5 x 91,5 cm
Art Gallery of Western Australia, Perth

Lucian Freud, üstünde hiçbir giysi olmayan öznelerini tanımlarken "nü"den ziyade "çıplak" tabirini kullanır. Bu ayrım ressamın gözlemle ilgili niyetini (insan bedenini canlı bir et olarak ele aldığı kapsamlı yaklaşımını) açığa vurması açısından önemlidir. Bu bakımdan sanatçının resimleri sanat tarihsel resim türü olarak "nü"den ziyade "bütün halindeki bedenin portresi"dir. Bazı gözlemciler Freud'un "insan eti" tasvirini "ham", "tensiz" veya "derisi yüzülmüş" şeklinde tanımlarlar. Bu resimlerde kesinlikle yüksek düzeyde bir duyarlılık, belli belirsiz bir canlılık, hatta yaralanmaya açık bir hassasiyet söz konusudur. Bedenin teni, altındaki mavimsi mor, pembe ve küf sarısı renkli kas ve yağ dokusunu ortaya koyacak şekilde düzgün ve yarı saydam yapılmıştır. Çıplak *Adam ve Fare*, sanatçının 1970'lerin sonundan beri ürettiği bir dizi küçük ölçekli resimden biridir. Aynı erkek modeli bazen tek başına bazen de ikili portrelerde, başka bir modelle birlikte betimlemiştir ki bu ikili portrelerin en bilinen örneği Çıplak Adam ve Arkadaşı'dır (1978-80). Freud, öznelerini titizlikle gözlemleyen bir ressam olmanın yanı sıra resimlerini ilginç öğelerle, görsel oyunlarla ve cinsel imalarla doldurur. Çıplak Adam ve Fare'de pembe burnuyla dikkat çeken fare, muhtemelen gizli saklı yerlerde yaşamayı yeğ tutması kendini adeta karanlığa gömmesi sebebiyle adamın penisiyle ilişkilendirilmiştir. Çıplak *Adam ve Arkadaşı*'nda birbiri içine geçmiş bacaklar ortak fallik uyarılmayı ima ederken kadın modelin kırık, eski kanepeye uzandığı Çıplağın Portresi ve Yansıma (1980) resminde sanatçının ayaklarının resmin sağ üst köşedeki yansıması, bu kez tümüyle yırtıcı bir etki uyandırmaktadır. Freud, karanlık cinsel amaçları doğrultusunda modele sinsice yaklaşıyormuş gibi görünmektedir.



Çıplak Adam ve Arkadaşı, 1978-80
Tuval üstüne yağlı boya, 90 x 105,5 cm
Özel koleksiyon





Çıplağın Portresi ve Yansıma, 1980
Tuval üstüne yağlı boya, 90,5 x 90,5 cm
Özel koleksiyon

Howard Hodgkin

Hope Ailesinin Evi

1973-77
Kontrplak panel üstüne yağlı boya, 91.3 x 106.7 cm. Manchester Art Gallery, Manchester

Howard Hodgkin 1932'de, Londra'da doğdu. Camberwell Sanat Okulu'na gittikten sonra Corsham'daki Bath Sanat Akademisi'ne girdi. İlk kişisel sergisini 1962'de, Londra'daki Arthur Tooth and Sons adlı galeride açtı. Henüz gençken Hint sanatına ilgi duymaya başlayan sanatçı ilk defa 1962'de Hindistan'a gitti. Bu ülkeye gitme deneyiminin sanatçı üstünde başlı başına büyük bir etkisi oldu ve ressam 1960'ların sonu ile 1970'lerin başında pek çok Hindistan seyahati gerçekleştirdi; artık tutkulu bir Hint resmi koleksiyoncusu olmuştu. Tate Gallery ve National Gallery için bilirkişilik hizmeti verdi. 1984 tarihli Venedik Bienali'nde İngiltere'yi temsil etti. 1977'de sanattaki hizmetlerinden dolayı onur nişanı, 1992'de şövalye unvanı aldı. Sir Howard Hodgkin, yaşamını ve çalışmalarını halen Londra'da sürdürmektedir.

Hodgkin'in yapıtlarında her zaman görülebilen Hint resmi etkisi, yaşamsal güce benzer. Sanatçının Hint resmi hakkındaki takdire şayan bilgisi, o kadar engin ve derindir ki yapıtlarındaki referans noktalarına ilişkin kesin veriler sunmak çok zordur. Resim-

Bombay'da Gün Batımı
1972-73. Ahşap üstüne yağlı boya, 85 x 92 cm
Özel koleksiyon



Napoli Körfezi'nde,
1980-82
Ahşap üstüne yağlı boya, 137 x 152.5 cm
Özel koleksiyon



lerindeki belli başlı bazı bağlantıları bizzat kabul eder ama sadece Kübizm, Vuillard'ın resimleri (zamanla Hodgkin'in özel bir yakınlık hissettiği) ve Matisse'in tabloların kendi üstündeki etkisini açıkça itiraf eder. Sanatçının üretimlerinin Hint sanatına en yakın olduğunu düşündüren özellik, örneğin *Bombay'da Gün Batımı*'ndaki kırmızı gibi güçlü ve canlı renkleri bir çerçeve gibi kullanmasıdır. Bu resimlerin çıkış noktası genellikle belli başlı olaylar, sosyal hadiseler veya seyahat deneyimleridir -egzotik ülkelere yaptığı seyahatler sırasında otel lobilerinde, tuvaletlerde, yatak odalarında, akşam yemeklerinde, partilerde, hafta sonu ziyaretlerinde o ve başkaları arasında yaşanan mahrem karşılaşmalar gibi. Resimleri yapma süreci genellikle bir hayli uzundur. Sanatçının yak-



laşımı ise bir sahneyi hatırlanabilir kılan her şeyin kademeli olarak damıtılmasına dayanır: içinde bulunulan durum ve ortam; duygular ve düşünceler; bedensel duyarlılıklar ve halet-i ruhiye. Hodgkin'e göre bunların hepsi bir araya getirilmeli ve dikkat çekici bir görsel deneyimin parçası olarak etkin şekilde "yeni bir çerçeveye" sokulmalıdır. *Hope Ailesi Evde*'deki siyah çerçeve sinema ortamındaki karanlığın dikkatimizi beyaz perdeye çekmesi gibi tüm ilgimizi imgenin üstüne toplamaya ve yoğunlaştırmaya hizmet eder. Ortadaki soyut Hope ailesi imgesi –sanatçının dostları– mücevher gibi parlak ve canlıdır. İmgeyi çerçevelemenin yanı sıra siyah renk imgeyi de düzenler. Bu his, resmin kenarlarında siyahlığın ardından sızan renklerle pekiştirilmiştir.

David Hockney

1979. Tuval üstüne akrilik, 153 x 153 cm.
Carnegie Museum of Art, Pittsburgh

Divine

1977'de David Hockney, İngiltere'deki Glyndebourne'da sahnelenecek olan Mozart'ın *Sihirli Flüt* operası için yeni bir prodüksiyon tasarlama teklifini kabul etti ve bu proje için New York ile Londra arasında gidip gelerek çalışmaya karar verdi. Projeyi tamamlaması yaklaşık bir yıl sürdü. Bu dönemde çok az resim yaptı. *Sihirli Flüt* sahnelenmeye başlayınca 1978'de, Los Angeles'a geri dönerek hemen yoğun bir çalışma temposuna girdi. Bu süreçte yaptığı resimler arasında, bir kenara atıp sonra da yok ettiği, devasa boyutlu *Santa Monica Bulvarı* da vardı. *Sihirli Flüt* üstünde çalışmak, ona büyük bir özgürlük vermişti ama yine de yaptığı resimlerde yeni bir yönelim arayışını sürdürüyordu. Çok daha hızlı, daha dolaysız resim yapmak ve daha canlı, güçlü renkler kullanmak istiyordu. Uzun zamandır Henri Matisse hayranı olan Hockney, kısa bir süre önce Raoul Dufy'nin yapıtlarını incelemeye başlamıştı. Dufy'nin etkisinin, 1979'dan 1980'e kadar yaptığı desenlerde ve resimlerde öne çıktığı görülüyordu.

David Hockney'nin, John Waters'ın kült yer altı filmleri *Pembe Flamingolar* (1972), *Dişi Bela* (1974) ve *Saç Spreyi*'nin (1988) yıldızı, efsanevi travesti, zenne Divine'ı betimlediği bu portre, aktörün 1988'de, kırk iki yaşında meydana gelen ölümünden dokuz yıl önce yapılmıştı. Gerçek adı Harris Glenn Milstead olan Divine, resim yapıldığında, şöhretinin zirvesindeydi. Hockney, bu renkli kişiliğin sıra dışı müstehcenliğini ve cüretkârlıkla sergilediği zenginliğini tuvale aktarmayı başarmıştı. Divine'ın verdiği poz, kasıtlı olarak son derece rahattı ve bu durum Hockney'nin boya kullanımıyla son derece uyumluydu. Sanatçının fırçayı tuvale sürme tarzı müthiş bir rahatlık, seçkin bir sadelik içeriyordu. Aslında Hockney'nin önemli bir renk ressamı olarak doğuşu, 1978 ile 1980 yılları arasında yaptığı resimlerle gerçekleşmişti. Ressam bu durumu –alçak gönüllülükten de kaynaklı olarak– yüksek doygunluğa sahip yeni bir akrilik boya türünü keşfetmesine bağlamaktaydı. Ama *Divine* gibi bir resim, bu dönemin sonunda Hockney'nin tematik renk düzenlemesi konusunda tümüyle yeni bir anlayış geliştirdiğini gözler önüne serer. Yeşil, mavi ve mor; küf sarısı, turuncu ve kırmızının tamamlayıcı tonlarıyla birlikte resmi hâkimiyeti altına almıştır. Başın şekli, mor ile kırmızının ustalıkla yukarı ve yanlara doğru yayılması suretiyle verilmiştir. Daha önceki yapıtlarında Hockney cisimlerin özgün renklerine birebir bağlı kalıyor ve renk yerine renk tonunu değiştirerek bunları biçimlendiriyordu. "Doğalcılık" anlayışıyla desteklenen renk kullanımı konusundaki ton kontrolünü uzun zamandır uyguluyordu. Ancak bu kez Los Angeles'a döndüğünde bu döngüyü kırmayı planlamıştı. Yeni bir renk ilişkileri düzeni kurma mücadelesi 1979 tarihli *Kanyon Resmi* gibi yapıtlarda gayet açık bir şekilde görülebilmektedir. Nispeten daha ham görünen bu resimde renk yoğunluğu resim yüzeyini parçalamaya ve böylece resmin bütünleşik doğasını yıkmaya yöneliktir. Yalnızca iki yıl sonra yaptığı *Mulholland Yolu: Atölyeye Giden Yol*'da her biri eşit oranda canlı ve çarpıcı olan çeşitli renkler, resim düzlemini güçlendirip sağlam bir resimsel birlik yaratmak üzere bir araya getirilmiştir.



Kanyon Resmi, 1979
Tuval üstüne akrilik, 152.5 x 152.5 cm. Özel koleksiyon



"Esrara ve gösterişli giysilere aşırı ilgi duyma talihsizliğine düşse de Divine alışılmadık biçimde sevimli bir adamdı. Baltimore taşrasında formika bir kahvaltı masasının ardına oturmuş, önünde kahvesi, elinde sigarasıyla gelip geçenlerle konuştuğunu duyabilirdiniz." **Matthew Kennedy**



Mulholland Yolu: Atölyeye Giden Yol, 1980
Tuval üstüne akrilik, 218 x 617 cm. Los Angeles County Museum of Art

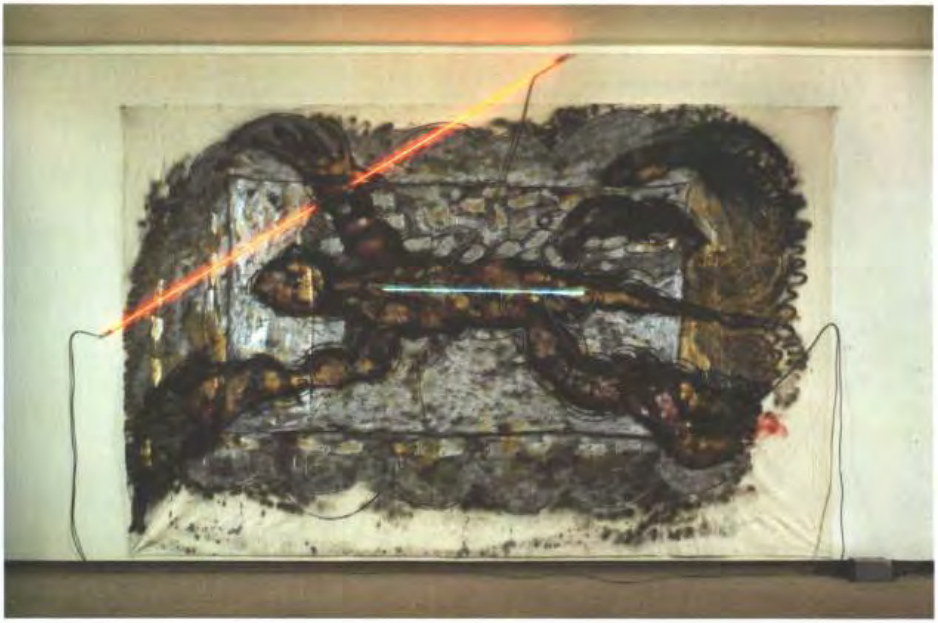
Mario Merz

Mucit bir mühendisin oğlu olan Mario Merz, 1925'te Milano'da doğdu. Çocukluğu Torino'da geçti. Università delgi Studi di Torino'da iki yıl tıp eğitimi aldı. İkinci Dünya Savaşı sırasında faşizm karşıtı Giustizia e Libertà grubunun üyesi oldu ve bu yüzden 1945'te tutuklandı. 1950'lerin başında resim yapmaya başlayan sanatçı ilk kişisel sergisini 1954'te Torino'daki Galleria La Bussola'da açtı. 1960'ların sonunda Arte Povera akımıyla ilgilenmeye başladı. İnsana ve çevreye ilişkin meselelere duyduğu ilgi, 1968'de yaptığı "iglo" resimleriyle kendini belli etti. Bu ilgi, doğanın düzenini yapıtlarına işleme yöntemi olarak Fibonacci serisini kullanmaya başladığı 1970'lerin başında iyice pekişti. 1972'de genellikle neon lambalarla delinmiş vahşi hayvan resimleri yapmaya yöneldi. Mario Merz 2003'te, Torino'da öldü.

Gece ve Timsah

1979. Gerilmemiş tuval bezi üstüne yağlı boya, metalik boya, füzen ve neon ışıkları ile elektrik kabloları, 270 x 435 cm. Art Gallery of Ontario, Toronto

Neredeyse tamamen büyük ölçekli yerleştirmelere odaklandığı yıllarda bile sanatçı, kendini bir ressam olarak görüyordu. 1970'lerin sonunda Achille Bonito Olliva'nın eleştirel liderliği altında yeni bir genç İtalyan şövale ressamları grubu –Sandro Chia, Francesco Celemente, Enzo Cucchi ve Mimmo Paladino (Transavanguardia grup) gibi isimlerin yer aldığı– sahneye çıktığında Merz, yepyeni bir enerjiyle tekrar resim yapmaya başladı. 1978 ve 1980 yılları arasında büyük polietilen levhalarla, kasnağa gerilmemiş tuval bezinden kesilen geniş parçalarla çalışan sanatçı, her biri 'neon mızrak' dediği aydınlatma gereciyle delinmiş bir dizi unutulmaz, kısmen geçek kısmen hayali yabani hayvan resmi yaptı. Bu imgeleri yapma fikri, tarih öncesi dönemlerle günümüz arasında ilişki kuran tarihi bilgilere dayanıyordu. İşte bu nedenle halen soyu tükenmemiş hayvanları, salyangoz, timsah, kertenkele ve gergedan gibi yaratıkları ele almayı tercih ediyordu. Merz, çerçeve içinde çerçeve yaklaşımını benimsediğinden, *Gece ve Timsah*, ikili imge işlevi görmektedir. Yapıtın isminde bahsi geçen timsah, benzeri amfibiler doğal ortamları dışına çıktıklarında çırpınıp dururken neredeyse seçilmiş bir biyolojik tür gibi çerçevenin merkezine kolları ve bacakları iki yana açılmış halde yerleştirilmiştir. Bu imgeye iki 'neon mızrakla' 'enerji verilmiştir'. Mavi neon, timsahın omurgası yerine geçmiştir; imgeyi boydan boya çapraz geçen kırmızı neon ise yapıtın iç ve dış alanlarını bir arada tutmaktadır. Merz'e göre neon ışığı; renk, çizgi, yön sayesinde göz alıcı bir görünürlük kazanan görülmeyen bir metafizik enerjiyi, yaşamsal gücü temsil etmektedir. Neredeyse doğaüstü güçlerle donatılmıştır. Sadece sanatçının hayal ettiği canlıları yapıta aktarmasını ve bu canlılara hayat vermesini mümkün kılmakla kalmaz, imgeye mantıküstü, tılsımlı bir değer de bahşeder.



