T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

BATI AVRUPA EKSPRESYONİST HEYKELİNDE BİÇİMSEL TAVIR VE BEDEN İMGESİ

ELİZ SAM

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. FERİT YAZICI

EDİRNE 2022

Tezin adı: Batı Avrupa Ekspresyonist Heykelinde Biçimsel Tavır ve Beden İmgesi

Hazırlayan: Eliz SAM

ÖZET

1905 yılında ortaya çıkan Ekspresyonizm, ilk manifesto sahibi akım olarak tüm Avrupa'da duyulmaya başlamıştır. Ekspresyonist sanatçılar, sanatın özü olan dışavurumu sanat eserlerine daha bilinçli bir şekilde yansıtmaya çalışmışlardır. Savaşların da etkisiyle, içsel yaratma gereksinimi güç kazanmış, özellikle Ernst Barlach ve Wilhelm Lehmbruck gibi ekspresyonist heykeltıraşlar toplumsal konulara fazlasıyla eğilmişlerdir. İnsani duygu durumunu analiz etme ve yansıtma çabasına giren ekspresyonist heykeltıraşlar, bedeni dışavurum aracı olarak kullanmışlardır.

20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, sanatın merkezi artık Paris değil New York'tur. Ekspresyonizmi ve Soyut Ekspresyonizmi daha iyi anlamamız açısından çıkış noktasının bilinmesi önem arz etmektedir. 20. yüzyılın, faşist Avrupa'sında içsel dürtülerin ifadesine gitmek sanatçılar için kolay olmamıştır. Eserler ''dejenere'' olarak yorumlanmıştır. 20. yüzyıl ortalarında gerçekleşen sanat göçü bu döneme tekabül etmektedir.

Beden İmgesi, Ekspresyonizmden önce sanat alanının vazgeçilmez unsurlarından biri olmuştur. Modern çağ ile birlikte anlam ve biçim olarak değişime uğrayan beden imgesi, her dönemin heykeltıraşı tarafından farklı yorumlanmıştır. Beden, ekspresyonist heykeltıraşlar için yalnızca bir biçim ve formdan ibaret olarak kalmamış, dönemin atmosferinin yansıtılmasına, insani duygu ve düşüncelerin anlaşılıp yorumlanmasına yardımcı olmuştur.

Batı Avrupa Ekspresyonist Heykelinde Biçimsel Tavır ve Beden İmgesi adlı tezde; ekspresyonist ve soyut ekspresyonist heykeltıraşların iç dünyasında yaşadığı duygu değişimlerini yansıtmada ve psikolojik eğilimin ifadesini analiz etmede kullandığı Ekspresyonizm irdelenecek, heykeltıraşların bedenin nasıl algıladığı ve onu nasıl biçimlendirdiğinden bahsedilecektir. Aynı zamanda Ekspresyonizm felsefesini ve işleyişini daha iyi anlamamız açısından, farklı sanat dallarındaki ekspresyonist eğilimlere de yer verilecektir.

Bu kapsamda literatür taraması yapılmış, sanatçılara ait kataloglar ve makaleler incelenmiştir. Batı Avrupa ekspresyonist ve soyut ekspresyonist dönem heykel sanatıyla sınırlandırılan metin dahilinde, sanatçıların beden imgesine yaklaşımları ve araştırmaya konu olan eserler incelenmiştir. Heykel çalışmalarında beden imgesi üzerinden ele alınan konu ve olaylar dönemsel özellikleri göz önüne alınarak irdelenecektir. Ekspresyonizm ile birlikte, modern dönem heykeltıraşlarının ve eserlerinin geçirdiği değişimler de konu edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Ekspresyonizm, Soyut Ekspresyonizm, Beden, İmge, Biçim, Modern Heykel

Name of the Thesis: Formal Attitude and Body Image in Western European Expressionist Sculpture

Prepared by: Eliz SAM

ABSTRACT

Expressionism, Which emerged in 1905, began to be heard all over Europe as the first manifesto movement. Expressionist artists tried to reflect the expression, which is the essence of art, to their Works of art more consciously. With the influence of wars, the need for inner creation gained strength, and expressionist scluptors such as Ernst Barlach and Wilhelm Lehmbruck in particular focused on social issues. Expressionist sculptors, who tried to analyze and reflect the human emotional state, used the body as a means of expression.

By the middle of the 20th century, the center of art was no longer Paris but New York. In order to better understand Expressionism and Abstract Expressionism, it is important to know the starting point. It was not easy for artists to express their inner impules in the Fascist Europe of the 20th century. The Works have been interpreted as ‘’degenarate’’. The art migration that look place in the middle of the 20th century corresponds to this period.

The body Image has been one of the indispensable elements of the art field before Expressionism. The body image, which has changed in meaning and form with the modern age, has been interpreted differently by the sculptors of each period. The body was not only a shape and form fort he expressionist sculptors, but also helped to reflect the atmosphere of the period and to understand and interpret human feelings and thoughts.

In the thesis named Formal Attitude and Body Image in Western European Expressionist Sculpture; Expressionism, which is used by Expressionist and Abstract Expressionist sculptors to reflect the emotional change they experience in their inner world and to analyze the expression of psychological tendency, will be examined, and how the sculptors perceive the body and how it shapes it will be mentioned. At

the same time, expressionist tendencies in different branches of art will be included in order to better understand the philosophy and functioning of expressionism.

In this context, literatüre review was made, catalogs and articles of artists were examined. Within the text, which is limited to the sculpture art of the Western European expressionist and abstract expressionist period, the approaches of the artists to body image and the works that are subject of the research are examined. Subjects and events handled through body image in sculpture works will be examined by considering their periodic characteristics. Along with expressionism, the changes of modern are sculptors and their works will also be discussed.

Keywords: Expressionism, Abstract Expressionism, Body, Image, Form, Modern Sculpture

ÖNSÖZ

Tez çalışma sürecim boyunca bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan, konunun belirlenmesinde isteklerimi göz önünde bulunduran, çalışmanın olgunlaşmasında bana sürekli yol gösteren danışman hocam Doç. Ferit Yazıcı'ya ve ikinci danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Ergin Soyal'a ve desteklerini benden esirgemeyen arkadaşlarıma teşekkürler ederim.

Eliz Sam

2022, EDİRNE

İÇİNDEKİLER

ÖZET…….....I
ABSTRACT……..…III
ÖNSÖZ…….....V
İÇİNDEKİLER……....VI
GÖRSELLER LİSTESİ……...VIII
GİRİŞ……...1

BİRİNCİ BÖLÜM - EKSPRESYONİZM VE EKSPRESYONİST HEYKEL ..2

1.1. Terim Olarak Ekspresyonizm……..…….....4
1.2. Empresyonizme Karşı Bir Tepki…….……...5
1.3. Primitivizmin Ekspresyonizme Etkisi……...…….....7
1.4. Die Brücke……...…….9
1.5. Der Blaue Reiter…….....11

İKİNCİ BÖLÜM - ÖNEMLİ EKSPRESYONİST HEYKELTIRAŞLAR…....12

2.1. Ernst Barlach……15
2.2. Wilhelm Lehmbruck…….…….22
2.3. Alberto Giacometti…….....25

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM-FARKLI SANAT DALLARINDA EKSPRESYONİZM...31

3.1. Resim Sanatında Ekspresyonizm…….……....31
3.2. Mimari Sanatında Ekspresyonizm……...…….……..36
3.3. Tiyatro Sanatında Ekspresyonizm…..…….....39
3.4. Edebi Sanatta Ekspresyonizm…...……...42

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM - SOYUT EKSPRESYONİZM VE SOYUT EKSPRESYONİST HEYKEL……...…...…45

4.1. Genel Olarak Soyut Ekspresyonizm…….....45
4.2. Heykel Sanatında Soyut Ekspresyonizm…….....50

BEŞİNCİ BÖLÜM - SOYUT EKSPRESYONİST HEYKEL SANATÇILARININ VE ESERLERİNİN İNCELENMESİ…….…..….52

5.1. Alexander Calder…….…….….....52

5.2. David Smith…….…….…….…….57

5.3. Ibram Lassaw…….……....63

ALTINCI BÖLÜM – HEYKEL YAPAN EKSPRESYONİST VE SOYUT EKSPRESYONİST RESSAMLAR……....…67

6.1. Ernst Ludwig Kirchner…….…….…….…..67

6.2. Erich Heckel…….….…….…....71

6.3. Willem de Kooning……73

YEDİNCİ BÖLÜM - BATI AVRUPA EKSPRESYONİST HEYKELİNDE BİÇİMSEL TAVIR VE BEDEN İMGESİ……....75

7.1. Modern Heykelde Biçimsel Tavır ve Beden…….…….....75

7.2. Ekspresyonist Heykelde Biçimsel Tavır ve Beden.……....…89

7.3. Soyut Ekspresyonist Heykelde Biçimsel Tavır ve Beden….…….....94

SONUÇ…….…….....99

KAYNAKÇA……..…101

GÖRSEL KAYNAKLARI…….....103

ÖZGEÇMİŞ……106

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 2.1. Auguste Rodin *"İris, Tanrıların Habercisi",* 1890-1891, ……..…….....14

Görsel 2.2. Rudolf Belling, "*Dansçı",* 1916, ……...…...…….…...14

Görsel 2.3. Ernst Barlach, *"Korku",* 1923 ……...….....20

Görsel 2.4. Ernst Barlach, *''Dilenci''*,1930.....21

Görsel 2.5. Wilhelm Lehmbruck, *''Oturan Gençlik''*, 1916-1917……..….....23

Görsel 2.6. Wilhelm Lehmbruck, *''Diz Çökmüş Kadın''*, 1911…….....24

Görsel 2.7. Alberto Giacometti, *''Yürüyen Adam I''*, 1961 …….27

Görsel 2.8. Alberto Giacometti *''Ayakta Duran Kadın''*, 1948…….……...28

Görsel 2.9. Alberto Giacometti, *''Venedikli Kadın V''*, 1956…….....30

Görsel. 3.1. Max Beckmann, *''Gece''*, 1919…….34

Görsel. 3.2 Hermann Finsterlin *''Cam Ev''* ,1924…….....38

Görsel 3.3. Bertold Brecht *"Gece Çalınan Trampetler"*, 1922……...…….41

Görsel 3.4. Franz Kafka *''Dönüşüm''*, 1916……..44

Görsel. 5.1. Alexander Calder, *''Josephine Baker III''*, 1927……...54

Görsel 5.2. Alexander Calder. *''İlkbahar''*, 1928…….....55

Görsel 5.3. Alexander Calder. *''Romulus ve Romus''*, 1928…….56

Görsel 5.4. David Smith *''Avustralya''*, 1951…….....59

Görsel 5.5. David Smith *''Hudson Nehri Manzarası''*, 1951…….…...60

Görsel 5.6. David Smith *''Cubi VI'',* 1963……....61

Görsel 5.7. David Smith *''Cubi XXI''*, 1964……..62

Görsel 5.8. Ibram Lassaw *''Kwannon''*, 1952…….....65

Görsel 5.9. Ibram Lassaw *''Monoceros''*,1952……..….....66

Görsel 6.1. Ernst Ludwig Kirchner *''Dans Eden Kadın''*, Ahşap, 1911……..68

Görsel 6.2. Erich Heckel, *''Çömelmiş Kadın'',* 1912……...……70

Görsel 6.3. Willem De Kooning, **‘***’İstiridye Avcıları’’*, 1966……...72

Görsel 6.4. Willem De Kooning *’’İstiridye Avcıları’’*, 1970…….72

Görsel 6.5. Willem De Kooning *’’İstiridye Avcıları’’*, Islak Kil, 1972……..…...74