Usher Evinin Çöküşü, 1979
Yağlı boya metalik boya, füzen ve neon
mızrak, 300 x 400 cm. Özel koleksiyon

Gergedan, 1979
Yağlı boya, metalik boya, füzen ve neon
mızrak, 300 x 400 cm. Özel koleksiyon





Susan Rothenberg

Kırmızı Flama

1979
Tuval üstüne akrilik boya,
228,6 x 314,6 cm
The Museum of Fine Art,
Houston

Susan Rothenberg 1945'te, New York'un Buffalo bölgesinde doğdu. Cornell Üniversitesi'nde güzel sanatlar eğitimi aldı. Resme başlamadan önce ilk olarak heykele yoğunlaştı. Daha sonra 1967'de, Washington'daki Corcoran Sanat Okulu'na gitti ama mezun olmayı beklemeden New York'a taşınmayı tercih etti. Burada Deborah Hay ve Joan Jonas'tan dans dersleri aldı. O sırada Minimalizm etkili "desenli" resimler yapıyor ve ayrıca farklı disiplinlerden gelen sanatçı gruplarıyla işbirliği içinde çalışıyordu. At resimlerinin ilkini 1972-73'te yaptı. İlk kişisel sergisini ise bundan iki yıl sonra New York'taki Greene Street Gallery'de açtı. Rothenberg, 1990'da New Mexico'ya giderek çalışmalarını ve yaşamını burada sürdürmeye başladı.

Susan Rothenberg, at resimleri yapmasına yol açan şeyin –sekiz yıllık bir süreçte kırktan fazla at resmi yapmıştı– ne olduğunu kendisi de bilmemektedir. Söylediğine göre insan resmi yapmamak için bu imgelere yönelmiştir. Daha sonra yaptığı her resimde psikolojik derinliği ve yoğunluğu artan at imgesi sanatçının düş dünyasında gerçek bir önem kazanmıştır. Psikanalitik terimlerle ele almak gerekirse at, derin ve karmaşık anlamları olan bir semboldür. Denklemin olumlu tarafından bakılırsa sezginin kontrol ettiği enerji, hedeflerin gerçekleştirilebileceği şekilde doğru yöne aktarılmış tutkular anlamına gelir. Ancak olumsuz tarafından bakılırsa, yıkıcı hayvani duyguları, kontrolden çıkmış insan bilincinin karanlık yanını temsil etmektedir. Bu yoruma göre at, ölümü temsil eden iskelet figürünü taşıyan, hızlı bir yaratıktır. Rothenberg'in yaptığı ilk at resimlerinde üstün gelen anlam, olumlu sembolik yaklaşımdır. Bu yapıtlardaki atlar profilden görünür –ayakta yahut dörtnala koşarken– ve geometrik bir çerçeve içine alınmıştır. Sanatçının *Kırmızı Flama*'yı ve daha şeytani olan *Dev*'i (1979) yaptığı 1970'lerin sonunda, üstün gelen sembolik anlamın atın olumsuz çağrışımları olduğu görülür. *Kırmızı Flama*'daki at önden görünmektedir ve bir at iskeletine ait beyaz kemiklerle yan yana durmaktadır. İki imge de kan kırmızısı bir zemin üstüne yerleştirilmiştir. *Dev*'de ise beyaz kemikler pelerine benzeyen, önden bakıldığında atın omuzlarını ve göğsünü çağrıştıran siyah bir formla kuşatılmıştır. İki örnekte de at imgesi, yaşama eylemi içinde ölümün varlığını ima etmektedir.





Kıstırılmışlık Bunalımı, 1976. Tuval üstüne akrilik ve tempera, 170 x 213 cm The Modern Art Museum, FortWorth

"Bazen resim doğrudan görülen şeylerle ya da hissedilen deneyimlerle ilişkilenmeye başlar ama bazen de gerçekten açıkça dile getiremeyeceğiniz bir şekilde konudan sapar." **Susan Rothenberg**



Lades Kemiği, 1979. Tuval üstüne akrilik ve Flashe marka vinil boya, 259 x 193 cm. Özel koleksiyon

Francesco Clemente

1952'de, Napoli'de doğdu. Roma'da bir süre mimarlık eğitimi aldı ama mezun olmadan okulu bıraktı. Tüm ilgisini sanata –figüratif desene ve resme– yönelten sanatçı ilk kişisel sergisini 1971'de, Roma'daki Galleria Valle Giulia'da açtı. Clemente, ilk Hindistan gezisini 1973'te gerçekleştirdi ve sonra her yaz Hindistan'a gitti. 1976 ve 1977 yılları arasında tüm vaktini Madras'taki Teozofi Cemiyeti'nin kütüphanesinde karşılaştırmalı din araştırmaları yapmaya ayırdı. 1970'lerin sonu itibarıyla resimdeki temel ilgi alanını belirlemişti: her tür eylemi sergileyen insan formu; insanın görünümü ve cinselliği; Oryantal sembolizm, mitolojiler ve dinler. 1980'de resimleri Venedik Bienali'nde sergilendi ve eleştirmen Achille Bonito Oliva tarafından Transavanguardia denilen yeni İtalyan sanatçı kuşağının önemli ressamlarından biri olduğu söylendi. Ailesiyle birlikte 1981'de New York'a taşındı. Halen sık sık seyahat etmesine rağmen yaşamını ve çalışmalarını New York'taki dairesinde sürdürmektedir.

Su ve Şarap

1981. Kâğıt üstüne guaj. 243 x 248 cm
Art Gallery of New South Wales, Sidney

Clemente, resimlerini ideogram –aslında hiçbir şekilde temsil etmediği bir temayı işaret eden, okunabilir simge sistemleri– olarak tanımlamayı tercih eder. Örneğin *Su ve Şarap*'ta altta yatan tema kurban etme ve yenilenmedir. Clemente bu temayı, Hıristiyan mitolojisindeki ölüm, Hindu sembolizmindeki yeniden doğma simgelerinin ardına gizleyerek kavramsal bir döngüsellikle işlemiştir. Sanatçı resimde kendini başı kesik beyaz ineğin hemen arkasında dururken göstermiştir. İneğin halen kan damlayan başını sağ eliyle tutmakta ve sol eliyle de Hindular arasında şeytan kovmak anlamına gelen sembolik işareti yapmaktadır. İneğin altında, bir kadın figürü ineğin memesinden süt içmektedir. Yapıtta Clemente, kurban etme eyleminden hem yararlanan hem de bu eylemi gerçekleştiren kişi olmuştur. Resimdeki imgeler, gerçek ve mitolojik dünya arasındaki ayrımı netleştirircesine aynı zemin üstüne –inek bir iple Cennet'e bağlanmıştır– yerleştirilmiştir. Hinduizm'de beyaz inek, Aghanya –asla kesilemez– anaerkil bir bereket sembolüdür ve Krishna'nın, yani *bala gopal*'in ya da "inekleri koruyan çocuğun" himayesi altındadır. Tarihsel bağlamda, Krishna'nın himayesi sadece Brahma rahibinin müdahalesiyle kaldırılabilir. Bu resimde Clemente kendini ineğin kurban edilerek öldürülmesini sağlayan kişi olarak gösterir ama aynı zamanda bir yeniden doğuş aracı olarak da sunar. Bedeni yeni, melez bir yaratık –erkek ama kadın; yarı insan yarı hayvan– imgesi meydana getirecek şekilde başsız ineğin vücuduyla bütünleşmiştir.



Otoportre, 1980
Keten kumaş üstüne yağlı boya. 40,5 x 45 cm.
The Brant Foundation, Greenwich





Devridaim, 1980
Kâğıt üstüne pastel, 61 x 46 cm.
Özel koleksiyon

Transavanguardia: Resim ve Postmodernizm

İtalyan eleştirmen Achille Bonito Oliva, Atlantik ötesi ülkelerde Modernizmin yapısalcılıkla ilgili meşguliyetlerine, post-Minimalizme ve Arte Povera'ya tepki gösteren yeni nesil İtalyan figüratif ressamların yapıtlarını tanımlamak için Transavanguardia terimini kullandı. Kabaca tanımlamak gerekirse Transavanguardia, Postmodern eğilimin bir parçasıdır. "Belirsizliği" çağdaş bilgi edinme yöntemlerinin ve yaşamın ön koşulu olarak kabul eder. Küreselleşmenin kültürel olduğu kadar ekonomik meseleler üzerinde de etkili olduğunu savunur ve insanın yine kültür, sanat yaşamının merkezine yerleşmek suretiyle küresel güçlerin kötü etkilerini ıslah etmenin peşindedir. Bu çaba, Sandro Chia ve Francesco Clemente'in insanın bir yandan en hayvani dürtülerle bedensel işlevlerini yerine getirirken bir yandan da asil, hatta toprağa, denize, gökyüzüne yakınlıkları sayesinde dünyayla neredeyse mistik bir bağ kuran kâhine benzer yaratıklar gibi gösterildiği resimlerinde fazlasıyla belli olur.

Martin Kippenberger

1953'te, Dortmund'da doğdu. Bir dizi iş bulma girişiminden ve dansçı ya da müzisyen olma düşüncelerinden sonra 1972'de Hamburg Sanat Akademisi'ne girdi. 1976'da hiçbir şey öğrenmediğini ileri sürerek okulu bıraktı. Aynı yıl aktör olma hayaliyle Floransa'ya taşındı. Sanatçı olarak gelecek kurma planını ciddiye almaya başlayan Kippenberger, 1977'de Hamburg'daki Galerie Petersen'da sergilenen *Uno di voi, un tedesco in Firenze* adlı seriyi yaptı. 1978'de Berlin'de yaşamaya başladı. Berlin'de *Kippenbergers Büro*'yu [Kippenberger'ın Ofisi] kurdu ve Batı Almanya'daki en ünlü punk rock konser alanı haline getirdiği S.O.36'nın müdürü oldu.



Berlin-Kreuzberg'deki S.O.36 Bar, 1979

Otoportre

1982. Tuval üstüne karışık teknik, 170 x 170 cm. Galerie Gisela Capitain, Köln

Bu ilk otoportre, Kippenberger'ın S.O.36 zamanlarının ardından yapılmıştır ve burada deneyimlediği sosyo-politik çatışmayı açık bir şekilde ortaya koyar. Siyasi açıdan sanatçı "daha keskin", hızlı yaşayan, ihtiraslı yeni sol zihniyete yakındı ama çoğu nihilist anarşist olan genç insanların müdavimi olduğu bir gece kulübü işletiyordu. Bu gençler gibi sanatçı da ebeveynlerinin neslinin değerlerini reddediyordu ama genç kitlenin özyıkım dürtülerini paylaşmıyordu. *Punk*lar Batı Almanya'nın meritokratik toplumunun ve "canlılığın çürümesi" şeklinde gördükleri yönetim biçiminin karşı tezi olarak rastgele şiddet, cinsel özgürlük ve uyuşturucu kültürüne sarılıyorlardı. Kippenberger ise aksine, bir yandan "başarılı" olmaya çalışan bir yandan da toplumun her kesimini kapsayan sosyal özgürlük düşünün peşinde koşan bir idealistti. Bu değerler çatışması, kulübüne gelen *punk*ların saldırısına uğrayıp dövüldüğü –o geceki eğlenceden tatmin olmadıkları için– ve hastaneye kaldırılmak zorunda kaldığı gün iyice ortaya çıktı. 1982 tarihli *Otoportre*'yi, hastaneden çıktıktan sonra arkadaşlarının çektiği fotoğraflara bakarak yaptı.

Kippenberger bu travmatik olayı önemli br avantaja dönüştürerek 1981'de, Stuttgart'taki Achim Kubinski Gallery'de "Gençlerle Diyalog" gibi ironik bir ismi olan sergiyi açtı. Sanatçının yüzünün deyim yerindeyse Kübist canlandırması olan, kabaca ancak başarıyla yapılmış otoportresinin temelini oluşturan fotoğraflardan biri sergi açılışı için gönderilen davetiyenin görseli oldu. Bu resim, Kippenberger'ın olaydan sonra yaptığı resimlerin karakteristik özelliği haline gelen pek çok retorik unsur içeriyordu: sanki üst üste rastgele yığılarak imgeyi meydana getiren grafik semboller; acımasız bir resimsel eleştiri; renk tonu aralığını hiç taviz vermeksizin kırılma noktasına varıncaya kadar zorlamak. Ama resmin, Kippenberger'ın yapıtlarında pek görülmeyen karanlık bir ürkütücülüğü ve korkutucu yanı da vardır. Bazı açılardan yapıt o dönemde dostluk kurduğu, "Yabani" ressamlar da denilen sanatçıların –Walter Dahn ve Jiří Dokoupil gibi isimlerin– resimlerine de benzemektedir.





"Gençlerle Diyalog" sergisinin davetiyesi. 1981
Achim Kubinski Gallery, Stuttgart

Kippenberger ve Başarı Hakkındaki Düşünceleri

"Başarı mı? ... Hiçbir mimari değeri olmayan bir süpermarket (S.O.36) artık tarihi bir bina sayılıyor. Bence başarı bu. Yapmaya çalıştığım şey de buydu."

Sigmar Polke



1941'de (eskiden Doğu Almanya sınırları içinde, bugün ise Polonya'ya yer alan ve Oleśnica olarak bilinen) Silesia'daki Oels'de doğdu. Ailesi 1953'te Batı Almanya'ya, Mönchen-Gladbach yakınlarındaki Willich'e taşındı. İlk gençlik yıllarında sanat galerilerine ve sergilere gitmeye başlayan sanatçı önce Düsseldorf-Kaiserwerth'de vitray eğitimi aldı. Ardından, 1961'de Düsseldorf'taki Kunstakademie'ye geçti. 1963'te öğrenci arkadaşları Konrad Fischer (Konrad Lueg olarak da bilinir) ve Gerhard Richter ile birlikte Amerikan Pop Art hareketine eleştirel bir tepki olarak geliştirdikleri Kapitalist Gerçekçilik (ironik bir Toplumcu Gerçekçilik göndermesiydi bu) üstünde çalıştı. Polke, 1970'lerin büyük bir kısmını Pakistan, Meksika, Afganistan, Brezilya gibi ülkelere seyahat ederek geçirdikten sonra Köln'e yerleşti.

Polke'nin sanat alanında "kendine mal etme" yaklaşımına (appropriation) duyduğu hayranlık, ilk kez, Pop veya Kapitalist Gerçekçi döneminde yaptığı *Tavşanlar* (1966) gibi resimlerin de aralarında bulunduğu çalışmalarda kendini gösterdi. Bu ilk evrede, imgelerini, Atlantik ötesindeki sanatçıların yapıtlarında olduğu gibi çoğunlukla gazetelerden, dergilerden ve dönemin ticari reklamlarından topluyordu. Ancak 1970'lerin sonunda çağdaş yaşama gönderme yapma fikrine bağlı kalan Amerikalıların aksine Polke kaynaklarını eski veya yeni her tür grafik imgeyi kapsayacak şekilde genişletmişti. James Rosenquist ile Tom Wesselmann gibi ressamlarınkine benzeyen simgesel modernite mefhumunun reddi ve tarihsel dizi olarak sanat fikrinin çökmesi Polke'yi daha sonra Postmodernizm olarak anılacak çağdaş sanat eğilimin gerçek öncüsü kıldı.

Kopyacı

1982. Tuval üstüne yağlı boya, sentetik reçine ve kimyasal vernikler, 260 x 200 cm. The Watari Museum of Contemporary Art, Tokyo

Turner'ı hatırlatan *Zırhlı Filleriyle Hannibal* gibi resimlerle aynı dönemde yaptığı pek çok çalışmanın arasında yer alan *Kopyacı*, Polke'nin daha sonraki yapıtlarında durduğu kavramsal zemini anlamak açısından faydalı bir ipucu sunar. *Kopyacı*'nın temel imgesi, reprodüksiyonun reprodüksiyonudur. Rembrandt tarzında yapılmış bir desenin reprodüksiyonunu alıp teknoloji desteğiyle büyütme yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntem, geçmişi bugüne taşımakla kalmaz aynı zamanda "sahte" ve orijinal diye tanımlanan şeyler arasındaki sınırı kaldırmayı da sağlar. Burada temel sorun, özgünlüktür. Yapay bir ürün –yalan, aldatma, gerçek olmayanın çok özel bir gösterimi– olarak sanat yapıtı fikrini gözler önüne seren *Kopyacı*, eserin tek sahibinin olması kavramına da güçlü bir eleştiri



Zırhlı Filleriyle Hannibal
1982. Tuval üstüne yapay reçine, 260 x 200 cm. Özel koleksiyon

< **Tavşanlar**, 1966. Tuval üstüne sentetik polimer, 150 x 100 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington



getirir. Buradaki gizli önerme, sanatçının –bizzat Polke'nin-, kaçınılmaz olarak, geçmiş dönemde yapılmış sanat yapıtları da dâhil olmak üzere doğadan ve insan eliyle yapılmış görseller dünyasından sürekli imge çaldığıdır. Resmin sol tarafında merkezi işgal eden, adeta dökülmüş gibi duran tutkalımsı renkli reçine öbeği, sanatın biricikliğinin –böyle bir şey varsa– malzeme yaklaşımına ve malzemeyi dönüştürme tarzına dayandığını bize hatırlatmak amacıyla yapıta eklenmiştir.

Richard Hamilton

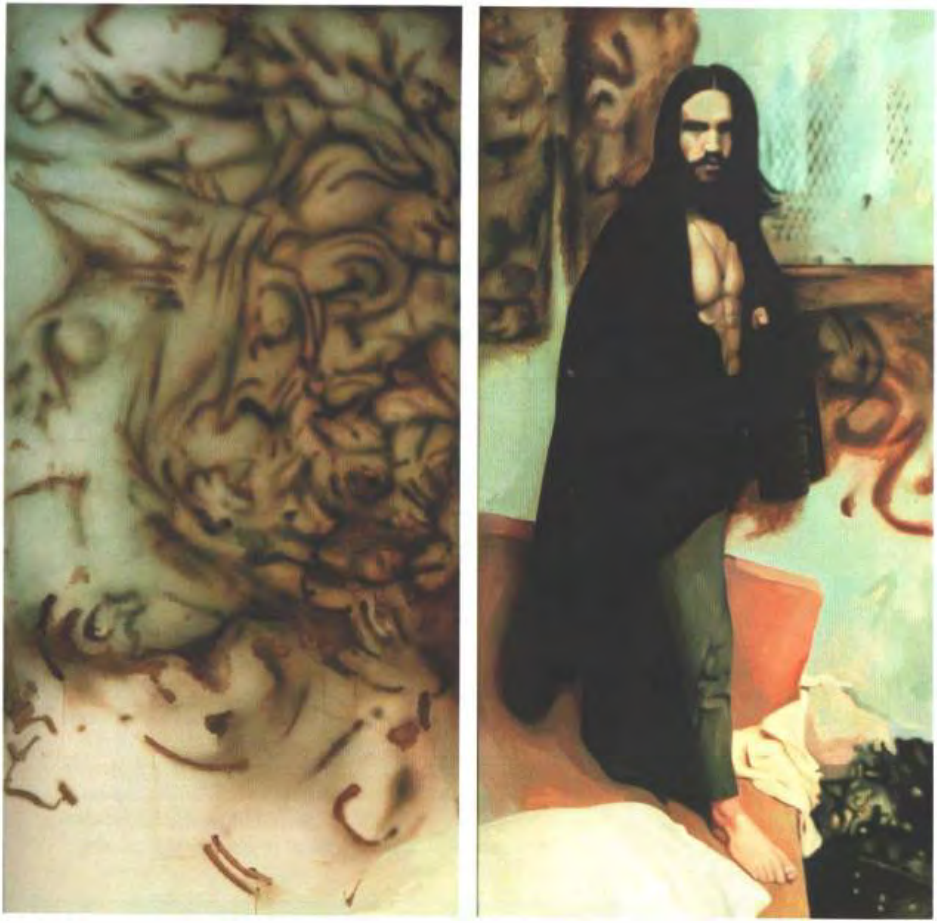
Yurttaş

1981-83
Tuval üstüne yağlı boya, ebatları 200 x 100 cm olan iki tuval
Tate Collection, Londra

Yurttaş'ın oluşmasını sağlayan imge, Richard Hamilton'ın televizyon ekranının önüne bir kamera koyup beklenmedik şeyleri kaydetme alışkanlığı sayesinde elde edilmiştir: "1980'de televizyonda denk geldiğim, H bloklarında kalan cumhuriyetçi mahkûmlarla ilgili bir belgeselde gördüğüm sahne beni çok etkiledi ... belgeselde "battaniyeye sarınmış" (IRA'nın düzenlediği Battaniye Protestosuna gönderme. Ç.N.) adamlar gösteriliyordu ... Bu görüntüler, insanın kendisinin yarattığı sefalet ve bakımsızlığın ortasında hala diri kalan "onur"a dair tuhaf bir imge oluşturmaktaydı; ve sıklıkla sanatla ilişkilendirilen mitolojik bir güç taşıyordu. Kendi dışkısına bulanmış halde geri çekilmiş (veya buna zorlanmış) asil İrlanda vatanseverliğinin ruhunu ortaya koyuyordu." Hamilton'ın bu imgenin seçilmesine ilişkin açıklaması basit görünmesine rağmen yapıta, gelişimi sırasında pek çok yeni anlam katmanı kazandırır. En önemlisi de, sanatçının yapıtında zaten var olan göndergesel malzemeyle yeni bağlar kurar. Hamilton, İrlanda tarihine her zaman ilgi duymuş, James Joyce'un "modern" Homeros destanı sayılan romanı *Ulysses*'in örgüsünde işlenmiş karmaşık, figüral yaklaşımından hep etkilenmişti. İlk kez 1947'de *Ulysses*'i okuduktan sonra resimlerini yapma fikrini tasarlayan sanatçı bu amaçla çok sayıda desen çalıştı. Hiç tatmin edici olmadığını söylediği bu tip bir çalışmayı da *Ulysses*'teki "Horne'un Evi" bölümü için yaptı; Joyce'un yüzüncü doğum yılı olan 1981'de dolmakalemle yaptığı bir desende yine aynı konuyu ele aldı.

Yurttaş'ın çağrıştırdığı ilk İsa benzeri figür bu desenlerde meydana çıktı. Aslında bu figür; şiddetle ve/veya devrimci yöntemlerle Birleşik İrlanda Cumhuriyeti'ni kurmayı amaçlayan gizli bir örgüt olan IRB'ye (İrlanda Cumhuriyetçi Kardeşlik Örgütü), diğer adıyla Fenian Derneği'ne adını veren İrlandalı savaşçı, Fianna grubunun vatansever lideri, efsanevi şair Finn MacCool'a göndermeydi. Ancak Hamilton'un bu göndermesi, hiç de ilk bakışta görüldüğü kadar taraflı değildi. MacCool, *Ulysses*'teki Kikloplar bölümünde bahsi geçen, Barney Kiernan'ın meyhanesinde, taraflı ve yabani bakış açısıyla romanın başkahramanı kibar, barış yanlısı Bloom'u rahatsız eden, tek gözlü devlere benzetilen, "Yurttaş" lakaplı ağzı bozuk şahısta vücut bulur. O halde Hamilton'ın "Yurttaş" tasvirinin, mitolojik içerik eklenerek dengelenmek suretiyle tarafsız olmaya çalıştığı gayet açıktır; "battaniyeli protestocu" ve açlık grevi yapan Hugh Rooney'in MacCool'a benzeyen imgesi, hayli ağır ve yüksek dozlu bir Joyce etkisi taşımaktadır. Hamilton insanın onuruyla ilgili muazzam bir gücü olan ve aynı zamanda propaganda niteliği de taşıyan bu imgeye adeta bağlanmıştır. Sanatçının teknik yaklaşımı ise, yapıtlarının karakteristik özelliği olarak elbette yine kusursuzdur. İlk çalışmaları, nasıl ilerleyeceğine karar vermeden önce çeşitli farklı uyarlamalarını kesip bir araya getirdiği orijinal film karesinin sibakrom tekniğiyle büyütülmesi sayesinde yapılmıştır. Sanatçı, bu yapıtı oluşturan iki dikey panel arasında yapısal açıdan net bir ayrım yapmak istemiştir. Rahat bir biçimde yan yana durması için yapılmış bu iki panelin aslında farklı görsel dilleri vardır: soyutlama ve figürasyon.





« **Finn MacCool,** 1983. Kâğıt üstüne helyogravür, aquatint ve gravür, 53,5 x 39,8 cm. Tate Koleksiyonu, Londra

Frank Auerbach

1931'de, Berlin'de doğdu. 1939'da ailesi sanatçıyı Almanya'daki siyasi ortamdan uzaklaştırmak için İngiltere'de bir okula gönderdi. Sanatçı bir daha ailesini ne gördü ne de onlardan haber aldı. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Londra tiyatrolarında figüran olarak çalıştı. Daha sonra Borough Polytechnic'te David Bomberg'in desen derslerine girmeye başladı. 1948'den 1955'e kadar St Martin Sanat Okulu'nda ve RCA'da eğitim aldı. RCA'dayken Joe Tilson, Bridget Riley ve Leon Kossoff gibi öğrencilerle birlikteydi. İlk kişisel sergisi 1956'da Londra'daki Beaux-Arts Gallery'de açıldı. 1986 tarihli Venedik Bienali'nde Sigmar Polke ile birlikte Altın Aslan ödülü aldı. Londra Ekolü'nün önemli bir üyesi olan sanatçı çalışmalarını ve yaşamını Londra'daki Camden Town bölgesinde sürdürmektedir.

Primrose Tepesi: Sonbahar

1984. Tuval üstüne yağlı boya, 121.9 x 121.9 cm. Art Gallery of New South Wales, Sidney

Frank Auerbach, ele aldığı konulara yıllarca sadık kalan bir ressamdır: portrelerini yaptığı kişiler, hayran olduğu ressamlar, Euston merdivenleri, Mornington Bölgesi ve defalarca resmini yaptığı en sevdiği mevkii Primrose Tepesi gibi alanları kapsayan birkaç manzara lokasyonu. Kuzey Londra'da yaşadığı yerin yakınlarındaki Primrose Tepesi, iki yanı ağaçlarla bezenmiş yokuşlu patikaları ve çimenlik açık alanlarıyla Auerbach'a yüksek ve düşük ufuk çizgisinin kent manzarası resimlerine –hayli yoğun ve sıkışık binalar içeren sıra dışı kent alanlarının– karakter kattığını, dışavurumcu bir güç kazandırdığını keşfetme fırsatı sundu. Bu bakımdan 1981-1982 tarihli Primrose Tepesi resimlerinin çoğu, sanatçının eskiden yaptığı bol bina içeren yerleşim yeri resimlerinde, kompozisyonun merkezindeki alanı temizlemek ve ayrıntıları kenarlara itmek için yüksek bir bakış açısından yaptığı *Shell Binası İnşaat Alanı* (1959) gibi yapıtlarda ele aldığı yapısal meselelerle ilişkilidir. *Primrose Tepesi: Sonbahar*'ın da aralarında bulunduğu nispeten daha geç tarihli Primrose Tepesi resimlerinde, topografyayla etkin ve "dışavurumcu" görsel dil keşfetmekten daha az ilgileniyormuş gibi görünür. Fırçanın serbest bir şekilde sürülmesiyle oluşturulan renkli lekeler yapıtın ön planında, sağ orta kısımdaki kameriye gibi görünen yapıdan başlayarak yukarı doğru tırmanıp ağaçların ötesine geçer ve göğü adeta işgal eder.



Primrose Tepesi: Kış, 1981-82
Tuval üstüne yağlı boya, 122 x 152.5 cm.
Özel koleksiyon



Shell Binası İnşaat Alanı, 1959
Tuval üstüne yağlı boya, 152.5 x 122 cm.
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



Auerbach'ın buradaki temel meselesi, manzara resminin (ve genel olarak figüratif resmin de) olmazsa olmazı, yani yer ve gök arasındaki boşlukları olduğu kadar cisimleri de amaca uygun, etkin şekilde tanımlayabilecek bir görsel dil bulmaktır. Auerbach'ın resimlerinin hepsinin, genellikle, bileşik bir görsel dil sağlamak amacıyla motifle tüm bağı koparma fikrine göz kırpan, tam bir soyutlamanın kıyısında durduğu görülür. Ama böyle bir şey ressamın aklının ucundan bile geçmez. Konunun kendisinden kaynaklanan zor imgelerdir bunlar ve tüm resim yapma süreci boyunca kesinlikle birebir o konuya bağlı kalır. Süreç içinde meydana gelen soyutlama düzeyi ise bu bağlılığın bir parçasıdır.

Georg Baselitz

Abgar'ın Başı

1984
Tuval üstüne yağlı boya, 250 x 200 cm
Louisiana Museum for Moderne Kunst, Humblebæk

1966'da Georg Baselitz, Worms yakınlarındaki Osthofen'a taşındı ve burada *Drei Streifen-der Maler im Mantel* ya da *Zwei geteilte Kuhe II* gibi yapıtların yer aldığı "fraktür [kırık]" resimleri ile *Adler* (1972), Männlicher Akt (193) gibi örnekleri olan ilk "baş aşağı" imgelerini yaptı. 1975'te yine taşındı ve bu kez Aşağı Saksonya'daki Hildesheim civarında yer alan Derneburg'a yerleşti. 1976'da Floransa'da bir atölye kurarak Almanya ve İtalya arasında gidip gelmeye başladı. 1980'de, Venedik Bienali'nde Anselm Kiefer ile birlikte Almanya'yı temsil etti.

Abgar'ın Başı'nın, Baselitz'in yaşamı boyunca yaptığı resimlerin tümü ele alındığında tuhaf bir farklılık sergilemektedir. İsmine rağmen, aynı tarz çalışmaları arasında asıl konunun baştan ziyade yüz olduğu tek resimdir. Aynı zamanda münferit bir başın resmin sınırlarının ötesine geçmesine izin verildiği ve böylece temel resimsel vurgunun "maske olarak yüz" olarak belirlendiği tek resimdir. Resmin isminde Abgar'a gönderme yapılmamış olması durumunda da, bu yaralı yüzün kuşkusuz hayli zor durumda kalmış bir adamın resmi olduğu anlaşılabilirdi. Resmin ismi, çok özel bir temayı öne sürmenin yanında spekülatif teoloji alanında anlam sorgulamasına ve kışkırtma olarak görülebilen şeylere odaklanır. Kutsal kitap öğretilerine göre Abgar [Ehber] Mezapotamya'daki küçük Edessa [Urfa] kentinin kralıdır ve amansız bir hastalığı vardır; Kudüs'e son kez girmekte olan İsa'ya mektup yazarak onu iyileştirmesini istemiştir. Efsaneye göre İsa'nın Abgar'ın ulağına verdiği cevapta kendisinin kısa bir süre sonra öleceğini ve Cennet'e gideceğini de önceden bildirmiştir. Ancak bu hikâyenin arka planında kalan ve Baselitz'in ilgisini çeken asıl konu Abgar'ın ulak olarak seçtiği kişinin İsa'nın portresini yapmakla görevlendirilen Ananias [Hannan] olmasıdır. Kalabalık yüzünden portreyi yapamayan Hannan'ı fark eden İsa, üstüne resim yapmaya çalıştığı boş kumaşı alıp terli yüzünü siler ve böylece yüzünün izi kumaşa çıkar. İnsan eliyle yapılmamış bu resim (*acheiropoietos*), Edessa'nın Kutsal Yüzü [Kutsal Mendil Efsanesi] olarak bilinir.
Bu efsane ışığında bakıldığında Baselitz'in baş aşağı duran Abgar imgesi, özellikle alnındaki, dikenli tacın açtığı yaraları hatırlatan dikiş izleri yüzünden İsa'ya özgü özellikler taşır. Yüzün siyah olması, başka bir dönüştürme işlemi türünü de işin içine katar. Bu siyahlık, imgeye fotoğrafçılıkta kullanılan negatif filmlerdeki görsel özellikleri verir.





İkiye Bölünmüş İki İnek. 1966
Tuval üstüne yağlı boya. 162 x 130 cm. Özel koleksiyon

Parmak Resmi I-Kartal-tarzında, 1971-72
Tuval üstüne yağlı boya. 200 x 130 cm. Staatliche Museen, Neue Galerie, Kassel



René Daniëls

1950'de, Belçika sınırına yakın güney Hollanda kenti Eindhoven'da doğdu. 1970'lerin sonunda sergi açmaya başladı ve on yıldan az bir süre resim yaptı. Aktif ressamlık yaşamı 1987'de, henüz otuz yedi yaşında geçirdiği beyin kanaması ve felç nedeniyle sona erdi. Sanatçı halen sağ olmasına ve zaman zaman çizim yapmaya çalışmasına karşın külliyatının tamamlandığı düşünülmektedir.