Görsel 7.1. Pablo Picasso, *’’Figür’’*, Tahta, sicim, metal, 1935…….80

Görsel 7.2 Constantin Brancusi ‘*’Dünyanın Bilgeliği’’*, 1907……...…….83

Görsel 7.3. Henry Moore *’’Kral ve Kraliçe’’*, Bronz, 1952……..….86

Görsel 7.4. Auguste Rodin *’’Yürüyen Adam’’*, Bronz, 1877-1878……....88

Görsel 7.5. Ernst Barlach *’’Şarkı Söyleyen Adam’’*, Bronz, 1928……..94

Görsel 7.6. Alexander Calder ‘*’Sarı Yüzlü İnek’’*, Demir Sac, Çelik Tel, 1971…..96

Görsel 7.7. Ibram Lassaw *’’Samanyolu’’*, Tel ve Plastik, 1950…….....….97

GİRİŞ

Batı Avrupa Ekspresyonist Heykelinde Biçimsel Tavır ve Beden İmgesi adlı tez çalışması, ekspresyonist ve soyut ekspresyonist heykel sanatını biçim ve imge kavramları ile birlikte irdeleyerek, tüm yönleriyle ele almayı amaçlamaktadır. Ekspresyonist ve soyut ekspresyonist heykel sanatı ile ilgili bilgi toplamak, araştırma yapmak ve fikir edinmek isteyen kişilere hitap etmektedir.

Konuyla ilgili kitaplar, yerli ve yabancı makaleler, internet kaynakları, yüksek lisans ve doktora tezleri incelenmiş, ekspresyonist heykel sanatına katkı sağlayan öncü sanatçılar ve heykelleri hakkında bilgi edinilmiştir.

Tezin ilk bölümünde, Ekspresyonizm ve ekspresyonist heykel ile ilgili genel bilgi verilmiştir. Bu şekilde sade bir başlangıç yapılması amaçlanmıştır.

İkinci bölümde, önemli ekspresyonist heykeltıraşlar ile ilgili genel bilgiler verilmiş, aynı zamanda eserlerinin incelemeleri yapılmıştır.

Üçüncü bölümde, ekspresyonist eğilimdeki ana düşüncenin tüm yönleriyle anlaşılabilmesi ve psikolojik analizinin yapılabilmesi amacıyla, farklı sanat dallarında ekspresyonizme yer verilmiştir.

Dördüncü bölümde, tezin diğer bir konusunu oluşturan, soyut ekspresyonizmin doğuşu ve gelişimi ile ilgili bilgiler verilmiş olup, aynı zamanda soyut ekspresyonist heykel üzerinde durulmuştur.

Beşinci bölümde, soyut ekspresyonist heykel sanatçıları hakkında genel bilgi verilmiş, akımın çıkış noktasının devamı niteliğinde anlatı devam ettirilmiş, aynı zamanda eserlerinin incelemeleri yapılmıştır.

Altıncı bölümde, heykel yapan ekspresyonist ve soyut ekspresyonist ressamlara yer verilmiş ve eserleri incelenmiştir.

Tezin son bölümünde ise, Batı Avrupa ekspresyonist ve soyut ekspresyonist heykelinde biçimsel tavır ve beden imgesine ayrıntılı bir şekilde değinilmiş, modern heykel sanatçıları ve eserleri hakkında bilgi verilerek eser incelemeleri yapılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

EKSPRESYONİZM VE EKSPRESYONİST HEYKEL

Ekspresyonizm, insanoğlunun genel duygularının tüm yönleriyle aktarıldığı inançların dile getirilmesi olarak tanımlanabilir[1]. Wassily Kandinsky, insanın içgüdüleri ile ilgili olarak şu ifadelere yer vermiştir; *''Nesnel unsurun dışsal ifadesine karşı duyulan kaçınılmaz arzu, ''içsel ihtiyaç'' olarak adlandırılmış itkidir. Sanatın içsel ruhu, belirli dönemlere ait dışsal formları daha ileri ifadelere ulaşmak üzere basamak olarak kullanmaktadır''*[2]. Ekspresyonizm, entelektüel alanda birçok şeyi etkilemiş, yalnız şiir ve resmi değil, mimarlık, tiyatro, müzik, bilim, üniversite ve okul reformlarını da yönlendirmiştir.

Ekspresyonist üslup, sanatçının yaşama karşı içten gelen tepkilerinin ortaya çıkarılışı olarak belirtilebilir. Sanatsal biçimlerin abartılı anlatımından uzaklaşılmış, derin içsel duyguların anlatımı önem kazanmıştır. Ekspresyonist sanatçı, kaygı, sıkıntı, sinirlilik, korku, endişe gibi anlık duyguları yansıtmaya çalışmıştır[3].

Bu duyguların yansıtılmasındaki temel amaç; kişinin iç dünyasına inebilme kaygısıdır. Sanatçı bu kaygısının üstüne giderken, aynı zamanda eserindeki duygu durum değişikliklerini de izleyiciye doğru bir şekilde aktarmak istemektedir. Ekspresyonist sanatçı için önemli olan, kendinde uyanan tinsel hissiyatın ve ihtiyacın, izleyicide de uyanmasını sağlamaktır. Diğer sanat türevlerinde de durum farklı değildir; Ekspresyonist bir müzisyenin bestesinin, şairin nesirinin, mimarın yapı ve inşalarının, bir tiyatrocunun oynadığı piyesin, izleyiciyi düşünsel bir etki altına almak ve onu manen bir yolculuğa çıkarmak istemektedir.

Özkan Eroğlu, Ekspresyonizm adlı kitabında konuyla ilgili olarak şu ifadelere yer vermiştir; *''Ekspresyonizm, hemen bütün sanat dallarını etkilemesi bağlamında da çok değerlidir ve tam anlamıyla bir akım olabilmeyi başarmış biricik oluşumlardan biridir''*[4].

---

[1] Lionel Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi* , 1. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984 s.7.
[2] Wassily Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, 1.Baskı, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul 2015 s.71.
[3] Lionel Richard, *a.g.e.*, s,14.
[4] Özkan Eroğlu, *Ekspresyonizm,* 1. Baskı, TEKHNE Yayınları, İstanbul 2018, s.9.

Ekspresyonistler, toplumsal sorunlar ile çok yakından ilgilenmiş, geleceğin dünyasını güzelleştirmek ve daha iyi bir yer haline getirmek gayesi içerisine girmişlerdir. Tek kaygıları insanlığın nasıl kurtulabileceği sorusuna olumlu bir cevap bulmaktır. Amaçları seyirciyi eğlendirmek veya ona hoş duygular vermek değildir. Yerine getirmeleri gereken görevleri olduğuna inanırlar. İnsanoğlunun, çevresinde olanlara kayıtsız kalmamasını, bilinçli olmasını, uyuşukluktan arınmasını istemektedirler. Ekspresyonizm, 1935-1945 yılları arasında tabu olarak kabul edilmiştir[5].

20. yüzyıla genel olarak bakıldığında; Bilim ve Sanat alanlarında süregelen yenilik ve gelişmelerin toplum tarafından hızlı kabul görememesi daha önceki yıllarda da rastlanan bir durumdur. Fakat bazı durumlarda bu alışma sürecini oldukça zor hale getiren olaylar ve kişiler olmuştur. Bunun en büyük örneği Nazi sanatının temsilcileridir. Onlara göre Ekspresyonizm ‘’dejenere’’ bir sanattır ve bir amacı yoktur. Fakat bu gibi durumlar ekspresyonist sanatçıları durdurmamıştır.

Ekspresyonizm ve Kübizm gibi akımlar, soyutlama teknikleriyle heykel sanatına keşfetmediği alanları açmıştır. Heykel, 20. yüzyılın başında, her zaman kendine temel aldığı öğeleri (hacimlerin yoğunluğu, yüzeylerin birliği, sert malzeme, yaratılan eserlerin uzun ömürlü olması) terk etmeye başlamıştır[6].

Ekspresyonist heykelde çeşitliliğin artmasının en önemli sebeplerinden biri materyal değişiklikleri olmuştur. Arayış içinde olan heykeltıraşlar, alışılmadık malzemeler kullanmaya başlamış, aynı zamanda hemen her türlü boşluktan yararlanmaya çalışmışlardır. Böylece hem farklı heykel elemanları elde etmişler, hem de türlü estetik biçimlerini içinde barındıran çalışmalara yönelmişlerdir. Ekspresyonist heykel sanatçısı, yaratıcılık adına denemekten çekinmemiş ve deneyerek birçok yaratıcı sonuca ulaşmıştır.

Ekspresyonist heykelde öznel boyutun derinliği, nesnel boyuttan çok daha önemlidir. Ekspresyonist sanatçı, öznenin öncelikli olduğu düşüncesine dair devamlılığa inanmaktadır. Bunun için de figürlerinde soyutlamaya gitmesine, dış gerçekliğe kendilerini kapatmalarına yol açmıştır. Ekspresyonist heykeltıraşlar, yapıtlarını icra ederken, kendilerini de bunlarla birlikte kişiselleştirerek ortaya koyma eğilimleri de fazladır[7].

---

[5] Lionel Richard*, a.g.e.*. s.18.
[6] Özkan Eroğlu, *Modern Sanat,* 1. Baskı, Tekhne yayınları, İstanbul 2015, s.334.
[7] Özkan Eroğlu, *Modern…,* s.368-369.

20. yüzyıl heykellerinde özellikle gördüğümüz soyutlama eğilimi pek çok nedenden kaynaklanabilmektedir. Bazen beğenilmek bazen ise anlaşılabilmek amacıyla başvurulan soyutlama ve deforme etme eğilimi ekspresyonizmde özellikle karşımıza çıkmaktadır. Birçok bilimsel, ekonomik ve toplumsal değişimin yaşandığı 20 yüzyılda, sanat eserlerinin estetik kaygısı olmadan özgün bir biçimde icra edilebilmesi önemli görülmüş, çağına ayak uyduracak şekilde değişim geçirmesi kaçınılmaz olmuştur. Bu nedenle sanatçının alışılmadık bir imge veya biçimi ele alması şaşırtıcı değildir.

''Üslup ve kişilik unsurları sanat eserlerinin dönemsel özellikleridir. Ancak, üslup ve kişilik her çağda, tüm yüzeysel farklılıklarına rağmen aslında yakın ilişki içinde olan belirli formlar yarattığından, bu formlar sanatın bir (öznel) yüzü olarak ele alınabilir''[8]. Ekspresyonist heykelde sanatçı, bir başka varlığı, yani farklı bir bilinci ele almış olur. Var olana farklı bir anlam yüklemek ister[9].

1.1. Terim Olarak Ekspresyonizm

20. yüzyılda aktif olan sanat tarihçilerinin çoğu ekspresyonizm teriminin, Almanya'ya *'Soyutlama ve Özdeşleyim'* adlı kitabın yazarı olan, Wilhelm Worringer aracılığıyla girdiğini ve onun tarafından ilk kez 1911'de kullanıldığını söylemektedirler. Modern sanatın keşfedilmesi anlamına gelen Ekspresyonizm terimi, Almanya'daki tarihsel duruma uygun bir anlam kazanmadan önce, oradaki sanatsal ortamın bir parçası haline gelmiştir.

Ekspresyonizm, önceleri sadece biçimsel olarak ele alındığından dolayı farklı ülkelerde buna benzer estetik yeniliklere başka adlar verilmiştir. Bu nedenle, Alman olan ya da Almanya ile ilişkisi olan Hans Arp, Lyonel Feininger, Otto Freundlich, Erich Heckel gibi bazı ressamlar aynı resimleri ele aldıkları halde kimi ülkelerde Ekspresyonist, Kübist, Kübist-Ekspresyonist, kimi ülkelerde ise Dadaist ya da Sürrealist olarak sınıflandırılmışlardır. Rusya'da, genellikle Fütürist olarak adlandırılan sanatçılar bile Ekspresyonist olarak tanımlanmışlardır[10].

[8] Wassily Kandinsky, *A.g.e*., s.70.
[9] Özkan Eroğlu, *Modern…, s.371.*
[10] *Gös.yer.*

Fransa'da ise, Ekspresyonizm uzun süre bilinmeyen bir kavram olarak kalmıştır. Ancak diğer akımlar ile sıkça karıştırılmakta ve kıyaslanmaktadır. Savaş nedeniyle Alman ırkına karşı oluşan tepkilerin çığ gibi büyümesi de bu durumda etkili olmuştur[11].

Alman olan ve Almanca konuşan sanatçılar, yaptıkları işe bakılmaksızın büyük bir önyargıya maruz kalmışlar ve kötülenmişlerdir. Buna örnek olarak; Ernst Barlach ve Wilhelm Lehmbruck gibi sanatçılar verilebilir. Hatta bu önyargı sanatçılar arasında öyle büyük bir yıkıma neden olmuştur ki, aralarında kendi hayatlarına son verenler dahi vardır. Fakat bu üzücü olaylar bile 20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde Alman ekspresyonist heykeltıraşların tanınmaya başlamasına engel olmamıştır. Ekspresyonizm teriminin duyulmaya başlaması da bu yıllara tekabül etmektedir.

Kurt Hiller 1945'den sonra yazdığı anılarında ısrarla, bu terimin Empresyonizm'den hoşnut olmayan genç Fransız ressamları tarafından bulunduğunu iddia etmiştir. 1911 Nisan'ından sonra o dönemin sanat eleştirmenleri Berlin Sezession'u sergisi konusunda yazdıkları yazılarda da bu fikri belirtmektedirler. Almanya'da ''Ekspresyonizm'' sözcüğünü ilk kullanan kişi olarak bilinen Walter Hegmann'ın 1911 Temmuz'un Der Sturm (Fırtına) dergisinde yazdığı bir yazıda savunduğu da budur. Hegmann, ''Bir grup Fransız-Belçika kökenli sanatçı kendilerine ekspresyonist demeye karar vermişlerdir'' demiştir[12].

1.2. Empresyonizme Karşı Bir Tepki

Sanatta yepyeni bir akım ve eğilim olan ekspresyonizmin ne anlama geldiği uzun yıllar anlaşılamamış ve en sonunda, empresyonist estetiğe karşı tepki gösteren herkes ekspresyonist olarak tanımlanmıştır. Gerçeği tanıtmak, aynısını aktarmak ve öykünmek istemeyenler ekspresyonist sayılmaktadır. Yapıt artık dış dünyanın gerçeğini konu etmek yerine, sanatçının gerçeğini savunur. 1912'de *'Bebuquin'* adlı romanın yazarı Carl Einstein, Die Aktion dergisinde bu nokta üstünde durarak; Sanata düşen görevin, günlük rastlantısal, ruhbilimsel ve ussal gerçeklerin yarattığı baskıların çözülmesini sağlamak ve kişisel yaratıcılık ve düşsel bir itici güçle yeniden kurmayı başarmak olduğunu söylemiştir[13].

[11] Lionel Richard, *a.g.e.*, s.12.
[12] *A.g.e.*, s.8.
[13] *A.g.e.,* s.9.

Birçok sanat akımı, kendisinden önceki sanat akımının bir devamı niteliğindedir. Art arda oluşan çoğu sanat akımı aslında bir önceki akımın karşıt bir hareketi olarak görülmüştür. Aynı durum Ekspresyonizmden kısa bir süre önce tanınmış, devrim niteliğinde bir olay olarak görülen Empresyonizm akımı içinde geçerli kılınmıştır. 100 yıl öncesine bakıldığında, bu karşıt akımların benzer düşünce yapısı içinde oldukları da fark edilir. Örneğin; sanatsal gerçekçilik yerine, toplumsal gerçekçiliğin (halkın) ön plana çıkması her iki akımda da görülebilmektedir.

Özkan Eroğlu, bu konu ile ilgili şu ifadelere yer vermiştir; *''Ekspresyonizm, Empresyonizmden güçlü bir kaynak bulur. Yani Ekspresyonizmi, Empresyonizme karşı bir gelişme gibi gören katı tutum, hatalı bir tutumdur. Empresyonizminde ekspresyonizmin doğuşuna neden olduğu konusunun da altı çizilmelidir. Empresyonizm göz ile bir dışa vurma sağlarken, gözden ruhsal olana evrilmeyi sanatçıların özellikle radikal yapıtlarında ileri sürmesini bilmişti. Ekspresyonizm de ruhun duyduklarına ağırlıklı olarak teslim olmuştur''*[14].

Ekspresyonist için asıl gerçek, kişinin içindedir. Dışarıdan görünen gerçek özgün olamaz. Gerçek bizim tarafımızdan yaratılmalıdır. Nesnenin anlamı onun görüntüsü arkasında saklıdır. Ekspresyonizm, Empresyonizm'e olduğu kadar, Naturalizm'e karşı da büyük bir tepki kazanmıştır. Kandinsky'nin önerdiği içsel yaratma gereksinimi, Nolde'nin istediği içsellik, Barlach'ın gözlemleme gücü, Carl Einstein'in Bebuquin'inde temel kural olarak üstelediği us dışıcılık, Carl Sternheim ve Alfred Döblin'in kısa öykülerindeki içgüdüsel güçler, dışa vurucu ya da öz savunucu somut bir öznellik olarak ortaya çıkmıştır.

Naturalizmin aksine, daha önceden tasarlanan düşünce, anlatılacak bir konu, çoğaltılacak bir örnek ya da dıştan gelen bir itki sorunu değildir. 1911'de Schönberg Manual of Harmony'de sanatçının başkalarının güzel olarak düşündüğü şeyi vermekte başarıya ulaşmaya çalışmadığını, tam tersine kendisi için önemli olanı anlattığını yazmaktadır. Sanatçı bir yıl sonra Der Blaue Reiter yıllığında ise, Naturalizm ile onun bir dalı olan Empresyonizmin temelini oluşturan, doğayı sınırlandırmayı beğenmemede birleştiklerini açıkça göstermiştir[15].

---

[14] Özkan Eroğlu, *Ekspresyonizm*…, s.10.

[15] *Lionel Richard, a,g.e.,* s.10

Ekspresyonizmin, Natüralizme karşı olan tutumu ekspresyonist anlayışın özeti niteliğindedir. Gerçeğin dışarıda değil, kişinin içinde aranması gerektiği çünkü gerçeğin ancak kişinin içinde var olabileceğini göstermeye çalışmaktadır. Bu da gerçeğin somutlaştırılması ile mümkün olmaktadır. Somutlaştırılan gerçek, artık elle tutulur ve gözle görülür hale getirilmiş, kanıtlanmıştır. İzleyici, bu gerçeği sorgulayabilecek ve üzerinde düşünebilecek imkana sahiptir.

Wilhelm Worringer, *'Soyutlama ve Özdeşleyim'* adlı kitabında Natüralizm ile ilgili şu ifadelere yer vermiştir; *''Doğal örneğin sanat yapıtında oynadığı rolü, sanat yapıtının psişik olarak meydana geldiği süreç içinde bir ilk faktör olarak kabul ettiğimizden dolayı, biz, bu genel anlamdaki üslup kavramını kabul edemeyiz; çünkü bu genel anlamdaki üslup kavramı, ilk ve önemli bir faktör olarak doğal örneği tekrarlama çabasını içine alır''*[16].

1.3. Primitivizmin Ekspresyonizme Etkisi

Primitivizm kısacası modern olarak nitelendirdiğimiz pek çok sanatçının modernleşmenin getirdiği bazı dinamiklere karşı tavrının ifadesidir. Bu karşı tavır, batılı sanatçıların, İlkel toplumların sanatına yönelik ilgisinden beslenir; 'primitif' sözcüğü ayrıca ket vurulmamış her türlü ifadeyi, örneğin; çocukların ya da akıl hastalarının biçimsel dışavurumlarını da kapsamaktadır.

Batılı sanatçılar primitivizm ile kendilerinin de peşinde olduğu saf ve dolaysız bir yaratma dürtüsü bulmuşlardır. 'Primitivizm' konusu, özellikle günümüzde, Tarihsel, Sosyolojik, Antropolojik ve Estetik boyutlarıyla batılı sömürgeciliğin bir uzantısı olarak ele alınmaya başlanmıştır. Sanatçıların, müzelerde, fuarlarda ve antikacı dükkanlarında 'primitif' olarak nitelendirilen kaynaklarla karşı karşıya gelmesi bunun bir göstergesidir[17].

[16] Wilhelm Worringer, *Soyutlama Ve Özdeşleyim*, 1.Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2017 s.41.
[17] Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 7. Baskı, SEL Yayıncılık, İstanbul 2016, s.35-36.

Primitif sanatın yaygınlaşmasındaki en temel unsur olan modern sanatçılar, başta sanat olarak değerlendirilmeyen bu yapıtlara anlam katmış, yeniden ele almış ve onlara manevi değer biçmişlerdir. Aslında bu değer 20. yüzyılın ilk yıllarında maddi bir değerdir. Sömürgeci ülkelerin güçlerini kanıtlamak ve para kazanabilmek amacıyla Avrupa'ya getirdiği bu yapıtların daha sonrasında bambaşka bir boyuta yükselmeleri modern sanatçılar sayesinde olmuştur. Modern sanatın getirdiği bazı kurallara bir isyan niteliği taşıyan primitif eserler, bu kuralların yıkılabilmesi için birer kaynak niteliğindedir.