Deniz Fenerinde Sıcak Bir Gün

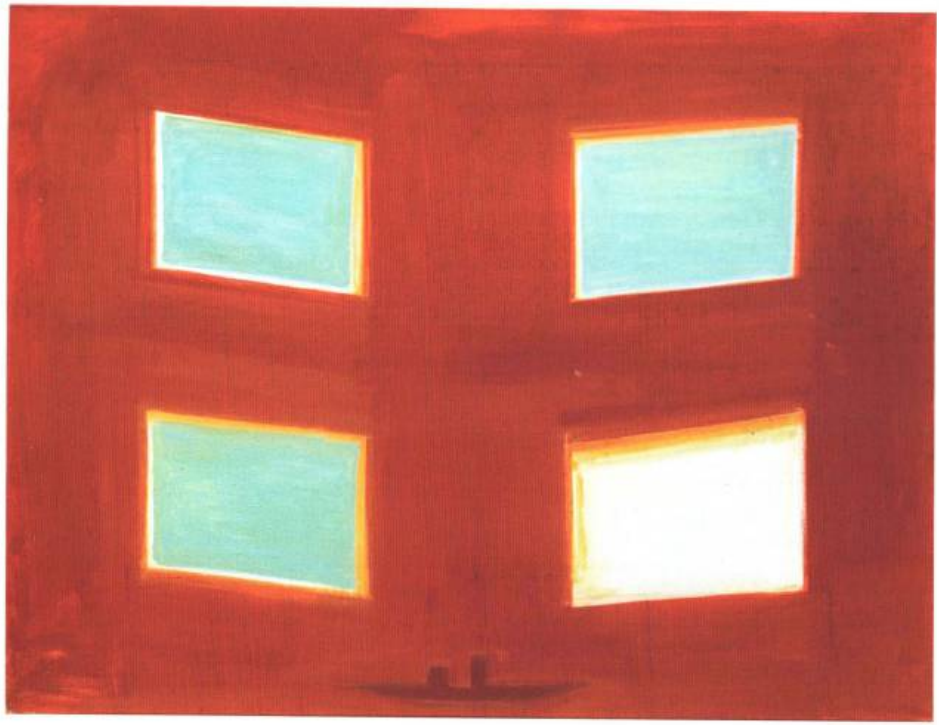
1984. Tuval üstüne yağlı boya, 130 x 170 cm. Paul Andriese Koleksiyonu, Museum voor hedendaagse Kunst'un izniyle, Tilburg

René Daniëls'in resimleri Hollanda geleneğinden çok Fransız-Belçika geleneğine dâhildir. Kavramsal yönelimleri, De Stijl veya KoBrA'dan ziyade Dada ve Gerçeküstücülükte (özellikle de Belçika tarzıyla) daha uyumluyken zihinsel yaklaşımı tamamen Belçikalı gibi görünmektedir: René Magritte ve en çok da Marcel Broodthaers'ın yapıtlarında bulduğumuz sözcük, imge, şiirsellik, nesne, dil ve sanatsallığın bileşimidir. Broodthaers, 'Magritte'in sözcüklerden ibaret resimlerinin' kendi sanatının köklerini oluşturduğunu ve merkezinde yer aldığını ifade etmiştir. Daniëls ise –öncüllerinin yaptığı sentezin meyvelerini toplayarak– ona miras kalan bu toprakların 'edebiyat, görsel sanatlar ve yaşam arasındaki eski (yani Broodthaers'den öncekilere ait) tarafsız bölge' olduğunu söylemiştir. Daniëls'in resimleri, Picabia'nınkiler gibi rastgele yapılmış, amaçsız yerleştirilmiş, düzensiz imgelerden (*Cocoanuts* örneği gibi) müze mekânının tüketime yönelik politikası hakkında sert yorumlara (*Kayıp Resim* (1985) örneğindeki gibi) kadar geniş bir üslup ve eleştiri aralığına sahiptir. Daniëls'in, sözcüklerden ve taşıyıcı metaforlar üretmek için imgelere eklemlenme şekillerinden çok etkilendiği açıktır. Perspektifle ilişkilendirdiği zekice ve ironik buluşu 'papyon', bunun belki de en açıklayıcı örneğidir.

Aynı anda hem bir resmî giysi öğesi hem şematik bir yaşam alanı hem de sanat müzesi olarak kullandığı papyon imgesi, sadece burjuva konformizminin –düşünce, değer ve toplumsal ilişkiler sistemi– simgesi olmakla kalmaz aynı zamanda resimde temsiliyet mevzusunun bunu dayatan kurumsal kuralların ötesine geçememesi sorununu da ortaya koyar. Dolayısıyla Daniëls'a göre resimler sanat müzelerinin öznesi olduğu kadar sanat müzeleri de resimlerin öznesidir. *Dalgakıranda Sıcak Bir Gün*, daha geç dönemde yaptığı mimari öğeler taşıyan yapıtlarından biridir. Sanatçının 1983-87 yıllarında ürettiği pek çok resim gibi bu resmin de teması pencereler ve dış dünyayla kurdukları –içerinin dışarıyla uyum sağlama şekli– bağdır. Canlı kırmızı rengin dört paralelkenarın kenarları boyunca görülen sarı haleler ile uyumlu bir şekilde kullanılması, içeriden dışarıya bakıldığı hissini güçlendirir. Uygulanan perspektif, hem soldan sağa hem de sağdan sola panoramik bir bakış açısı sunar. Gök mavisi üç pencere ile beyaz pencere, zamanın akışı içinde ortama hâkim olan hava koşullarının da değiştiğine ilişkin tespitin esprili bir yansımasıdır.



Cocoanuts. 1982
Tuval üstüne yağlı boya, 200 x 140 cm
Städtische Galerie, Karlsruhe





Ev, 1986
Tuval üstüne yağlı boya, 190 x 130 cm
Van Abbemuseum, Eindhoven



Performansın Dönüşü, 1987
Tuval üstüne yağlı boya, 190 x 130 cm
Özel koleksiyon

Anselm Kiefer

Serafim

1983-84
Tuval üstüne yağlı boya, emülsiyon boya ve lak, 320 x 330 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Anselm Kiefer, 1945'te, Almanya'nın Donaueschingen kentinde doğdu. Okuldan ayrıldıktan sonra Freiburg Üniversitesi'ne katılmadan önceki üç yılını seyahat ederek geçirdi. 1965'ten 1966'ya kadar Freiburg Üniversitesi'nde hukuk ve Latin dilleri eğitimi aldı. 1966'da Freiburg'da Peter Dreher ile resim çalışmalarına başlayan sanatçı 1969'da Horst Antes'ten eğitim almak için Akademie der Bindenden Künste'a gitti. Bir yıl sonra Düsseldorf'taki Kunstakademie'ye nakil yaptıran sanatçı burada Joseph Beuys ile tanıştı. Kamuoyu önüne ilk çıkışı 1969'da *Meşguliyetler* adını verdiği bir fotoğraf serisini sergilediğinde gerçekleşti. Bu fotoğraflarda, binici pantolonu giymiş halde Avrupa'nın farklı ünlü bölgelerinde Nazi selamı veriyordu. Sanatçı yaşamını ve çalışmalarını Güney Fransa'daki Barjac'ta sürdürmektedir.

1970'lerin tamamı boyunca ve 1980'lerin başında Alman kültür tarihi, Kiefer'in resimlerinde sürekli ele aldığı belli başlı tema oldu. Henüz çocukken Almanya'nın bölünmesi de dâhil olmak üzere, modern savaşın sonuçlarını bizzat tecrübe etmişti. Böylesine kritik bir dönemde büyüyüp eğitim alan sanatçı, ulusal yenilenme mücadelesine eşlik eden kültürel ve tarihsel sorumluluğun reddedilişinin canlı bir tanığıydı. Çalışkan bir ressam olarak, yakın geçmişte ülkenin kurumlarına saldırgan ve karamsar bir şekil veren Alman milliyeti fikrinin desteklediği çatışma dolu mitolojik alanı artık açmak istiyordu. Bu soruları ele alan belli başlı ilk yapıtları, 1970'lerin başında yaptığı, *Panelli Oda* adı verilen resimlerdi. 1973 tarihli *Kutsal Dörtlü* (Tanrı'nın dörtlü doğasını temsil eden *Quaternity* anlayışından ilhamla) gibi yapıtlarda Kiefer, kabaca kurgulanmış kulübeye benzeyen bir iç mekânın –Almanya'nın mitolojik ormanda yaşayan halklarının evlerini temsil eder– ahşap zeminini İyi ve Kötü güçler arasında gerçekleşen törensel bir çatışma alanı gibi göstermiştir. Kiefer'in resimlerinde Kötülük, ilk kez, cennetten kovulan Lucifer'i sembolize eden yılan şeklinde betimlenmiştir ve bu resimde, yılanın dört kenarı çevrili mekanda ateşle imtihanı gösterilmektedir. Kiefer, 1980'lerde yaptığı, en dikkat çekici örneğinin *Serafim* olduğu melek resimlerinde bu güçlü sembolik biçimi tekrar kullanmaya başladı. *Serafim*'de Alman toprakları, heba olmuş, yanmış, tahrip edilmiş bir manzara şeklinde gösterilmiştir. Kiefer, gökyüzü ile yeryüzü arasındaki ayrımı bulanıklaştırma amacıyla lehim makinası kullanarak resmin yüzeyini parçalamış, karartmış ve yakmıştır. Resmin ortasındaki merdiven, umudun ve dirilişin her an kırılacakmış gibi duran sembolü olup yerden –hiçbir dayanağı yoktur– göğe doğru yükselerek bulutlar arasında gözden kaybolmaktadır. Zemindeki ucunda, toprağı ve merdiveni yapışmışçasına sıkar halde duran yılan –kötülüğün dünya üzerindeki ebedi varlığı– bedenini yavaşça gevşetmektedir.



Kutsal Dörtlü, 1973. Çuval bezi üstüne yağlı boya ve füzen, 300 x 435. The Modern Art Museum of Fort Worth



Per Kirkeby

1938'de, Kopenhag'da doğdu. 1957'de girdiği Kopenhag Üniversitesi'nde doğa tarihi bilimi eğitimi alan sanatçı jeoloji konusunda uzmanlaştı ve 1964'te mezun oldu. 1958 ve 1972 yılları arasında Grönland'da jeolog olarak çalıştı. Bu esnada 1962'de Kopenhag'daki Eksperimenterende Kunstkole'a girdi ve burada çoğunlukla performans sanatı ile resim çalışmalarına katıldı. Daha sonra kısa bir süre Fluxus akımıyla ilgilenmeye başladı. İlk kişisel sergisini 1964'te, Kopenhag'da açtı. Sanatçı halen Frankfurt'taki Städelschule Sanat Akademisi'nde eğitim vermektedir.

Gün Batımı

1983-84. Tuval üstüne yağlı boya. 200 x 250 cm
Castello di Rivoli Museo d'Arte Contamporanea. Rivoli

Per Kirkeby'ın çalışma yöntemi hayli çeşitlidir: resim, alçı ve bronz heykel, baskı teknikleri, bağımsız tuğla heykeller ve mekân kurgulamaları. Bunlar, doğa tarihine ve mimariye karşı gösterdiği daimi ilgiyle, Kuzeylilere özgü manzara resmi ile anlatısal resim geleneğine duyduğu hayranlıkla ilişkilidir. Toprak ve toprağı şekillendiren güçler Kirkeby'ın uygulamalarının merkezinde hep baki olsa da kendisinin sadece bir manzara ressamı olduğunun düşünülmesinden hoşlanmaz. Bir motif olarak "manzara", ona göre çok bireyseldir ve çok kısıtlayıcıdır. Manzara resminin zenginlemiş, tam teşekküllü bir şekilde ele alınabilmesi için insanın belleğinin ve kültür oluşumunda tarihsel süreçlerin oynadığı role ilişkin farkındalığının işin içine girmesi gerekir. İşte bu nedenle bir Kirkeby resminde motif, genellikle ikili parçalama ve katmanlandırma sürecinden geçer ki bu durum yapıtın uzamsal yorumunu büyük oranda karmaşıklaştırır. Ayrıca, Kirkeby resminde arka planda geriye gittikçe küçülen alan diye bir şey yoktur. İmgenin en uzak atmosferik bölgeleri seçilir ve resim yüzeyinde öne çıkarılır ya da optik açıdan görünür kılınır. Bu süreç, özellikle *Gün Batımı*'nda apaçık ortadadır. Resmin sol tarafını kaplayan düşey kahverengi ve mavimsi siyah bölge, gerisinde kalan alanın tamamen bulanıklaştırılmasıyla resim yüzeyine sımsıkı tutturulmuş gibi görünmektedir. Bu arada resmin sağ üst tarafıyla alt tarafı arasında kalan orta alanı kaplayan sarımsı güvercin grisi leke, arkadaki dikey silüeti engellemektedir ki bu durum Kirkeby'ın pek sevdiği tuğla binayı – Kopenhag'daki Katedral (Dømkirke)– özgür kıldığını ve resim yüzeyinin önünde serbestçe dolaştığını düşündürmektedir. Ama şiirselliğe duyduğu ilgiyi de dikkate alarak Kirkeby'ın resimleri başka şekillerde de yorumlanabilir. Bu yapıtları farklı görsel dillerle gerçekleştirilen metaforik kaymaların bulunduğu bir seri olarak görmek de mümkündür. Örneğin *Gün Batımı*'ndaki fiziksel gücün –Kirkeby'ın lekelerle yarattığı enerjinin– kanıtı, yapıta sağdan sola doğru bakarken ivme kazanan ruhani enerji imgesine dönüşür. Işıktan karanlığa doğru yapılan kaçınılmaz bir yolculuktur bu. Üstelik bu izlenim, sanatçının algılanması zor, dikey, yarı mimari göndermeleri kullanmasıyla daha da vurgulanmaktadır.





Çöküntü. 1985. Tuval üstüne yağlı boya. 290 x 350 cm
Michael Werner Gallery, New York

Jean-Michel Basquiat

Haitili ve Porto Rikolu bir çiftin ilk çocuğu olarak 1960'ta, New York, Brooklyn'de, dünyaya geldi. Küçüklüğünden beri yazı yazmaya, müziğe ve resme karşı büyük bir yeteneği vardı. Yetenekli çocukların devam ettiği City-As-School adlı deneysel bir eğitim kurumuna gitti ve burada genç grafiti sanatçısı Al Diaz'la tanıştı. Diaz'la birlikte, kışkırtıcı siyasi sloganlar eşliğinde yıllarca New York'taki çocuk parklarının, metruk binaların ve gecekonduların duvarlarını kaplayan grafiti karakteri SAMO'yu (SAME OLD SHIT –Hep Aynı Bok– tabirinin kısaltması) yarattı. Basquiat ile Diaz 1978'de yollarını ayırdı; aynı yıl Basquiat eleştirmen, küratör Henry Geldzahler ve ressam Andy Warhol ile tanıştı. Birkaç yıl sonra her ikisiyle de yakın arkadaş olmuştu. 1980'lerin başı itibarıyla Basquiat artık, New York sanat ortamının önemli figürlerinden biriydi ve hızla kazandığı uluslararası itibarın keyfini çıkarıyordu. Ünlü olmanın getirdiği baskılar ve uyuşturucu alışkanlığı 1988'de aşırı doz yüzünden ölmesine yol açtı. Öldüğünde henüz yirmi yedi yaşındaydı.



Andy Warhol, **Basquiat'in Portresi**, 1982. Tuval üstüne bakır boyası, serigrafi baskı ve idrar, 101.6 x 101.6 cm. The Andy Warhol Museum, Pittsburgh

Otoportre

1986
Tuval üstüne akrilik boya, 180 x 260 cm. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barselona

Ölmeden iki yıl önce yaptığı ve günümüzde Barselona'da sergilenen *Otoportre*, daha önceki yapıtlarında görmeye alışık olduğumuz bir dizi sembol ve simge içermektedir; bu resimde farklı olan söz konusu simgelerin daha az grafik, daha resimsel bir şekilde bir araya getirilmiş olmalarıdır. Sanatçının gölgesi, tuvalin ortasını olduğu gibi kaplamaktadır. Başı kurukafaya benzemektedir; yüzü, dişlerini gösteren, ağzını ifade eden kare şeklindeki bir açıklıktan ve iki tane dar yarıktan (göz yerine) ibaret bir maske gibidir. Saçı, kaskatı rasta buklelerinden oluşan dikenli bir haleye benzer. Şöyle br bakıldığında bir yandan Basquiat kendini kızgın, saldırgan –hatta intikam hisleriyle dolu– bir figür olarak sunuyor gibidir; ama bir yandan da yaralı ve kalbi kırık bir adam gibi göstermektedir. Sanatçının en değerli varlıklarından biri, tıbbi bilgi kaynağı *Gray's Anatomy*'nin kopyasıydı. Yedi yaşındayken geçirdiği bir kaza yüzünden hastanede yattığı sırada annesinin verdiği bir hediyeydi bu. Kitaptaki anatomik bilgiler Basquiat'ın yapıtlarında çocukluğundan beri önemli bir yer tutar. *Otoportre*'deki figürün bir ayağı tuhaf bir şekilde içe dönmüş, diğeri de dizden aşağısı kesilmiş, adeta eriyip gitmiştir. Sanatçının fiziksel açıdan her tür riske açık olma duygusunu aktarma yöntemi, 1982 tarihli *Bir Kalleş Olarak Otoportre*, 1984 tarihli *Figür 3A* ve 1985'te yaptığı, kırmızı pastel boyayla sağ ayağının üstünü vahşice karaladığı otoportresi gibi çeşitli erken dönem resimlerinde ortaya çıkar. Basquiat, kanın veya fiziksel şiddetin simgesi olarak sık sık kırmızı rengi kullanmıştır. 1986 tarihli bu otoportrede de figürün solunda tuvalin üstünden altına doğru akan kırmızı bir şelale vardır; figürün sağında ise tek bir çivi üstüne orantısız şekilde asılmış, endişe verici derecede siyah, boş bir tuval durmaktadır.





"Resimlerinin çoğunda hatta desenlerinde de beden, bütünlüğü bozulmuş ve yıpranmış haldedir. Yapıtları adeta bir anatomi dersi, gerçek bir tıp sözlüğüdür ki hepimizin bildiği gibi kendisinde bir tane vardı ... Ölüm, insanı kendinden geçiren sevindirici bir kisveye büründürülmüştür." **Bernard Blistène**

Basquiat'in Sözcük Kullanımı

Gizli bir entelektüel olan Basquiat, o zamanlarda söylediğinden çok daha fazla kitap okumuştu. Simya ve kabala gibi gizemli konulara özel bir ilgisi vardı; renklerin ve sözcüklerin birbirinin yerine geçebileceğine, müzik notaları gibi soyut bir şekilde kullanılabileceklerine inanıyordu.

Bir Kalleş Olarak Otoportre, 1982. Tuval üstüne akrılık ve yağlı pastel. 243,8 x 156,2 cm. Özel koleksiyon

Gerhard Richter

AB, Arabuluculuk



1986
Tuval üstüne yağlı boya,
320x400cm.
The Museum of Fine Arts,
Montreal

Sanatçının Pop Art evresi olarak da bilinen 1960'lardan sonra Richter'ın fotoğrafik imgeye duyduğu ilgi, hiç azalmadan sürdü. Ayrıca, bu ilgi, sanatçının bir süreç olarak imge ve resim arasındaki ilişkiyi uzun bir süre inceleme merakının temelini şekillendirdi. Dahası, fotoğrafın etkisi, figüratif resimlerinin yanı sıra uğraşmayı sürdürdüğü soyut yapıtlarında bile görülüyordu. Richter'in 1980'lerin ortalarından itibaren yaptığı soyut resimlerinin görüntüsü çok farklıdır. 1983'te *Marian*'ı yaptığı sıralarda, çoğunlukla fırça kullanan sanatçı 1986'da, *AB, Arabuluculuk* gibi yapıtlarını ürettiği dönemde boyayı uygulamak için serigrafide kullanılan rakleden yararlanmaya başladı. Böylece katmanlar halinde ve sıklıkla boya henüz ıslakken üstüne yine boya sürerek resimlerini oluşturdu. Sonuçta, sıklıkla resimlerin kenarlarında toplanan ve hissedebileceğimiz odak noktaları bulunmayan, ustalıkla tasarlanmış pürüzsüz, düz renk geçişleri ile hem rengi hem de ışığı neredeyse tanecikler halinde parçalara ayıran, bir hayli dokulu, gevrek, ufalanabilir nitelikli koyu renkli yüzeyler arasında değişen bir görsel dil elde etti. Yapıtların renk aralığı koyu mordan aşırı parlak maviye, yüksek frekanslı kadmiyum sarısına kadar değişen, hatta her tür kırmızıyı, turuncuyu ve yeşili de önüne katan, birbiriyle uyumsuz bir spektrum içeriyordu. Metodolojik açıdan ele almak gerekirse, bu resimler her anlamda aşırıydı ancak yine de sanki bir şekilde doğal yollardan kendi kendilerine bu hale gelmişler gibi bir his taşıyordu. Amerikalı avangart besteci John Cage, doğanın görüntüsünün sahtesini yapmaya çalışmanın saçma olduğunu ama sanatçının doğanın işleyiş sistemine eşdeğer bir yöntem bulmaya gayret etmesinin kesinlikle doğru –hatta belki de arzu edilir– bir şey olduğunu ileri sürmüştür. Richter'in 1985'ten sonra yaptığı soyut resimlerinde başardığı şey de tam olarak budur. *AB, Arabuluculuk* gibi bir yapıt tam anlamıyla "doğanın işleyiş" sürecinin sonucunda ortaya çıkmıştır. Sanatçının genel hatları dışında sonuçta ne elde edeceğini bilmesinin, öngörmesinin imkânı yoktur. Ancak yapıt, sıra dışı bir önceden planlanmışlık, kesinlik hissi de taşır. Gerçek şu ki bu his, tamamen yöntemin uy-



Marian, 1983
Tuval üstüne yağlı boya, 200 x 200 cm. Özel koleksiyon



gulanma şekli sayesinde ortaya çıkmış ve yapıtı, resim yapmakla ilgili az çok "resmi olmayan" diğer yaklaşımlardan farklı kılmıştır. Örneğin renkli lekelerin düşünülüp taşınarak ve amaçlı bir şekilde (öz)dışavurumcu yöntemle yapıldığı yerlerde bile yapıt, Soyut Dışavurumcu resimlerden farklıdır. Ayrıca Richter'in soyut resimleriyle fotoğraf temelli figüratif resimleri arasında önemli bir ortak nokta vardır. Richter'in, sanatçının soyut imgelerin detayını belirleme sorumluluğuyla oynama stratejisi, figüratif yapıtlarının son şeklinin nasıl olacağını saptama hususunda fotoğrafın üstün otoritesini kabullenmesinden hiç de farklı değildir.

Andy Warhol

Kamuflaj Otoportre

1986
Tuval üstüne serigrafi mürekkebi ve sentetik polimer boya, 208,3 x 208,3 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York

Sanat yaşamı boyunca Andy Warhol farklı zamanlarda sık sık kendi yüzünün görüntüsünü tema olarak kullandı. 1964'te zemini farklı renklerde olan tuvaller üstüne serigrafi baskı tekniğiyle yaptığı, ikili ya da dörtlü setler halinde sergilediği bir dizi küçük ölçekli otoportre üretti. Üç yıl sonra, 1967'de, sentetik polimer zemin üstüne sanayi tipi emaye boya kullanarak baskısını aldığı büyük ölçekli, tekli ve ikili ünlü otoportrelerini yaptı. Warhol 1978'de yine aynı temaya dönüp bu kez aralarında boğulma hissini betimlediği *Otoportre Boğazımı Sıkan Elle)*'in de bulunduğu rahatsız edici, ölüm takıntılı resim serisini üretti. Bunu, 1978, 1979 ve 1981'de yeni baskı resim ve fotoğrafik imge serileri izledi; sonuncusu, *Kamuflaj Otoportre*'nin de yer aldığı kapsamlı otoportre serisi, Warhol'un öldüğü Şubat 1987'den sadece bir yıl önce yapılmıştı. 1970'lerin sonunda Warhol, Mick Jagger, Truman Capote ve Liza Minnelli gibi figürlerin imgelerini kullandığı ünlü portreleri yapmıştı. O andan sonra artık daha fazla ajans fotoğrafı kullanmasına gerek kalmamıştı. Şöhreti sayesinde diğer sanatçılar ona poz vermeye çoktan hazırdı. Fotoğraf çekilmeden önce geçen, kırışıklıkları gizlemeye ve kameranın vizöründe yüzü "aydınlatmaya" yönelik hayli meşakkatli, ağır beyaz makyajın yapılmasını da içeren uzun ön hazırlık sürecini dert etmiyorlardı. Son otoportre serisinde Warhol bu makyajı kendine de uyguladı. Otuzlu yaşlarının ortalarından beri zaten peruk kullanıyordu. Bu kez küllü sarı, darmadağınık bir peruk seçmişti; bu peruk beyaz yüzü ve özenle yapılmış göz makyajıyla yüzüne yaşsız bir hava ve bakışlarına da izleyiciyi neredeyse olduğu yere mıhlayan kaygılı bir çarpıcılık katıyordu. Kamuflaj Otoportre'nin son halini vermek için sanatçı büyüttüğü fotoğrafik imgeyi, 1980'lerde New York sokak modasında hayli popüler olan kamuflaj kumaşından kopyalayarak hazırladığı ve siyah zeminli tuvale serigrafi tekniğiyle aktardı. Warhol bu kumaşı seviyordu çünkü hem soyut bir deseni vardı hem de militer çağrışımıyla hayli erkeksiydi.





Otoportre, 1967
Tuval üstüne serigrafi mürekkebi ve sentetik polimer boya, 183 x 183 cm
Tate Koleksiyonu, Londra

Otoportre (Boğazımı Sıkan Eller), 1978
Tuval üstüne serigrafi mürekkebi ve sentetik polimer boya, 40,5 x 33 cm. Andy Warhol'un özel eşyası



Warhol ve Şöhret

Warhol, Hollywood efemerası özellikle de sinema yıldızlarının fotoğraflarının bulunduğu kartpostalları toplamaya altı yaşındayken başlamıştı. Kurtulamadığı bir büyüydü bu. Lise mezuniyet fotoğrafı (1945) çekilirken eski fotoğraflardaki pozları ve dolayısıyla bu üslubu taklit ediyordu. 1950'lerde çekilmiş pek çok fotoğrafta Warhol, aralarında Truman Capote ve Greta Garbo'nun da bulunduğu pek çok ünlü idolüyle aynı pozları vermişti. Fabrika'da Warhol'u ziyaret eden pek çok arkadaşı, her yerde fanzin ve sinema dergilerinin olduğunu görmüştür. Aslında dışarıya karşı sergilediği bu imajı inşa edip yaygınlaştırmak için harıl harıl uğraşmıştı. Ancak sürekli kapalı kapılar ardında yaşadığı özel hayatı ile "kamusal yaşamı" arasına net bir ayrım koymuştu ve bunu özenle sürdürüyordu. Şöhret istemesine ve ünlü olmasına rağmen bu pırıltılı dış görünüşün altında aslında hayret edilecek kadar utangaç bir insan vardı.

Kaynakça

Janet Abramowicz, **Giorgio Morandi: The Art of Silence**, New Haven, Yale University Press, 2004.

Dore Ashton, **The Unknown Shore: A View of Contemporary Art**, London, Studio Vista, 1962.

Stephen Bann, **Experimental Painting: Construction, Abstraction, Destruction, Reduction**, London, Studio Vista, 1970.

Stephanie Barron, **Degenerate Art: The Fate of Avant-Garde in Nazi Germany**, New York, Harry N. Abrams, 1991.

André Breton, **Manifestoes of Surrealism** (trans. Sever and Lane), Ann Arbor, University of Michigan Press, 1969. [Türkçe kaynak için bkz. **Sürrealist Manifestolar** (çev. Yeşim Seber Kafa, Artemis Günebakanlı, Ayşe Güngör), İstanbul, Altıkırkbeş Yayınevi, 2009.]

André Breton, **Surrealism and Painting**, (trans. Simon Watson-Taylor), London, MFA Publications, 2002.

Andrew Brighton, **Francis Bacon**, London, Tate Gallery Publishing, 2001.

Pierre Cabanne, **Dialogues with Marcel Duchamp**, London, Thames & Hudson, 1971.

Germano Celant (ed.), **Italian Art in the 20th Century**, London, Prestel and the Royal Academy of Arts, 1989.

Carolyn Christov-Bakargiev (ed.), **Arte Povera**, London, Phaidon Press, 1999.

Umberto Eco, **The Open Work**, (trans. Anna Cancogni), London, Hutchinson Radius Books, 1989. [Türkçe kaynak için bkz. **Açık Yapıt** (çev. Pınar Savaş), İstanbul, Can Yayınları, 2001 ve ayrıca bkz. **Açık Yapıt** (çev. Yakup Şahan), İstanbul, Kabalcı, 1992.]

Dietmar Elger, **Expressionism**, Cologne, Taschen, 2002.

Michel Foucault, **This is not a Pipe**, Berkeley, University of California Press, 1982. [Türkçe kaynak için bkz. **Bu Bir Pipo Değildir** (çev. Selahattin Hilav), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993]

Michael Fried, **Art and Objecthood: Essays and Reviews**, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

Matthew Gale, **Dada and Surrealism: Art and Ideas**, London, Phaidon Press, 1997.

Christopher Gray, **Cubist Aesthetic Theories**, Baltimore, John Hopkins University Press, 1953.

Clement Greenberg, **Art and Culture: Critical Essays**, Boston, Beacon Press, 1961.

Clement Greenberg, **Modernist Painting** (1961); **Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas** içinde (Charles Harrison, Paul Eoods, ed.), Oxford and Cambridge, Blackwell, 1992.

Richard Gregory, **Eye and Brain: The Psychology of Seeing**, Princeton, Princeton Science Library, 1997.

George Heard Hamilton, **Manet and His Critics**, New Haven, Yale University Press, 1955.

Keith Hartley (ed.), **The Romantic Spirit in German Art 1790-1990**, Edinburg and London, Scottish National Gallery of Modern Art and the Hayward Gallery, 1994.

Alistair Hicks, **The School of London: The Resurgence of Contemporary Painting**, London, Paidon Press, 1990.

Timothy Hilton, **Picasso**, London, Thames & Hudson, 1975.

Robert Hughes, **American Visions: The Epic History of Art in America**, New York, Alfred A. Knopf (Random House), 1998.

Wassily Kandinsky, **Concerning the Spiritual in Art**, New York, George Wittenborn, 1964.[Türkçe kaynak için bkz. **Sanatta Zihinsellik Üstüne** (çev. Tevfik Turan), İstanbul, Hayalperest Yayınları, 2009; **Sanatta Zihinsellik Üstüne** (çev. Tevfik Turan), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993; **Sanatta Ruhsallık Üzerine** (çev. Gülin Ekinci), İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları, 2013]

Wassily Kandinsky ve Marc Franz, **The Blaue Reiter Almanac**, London, Thames & Hudson, 1977.

Paul Klee, **On Modern Art**, London, Faber & Faber, 1954. [Türkçe kaynak için bkz. **Modern Sanat Üzerine** (çev.

Rahmi G. Öğdül), İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları, 1995]

Paul Klee, **Paul Klee Notebooks, Vol I: The Thinking Eye**, London, Lund Humphries, 1961.

Paul Klee, **Paul Klee Notebooks, Vol II: The Nature of Nature**, London, Lund Humphries, 1973.

Lucy Lippard, **Pop Art**, London, Thames & Hudson, 1967.

Lucy Lippard, **Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972**, Berkeley, University of California Press, 1997.

Marco Livingstone, **David Hockney**, London, Thames & Hudson, 1981.

Katherine Lochnan, **Turner, Whistler, Monet**, London, Tate Gallery Publications, 2005.

Kasimir Malevich, **The Non-Objective World: The Manifesto of Suprematism**, New York and London, Courier Dover Publications, 2002. [Türkçe kaynak için bkz. **Nesnesiz Dünya: Suprematizm Manifestosu** (çev. F. Cansu Çapan), Dedalus, 2013]

Filippo Tommaso Marinetti, **Marinetti: Selected Writings** (Flint ed.), London, Secker and Warburg, 1972.

James Meyer, **Minimalism: Art and Polemics in the Sixties**, New Haven, yale University Press, 2001.

Linda Nochlin, **Realism: Style and Civilization**, London, Penguin Books, 1991.

John Rewald, **The History of Impressionism**, New York, Museum of Modern Art, 1946.

John Rewald, **Post-Impressionism: From Van Gogh to Gauguin**, New York, Simon and Schuster, 1956.

John Rewald (ed.), **Paul Cézanne: Letters**, Oxford, Bruno Cassirer, 1976.

Harold Rosenberg, **The Tradition of the New**, London, Thames & Hudson, 1962.

Harold Rosenberg, **Art-Works and Packages**, London, Thames & Hudson, 1969.

Irving Sandler, **The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism**, New York, Praeger, 1970.

Irving Sandler, **The New York School**, New York, Harper and Row, 1978.

Meyer Schapiro, **Modern Art: 19th and 20th Centuries**, New York, Braziller, 1979.

Howard Singerman, **Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945-86**, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1986.

Leo Steinberg, **Other Criteria: Confrontations with 20th Century Art**, London, Oxford University Press, 1975.

Frank Stella, **Working Space (The Charles Elliot Norton Lectures)**, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1986.

David Sylvester, **Interviews with Francis Bacon 1962-1979**, London, Thames & Hudson, 1997.

David Sylvester, **About Modern Art: Critical Essays 1948-97**, New York and London, Henry Holt & Co., 1997.

David Sylvester, **Interviews with American Artists**, New Haven, Yale University Press, 2002.

Belinda Thompson, **Impressionism: Origins, Practice, Reception**, London, Thames & Hudson, 2000.

Kirk Varnedoe, **Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews**, New York, Museum of Modern Art, 1996.

Andy Warhol, **The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)**, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975. [Türkçe kaynak için bkz. **Andy Warhol Felsefesi (A'dan B'ye ve Gerisin Geriye)** (çev. Elif Gökteke), İstanbul, Sel Yayıncılık, 2011]

Richard Wollheim, **Painting as an Art**, Princeton, Princeton University Press, 1987.