Mary Hollingsworth, *'Dünya Sanat Tarihi'* adlı kitabında bu konuyla ilgili olarak şu ifadelere yer vermiştir; *''Kabile sanatının, Alman Ekspresyonist ressamlar üzerinde önemli bir etkisi vardır. Örneğin Emil Nolde dini resimlerinin duygusal gücünü vurgulamak için Ekspresyonist biçimleri kullanmıştır. Kabile sanatındaki heykelciliğin enerjisi ve yoğunluğu, Alman Ekspresyonist ressamlar grubu Die Brücke üyelerine de esin vermiştir. Grubun manifestosu, geleneksel değerlere köklü bir başkaldırıdır ve çağdaş toplum ile ilgili en içten duygu ve korkuları aktarma isteğini beyan eder. Die Brücke'nin sert ve saldırgan resimleri ve tahta oymaları, topluluğun amacını başarılı bir biçimde yansıtmaktadır''*[18].

[18] Mary Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, 1.Baskı, İnkilap Yayınevi, İstanbul 2009, s. 445-446.

1.1.4 Die Brücke (1905-1913)

Die Brücke, 1905 yılında Almanya'nın Dresden kentinde dört mimarlık öğrencisinin bir araya gelerek kurduğu gruptur. Kuruluşunun bir sonraki yılında ise grup, tahta baskı şeklinde manifestosunu yayınlamıştır.

Ernst Ludwing Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rotluff ve Fritz Bleyl'den oluşan bu gruba, sonradan Emil Nolde, Otto Müller gibi isimler dahil olmuştur. Die Brücke sanatçıları, Alman Ekspresyonist sanatının öncüleridir. Die Brücke grubunun en önemli özelliği, 'yeni bir sanat' arayışını bir tür misyona dönüştürmesidir. Grubun adı, Nietzche'nin ''hedef değil, köprü olmak gerek'' sözünden hareketle, eski sanat ile yeni sanat arasında 'köprü' olmak çabasını yansıtmaktadır.

Die Brücke sanatçıları aynı zamanda ahşap baskıya da yoğun bir ilgi duymuşlar, hatta Kirchner'in yazdığı Die Brücke manifestosu ahşap baskı yoluyla çoğaltılmıştır. Akım, ahşap baskı sanatının 20. yüzyılda yaygınlık kazanmasındaki temel etkenlerden biri olarak değerlendirilmiştir. Fovlar gibi, Die Brücke'de kendileriyle Van Gogh ve Gauguin arasında benzerlikler ileri sürdülerse de, sanatın resimsel niteliklerine verdikleri önem dolayısıyla onlardan hemen uzaklaşmışlardır[19].

Görünen gerçeğin yavaş yavaş önemini kaybettiği 20. yüzyılda ortaya çıkan Die Brücke grubu, kısa bir dönem varlığını sürdürse bile, ekspresyonist sanatçılar için önemli bir yere sahiptir. Toplumun içinden çıkagelmiş olan bu sanatçılar için asıl anlatılmak istenen toplumun yaşadığı zorluklardır.

Tüm bu sanatçılar, Dresden'de bir işçi mahallesindeki bir kasap dükkanında durmaksızın çalışmışlar ve eserlerinin konuları günlük yaşamlarından almışlardır. Bunlara örnek olarak; doğa görünümleri, sokaklar, portreler, atölyelerinden ve canlı modellerinden görüntüler gösterilebilir[20].

[19] *A.g.e.*, s.37
[20] Lionel Richard, *a.g.e.*, s.32.

Dresden'deki sergiler yoluyla genç sanatçılara, sanatsal güdü ve örnek sağlanmıştır. Hatta bazı Fovist sanatçılarda, Die Brücke grubuna girmeye başlamışlardır. Fiziksel güç ve devrimci bir etkinlik kullanmadan, içgüdüyle sanata dönüştürülen ilk şey; hala figürün somut varlığının arkasında saklı duran ruhsal gücünün, yalınlaştırılmış formundan oluşan güçlü bir dışavurumcu sanata evrimleşmesi işlemidir.

Fovlar, Gauguin'den rengin geniş ve hafif boyalı yüzeyler olarak kullanılmasını alıp, öncelikle süslemeye yönelik bir sanat anlayışıyla ilgilenirken, Kirchner ve arkadaşları, anlık olarak güçlerin önemini saptamaya ve salt biçimle ilgilenmemeye çalışmışlardır.

''Gauguin, geleneksel formu içsel anlatıma feda etmektedir. Sanatı, ruhsal olana, doğal nesneler ya da kelimeler ile ifade edilemeyecek olan o derin noktaya doğru durmadan ilerler. Temsili yöntemleri terk etmesi doğal ifade araçlarına yönelmesine yol açmamıştır''[21].

1911 sonunda, dağılmaya başlayan Die Brücke grubu yerine Münih'te, Kandinsky ve Franz Marc çevresinde, Der Blaue Reiter adlı grup kurulmuştur. Her iki grupta da benzerlik yönünden Naturalizm ve Empresyonizme karşı çıkılmakta; insanın köklerine dönüş özellikle Kandinsky ve çevresindekilerin aklından çıkmamaktadır.

Die Brücke sanatçıları; ''Yaratıcı dürtüsünü çarpıtmadan doğru bir şekilde yansıtabilen herkes bizdendir'', demektedir[22].

[21] Wassily Kandinsky, *a.g.e.*, s.18.
[22] *Gös.yer.*

1.1.5 Der Blaue Reiter (1911-1914)

Almanya'da 1911-1914 yılları arasında etkili olan bir başka ekspresyonist grup; Wasilly Kandinsky, August Mack ve Franz Marc'ın bulunduğu Der Blaue Reiter'dir. Sadece iki sergi açabilen Der Blaue Reiter grubu, kısa süren etkinliğine rağmen farklı eğilimlerden, akımlardan ve ülkelerden birçok sanatçıyı bir araya getirebilmiş ve etkili olmuştur[23]. Der Blaue Reiter'i Die Brücke'den ayıran başlıca özellikler: grubun farklı eğilimlere açık tutumu ve kadrosunun figürden çok soyut ekspresyonizme olan yönelimidir. Fakat beslendikleri kaynaklar farklı değildir. 1912 yılında yayımlanan Der Blaue Reiter yıllığında, Almanya ve Rusya'dan kültürel nesneler, naif resimler ve orta çağ heykelleri yer almıştır.

Belli bir yer ve zamanla sınırlandırılamayacak kadar genel bir eğilim olmasına karşın Ekspresyonizm, Die Brücke ve Der Blaue Reiter gibi grupların etkinliği sayesinde, 20. yüzyılın ilk yarısında Almanya ile özdeşleştirilen bir eğilim olmuştur. Almanya'da Birinci Dünya Savaşına uzanan süreç gerek figüratif, gerekse soyut anlamda ekspresyonist 'ruhun' çok çeşitli ve zengin örneklerinin görüldüğü bir dönem olmuştur.

Almanya'da, Hitler'in iktidarı sırasında gerçekleştirilen Dejenere sanat (1937) sergisinde sanatçıların birçoğu yer almıştır. Akademik ve Klasik sanatı destekleyen Hitler, Almanya'da Ekspresyonizmin kökünü kazımak adına şu cümleleri kullanmıştır; *''Bu çürümeyi durdurmak için elimizden geleni yapacağız''*[24].

Fakat bu durum ekspresyonistleri durdurmamıştır. *''Bir takım olumsuzluklara başkaldıran sanatçı tipinin ekspresyonizm içinde doğduğunu görürüz''*[25].

[23] *A.g.e.*, s.37-39.
[24] *Gös.yer.*
[25] Özkan Eroğlu, *Ekspresyonizm*…, s.21

İKİNCİ BÖLÜM

ÖNEMLİ EKSPRESYONİST HEYKELTIRAŞLAR

Ekspresyonist heykel, Almanya'da etkili olduğu dönemde, anlaşılma ve alışılma süreci geçirmiştir. Ekspresyonist heykel doğayı taklit etmeyi kabul etmemiş; psikolojiye, toplumsal konulara ve içsel dünyaya eğilmiştir. 20. yüzyıl heykelinde, Archipenko, Brancusi, Epstein, Nadelmann ve Duchamp-Villon gibi büyük sanatçılar ortaya çıkmıştır. Fakat bunların hiçbiri ekspresyonist tarzda eserler vermemiştir. Bu dönemde Almanya'da yaşayan sanatçılar grubundan, uluslararası üne kavuşan hiçbir sanatçı ortaya çıkmamıştır. Ancak Barlach, Freundlich ve Lehmbruck gibi birkaç sanatçı, daha geniş bir izleyici kitlesi tarafından tanınmıştır. Diğer sanat akımlarında olduğu gibi, Ekspresyonist heykel de sınırları kesin çizilmemiş bir akımdır. Ekspresyonizm, zamanın genel havasının ürünü olarak görülmektedir ki bu durumda Archipenko'dan Picasso'ya ve Arp'dan Henry Moore'a değin tüm modern sanatçılar aslında Ekspresyonizme bağlı kalmışlardır.

Ekspresyonizm ve diğer modern sanat akımlarının aynı zamanlarda ortaya çıkmış olması diğer Avrupa ülkelerinde olduğu gibi Almanya'da da karışıklığa neden olmuştur. Adolf von Hildebrandt o dönemde sanat ortamına egemen olan Neo-klasizm akımına karşı çıksa da sanatçıların bir bölümü, yine de klasik heykel biçimlerini ele alarak, bunu modern sanat biçimleriyle harmanlamışlar ve bu da bir tür Maniyerizm'e dönüşmüştür.

Diğerleri ise Archipenko örneğini izleyerek, heykelciliğe tümüyle özgün bir anlatım dili katmak istemişlerdir. Fakat Barlach ve Lehmbruck yaptıkları heykeller ile özellikle ön plana çıkmışlardır. İkinci grupta da Oswald Herzog ve William Wauer'dan söz etmek mümkündür[26].

[26]Lionel Richard, *a.g.e*., s.109-110.

Ekspresyonizm ile birlikte heykel, kendine özgü bir enerji ve ritim kazanmıştır. Devinim ve ritim heykel sanatının ana öğeleri haline gelmiştir. 1910 dolaylarında sayısız dansöz figürü üretmiş olan Rodin'in kışkırtmalarıyla bir yandan Archipenko ve Belling gibi heykeltıraşlar özellikle dans etme temasını işlemişlerdir. Bazıları için heykel içsel bir ritim dönemi geçirmektedir. Diğerleri için de devinime ulaşma çabaları, biçimleri soyutlama noktasına varıncaya kadar yalınlaştırmaya yöneltmiştir. Ekspresyonist heykel, 20. yüzyılda ön plana çıkmamasına karşın, Modernizm ile birlikte anılmaya ve kıyaslanmaya başlanmıştır.