Koleksiyon listesi

Amsterdam, Stedelijk Museum
Lucio Fontana, **Concetto Spaziale / Attesa (Uzamsal Kavram / Bekleyiş)**, 1959. **258**
Philip Guston, **Resim Yapmak, Sigara İçmek, Yemek Yemek**, 1973. **332**
Daan van Golden, **Mavi Kareli Kompozisyon**, 1964. **296**

Baltimore, The Baltimore Museum of Art
Chaïm Soutine, **Céret Manzarası**, 1922. **164**

Barselona, Antoni Tàpies Foundation
Antoni Tàpies, **Pintura Bastida (Bastida Resmi)**, 1962. **276**

Barselona, Museu d'Art Contemporani
Jean-Michel Basquiat, **Otoportre**, 1986. **372**

Basel, Kunstmuseum Basel
Paul Cézanne, **Les Lauves'dan St Victorine Dağı Manzarası**. 1904-06. **92**
Pablo Picasso, **İki Erkek Kardeş**, 1906. **88**

Berlin, Brücke Museum
Emil Nolde, **İsa'nın Aşağılanması**, 1909. **100**

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie
Arnold Böcklin, **Ölüler Adası**, 1883. **46**

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie
Jean Dubuffet, **L'Oursonne (Kadın Bedeni)**, 1950. **232**

Boston, Museum of Fine Arts
Winslow Homer, **Kıyıya Vuran Kütük**, 1909. **98**

Buffalo, Albright-Knox Art Gallery
Paul Gauguin, **Sarı İsa**, 1889. **60**
Frank Stella, **Fez**, 1964. **294**

Canberra, National Gallery of Australia
Joan Miró, **Manzara**, 1927. **176**
Kenneth Noland, **Üstüpü**, 1973. **334**

Cardiff, National Museum of Wales
Jean-François Millet, **Aniden Esen Rüzgâr**, 1871-73. **28**
Claude Monet, **Rouen Katedrali, Gri ve Gül Rengi Senfoni**, 1892-94. **68**

Chicago, The Art Istitute of Chicago
Willem de Kooning, **Hafriyat**, 1950. **230**
Edward Hopper, **Gece Kuşları**, 1942. **208**
Wassily Kandinsky, **Ortası Yeşil Resim**, 1913. **130**
Pablo Picasso, **Daniel-Henry Kahnweiler**, 1910. **110**
Gerhard Richter, **Merdivenden İnen Kadın**, 1965. **304**
Georges Seurat, **Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü**, 1884-86. **50**

Cleveland, The Cleveland Museum of Art
Pablo Picasso, **La Vie (Hayat)**, 1903. **80**

Köln, Galerie Gisela Capitain
Martin Kippenberger, **Otoportre**, 1982. **356**

Köln, Museum Ludwig
Roy Lichtenstein, **Takka Takka**, 1962. **272**

Cortina d'Ampezzo, Museo d'Arte Moderna Mario Rimoldi
Alberto Savinio, **Cazibeler Adası**, 1928. **182**

Detroit, The Detroit Institute of Arts
Frederic Edwin Church, **Cotopaxi Dağı**, 1862. **12**
James Abbott McNeill Whistler, **Siyah ve Altın Renkli Noktürn: Havai Fişek**, 1875. **38**

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
Max Beckmann, **Gece**, 1918-19. **152**
René Magritte, **Boş Maske**, 1928. **178**

Edinburg, Scottish National Gallery of Modern Art
Giorgio Morandi, **Natürmort**, 1962. **274**

Essen, Folkwang Museum
Franz Marc, **Manzaradaki At**, 1910. **106**

Fort Worth, Amon Carter Museum
Thomas Eakins, **Yüzmek (Yüzme Çukuru)**, 1885. **48**

Fort Worth, The Modern Art Museum of Fort Worthof
Philip Guston, **Işık**, 1964. **286**
Hans Hofmann, **Miz için: Pax Vobiscum**, 1962. **290**

Frankfurt am Main, Museum für Moderne Kunst
Blinky Palermo, **Kelebek II**, 1969. **320**

Glasgow, Glasgow City Council Museums
Bridget Riley, **Pencap**, 1971. **330**

Grenoble, Musée de Grenoble
Claude Monet, **Giverny'de Nilüferli Göl**, 1917. **150**

Hamburg, Hamburger Kunsthalle
Robert Delaunay, **Kasabaya Açılan Pencere**, 1912. **122**

Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum
Claude Monet, **St Lazare Garı, Dış Görünüş (Uyarı İşareti)**, 1877. **42**

Hannover, Sprendel Museum
Karl Schmidt-Rottluff, **Kumsalda Yıkanan Dört Kadın**, 1913. **132**

Houston, Menil Koleksiyonu
René Magritte, **Teleskop**, 1963. **280**

Houston, The Museum of Fine Arts
Susan Rothenberg, **Kırmızı Flama**, 1979. **352**

Humlebæk, Louisiana Museum for Moderne Kunst
Georg Baselitz, **Abgar'ın Başı**, 1984. **364**

Jabbeke, Provinciaal Museum Constant Permeke
Constant Permeke, **Patetes Eken Kadın**, 1929. **188**

Londra, Courtauld Institute of Art Galley
Paul Cézanne, **Alçı Eros ve Natürmort (Ölü Doğa)**, 1895 civarında tamamlandı. **70**
Édouard Manet, **Folies-Bergère'de Bir Bar**, 1881-82. **44**

Londra, The National Gallery
Paul Cézanne, **Château Noir'ın Yamaçları**, 1900-06'da tamamlandı. **82**
Edgar Degas, **Egzersiz Yapan Genç Spartalılar**, 1860-62. **14**

Londra, Tate Koleksiyonu

Balthus (Balthasar Klossowski de Rola), **Uyuyan Kız**, 1943. **210**
Patrick Caulfield, **Missolonghi Harabelerinde Can Veren Yunanistan (Delacroix'dan sonra)**, 1963. **278**
Salvador Dalí, **Dağ Gölü: Telefonlu Kumsal**, 1938. **204**
Richard Hamilton, **Yurttaş**, 1981-83. **360**
David Hockney, **Beverly Hills'te Duş Alan Adam**, 1964. **288**
Leon Kossoff, Çocuk Havuzu, Bir Sonbahar Öğleden Sonrası, 1971. **328**
Agnes Martin, **Sabah**, 1965. **302**
Stanley Spencer, İki Çıplağın Portresi: Sanatçı ve İkinci Eşi veya Çıplak Koyun Budu, 1937. **202**
Clyfford Still, İsimsiz 1953. 1953. **240**
James Abbott McNeill Whistler, **Noktürn: Mavi ve Gümüş Rengi – Chelsea**, 1871. **26**

Los Angeles, The J. Paul Getty Museum

James Ensor, İsa'nın Brüksel'e Girişi, 1889, 1888. **54**

Los Angeles, The Museum of Contemporary Art

Ellsworth Kelly, **İki Panel: Büyük Mavi ve Sarı**, 1970. **322**

Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Pablo Picasso, **Guernica**, 1937. **198**

Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

Otto Dix, **Hugo Erfurth ve Köpeği**, 1926. **172**çş
Paul Gauguin, **Mata Mua (Eski Günlerde)**, 1892. **66**
George Grosz, **Metropol**, 1916-17. **148**
Edward Hopper, **Otel Odası**, 1931. **190**
Christian Schad, **Dr. Haustein'ın Portresi**, 1928. **184**
Kurt Schwitters, **Merzbild Kijkduin**, 1923. **166**

Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca

Giorgio Morandi, **Via Fondazza'da Bir Avlu**, 1954. **244**

Manchester, Manchester Art Gallery

Howard Hodgkin, **Hope Ailesinin Evi**, 1973-77. **346**

Merion, The Barnes Foundation

Henri Matisse, **Yaşam Sevinci**, 1905-06. **86**

Mexico City, Museo Dolores Olmedo Patiño

Frida Kahlo, **Henry Ford Hastanesi**, 1932. **192**

Mexico City, Muso Tamayo Arte Contemporáneo

Matta, **Pecador Justificado (Haklı Günahkâr)**, 1952. **236**

Middlebury, The Middlebury College Museum of Art
Théodore Rousseau, Öğle Vakti Gorges d'Apremont, 1857. **10**

Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea
Umberto Boccioni, **Ruh Halleri I: Gidenler**, 1911. **112**

Milano, Gianni Mattioli Koleksiyonu
Gino Severini, **Mavi Dansçı**, 1912. **124**

Milano, Pinacoteca di Brera
Girogio Morandi, **Natürmort**, 1919. **156**
Mario Sironi, **Bacalar ve Kent Manzarası**, 1921. **162**

Minneapolis, The Walker Art Center
Piero Manzoni, **Renksiz**, 1958. **254**
Michelangelo Pistoletto, **Balkondaki Üç Kız**, 1962-63. **282**

Montreal, The Museum of Fine Arts
Gerhard Richter, **AB, Arabuluculuk**, 1986. **374**

Moskova, State Tretyakov Gallery
Kasimir Malevich, **Siyah Kare**, 1915. **140**

New Haven, Yale University Art Gallery
Vincent van Gogh, **Sabahçı Kahvesi**, 1888. **58**

New York, The Mmetropolitan Museum of Art
Marsden Hartley, **Bir Alman Subayının Portresi**, 1914.**136**
Amedeo Modigliani, **Jeanne Hébuterne'in Portresi**, 1918-19. **154**
Georgia O'Keeffe, **Siyah Zambak**, 1926. **174**
Andy Warhol, **Kamuflaj (Otoportre)**, 1986. **376**

New York, The Museum of Modern Art
Milton Avery, **Deniz Çayırları ve Mavi Deniz**, 1958. **252**
Willem de Kooning, **Kadın I**, 1950-52. **234**
Philip Guston, **Resim**, 1954. **242**
David Hockney, **Kerby (Hogarth'tan sonra) Faydalı Bilgi**, 1975. **336**
Yves Klein, **Antropometri: Prenses Helena**, 1960. **262**
Fernand Léger, **Üç Kadın (Le Grand Déjeuner)**, 1921. **160**
André Masson, **Öldürmek**, 1944. **214**
Piet Mondrian, **Kompozisyon C (Kırmızı, Mavi, Siyah, Sarı ve Yeşil Kompozisyon)**, 1920. **158**
Pablo Picasso, **Avignonlu Kızlar**, 1907. **96**
Larry Rivers, **Washington'ın Delaware'den Geçişi**,1953. **238**
Henri (Gümrükçü) Rousseau, **Uyuyan Çingene**, 1897. **72**

New York, Solomon R. Guggenheim Museum
Richard Diebenkorn, **Okyanus Parkı No. 96**, 1977. **340**
Wassily Kandinsky, **Kompozisyon II İçin Ön Çalışma**, 1909-10. **102**
Anselm Kiefer, **Serafim**, 1983-84. **368**
Brice Marden, **Koru Grubu IV**, 1976. **338**
Mark Rothko, **İsimsiz (Gri Üstüne Siyah)**, 1969-70. **324**

New York, Whitney Museum of American Art
Arshile Gorky, **Nişan II**, 1947. **220**
Mark Rothko, **Kırmızı İçindeki Dört Karaltı**, 1958. **256**
Frank Stella, **Die Fahne Hoch! (Sancak Havada!)**, 1959. **260**

Niigata, Niigata City Art Museum
Pierre Bonnard, **Eğilen Kadın**, 1907. **94**

Nottingham, City of Nottingham Museums, Castle Museum and Art Gallery
Walter Richard Sickert, **Noctes Ambrosianae**, 1906. **90**

Oslo, Nasjonalgalleriet
Edvard Munch, **Hayat Dansı**, 1899-1900. **74**

Ottawa, National Gallery of Canada
Barnett Newman, **Ateşin Sesi**, 1967. **316**

Otterlo, Kröller-Müller Museum
Vincent van Gogh, **Yol, Yürüyenler, At Arabası, Selvi, Yıldız ve Hilal**, 1890. **62**

Paris, Musée d'Orsay
Gustave Courbet, **Sanatçının Atölyesi**, 1855. **8**
Gustave Courbet, **Dünyanın kökeni**, 1866. **22**
Edgar Degas, **Absent İçenler**, 1875-76. **40**
André Derain, ***Charing Cross*** Köprüsü, 1906. **84**
Édouard manet, **Olympia**, 1863. **16**
Gustave Moreau, **Orpheus'un Başını Taşıyan Genç Kız**, 1865. **18**
Odilon Redon, **Jan Dark**, 1900. **76**
Paul Sérusier, **Tılsım (Aşk Ormanında Manzara)**, 1888. **56**
Georges Seurat, **Sirk**, 1890-91. **64**

Paris, Musée du Petit Palais
Alfred Sisley, **La Celle-Saint-Cloud'daki Kestane Ağaçlı Yol**, 1865. **20**

Paris, Musée Marmottan
Claude Monet, **İzlenim, Gün Doğumu**, 1872-73. **30**

Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou
Pierre Bonnard, **Banyo Aynasında Sanatçının Portresi (Otoportre)**, 1943-1945. **216**
Yves Klein, **İsimsiz Ateş Resmi (F74)**, 1961. **268**

Perth, Art Gallery of Western Australia
Lucian Freud, **Çıplak Adam ve Fare**, 1977. **344**

Philadelphia, Jefferson Medical College, Thomas Jefferson University
Thomas Eakins, **Gross'un Kliniği**, 1875. **36**

Philadelphia, Philadelphia Museum of Art
Marcel Duchamp, **Merdivenden İnen Çıplak, No 2**, 1912. **120**
Marcel Duchamp, **Gelin**, 1912.**126**
Marcel Duchamp, Étant donnés: 1. la chute d'eau, 2. le gaz d'éclairage (Veriler: 1. şelale, 2. lamba gazı), 1946-66. **308**

Pittsburgh, Carnegie Museum of Art
David Hockney, **Divine**, 1979. **348**

Riehen, Fondation Beyeler
Francis Bacon, **George Dyer Anısına Triptik**, 1971. **326**

Rivoli, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contamporanea
Luciano Fabro, **Attaccapanni (di Napoli)**, 1976-77. **342**
Per Kirkeby, **Gün Batımı**, 1983-84. **370**

Rouen, Musée des Beaux-Arts
Jean-Baptiste Camille Corot, **Ville-d'Avray Göletleri**, 1868. **24**

San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art
Jackson Pollock, **Sır Muhafızları**, 1943. **212**
Frank Stella, **Wolfeboro I**, 1966. **312**

Santa Barbara, Santa Barbara Museum of Art
Berthe Morisot, **Trocadéro'dan Paris Görüntüsü**,1871-73. **32**

St. Petersburg, State Hermtage Museum
Edgar Degas, **Concorde Meydanı**, 1875. **34**
Henri Matisse, Müzik, 1910. **108**

Stokholm, Moderna Museet
Jasper Johns, **Yavaş Alanlar**, 1962. **270**
Ernst Ludwig Kirchner, **Marcella**, 1909-10. **104**
Andy Warhol, **Büyük Elektrikli Sandalye**, 1967. **318**

Stuttgart, Staatsgalerie
Giorgio De Chirico, **Büyük Fabrika ve Metafizik İç Mekân**, 1916-17.**146**
Yves Klein, İsimsiz Mavi Monokrom (IKB 219), 1956. **250**

Sidney, Art Gallery of New South Wales
Frank Auerbach, **Primrose Tepesi, Sonbahar**, 1984. **362**
Francesco Clemente, **Su ve Şarap**, 1981. **354**

Tilburg, De Pont Museum voor Hedendaagse Kunst
René Daniëls, **Deniz Fenerinde Sıcak Bir Gün**, 1984. **366**

Tokyo, The Watari Museum of Contemporary Art
Sigmar Polke, **Kopyacı**, 1982. **358**

Toronto, Art Gallery of Ontario
Mario Merz, **Gece ve Timsah**, 1979. **350**

Trieste, Museo Revoltella
Mario Sironi, Çoban, 1932. **194**

Troyes, Musée d'Art Moderne
André Derain, **Siyah Zeminli Natürmort**, 1945, **218**

Tübingen, Kunsthalle Tübingen
Richard Hamilton, **Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?**, 1956. **248**

Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contamporanea
Felice Casorati, **Hena Rigotti'nin Portresi**, 1924. **170**

Venedik, Peggy Guggenheim Koleksiyonu
Giacomo Balla, **Soyut Hız + Ses**, 1913-14. **134**
Giorgio De Chirico, **Kırmızı Kule**, 1913.**128**
Marcel Duchamp, **Trendeki Üzgün Genç Adam**, 1911. **116**
Max Ernst, **Gelinin Giydirilmesi**, 1940. **206**
Joan Miró, **Hollanda İç Mekân Resmi II**, 1928.**180**
Francis Picabia, **Dünyada Çok Ender Rastlanan Tablo**, 1915. **142**
Jackson Pollock, **Büyülü Orman**, 1947. **226**

Viyana, Leopold Museum
Gustav Klimt, **Büyük Kavak II (Fırtınanın Toplanması)**, 1903. **78**
Egon Sciele, **Eteğini Kaldırmış Siyah Saçlı Kız**, 1911. **114**
Egon Schiele, **Kardinal ve Rahibe**, 1912. **118**

Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution

Francis Bacon, **T. S. Eliot'ın "Sweeney Agonistes" Kitabından İlham Alınarak Yapılan Triptik**, 1967. **314**
Alberto Giacometti, **Annette**, 1961. **266**
Morris Louis, **Nerede**, 1960. **264**
Piet Mondrian, **Mavi ve Sarı Kompozisyon**, 1935. **196**
Ed Ruscha, **Ace**, 1962-63. **284**

Washington, National Gallery of Art

Georg Baselitz, **Aydaki Adam – Franz Pforr**, 1965. **298**
Georges Braque, **Natürmort: Gün**, 1929. **186**
Max Beckmann, **Argonotlar**, 1949-50. **228**
Marcel Broodthaers, **Midye Kabukları**, 1966. **306**
Ad Reinhardt, **Soyut Resim, No. 34**, 1964. **292**

Washington, Philips Koleksiyonu

Helen Frankenthaler, **Kanyon**, 1965. **300**
Juan Gris, **Gazeteli Natürmort**,1916. **144**

Zürih, Kunsthaus Zürich

Oskar Kokoschka, **Eroslu ve Tavşanlı Ölü Doğa**, 1913-14. **138**

Özel koleksiyonlar

Jasper Johns, **Alçı Kalıplı Hedef**, 1955. **246**
René Magritte, **Resmin İçindekiler**, 1947. **224**

Dizin

Kalın yazılmış kişi adları ve **altı çizili, kalın** yazılmış sayfa numaraları, sanatçının konu başlığı olarak ele alındığı sayfaları ifade etmektedir. **Altı çizili** sayfa numaraları ise yapıtların ikinci kez kullanıldığı sayfalardır.