Lionel Richard, ''*Ekspresyonizm Ansiklopedisi''* adlı kitabında şu ifadelere değinmiştir; *''Almanya ekspresyonizm ile birlikte, 20. yüzyılın en büyük heykelcilerini kazanmıştır; Barlach ve Lehmbruck. Bu sanatçıların yansıttıkları ekspresyonizm havası, onların başarısını kolaylaştırmıştır. Ekspresyonist heykel, küçük çapta olsa da yapıcı bir güçtür. Ekspresyonizm ile heykelcilik gelişmiş, Almanya'da başka hiçbir akım bu ilerlemeyi sağlayamamıştır. Bu nedenle, Ernst Barlach ve Wilhelm Lehmbruck, Alman Ekspresyonizmi için oldukça değerli heykeltıraşlardır''.*

Ekspresyonist heykel sanatı ne kadar Almanya merkezli olsa da diğer birkaç ülkenin sanatçısını da etkilemiştir. Bunların en bilindikleri arasında, İsviçreli heykeltıraş Alberto Giacometti gelmektedir. Diğer heykeltıraşlar ise, 1913'de Antwerp'de Ozan Van Osaten'nin onuruna, granit üzerine yaptığı mezar taşıyla Belçika'lı Oscar Jespers gelmektedir. Ölüm temalı ve sürekli kıyamet günü korkuları işleyen yapıtlarıyla Germaine Richier, Fransa'da tanınmış bir Ekspresyonist heykeltıraştır. 1930'larda Kübizmden ayrılan ve akımın özünü yeni bir yoğunlukla anlatmaya çalışan Zadkine ve sarmal kıvrılmış biçimlerden oluşan kök demetleriyle Ètienne-Martin bu sanatçılar arasında sayılabilir[27].

[27] *Gös.yer.*



Resim 2.1. Auguste Rodin **,** *''İris, Tanrıların Habercisi'',* 1890-1891, Bronz



Resim 2.2. Rudolf Belling, *''Dansçı'',* 1916, Bronz

2.1. Ernst Barlach (1870-1938)

Yaratıcılık, yeni bir fikrin ve hareketin üretilmesinin araştırmacılık ruhu ile desteklenerek geliştiği geniş bir dünyanın açılımıdır. Resim ve Heykel sanatı, insanın günlük yaşantısında karşılaştığı her şeyin bir dışavurumudur. Bu sanatların gelişmesi için yaratıcılık ise insan olmanın bir parçasıdır[28]. Heykeltıraş, ressam, grafiker ve yazar olan Barlach insanlığın ortak değerlerine vurgu yapan eserleri ile kültürler arası diyalog kurmaya çalışmış bir sanatçıdır. Sosyal yönü güçlü olan sanatçının, etkileyici üslubuyla oluşturduğu eserlerinde manevi değerleri görmek mümkündür[29].

Savaşa şahit olmuş pek çok sanatçı gibi, Barlach'ın eserlerinde de savaşın yıkıcı etkilerini görmek mümkündür. İnsanların acizliğini yansıtabilmek amacıyla sık sık biçim ve ifadeden yararlanmıştır. Eserleri, insan bedeninin kusurlarını ve kırılganlığını yansıtabilmek için çoğunlukla orantısızdır. Özellikle heykellerin uzuvları oldukça ince tasvir edilmiştir. Yüz ifadelerinde birçok duygu durumunu görmek mümkündür. Barlach için önemli olan, bu duygu durumunu seyirciye yansıtabilmektir.

Heykelleri, grafikleri ve metinleri sanatçının vizyonunu ve yaşadığı gerçekleri etkileyici bir biçimde sunmaktadır. Soruları, şüpheleri, korkuları ile arayış içerisindedir. Bugünün Almanya'sında, başka hiçbir ekspresyonist sanatçının olmadığı kadar, güncelliğini koruyan Barlach'ın eserleri halen etkisini sürdürmektedir[30]. Bu güncelliğin korunmasındaki en büyük nedenlerden biri, tüm insanlığın ortak sorunu olan savaşın getirdiklerini işlemektir. İnsanlar bu eserler ile tanışmalarına gerek kalmadan aralarında iletişim kurma imkânı edinmiştir.

Ernst Barlach'ın eserlerinde; açlık, sefalet, ölüm ve matem gibi karanlık konular işlenmektedir. Aynı zamanda sevinç, müzik, şarkılar, gülmek ve dans etmek gibi temalar insanın temel ruh hallerini yansıtır. Genellikle heykellerinde, endişelenen, kulak veren, dua eden, müzik yapan ve dans eden figürler görülür. Bu figürler en basit ve yalın formlarla işlenir[31].

---

[28] Heike Stockhaus-Jürgen Doppelstein-Levent Çalıkoğlu, *Ernst Barlach Bir Modern Çağ Heykeltıraşı,* İstanbul, 2006, s.16.
[29] Heike Stockhaus-Jürgen Doppelstein-Levent Çalıkoğlu. *a.g.e*., s.8.
[30] *A.g.e*., s.12.
[31] *A.g.e*. s.10.

Çünkü önemli olan yansıtılan gerçeklik değil, anlatılmak istenen duygudur. Bu nedenle görsel olana eğilim ikinci plandadır. *''Duygular saf dışı bırakıldıkça, yalnızca topla tüfekle dünyanın üstesinden gelmenin hiçbir değeri olmaz. Bu, duygularda gerçekleşebiliyorsa, o zaman toplara gerek kalmaz''*[32].

Barlach, eserlerinde yoğun olarak evrensel insan sevgisini yansıtmıştır. Sanatçı çalışmalarında mutluluğu da hüznü de Ekspresif bir biçimde ele almıştır[33].

Ernst Barlach, 50 sene boyunca üretkenliğini sürdürmüştür. Bağımsız estetik çözümlere duyduğu özlem Barlach'ı, Hamburg ve Dresden'deki sanat eğitimden sonra Paris'e götürmüş, orada Fransız Fin de Siecle sanat akımıyla tanıştırmıştır. Rusya'ya yaptığı seyahat Barlach'ın sanatsal yönünü değiştirmiştir. Bu seyahatten edindiği izlenimleri, özellikle orada gördüğü köylülerin sadeliği ve doğallığı, ona insanın kaderini ve varoluşunun kaynağını ve amacını düşünmesi için ilham vermiştir. Sanatçı, yaptığı eserlerde soğuk ve rasyonel algılanan nesnel dünyayı aşmak; onun ötesine ulaşmak, ekspresyonist üslupla insanın manevi iç dünyasını göstermek istemektedir. Figürlerde işlenen, kırsal kesimin insanları ve kültürü ile ilgili konuların, dönemin Nasyonal Sosyalizm ideolojisinde yeri yoktur.

Barlach, mutlak bir gerçeğin ve tanrısallığın varlığına inanmıştır. Her zaman tutkulu inancını eserlerine yansıtmıştır. Eserlerini yaratması için gerekli olan tek şeyin akılcı ve eleştirel bir ruh değil, aynı zamanda Tanrı kavramı olduğunu dile getirmiştir. Eserlerinde işlediği varoluşsal temanın nedeni de budur[34].

Barlach'ın, toplumsal gerçekleri işlemesini sağlayan öncü gücün inanç olduğunu görürüz. Bu inanç, yaratım gücü ile birleştiğinde görsel olarak farklı eserlerin ortaya konmasını sağlamıştır.

Barlach'ın 1906'dan itibaren yaptığı heykellerinde ilk çalışmalarının aksine, hemen hemen kişisel ifadeye rastlanmaz ve bu durum Barlach'ı diğer Alman ekspresyonistlerden farklı kılmaktadır[35].

[32] *A.g.e.*s.115.
[33] *A.g.e.*,s.20.
[34] *A.g.e.,* s.26.
[35] *A.g.e.,* s.31.

Dünyadaki köklü değişimlerden sadece ekspresyonistler değil, dönemin birçok sanatçısı etkilenmiştir. Örneğin ekspresyonistler, çalışmalarında gerçeğin kişisel algılanışını ön plana çıkartmışlardır. Ernst Barlach yaşadığı dönemde ‘’Mistisizm’’ ile yakın ilişki içerisinde olmuş ve kendisini topluma adamıştır. Barlach her yerde geçerli olan, insanın layık olduğu kültüre temel olabilecek değerlerin manen eşdeğerli tasvirini aramaktadır. *‘’Sanatçı her şeyin ne kadar mistik olduğunu gösterdiğinde – tabii, bu umutsuz bir şey, bulanıklık içinde kalmaya devam etmelidir demek ister sadece. Ama sanatçı gizemi aşina bir dünya olacak şekilde biçimlendirirse, o zaman olağan şeylerle sonsuza yükselmiştir’’*[36].

Bizzat savaşın içinde hayatını sürdürmek zorunda kalan birçok sanatçı gibi Barlach’ın da eserlerini hissederek ve empati kurarak yaptığı anlaşılmaktadır. Kötü yorumların ve önyargıların olduğu bir sanat ortamında dahi, yılmadan toplumsal sorunları anlatmaya yönelmiştir.

Rusya’da geçirdiği zamanın, Barlach’ın eserlerine olan etkisinin ana nedeni burada gördüğü açlık ve sefalettir. Toplumsal sorunları görmezden gelmeyen sanatçı için karşılaştığı insanlar yıkıma bir kez daha şahit olmasını sağlamıştır. Özellikle Rusya’nın sokaklarında karşılaştığı dilenciler sanatçıyı etkilemiş, ileriki yıllarda dilenci adlı heykel serilerini oluşturmasına önayak olmuştur.

Birinci Dünya Savaşı yıllarında Almanya, Hitler’in iktidarı ele geçirmesinden sonra yokluk ve politik kargaşa içerisinde kalmıştır. Savaşın getirdikleri insanlığı etkilediği kadar sanatta da içsel ve dışavurumcu sanat eserleri üretilmesine yol açmış ve bu dönemde Ekspresyonizm altın çağını yaşamıştır. Barlach, hiçbir politik derneğe katılmadığı gibi, politikanın da gelecekte bir çözüm üreteceğini düşünmez. Alman klasiğinin tinsel tutumuna yönelen Barlach, hiçbir ideolojiyi üstlenmemiştir. Ona göre kurtuluş insanın kendi iç sesindedir. İnsanın var olması, kozmik, sosyal ve fiziksel gerçeklere bağlıdır[37].

[36] *A.g.e.,* s.79.
[37] *A.g.e.,*s.37.

20. yüzyılın ilk yarısında uygulanmış olan soykırımın sanatçılar üzerindeki etkisi, dönemin politikasına olan inançlarını yerle bir etmiştir. Bu nedenle asıl yöneldikleri bu yanlış politikanın getirdiği sonuçlar olmuştur.