Agnew, Thomas 39, 314
Albers Josef 69, 338
Alloway, Lawrence 243
Anatol 320
Andre, Carl 294
Andrée, Ellen 40
Antes, Horst 368
Appollinaire, Guillaume 122, 127, 142, 206
Arp, Jean 166, 178, 206
Artaud, Antonin 218, 298
Auden, Wystan Hugh 336
Auerbach, Frank 165, 289, 328, 329, **362**
Avery, Milton 109, **252**, 256
Ažbe, Anton 290
Bachardy, Don 336
Bachelard, Gaston 268
Bacon, Francis 282, 289, **314**, **326**
Baj, Enrico 245
Baker, Josephine 192
Bakunin, Mikhail 124, 316
Balla, Giacomo 112, **134**, 162
Balthus (Balthasar Klossowski de Rola) **210**
Bannard, Darby 260
Barnes, Albert C. 165
Bartolini, Luigi 157
Baselitz, Georg 298, 364
Basquiat, Jean-Michel 372
Baudelaire, Charles 8, 76, 212
Bazille, Frédéric 20, 30
Baziotes, William 238
Beckett, Samuel 266
Beckmann, Max 152, 184, **228**, 230, 332
Beethoven, Ludwig van 78
Bellows, George 208
Benton, Thomas Hart 212
Bernard, Émile 18, 58, 60, 60
Bernheim, Jacques 182
Bertin, Jean-Victor 24
Beuys, Joseph 320, 321, 368
Bey, Halil 22
Blavatsky, Helena Petrovna 130
Bleyl, Fritz 104
Blistène, Bernard 373
Boccioni, Umberto 112, 124, 134, 162, 194, 194
Böcklin, Arnold 46, 128, 182
Böcklin, Maria 46
Bomberg, David 165, 202, 328, 329, 362
Bonito Oliva, Achille 350, 354, 355
Bonnard, Pierre 56, **94**, 210, **216**
Bosch, Hieronymus 148
Boshier, Derek 249, 288
Bottai, Giuseppe 194
Botticelli, Sandro 14
Boudin, Eugène 30
Bouguereau, Adolphe-William 86
Bourdelle, Antoine 266
Bourgeois, Pierre 178
Bourgeois, Victor 178
Boursin, Maria 94, 217, 218
Bradley, Francis Herbert 327
Brancusi, Constantin 154, 322
Braque, Georges 25, 82, **83**, 84, 92, 120, 132, 144, 158, **186**, 290
Bresdin, Rodolphe 76
Breton, André 176, 178, 214, 232, 236, 266, 267
Bronzino, Agnolo 170, 298
Broodthaers, Marcel 306, 366
Brossa, Joan 276
Browner, Juliet 206
Buffet-Picabia, Gabrielle 117, 127
Buñuel, Luis 204
Burri, Alberto 254
Bush, Jack 224
Cage, John 246, 374
Capote, Truman 376, 377
Carline, Hilda 202
Carlo Alberto, Kral 129
Caro, Anthony 334
Carrà, Carlo 124, 124, 125
Casagemas, Carlos 80
Casorati, Felice 170
Cassirer, Paul 138
Castellani, Enrico 255
Castelli, Leo 260, 270, 272, 313

Caulfield, Patrick 109, **278**, 288
Cenni, Silvana 170
Cézanne, Paul 70, 72, **82**, 86, **92**, 96, 110, 122, 156, 244, 244, 266
Chagall, Marc 164
Chamberlain, Neville 204
Champfleury, Jules 9
Chase, William Merritt 136, 190
Chevreul, Michel-Eugène 50, 52, 52, 59, 64, 122, 162
Chia, Sandro 350, 355
Chirico, Andrea De*bkz*. Savinio, Alberto
Chirico, Giorgio De 47, 47, **128**, **146**, 182, 183, 206, 210, 311
Church, Frederic Edwin 12, 36
Clarke, Ossie 288
Clemente, Francesco 350, **354**
Cocteau, Jean 154, 210
Cole, Thomas 12
Constable, John 10, 10, 11
Copley, William 308
Cordell, Magda 248
Corinth, Lovis 79, 152
Cormon, Fernand 58, 142, 164
Corot, Jean-Baptiste Camille 10, 20, 20, **24**, 28, 29, 32, 32
Corso, Gregory 238, 239
Courbet, Gustave 8, 16, 17, 20, **22**, 25, 36
Couture, Thomas 16
Cranach (Yaşlı), Lucas 206, 206
Crosby, Theo 248
Crumb, Robert 332, 332
Cucchi, Enzo 350
Cunningham, Merce 246
Dahn, Walter 356
Dalí, Gala 204
Dalí, Salvador 178, **204**
Daniëls, René 366
Daubigny, Charles-François 11
Daumier, Honoré 90
David, Jacques-Louis 14, 238, 239
Davis, Stuart 220
Deakin, John 326, 326
Degas, Edgar 14, 16, **34**, **40**, 43, 45, 60, 90, 95
Delacroix, Eugène 10, 278, 279
Delaunay, Robert 122, 131, 160, 206, 290
Delaunay, Sonia 122, 290
Denis, Maurice 56, 94
Depero, Fortunato 134
Derain, André 84, 86, 108, 154, **218**, 290
Desboutin, Marcellin 40
Diaghilev, Sergei 122, 144
Diaz de la Peña, Narcisse 10, 10, 20
Diaz, Al 372
Diebenkorn, Richard 340
Divine 348, 349
Dix, Otto 148, 152, **172**, 184, 344
Doesburg, Theo Van 158, 196, 196, 322
Dokoupil, Ji i 356
Dove, Arthur 136
Dow, Arthur 174, 175
Dreher, Peter 368
Dubuffet, Jean 232, 234
Duccio di Buoninsegna 154
Duchamp, Alexina "Teeny" 310
Duchamp, Marcel 23, 23, **116**, **120**, **126**, 142, 160, 236, 246, 297, 304, **308**
Duchamp, Suzanne 116
Duchamp-Villon, Raymond 116
Dufy, Raoul 232, 348
Durand-Ruel, Paul 66
Dürer, Albrect 76
Dyer, George 326
Eakins, Thomas 36, **48**
Efesli Herakleitos 268
Ekster, Aleksandra 140
Eliot, Thomas stearns 314, 315, 327
Eluard, Paul 178, 266
Empedokles 262
Ensor, James 54
Erfurth, Hugo 172
Ernst, Max 148, 176, **206**, 266, 311
Fabro, Luciano 342
Fautrier, Jean 254
Feininger, Lyonel 102
Feuerbach, Anselm 47
Figgis, Mike 191
Fischer, Konrad 358
Flaubert, Gustave 76
Flavin, Dan 294, 295
Floquet, Pierre-Louis 178
Fontana, Lucio 244, 254, **258**, 342
Francesca, Piero della 156, 170, 210
Franco, Francisco 198, 200, 201, 204
Frank, Robert 239
Frankenthaler, Helen 264, 264, **300**, 334
Freud, Lucian 289, **344**
Freud, Sigmund 128, 138, 184, 344
Freyburg, Karl von 136, 137

Fried, Michael 260, 313
Friedrich, Caspar David 47, 299
Funi, Achille 170, 194
Gachet, Paul 62
Galí, Francesc 176
Garbo, Greta 377
Garcia Lorca, Federico 204
Gauguin, Paul 25, 56, 57, 58, 58, **60**, 62, **66**, 86, 95, 100, 106, 109, 131
Gautier, Théophile 10
Geldzahler, Henry 372
Genet, Jean 266
Geoffroy, Gustave 150
Gérôme, Jean-Léon 36, 76
Giacometti, Alberto 244, **266**
Giacometti, Annette 266
Gide, André 210
Ginsberg, Allen 238, 239
Giotto di Bondone 156
Glaser, Bruce 294
Gleizes, Albert 116
Gleyre, Charles 20, 26, 30
Gloeden, Wilhelm von 49
Gödel, Kurt 120
Godet, Robert 262
Goethe, Johann Wolfgang von 52
Gogh, Theo van 58
Gogh, Vincent van 29, 55, **58**, 60, **62**, 67, 84, 86, 100, 101, 104, 104, 106, 188
Golden, Daan van 296
Gorky, Arshile 215, **220**, 230, 237, 237, 264, 290
Gottlieb, Adolph 252, 256
Gotz, Karl Otto 304
Greenberg, Clement 150, 230, 241, 260, 265, 270, 294, 300, 334
Greuze, Jean-Baptiste 16
Gris, Juan 25, 72, 72, **144**, 186, 278, 279
Gropius, Walter 102
Gross, Samuel David 36
Grosz, George 148, 152, 172, 184
Grünwald, Alfred 206
Guggenheim, Peggy 206, 226, 256
Guillemot, Maurice 30
Guston, Philip 92, 237, **242**, **286**, 298, **332**
Hamilton, Richard 248, **360**
Hamilton, Terry 248
Hannibal 358
Hansen, Emil 100
Hartley, Marsden 136, 252
Hausmann, Raoul 166
Haussmann, Georges-Eugène 42
Haustein, Hans 184
Hay, Deborah 352
Heartfield, John 148
Hébuterne, Jeanne 154, 155
Heckel, Erich 104, 105
Heindel, Max 250, 251
Heiserkamp, Peter *bkz* Palermo, Blinky
Henderson, Nigel 248
Henri, Robert 190, 191, 208
Hepworth, Dorothy 202
Herriman, George 332
Herzfeld, Karl-Heinz 320
Heymann, Moritz 290
Hiffernan, Joanna 27
Hindemith, Paul 138
Hiroshige, Ando 94
Hitchcock, Alfred 191
Hitchens, Ivon 314
Hitler, Adolf 152, 157, 204, 260
Hockney, David 109, 249, 278, **288**, **336**, **348**
Hodgkin, Howard 109, **346**
Hofmann, Hans 56, **57**, 238, 260, **290**
Hofmann, Werner 78
Hogarth, William 336, 337
Homer, Winslow 98
Hopper, Edward 190, **208**, 340
Hughes, Robert 12
Humbert, Ferdinand 142
Humboldt, Alexander von 12
Huston, John 190, 191
Huysmans, Joris-Karl 18, 76
Ibels, Henri-Gabriel 56, 94
Ibsen, Henrik 132
Indiana, Robert 302, 322
Ingres, Jean Auguste Dominique 14, 50, 155, 155
Irwin, Robert 284
Jackson, Martha 264
Jacob, Max 232
Jaeger, Hans 74
Jagger, Mick 376
Janis, Carroll 120
Janis, Harriet 120
Janis, Sidney 120, 234, 323
Jarry, Alfred 94
Jawlensky, Alexei 69, 106
Johns, Jasper 122, 234, **246**, 249, 260, **270**, 297, 338
Jonas, Joan 352

Jones, Allen 249, 278, 288
Jongkind, Johan Barthold 30
Joppolo, Beniamino 259
Jorn, Asger 245
Joyce, James 360
Juss, Donald 294
Jung, Carl 212, 213
Kahlo, Frida 192
Kahnweiler, Daniel-Henry 110, 186, 198, 214
Kaisserlian, Giorgio 259
Kallman, Chester 336
Kandinsky, Wassily 102, 106, 122, **130**, 136, 290
Kant, Immanuel 39, 93
Kaprow, Allen 272
Kazan, Elia 191
Kelly, Ellsworth 300, 302, **322**
Kennedy, Matthew 349
Kennedy, Robert 332
Kerouac, Jack 238, 239
Khnopff, Fernand 54
Kiefer, Anselm 299, 364, **368**
Kienholz, Edward 284
Kiernan, Barny 360
Kippenberger, Martin 356
Kirby, Joshua 336
Kirchner, Ernst Ludwig 104, 132, 133
Kirkeby, Per 370
Kisling, Moïse 154
Kitaj, Ron 249, 288, 288, 289, 329
Klee, Paul 100, 102, 136, 206, 276
Kleighton, Harvey 339
Klein, Yves 250, 254, **262**, **268**, 296, 303, 342
Klimt, Gustav 78, 114, 118, 119
Kline, Franz 300
Klinger, Max 47, 128
Knobloch, Madeleine 64
Koffka, Kurt 197
Kokoschka, Oskar 79, **138**, 165
König, Kasper 225
Kooning, Willem de 215, 220, 223, **230**, **234**, 237, 238, 286, 290, 298, 300
Kossoff, Leon 165, **328**, 362
Krasner, Lee 300
Kraus, Karl 78
Krohg, Christian 74
Kropotkin, Peter 316
Kubinski, Achim 356, 357
Kunisada, Utagawa 94
Kuniyoshi, Utagawa 94, 95
Kupka, Frantisek 131
Lacan, Jacques 22
Lamothe, Louis 14
Laurencin, Marie 186
Lautréamont, Comte de 298
Le Corbusier 236
Leck, Bart van der 158
Léger, Fernand 116, 144, **160**, 164
Lenin, Vladimir 148
Leonardo da Vinci 18
Lepic, Ludovic-Napoléon 34
Leroy, Louis 31
Leslie, Alfred 239
Leutze, Emanuel 238, 238
Lichtenstein, Roy 249, **272**, 300
Liebermann, Max 79, 152
Lipchitz, Jacques 154
Liston, Sonny 320
Lohaus, Bernd 320
Lombroso, Cesare 134
Loos, Adolf 138
Louis, Morris 69, **264**, 334
Lugné-Poë, Aurélien 94
Maar, Dora 200
MacCool, Finn 360, 361
Mack, Heinz 255
Macke, August 106, 107
Magritte, René 178, **224**, 276, **280**, 366
Mahler, Alma 138
Mahler, Gustav 138
Maistre, Roy de 315
Malevich, Kasimir 131, **140**, 302, 303
Mallarmé, Stéphane 76
Malraux, André 210
Manet, Édouard 16, 25, 32, 34, 35, 36, 42, **44**
Mantegna, Andrea 14
Manzoni, Piero 244, **254**, 306, 342
Marc, Franz 102, **106**, 136
Marden, Brice 338
Marées, Hans von 47, 228, 229
Marey, Étienne-Jules 116, 120, 120
Marin, John 136
Marin, Louis 227
Marinetti, Filippo Tommaso 112, 162
Martin, Agnes 294, **302**, 322
Martin, John 12, 13
Martini, Arturo 170
Martini, Simone 154
Martins, Maria 308, 310

Marx, Karl 9, 124
Mascagni, Pietro 182
Massine, Leonide 122
Masson, André 22, 176, **214**, 223, 226
Matisse, Henri 18, 84, **86**, 106, **108**, 136, 144, 252, 256, 290, 311, 340, 341, 346, 348
Matta Echaurren, Roberto Sabastien 236
Matura, Helga 305
Mauve, Anton 58
McHale, John 248
Méligny, Marthe de *bkz* Boursin Maria
Merleau-Ponty, Maurice 254
Merz, Mario 350
Metzinger, Jean 116
Meurent, Victorine 16, 17, 44
Michelangelo Buonarroti 70
Micheli, Guglielmo 154
Milani, Milena 259
Miller, Dorothy 260
Millet, Jean-François 10, **28**
Milton, John 315
Minnelli, Liza 376
Miró, Joan 176, 178, **180**, 222, 223, 266, 276
Mistead, Harris Glen 348
Moa 114, 115
Modigliani, Amedeo 154, 164
Moitessier, Madam Paul-Sigisbert 155
Moll, Carl 79
Mondrian, Piet 69, 131, **158**, **196**, 242, 243, 296, 322, 340
Monet, Claude 16, 20, 21, 25, 25, **30**, 32, 32, 33, 33, 34, 35, **42**, **68**, 84, **150**, 242, 334
Morandi, Giorgio 156, **244**, **274**
More, Thomas 227
Moreau, Gustave 18, 86, 206, 206
Moreno Carbonero, José 144
Morisot, Berthe 32
Morris, Cedric 344
Mortensen, Richard 55
Moses, Edward 284
Motherwell, Robert 237, 286
Mozar, Wolfgang Amadeus 348
Mulas, Hugo 260, 319
Munch, Edvard 74
Musgrave, Victor 330
Mussolini, Benito 157, 162, 163, 194, 195
Muybridge, Eadweard 48, 116
Myers, John 238
Nagy, Tibor de 300
Napolyon Bonapart, İmparator 238, 239
Napolyon III, İmparator 42
Nash, Paul 202
Needham, Joseph 302
Neuzil, Wally 118
Newman, Barnett 109, 223, 252, 253, 270, 300, 302, **316**
Nietzsche, Friedrich 124, 128, 129, 132, 156, 182, 183, 213, 324
Nivison, Josephine 190
Noland, Kenneth 264, 294, **334**
Nolde, Emil 100
Novalis 324, 325
O'Doherty, Brian 294
O'Hara, Frank 238
O'Keeffe, Georgia 136, **174**, 252
Olbrich, Joseph Maria 78
Oldenburg, Claes 272, 297
Olitski, Jules 150, 252, 300, 334
Orlovsky, Peter 239
Orozco, José Clemente 242
Osen, Erwin 114, 118
Oudinot, Achille-François 32
Ovidius 218
Ozenfant, Amédée 72, **73**
Paladino, Nimo 350
Palermo, Blinky 320
Paolini, Giulio 276, 277
Paolozzi, Eduardo 248
Parmigianino 298
Parsons, Betty 212, 292, 302, 316, 322
Pascin, Jules 290
Pasmore, Victor 314
Permeke, Constant 188
Pforr, Franz 298, 299
Phillips, Peter 249, 278, 288
Picabia, Francis 116, 127, **142**, 160, 186, 322, 366
Picasso, Pablo 25, **80**, 82, 84, **88**, 92, 92, **96**, **110**, 120, 132, 136, 144, 145, 154, 158, 176, 186, 186, **198**, 204, 212, 213, 216, 223, 229, 266, 290
Pichot, Ramón 204
Piene, Otto 255
Pinkham Ryder, Albert 136
Piper, John 314
Pisis, Filippo de 146
Pissarro, Camille 16, 25, 33, 51
Pistoletto, Michelangelo 282
Platon 156
Plüschow, Wilhelm von 49