Barlach'ın kamusal mekândaki ilk büyük eseri, sık sık *'Süzülen'* ya da *'Melek'* olarak anılan, Birinci Dünya Savaşı kurbanlarının anısına yapılmış *'Güstrow Anıtı'* 1927'de Güstrow Katedraline yerleştirilmiştir. Ertesi yıl *'Ruhani Savaşçı'* ve *'Magdeburg Anıtı'* bunu takip etmiştir. Başka anıtlar için tasarılar hazırlamış fakat bu tasarılar, Nasyonal Sosyalist fikirli bölgesel politikacılar tarafından engellenmiştir. Barlach, son anıtını 1931 yılında yapmıştır. Bu anıt, dünyadan korumak için çocuğunu kollarına alan bir anne figürünü işlemektedir[38].

Ernst Barlach'ın heykellerindeki sadelik, günlük dünyanın kaybolmaya yüz tutmuş büyüsünü içinde barındırmaktadır. Barlach'ın figürleri hem gerçek yaşama çok yakındır, hem de hayali bir geleceği temsil eder. Figürlerindeki ufak hareketler hem bir toplumsal mesaj niteliği taşımakta, hem de basitlik ve yalınlığı ile dikkat çekmektedir.

Barlach'ın eserleri burjuvaya değil ruha hizmet etmektedir. Bununla ilgili olarak şöyle söylemektedir; ''*Demek sanatla ilgili şeyler konusunda aydınlatılmayı aşmışız artık. Yani natüralizmi ve akıl ve mantığın iktidarını, başka şeylerde de daha ilerleyeceğiz. Yalnızca yüzeyle kalmayıp tekrar hacim yaratacağız. Kentsoyluluktan kurtulup ruhani bir yuva kurma cesaretini kazanacağız''*[39].

[38] *Gös.yer.*
[39] *A.g.e.,* s.35.

Çoğu ekspresyonist çalışmada olduğu gibi, Barlach'ın çalışmalarında da savaş konusu yüceltilmiştir. Barlach'ın çalışmalarında genel olarak; Ahşap, alçı ve bronz gibi malzemeler kullanılmış ve bu çalışmalarda çoğunlukla savaşçılar konu edinmiştir. Kocaman gözlü vahşi savaşçılar, bakışlarını geleceğe yöneltmiştir. Barlach'ın çalışmalarının ana konusu insandır. İnsanoğlunun kültürüne ait izler görmek mümkündür. Primitif kültürler de modern heykel çalışmalarında etkisini göstermiş, insandaki büyülü ifade gücü otantik ilham kaynağına dönüşmüştür. Barlach'ın kılıçlı savaşçıları, daha sonraki yıllarda görülen anaerkil kadın üzerine çalışmalarında da görüldüğü gibi, doğaüstünün gücünü anlatır. Barlach'ın heykellerindeki figürler, savaşın acı tablosunu yansıtmakta; sefillik, ölüm, açlık, yas ve acıyı dışa vurmaktadır. Barlach, Alman klasiğinin uygarlaştırıcı tinsel tutumuna bütün kalbiyle inanmıştır. Buna dini bir düşünce olan 'oluşma fikri' de eklenir.

20. yüzyıl sanatçıları için özellikle savaş yıllarında birlik olma durumu sıkça karşımıza çıkmaktadır. Bu insanlar ortak bir sorun ile yaşamakta ve bu sorunlar dönemin sanatçısına ağır gelmektedir. Çünkü sanatsal faaliyetler açısından devrim niteliği gösteren bir dönemin savaş ile sınanması trajik bir durumdur. Kendilerinde hissettikleri sorumluluk duygusu, eserlerin konusunu belirleyen nedenlerden biridir.

''*İçle dışın o hayretler uyandırıcı birliğini Rusya'da buldum, o simgeseli: Biz insanlar böyleyiz, hepimiz dilenci ve sorunlu varlıklarız aslına bakılırsa. Bu yüzden de gördüklerimi şekle dönüştürmeliydim ve doğal olarak içimde bir kardeşlik duygusu büyümeye başladı acı çeken, basit, hasretle yanan, olduğundan kurtulmaya çabalayan ve bunun için de baştan çıkmış, içkiye, şarkıya, musikiye yenik düşmüş insanlara karşı…*''[40].

[40] *Gös,yer.*

Ernst Barlach'ın 1923 senesinde alçı kullanarak yaptığı *'Korku'* adlı heykeli, adından da anlaşılacağı üzere, Barlach'ın ifadeciliğe gösterdiği önemi temsil etmektedir. Bu heykelde figürün hareket devamlılığı kesin hatlar ile sınırlandırılmıştır. Bununla birlikte, heykelin hatları itibariyle ışıkta ani değişim gözlenmemektedir.

Heykelde dizler bükülmüş, bükülen dizler figürün üstündeki giysiyi germiş ve ön plana çıkarmıştır. Heykelin duruşu statiktir. Bu haliyle mısır heykellerine benzetilebilir.

Omuzlar bilinçli olarak çıkıntılı yapılmıştır. Bu şekilde beden, katı ve simetrik bir havaya bürünmüştür. Fakat heykeldeki asıl zenginlik, kafa bölgesinde yoğunlaşmıştır. Özellikle ifadenin gücünde yoğunlaştığını görmekteyiz. Barlach, olumlu veya olumsuz duygu durumlarını eserlerine yansıtmasıyla tanınan bir heykeltıraştır. Bu eserinde de korku ve endişe duygusunu çok net bir biçimde dışa vurmaktadır[41].



Resim 2.3. Ernst Barlach, *"Korku",* 1923, Bronz

[41] https://www.ernst-barlach-stiftung.de/ernst-barlach/plastiken/das-grauen/

Ernst Barlach'ın insani duyguları ön planda tutması, heykellerine bakan çoğu kişi tarafından kolayca anlaşılabilmektedir. Özellikle kırılgan, parasız ve güçsüz insanların çektiği üzüntüyü yansıtmak onun toplumsal konulara ve toplumun kendisine duyduğu yakınlığı göstermektedir.

Barlach, *'Dilenci'* adlı heykelini 1930 yılında tamamlamıştır. Sanatçının, Rusya'ya yaptığı geziler, dilenci figürlerinin ilham kaynağıdır. Barlach, 1907 yılında yaptığı Rusya gezisi sırasında, halkın çok da iyi durumda olmadığını fark etmiş ve bundan etkilenmiştir.

Bu heykelde, uzuvları belirgin bir şekilde inceltmiştir. Bu şekilde bize dilencinin kırılganlığını ve acizliğini anlatmak istemiştir. Baş, özellikle gövdeden daha büyüktür. Bu durum, Barlach'ın yüzdeki ifadeyi iyice ön plana çıkarması ve görünür hale sokması ile ilgili olabilir[42].



Resim 2.4. Ernst Barlach, ''*Dilenci''*, 1930, Bronz

[42] https://www.ernst-barlach-stiftung.de/ernst-barlach/plastiken/der-bettler-gemeinschaft-der-heiligen/

2.2. Wilhelm Lehmbruck (1881-1919)

En önemli ekspresyonist heykeltıraşlardan biri olarak kabul edilen Wilhelm Lehmbruck, heykellerinde Rodin ve Gotik sanattan etkilenmiş, yarattığı biçimler içsel, güçlü bir gerilimden yükseliyormuşçasına ve bu yüksek gerilimle çoğalıyormuşçasına ortaya çıkmıştır. Devinimleri, en içsel derinliklerden fışkırıyormuş gibi görünürler. Gövde, ruhun tüm parlaklığını görünür kılmak için bir yana itilmiş gibidir[43].

Sanatçı ilk dönemlerinde klasik-doğalcı biçimde yapıtlar üretir. Lehmbruck, Birinci Dünya Savaşı yıllarında hastanede çalışmış, orada gördüğü ve yaşadıkları onu derinden etkilemiştir. Sanat yaşamı boyunca da bu etkileri ortaya çıkarır. Kadın figürlerinde dinginlik ve ağır başlılık, erkek figürlerinde ise acı ve melankoli izlenimi hissedilmektedir.

Ekspresyonistler; isyânkar bir ruh ile, içlerini tuvale, kağıda ve heykel materyaline dökmüşlerdir. Bu davranış, Romantizm ile içine gömülmüş insanın artık suskunluğunu bozduğunu göstermekte ve yaşamın anlamı üzerine sorgulamalar yapmasını sağlamaktadır[44].

[43] Lionel Richard, *a.g.e.*,s.114.
[44] https://www.britannica.com/biography/Wilhelm-Lehmbruck

Yaralı ve ölen askerler ile geçirdiği deneyimler, onun sanatına melankoli ve hüzün olarak yansımıştır. *'Oturan Gençlik'* (1918) adlı çalışması buna örnektir. *'Oturan Gençlik'*, omuzları düşmüş ve yere bakmakta olan umutsuz bir insanı temsil etmektedir. Bu yüzden mutlak depresyonu gösteren bir heykeldir.

Figür başını eğmiş ve acı çeker hale getirilmiştir. Uzatılmış uzuvların arasında görünen uzam da, heykelin bir parçası gibidir[45].

Bu figür dönemin insanını yansıtır niteliktedir. Acı, keder ve çaresizlik eserde yoğun olarak görülür. Wilhelm Lehmbruck, bu eseri yaptıktan bir sene sonra intihar etmiştir. Belki de acı çeken bu figür kendi iç dünyasının bir yansımasıdır.



Resim 2.5. Wilhelm Lehmbruck*, ''Oturan Gençlik''*, 1916-1917, Alçı

[45] *Gös,yer*.

Alman Heykeltıraş Wilhelm Lehmbruck'un ekspresyonist olarak görülmesi, özellikle beden imgelerinde yer alan melankoli ve duygusal ifadeden kaynaklanır. Heykelleri genellikle uzun ve çıplaktır. Lehmbruck'un ilk heykelleri, akademiye uygun ve muhafazakardır. Sanatçı *'Diz Çökmüş Kadın'* adlı heykelinde, oldukça basitleştirilmiş formlar kullanmış, Klasizm'e karşı olan coşkusunu ortaya koymuştur.

Bu heykelde, idealleştirilmiş yüz yumuşak bir şekilde modellenmiştir. İfade hassas ve içe dönük, aynı zamanda daha az doğal ve psikolojik olarak daha güçlüdür. Bu figürün köşeli, uzamış uzuvları ve onun melankolik yüz ifadesinin ahenkli duruşu, sanatçının olgun işlerini karakterize eden bir tavır olan teslim olmuş kötümserliği akla getirmektedir[46].



Resim 2.6. Wilhelm Lehmbruck, ''*Diz Çökmüş Kadın*'', 1911, Bronz

[46] *Gös,yer.*

2.3. Alberto Giacometti (1901-1966)

Sanat hayatı boyunca Kübizm, Sürrealizm ve Ekspresyonizm ile ilgilenen Giacometti, sanat hayatının ilk yıllarında modele bakarak çalışmaya başlamıştır. Ardından, aslına uygun heykel yapamadığı gibi bir saplantı zihnini iyice rahatsız etmeye başlayınca modele bakarak heykel yapmayı bırakmış ve ezberden çalışmaya başlamıştır. 1935 yılında tekrar modele bakarak çalışmaya başlayınca, sürrealistler tarafından dışlanmış ve gruptan ayrılmak zorunda kalmıştır. Giacometti'nin heykellerindeki ana konu insandır. Fakat diğer sanatçılardan farklı olarak insanı göründüğü gibi, belli bir uzaklıktan yapan ilk heykeltıraştır[47].

Alberto Giacometti, figüre biçimsel anlamda yeni bir soluk getiren nadir sanatçılardandır. Büstten başlayarak ayaklara kadar olan tüm ayrıntılar Giacometti'nin beden imgesine bakış açısının görsel bir niteliğidir. Yarattığı figürlerin sanatsal gerçekliği bir kenara bırakılmış, içsel gerçeklik üzerinde durulmuştur. Bunun en bariz örneği figürlerinin ince ve uzun olmasıdır. Bu insanların acizliklerinin ve kırılganlıklarının bir sembolü niteliğindedir. Bu açıdan bakıldığında sanatçının kendi duygu durumunun da bir yansımasını işlerine katmış olması muhtemeldir.

Giacometti'nin bazı heykelleri ne kadar durağansa, bazıları bir devinim halindedir. Sokakta yürür gibidirler. Büyük bir hareketsizlik içinde sürekli yakınlaşıp uzaklaşırlar. Yürüyen adamları dışında Giacometti'nin bütün heykellerinde ayaklar, daha çok kaideyi andıran, yatık, tek bir kütleye geçmiş gibidir[48].

[47] Mehmet Yılmaz, *Modernden Postmoderne Sanat, 2. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara 2013, s.197-199.*

[48] Jean Genet, *Giacometti'nin Atölyesi, 4. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2012. s.20-25.*

Giacometti'nin her heykeli görünür bir biçimde farklıdır. Özellikle boyutları nedeniyle, izleyiciye tanrı ve tanrıça izlenimi verirler. Heykellerindeki büst, çok uzakta ve çok yukarıdadır. Dev boyutlarda olan alçı ya da bronz kütle, başın kurtulduğu olanca özdekliğin, ayaklarda toplandığı izlenimini uyandırır. Heykeller, çok uzaktaymışlar gibi son derece geriye çekilmiş, bir ufuk çizgisinden üzerinize doğru gelmektir[49].

Figürlerin, gerçek insan boyutundan bariz şekilde uzun olması ile izleyici esere aşağıdan bakmak durumunda kalmaktadır. Bu uzun figürlerin, yaşanılan sorunların insanın içsel dünyasında bıraktığı yıkıcı etkiyi anlatmayı amaçlaması ile izleyici, bu duyguyu yoğun olarak hissetmektedir. Aynı zamanda heykellerdeki büstün oldukça küçük olması da ifadede belirsizlik oluşturmaktadır. Çünkü sanatçı için asıl ön planda tutulan, formun yapısı ve hareketidir.

Giacometti büst ile ilgili olarak şu ifadelere yer vermiştir; *''İşi kolaylaştırmak için modelden uzaklaştım. Büst de git gide ufalmaya başladı. Böylece anladım ki gerçekliği göremiyormuşum. Ama gerçekliği olduğu gibi görmeye çalışmak bana yaptığım her kompozisyondan daha tutkulu geliyordu. Bir başın ne olduğunu bana dünyadaki kimse açıklayamaz''*[50].

Alberto Giacometti, kendini her ne kadar bir akıma veya düşünceye ait hissetmese de tekniği ve çalışmalarının özü bakımından aynı zamanda Ekspresyonist olarak kabul edilmektedir. Bu da sanatçının kişisel saplantılarının eserlerini oluşturma sürecinde sık sık ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kendi içine çekilen sanatçı, hissettiği yalnızlık kavramını acınacak bir hale getirmemiş, daha çok iletişimsizlikten doğan bir gizlilik söz konusu olmuştur. Mental ve teknik anlamda gelişme çabasında olan sanatçının yaptığı eserler adeta kendiyle yüzleşmesi niteliğindedir. Belki de çalışmalarını bozup tekrar tekrar yapması kişisel yüzleşmenin bir sonucudur.

[49] *Gös.yer.*
[50] Alberto Giacometti, *Yazılar*, 3. Baskı, Yapı Kredi yayınları, İstanbul 2015, s.174.

Alberto Giacometti'nin en ünlü yapıtlarından biri olan, 1961 tarihli *'Yürüyen Adam I'* heykeli anıtsal bir bronz heykeldir. Eserin Giacometti tarafından yapılan birkaç kopyası bulunmaktadır. Her biri de aynı isimle adlandırılır. Heykel oldukça uzundur ve yüzeyi kabaca dokulandırılmıştır. Figür ince ve kırılgan bir yapıya sahiptir. Hem ince hem de uzun bir figür olması, izleyicide anıtsal bir etki bırakmaktadır. Figürdeki bu incelik, Giacometti'nin birçok figürün de gördüğümüz, insanoğlunun tek başınalığını ve kırılganlığını, ölümlü oluşunu yansıtmaktadır[51].



Resim 2.7. Alberto Giacometti, *"Yürüyen Adam I"*, 1961, Bronz

Giacometti'nin özdeşleştiği olgun tarzın erken bir örneği olan bu figür, heykelin ön cephesini ve hareketsizliğini muhafaza etmektedir. Giacometti'nin heykellerinde genellikle uzama eğilimi görülmektedir. Bu özellik eserlerindeki anıtsallığı arttırmak açısından önemlidir. Figür, ifade ve duruş tarzı ile kırılganlık hissini vermektedir. Figürlerin canlılığı kendisini rahatsız etmektedir. Caddeden geçen birinin ağırlığının olmadığını, öldüğünde veya bayıldığında aynı kişiden daha hafif olduğunu belirtmiştir. Giacometti bu heykeliyle, varlığının bilinci ve bu varlığı barındıran fiziksel bedenin asli olmamasını yansıtmaya çalışmıştır. Kadının bir ağaç gibi büyüdüğü kaide eğiktir. Bu eğiklik, hem figürün dikeyliğini hem de birleştirilmiş ayakların dış hatlarını vurgulamaktadır[52].

[51] https://tr.wikipedia.org/wiki/Y%C3%BCr%C3%BCyen_Adam_I

[52] Alberto Giacometti, *a.g.e.*, s.257.

Heykellerindeki figüratif algıyı şu cümlelerle ifade etmiştir; ‘’*Önce, yontuyu model ile aramdaki gerçek mesafeye getirebilmek için içgüdüsel olarak küçültüyordum. On beş metre uzaklıktaki o genç kız seksen santimetre değil, on santimetre kadardı. Ayrıca benim bütünü yakalayabilmek, ayrıntı içinde boğulmamak için uzakta durmam gerekiyordu. Ne var ki ayrıntılar her zaman beni rahatsız ediyordu… O nedenle sürekli geri gidiyordum, öyle ki sonunda modeli gözden kaybediyordum’’*[53].



Resim 2.8. Alberto Giacometti *‘’Ayakta Duran Kadın’’*, 1948, Bronz

[53] *Gös,yer.*

Alberto Giacometti, *'Venedikli Kadın V'* adlı heykelini, Fransa'yı temsil etmek için, Venedik Bienali'ne katıldığı yıl yapmıştır. Bir kadının ince figürünü oluşturmak için, kili tek bir çubuktan yapılmış çerçeve etrafında şekillendirmekle işe başlamıştır. Bu heykel, bienali temsil niyetindedir. Bu nedenle serginin adı *'Venedik Kadınları'* olmuştur.

Heykellerin özellikleri arasında; ipliksi siluet, ellerin vücut boyunca pozisyonu, anatominin geri kalanından orantılı olarak daha küçük olan kafa, büyük ve birleşik bacaklar görürüz. Heykelin bacakları öne doğru hafifçe bükülmektedir. Bu heykelde vücut, aşırı şekilde uzatılmıştır. Yüzdeki ifade belli belirsizdir. Bu haliyle, Mısır'ın anıtsal heykellerine benzetilir.

Heykelin bedeninde gördüğümüz, bel kıvrımları ve göğüs ayrıntıları her ne kadar dikkatli verilmişse de ifadesi de bir o kadar siliktir. Bu şekilde, kişisellikten uzak durulmaya çalışılmış ve figüre gizemli bir hava verilmiştir. Böylelikle heykeltıraş, kadın bedenini herhangi bir konuma sokmadan (bir metres, bir kız arkadaş, bir anne) sadece insani özellikler ile göstermiş bulunmaktadır.

Figürün yüksekliği vücut kapalı bir formda iken ellerin açık olması, yüzün ve saçın aldığı biçim, göğüslerin boyutu ve karnın eğriliği heykelin diğer görünen özelliklerindendir. Tüm bu özellikler her bir figürü kişiselleştirmekte, ona bir imge veya sembol olarak bakmamamızı sağlamaktadır[54].

[54] https://goulandris.gr/en/artwork/giacometti-alberto-venice-woman-v



Resim 2.9. Alberto Giacometti, *''Venedikli Kadın V''*, 1956, Bronz

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FARKLI SANAT DALLARINDA EKSPRESYONİZM

Daha önceki sanat akımlarında olduğu gibi Ekspresyonizm de farklı sanat dallarından beslenmiştir. Birçok yazar, ressam, heykeltıraş ve tiyatrocu, ekspresyonist eğilimin ışığında eserler ortaya koymuşlardır. Bu farklı sanat dallarında üretim yapan sanatçıların ortak özelliği; yaşadıkları ve deneyimledikleri ruhsal süreçleri eserlerine yansıtabilmektir. Aynı zamanda tüm ekspresyonistler bu süreci, izleyicilerine ve okuyucularına hissettirebilmeyi amaçlamıştır. Özellikle resim sanatında ortaya konan eserler ile sahne sanatlarının, edebi ve üç boyutlu çalışmaların önüne geçilmiş, daha büyük bir kitleye ulaşılmıştır.

3.1. Resim Sanatında Ekspresyonizm

''Resim bir sanattır ve sanat geçici, yalıtılmış ve belirsiz bir üretim değildir; insan ruhunun geliştirilmesi ve arındırılması, yani ruhsal üçgenin yükselmesi için kullanılması gereken bir güce sahiptir''[55].

Ekspresyonizm akımında resimler genellikle, metafizik konuları ele almaktadır. 20. yüzyılın akımlarının bazıları, çağdaş endüstriyel yaşamın yarattığı hayal kırıklığına tepki göstermişlerdir. Ekspresyonist resimlerde, ruhani ve içsel tavır sergilenmektedir. Ekspresyonist ressam, dış dünyaya karşı tavrını ve isyanını resimlemektedir. Bu nedenle model sıkça kullanılmaz. Fakat model veya bir manzara karşısında resim yaparken bile önceliği gördüğünü değil, hissettiğini resmetmektedir. Ekspresyonist ressam bir düşünce dünyası içerisindedir ve yapıtı da bu kaynaktan doğar. Örneğin Avusturalyalı ressam Oscar Kokoschka, nesne ve figürü resimde birbirine bağdaştırır. Onun kullandığı renkler, çevresinde görülen biçimleri tamamen değiştirmektedir. Portreleri de karşısına aldığı insanların, iç dünyalarının yansımaları olmaktadır. *''Rengin başlıca amacı ekspresyonizme olabildiğince yardım etmektir''*[56].