Poe, Edgar Allan 76
Polke, Sigmar 304, 320, **358**, 362
Pollock, Charles 212
Pollock, Jackson 150, **212**, 215, 223, **226**, 237, 238, 242, 256, 290, 291, 298, 300
Polykleitos 48
Pontormo, Jacopo Carucci da 170, 298, 299
Poons, Larry 252, 294, 295
Poussin, Nicolas 24, 25, 314
Preece, Patricia 202
Price, Ken 284
Prinzhorn, Hans 232
Proudhon, Pierre-Joseph 9
Proust, Marcel 18, 68
Puvis de Chavannes, Pierre 50
Rabelais, François 218
Rabin, Sam 330
Ranson, Paul 56, 94
Raffaello 14
Rauschenberg, Robert 234, 246, 318
Ray, Man 206
Read, Herbert 314
Redon, Odilon 18, 25, **76**
Reger, Max 182
Reinhardt, Ad 287, **292**, 294, 296, 303
Rembrandt van Rijn 36, 54, 76, 358
Renoir, Auguste 20, 25, 30, 95
Ribera, Jusepe de 16, 36, **37**
Richards, Ceri 314
Richter, Gerhard 90, **304**, 320, 358, **374**
Rigotti, Hena 170
Riley, Bridget **330**, 362
Rilke, Rainer Maria 210
Riopelle, Jean-Paul 55
Rivera, Diego, 192
Rivers, Larry **238**
Roessler, Arthur 114
Rönnebeck Arnold 136, 137
Rood, Ogden 50, 52
Rooney, Hugh 360
Roosevelt, Franklin Delano 209
Rosenberg, Harold 241
Rosenquist, James 358
Rothenberg, Susan **352**
Rothko, Mark 109, 215, 223, 240, 25, 253, **256**, 293, **324**
Rouart, Henri 28
Rouault, Georges 18
Rousseau, Henri (Gümrükçü) **72**
Rousseau, Théodore **10**, 20
Roussel, Ker-Xavier 18
Roussel, Raymond 127
Ruscha, Ed **284**
Ruskin, John 12, 38
Russell, Bertrand 120
Ruthenbeck, Rainer 320
Ryman, Robert 303
Rysselberghe, Théo van 54
Saint-Denis, Ruth 114
Sarfatti, Margherita 194
Sartre, Jean-Paul 266
Savinio, Alberto 128, 146, **182**, 194
Schad, Christian **184**, 344
Schapiro, Meyer 292, 300
Schiele, Egon 79, **114**, **118**
Schlemmer, Oskar 102
Schlesinger, Peter 336, 337
Schmela, Alfred 320
Schmidt-Rottluff, Karl 100, 104, 105, **132**
Schönberg, Arnold 102
Schönebeck, Eugen 298
Schopenhauer, Arthur 124
Schwitters, Ernst 166
Schwitters, Gert 169
Schwitters, Kurt 148, **166**, 306
Scriabin, Aleksander 102
Serner, Walter 184
Sert, Josep Luis 176
Sérusier, Paul **56**, 60, 94, 131
Seurat, Georges **50**, 58, 59, **64**, 76, 84, 104, 111, 311, 330
Severini, Gino **124**, 112, 134, 154
Seymour Haden, Francis 27
Sickert, Walter Richard 28, **90**, 218, 219
Signac, Paul 58, 59, 86
Siqueiros, David Alfaro 212, 226, 226, 242, 264
Sironi, Mario 112, **162**, **194**
Sisley, Alfred 16, **20**, 30
Slevogt, Max 152
Sloan, John 208
Smith, David 300
Smith, Dick 330
Solman, Joseph 256
Sordini, Ettori 255
Sorgh, Hendrick Martenz 180
Soutine, Chaïm 154, **164**
Spencer, Stanley **202**
Sprovieri, Giuseppe 162

Stalin, Josef 140
Steen, jan 178, 180, 180
Stein, Gertrude 136, 142
Steiner, Rudolf 130
Stella, Frank 69, **260**, **294**, **312**
Stieglitz, Alfred 79, 136, 142, 174
Still, Clyfford 240, 253, 270
Storr, Robert 304
Stravinsky, Igor 122, 336
Strindberg, August 132
Stuck, Franz von 79
Sutherland, Graham 314
Sylvester, David 327
Tamayo, Rufino 300
Tanguy, Yves 237
Tanning, Dorothea 206
Tàpies, Antoni 276
Tatlin, Vladimir 140
Taylor, Brook 336, 337
Terk, Sonia *bkz* Delaunay, Sonia
Thoma, Hans 79
Tilson, Joe 330, 362
Tobey, Mark 293
Tolstoy, Leo 238
Toulouse-Lautrec, henri de 58, 154
Troçki, Leon 148, 192
Tucker, Benjamin 316
Turnbull, William 248
Turner, Joseph Mallord William 33, 38, 39, 42, 42, 52, 358
Tworkov, Jack 264
Tzara, tristan 142
Uccello, Paolo 156, 157, 170
Uhde, Fritz von 79
Valadon, Suzanne 232
Vantongerloo, Georges 158, 322
Velázquez, Diego 16, 36
Villon, Jacques 116
Vilstrup, Ada 100
Vlaminck, Maurice de 84, 86
Vollard, Ambroise 84, 110, 200
Vuillard, Édouard 95, 346
Vytlacil, Vaclav 300
Wagner, Otto 79
Wagner, Richard 102
Warhol, Andy 90, 249, 297, **318**, 372, **376**
Washington, George 238
Waters, John 348
Weber, Max 256
Wesselmann, Tom 358
Whistler, James Abbott McNeill 26, 30, 33, **38**, 90
White, Patrick 315
Whitehead, Alfred North 120
Whitman, Walt 136
Wilde, Oscar 90, 218
Wildt, Adolfo 258
Wittgenstein, Ludwig 246, 247
Wolfegg, Maria 90
Wolff, Albert 31
Wood, Robert 90
Worringer, Wilhelm 130
Zadkine, Ossip 334

Fotoğraf Bildirimleri

Amsterdam, Paul Andriesse Koleksiyonu,
© René Daniels, Eindhoven/Henk Geraedts 336
Amsterdam, Stedelijk Museum 258, 296, 332
Baltimore, The Baltmore Museum of Art, Helen ve Abram Eisenberg Koleksiyonu 33
Barselona, Museu d'Art Contemporani 372
Basel, Kunstmuseum Basel 92 (Fotoğraf: Martin Bühler) 106, 160
Berkeley, Art Museum 57
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie
© Bildarchiv Preussischer Kulturbestz 46, 228, 232
Bern, Kunstmuseum 83
Bologna, Museo Morandi, Palazzo d'Accursio 274
Bonn, Kunstmuseum 298
Bonn, Städtisches Kunstmuseum 107
Bordeaux, Musée des Beaux-Arts
© RMB/A, Danvers 278
Boston, Museum of Fine Arts 16, 28, 98
Brüksel, Xavier Hufkens Gallery 258
Buffalo, Albright-Knox Gallery 60
Cambridge Fitzwilliam Museum 20
Canberra, National Gallery of Australia 176, 234
Cardiff, National Museum of Wales 28, 68
Chicago, Terra Foundation for the Arts 252
Chicago, The Art Institute of Chicago 10, 130, 208, 230
Cleveland, Museum of Art 12
Köln, Galerie Gisela Capitain
© Martin Kippenberger'in şahsi malı 356
Köln, Museum Ludwig
© Rheinisches Bildarchiv 272
Köln, Wallraf-Richartz Museum
© Rheinisches Bildarchiv 206
Des Moines Art Center 208, 246
Detroit, The Detroit Institute of Arts 12
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 152, 178
Edinburg, National Gallery of Scotland 60, 82, 274
Eindhoven, Van Abbemuseum 336
Essen, Folkwang Museum
© Artothek 106, 130
Fort Worth, Amon Carter Museum 49
Fort Worth, The Modern Art Museum of Fort Worth 286, 290, 368
Ghent, Museum voor Schone Kunsten 54
Greenwich, The Brant Foundation 354
Grenoble, Musée de Grenoble 150
Hagen, Karl Ernst Osthaus-Museum 172
Hamburg, Hamburger Kunsthalle
© Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz 122, 232
Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum 42
Hermes Trust, U.K. Francesco Pellizzi'nin izniyle 295
Tarihi Resim Arşivi/CORBIS 337
Houston, Menil Koleksiyonu 280, 318
Houston, The Museum of Fine Arts 158
Humlebæk, Louisiana Museum for Moderne Kunst 364
Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art 35
Karlsruhe, Städtische Galerie 336
Kassel, Staatliche Museen, Neue Galerie 364
Leipzig, Museum der bildenden Künste 46
Londra, Courtauld Institute of Art Gallery 44, 70, 92
Londra, Tate Koleksiyonu 13, 204, 210, 216, 274, 278, 288, 298, 302, 328, 360
Londra, The National Gallery, 14, 35, 82
Londra, The Saatchi Gallery, 328
Los Angeles, Frederick Weisman Company 230
Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art 178, 348
Los Angeles, The J. Paul Getty Museum 54
Los Angeles, The Museum of Contemporary Art 332
Lozan, Josefowitz Koleksiyonu 60
Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 204
Madrid, Museo Nacional del Prado 37
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza 66, 148, 172, 190, 280, 362
Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca 244
Manchester, Art Gallery 346
Marseille, Musée Cantini 226
Merion, The Barnes Foundation 22, 86
Mexico City, Museo de Arte Moderno 192
Mexico City, Museo Dolores Olmedo Patiño
©Art Resource/Scala 192
Mexico City, Museo Tamayo Arte Contamporáneo 236
Milano, Civiche Raccolte d'Arte 156
Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea 112
Milano, Pinacoteca di Brera Scala, Floransa 156
Milano, Pinacoteca di Brera 274
Minneapolis, The Walker Art Center 254
Moskova, Pushkin Museum of Fine Arts 58, 66, 68, 101, 341
Moskova, State Tretyakov Gallery 102, 140
Münih, Bayerische Staatgemälde-sammlungen, Staatgalerie moderner Kunst
© Artothek 152
New Haven, Yale University Art Gallery 58, 220
New York, André Emmerch Gallery 290
New York, Dia Art Foundation 302
New York, Matthew Marks Gallery, 338
New York, Michael Werner Gallery 370
New York, The Metropolitan Museum of Art 40, 98, 136, 154, 210, 238
New York, The Museum of Modern Art
© Scala, Floransa 62, 86, 108, 112, 126, 148, 152, 160, 180, 214, 220, 234, 237, 242, 243, 252, 262, 286, 288, 302, 308, 336, 338
New York, Solomon R. Guggenheim Museum 102 122, 302, 338, 340, 368
New York, Whitney Museum of American Art 190, 220
Niigata, Nigata City Art Museum 94
Osaka, Municipal Museum of Art 146
Ottawa, National Gallery of Canada 23
Otterlo, Kröller-Müller Museum 58, 62, 104, 158
Palo Alto, Stanford University Museum of Art 218
Paris, Musée d'Orsay
© RMN/Gérard Blot 68, 216
© RMN/Hervé Lewandowski 8, 10, 16, 18, 22, 40, 42, 57, 84, 86
© RMN/René-Gabriel Ojéda 94
Paris, Muée du Louvre
© RMN/Hervé Lewandowski 32
Paris, Musée du Petit Palais
© Photothèque des Musées de la Ville de Paris 110
Paris, Gustave Moreau
© RMN/René-Gabriel Ojéda 18, 206
Paris, Musée Marmottan 68, 150 © RMN 30
Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou
© RMN 130, 214, 262
© RMN/Adam Rzepka 186
© RMN/Philippe Migeat 144
© RMN/Jacqueline Hyde 84
© RMN/Jacques Faujour 216
Pasadena, Norton Simon Museum
© Norton Simon Art Foundation 154
Perth, The Art Gallery of Western Australia 344
Philadelphia, Jefferson Medical College, Thomas Jefferson University 37

Philadelphia, Philadelphia Museum of Art 116, 120, 126, 234, 308

© Bridgeman Art Library 126

Philadelphia, Pennsylvania Academy of Fine Arts 48

Pittsburgh, Carnegie Museum of Art 136, 234, 348

Princeton, Princeton University Art Museum 230

Providence, Rhode Island School of Design, RISD 32

Raleigh, North Carolina Museum of Art 25

Reims, Musée des Beaux-Arts © RMN 28

Rennes, Musée des Beaux-Arts

© RMN/Adélaide Beaudouin 24

Riehen, Fondation Beyeler 232, 326

Rivoli, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contamporanea 342, 370 (Fotoğraf: Paolo Pellion)

Rotterdam, Museum Moijmans Van Beuningen 244, 296

Rouen, Musée des Beaux-Arts 18, 24

Saint-Louis, The Saint Lous Art Museum 228

Saint-Paul, Fondation Maeght 322

Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade 84

San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art 300, 340

Santa Barbara, Santa Barbara Museum of Art 32

Saratov, A.N.Radischev State Art Museum 140

St Petersburg (Florida), Salvador Dalí Museum 204

St Petersburg, State Hermitage Museum 34, 108

Stokholm, Moderna Museet 104, 176, 270

Stuttgart, Sttatsgalerie 146, 196, 250

Sidney, Art Gallery of New South wales 354, 362

Tokyo, The Bridgestone Museum of Art 244

Tokyo, The National Museum of Modern Art 138

Tokyo, The Watari Museum of Contemporary Art 358

Toronto, Art Gallery of Ontario 350

Troyes, Musée d'Art Moderne © RMN/ Gérard Blot 128

Tübingen, Kunsthalle 248

Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea 170, 244

Venedik, Peggy Guggenheim Koleksiyonu (Solomon R. Guggenheim Foundation, New York) 116, 128, 134, 180, 206

Viyana, Leopoid Museum 78

Viyana, Österreichische Galerie Belvedere 78, 119

Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution 48, 196, 264, 266, 314

Washington, National Gallery of Art 155, 186, 228. 238, 264, 272, 298, 306

Washington, Phillips Koleksiyonu 144, 252, 300

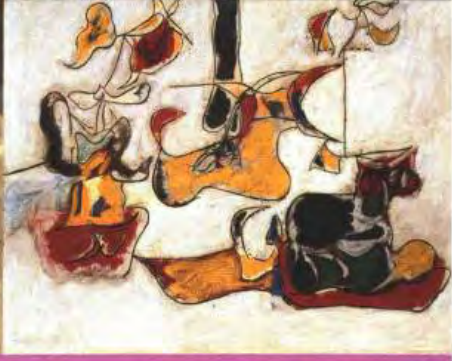
Weimar, Kunstsammlungen 228

Wuppertal, Von der Heydt-Museum 14

Zürih, Galerie Bruno Bischofberger 372

Zürih, Kunsthaus Zürich 138





Ne kadar popüler olursa olsun **modern resimlerin anlaşılması,** sanat konusunda detaylı bilgisi olmayanlar açısından genellikle zordur. *How to Read a Painting*'e (2004) eşlik eden bu kitapta yazar Jon Thompson, Bonnard'dan, Basquiat'den Warhol'a ve Whistler'a kadar toplam 140 sanatçının yaptığı iki yüzden fazla resimle okuyucuya kılavuzluk ediyor. Sanatçıların diğer resimleri ve etkilendikleri kaynaklar bağlamında ele alarak her yapıtın karakteristik özelliğinin keşfedilmesini sağlıyor.

On dokuzuncu yüzyıl gerçekçilik akımı ve Barbizon Okulu'yla başlayan kitapta Thompson, okuyucuyu bir yüzyıldan fazla süren bir zaman yolculuğuna çıkarıp 1980'lerin avangart akımlarına ulaşmasına öncülük ediyor. Hem çağdaş hem de eski dönemlerde üretilen yapıtlardan örnekler veren Thompson, okuyucunun resmin anlamına ilişkin şifreleri çözmesine yardımcı olmak amacıyla kitaptaki her sanatçının yaşam öyküsünü, sembolik dilini ve kullandığı teknikleri de anlatıyor.

JON THOMPSON, ressam, yazar, bağımsız bir küratör ve aynı zamanda eğitimcidir. Bir süre önce Middlesex Üniversitesi'nden profesör unvanıyla emekli olmuştur. En son sergisi Londra'daki Anthony Reynolds Gallery'de açılan sanatçının yapıtları resmî ve özel pek çok koleksiyonda yer almaktadır.





HAYAL PERDESİ

ISBN 978-605-85025-4-3

9 786058 502543

Hayalperest Kitap 33 • Sanat Kuramları 11