[55] Wassily Kandinsky, *a.g.e.*, s.96.
[56] Lionel Richard, *a.g.e.,* s.23.

Bir ekspresyonist resimde kullanılan canlı renklerin arasında siyah ve benzeri koyu renkler görmek mümkündür. Bu renk karşıtlığı çoğunlukla büyük bir ruhsal gerilimi göstermek amacıyla koyulmuştur. Bu durum soyut ekspresyonist resim sanatçıları için de geçerlidir. Mark Rothko'nun çalışmaları buna iyi bir örnektir.

Wassily Kandinsky, ekspresyonist resimde kullanılan renkler ile ilgili şu ifadelere yer vermiştir; *''Oysa renkler, daha duyarlı bir ruhta daha derin etkiler bırakırlar. Böylece, renkleri izlemenin yol açtığı ikinci sonuçla, yani renklerin ruhsal etkileriyle karşılaşırız. Her renk kendisine özgü bir ruhsal titreşim yaratır. İlk fiziksel izlenim de yalnızca bu ruhsal titreşime giden bir yol olarak önemlidir''*[57].

Çoğu ressamın resimlerinde dinsel tasvirlere rastlanmaz, fakat istisna olarak bu dünyadan kaçış ile ilgili duyguları işleyen kimi resimlerde dinsel konulara yaklaşılmıştır. Örnek olarak Emil Nolde'un resimlerinde, ilkel kavimlerin basit yaşamını konu aldığı gözlemlenmiştir. Nolde, bu özlemini Büyük Okyanus adalarında bilimsel bir sefer yapan ilim adamlarına katılarak gidermiş ve ilkel kavimlerin sanatları ile ilgilenmiştir.

Resimlerinde aynı zamanda, İncil'den sahneler de görülür. Dinsel konulara olan eğilim, Die Brücke'nin bir diğer ressamı Kari Schmiedtrottluff'ta da görülmektedir. Fovizm akımına da yakın olan, Georges Rouault'da da aynı dinsel konu anlayışı, yapıtlarında bir Tanrıya sığınış duygusu biçiminde yansımaktadır[58].

[57] *A.g.e.*, s.56.
[58] *Gös.yer.*

Alman ekspresyonist ressamların en önemli sanatçılarından biri kabul dilen Beckmann, kendine özgü bir Ekspresyonizm içinde, düşünsel yanı ağır basan bir resim anlayışı geliştirmiştir. Resimlerinde dini konular işleyen Beckmann, Birinci Dünya Savaşı ile birlikte eserlerinde üslup değişikliğine gitmiş, yaşadığı kötü deneyimlerinin etkilerini eserlerine yansıtmıştır. Renkleri daha kuvvetli ve parlak kullanmış, form ve biçimi sert kontürlerle belli etmiştir. Resimlerindeki figürler, sanatçının duygu ve düşüncelerini temsil etmektedir.

Ancak 1930'ların başında üslubu bir kez daha büyük bir değişim geçirmiş, yapıtları özellikle Amerika'ya göçtükten sonra iyice arınmış ve yalınlaşmıştır. Bu değişim 1933'te yaptığı *'Ayrılış'* adlı yapıtından sonra sürekli yinelediği üçlü resimlerde daha da belirginleşmiştir. Renkleri daha gelişigüzel kullanan Beckmann'ın biçimleri de daha dolu ve yapısal bir boyut kazanmıştır.

Beckmann, çeşitli açıları yansıttığı Gotik kökenli bir mekân anlayışı ile icra ettiği anıtsal olmaya yönelik bir biçimselliğin uyum içinde birleştiği; *'Kral'*, *'Körebe'*, *'Aktörler'* ve *'Akrobatlar'* adlı yapıtlarında, yazınsal bir anlatımla dolu, bireysel, simgesel bir dünya yaratmayı amaçlamıştır.

Sanatçı, eserleriyle onu izleyenler arasında, duygular aracılığıyla bir bağ kurmayı amaçlamış, çağdaş toplumun kötülüklerine ve akıldışı eylemlerine karşı güçlü bir biçimde direnmiş, düşünsel ve duygusal bir tepki göstermekten çekinmemiştir[59].

[59] https://serkanhizli.wordpress.com/2015/02/02/the-night-gece-1918-19-ressam-max-beckmann/

Max Beckmann'in, *'Gece'* adlı tablosu, 1930'lu yıllarda, çoğu Ekspresyonist resim gibi, Naziler tarafından dışlanmış ve aşağı görülmüştür. Max Beckmann, diğer Ekspresyonistler gibi, toplumsal konulara sıkça eğilmiş, savaşın etkilerini eserlerine yansıtmıştır. Bu resimde, savaşın etkileri açıkça görülmektedir. İşkence edilen insanlar ve işkenceciler resmin ana konusudur. Resimdeki figürlerin hepsi, birbirine bağlanmış gibidir.

Resmin ön tarafında yer alan biri sönmüş diğeri ise yanmakta olan mum, tükenmişliği ve umudu sembolize etmektedir. Beckmann eserinde, yaşadığı dönemdeki toplumsal ve politik olaylara sembolik göndermeler yapmıştır. Resimde 4 kadın ve 4 erkek vardır. Erkeklerden biri işkence edilen, üçü de işkenceci olan, kadınlardan biri işkence gören, diğer üçü ise şahitlik eden konumundadır. Resimde anlık bir işkence sahnesi vardır. İşkence odası dar ve küçüktür. Sanki burada, 'kaçış yok' denmek istenmiştir. Karmaşık psikolojik durumlar basit formüller ile anlatılmaya çalışılmış, istemsiz bir bölünme gerçekleştiren genç kadın mum tarafından tehdit edilmiştir. Sağdaki kadın kayıtsız bir şekilde ayaklarını yerden kesmiş, tecavüzü engellemeye çalışıyor gibidir. Maymun benzeri bir sadist olarak resmedilen ortadaki varlık, bir insanın dayanabileceği acının derecesini ölçmek istemektedir[60]. *''Sonsuzluktaki ölçüsüz yalnızlık: Aşırı duyguları yaşamak biçim yaratmanın kendisidir. Biçim kurtuluştur''*[61].



Resim. 3.1. Max Beckmann, *''Gece''* 1919

[60] *Gös.yer.*
[61] Lionel Richard*, a.g.e*., s.41.

Matisse'in 1908 yılında yayınladığı *'Ressamın Notları'* başlıklı yazısı, ekspresyonist eğilim ile ilgili bize fikirler vermektedir. Matisse, bu yazısı ile ekspresyonist ressam için yön bulma konusunun önemine değinmektedir;

''Bir ressamın düşünceleri ile yapıtlarında sunduğu ifade aynı şeydir ve ressamın düşünceleri ne kadar derinse, ifadesi de o kadar derindir. Kompozisyon, bir ressamın hislerini ifade etmek için emrindeki çeşitli elemanları düzenleme sanatıdır. Bir resimde, her kısım kendine verilen rolü, birincil ya da ikincil şekilde oynar. Sanatçının rolü, aynı bir bilim adamınki gibi, kendisine tekrarlanan doğruları kavramayı içerir fakat onları en derin anlamlarıyla anladıktan sonra, onlara yeni anlamlar yükleyerek kendisine ait hale getirebilmelidir''[62].

Ekspresyonist eğilimin ana motivasyon kaynağı gerçeği aramaktır. Kişisel ve toplumsal konuları ciddiye alan ekspresyonist resim ve heykel sanatçılarının da asıl yaptığı bu iki gerçeğin peşinden koşmaktır. İki veya üç boyutlu fark etmeksizin sanatın özünü, modern sanat ışığında tekrar ele almak ve hatırlatmak asıl amaçtır.

Ekspresyonist resimde sanatçının ifade kabiliyeti önemlidir. Sanatçı amaçladıklarını ve uyguladıklarını izleyicinin anlaması için somut gerçeklikten faydalanmaktadır.

Sanatçının kendini iyi ifade etmesi için, özgür hissedebilmesi ve özüne dönebilmesi gereklidir. Ekspresyonist sanatçı zihninde oluşan düşünceler ışığında öz benliğinin sorgulamasını yapar. Özgürlük veya limitsizlik sanatçının ancak düşünmesiyle ve sanatını fikirlerinin ışığında engelsiz bir şekilde icra ettiği sürece mümkün olmaktadır.

[62] Özkan Eroğlu, *Ekspresyonizm…,* s.11-12.

3.2. Mimari Sanatında Ekspresyonizm

Wilhelm Worringer, mimarlık ile ilgili şu ifadelere yer vermiştir; *''Mimarlık, aslında sadece belli bir tektonik düşüncenin gelişim tarihini canlandırır, özü bakımından şu halde, matematik-fiziksel bağlılıkların mantıksal gelişiminden fazla olarak bir estetik gelişmeyi anlatmaz. Böyle bir gelişim aşamasının psikolojik özelliğini belirleyen bir anlamı olamaz''*[63].

Ancak 1910'dan başlayarak, Avrupa'yı etkileyen ve sanatsal anlaşmaları zorlayan büyük akımlar, mimarlığı da kapsamaktadır. Ekspresyonizm adını alan şey yalnız estetik biçimlere saldıran bir kültürel kaynaşmayı temsil etmekle kalmıyor, bir dünya görüşü ile toplumsal düşünceleri de kapsamına alıyordur. Mimarlık, insanın günlük yaşantısını etkilemektedir. Birinci Dünya Savaşı'ndan önce zamanın sanatçılarının yaptığı gibi eserlerde kent, yol ve çeşitli yapı görüntüleri sık sık konu edinilmektedir. Der Sturm, Die Aktion, Die Erhebung, Das hohe Ufer gibi dergiler ve yayınlarda mimarların yazıları ve çizimleri yayınlanıyordur. Bu dergi ve yayınlar, genellikle edebiyat açısından Ekspresyonizmin temsilcileri olarak kabul edilmektedirler.

1910-1915 yılları arasında olgunluğa erişen ve ekspresyonist akımın içine düşen yeni kuşak mimarlar, kendilerini çetin bir durum içinde bulmuşlardır. Bu kuşak Art Nouveau'nun ölümünü ve işlevselliğin ortaya çıkışını çok iyi görüyordur. Art Nouveau'nun düş kurucu gücünü sevmiş, yaratıcı bir öznelliğin sürekli çiçek açması olarak görülen zenginliğiyle büyülenmişlerdir. Bu kuşak, kişisel düş gücünün vurulması ve sanayileşmiş bir toplumun çağcıl teknik istekleri arasında bir denge kurmaya çalışmaktadır.

Birey, mimarlık yoluyla tümüyle yaratıcı olabilmekte ve yaratıcılık işlevi dolayısıyla da tanrıyla özdeşleşmektedir[64].

[63] Wilhelm Worringer, *a.g.e.*, s.81.
[64] Lionel Richard, *a.g.e.,* s.117-118.

Tıpkı diğer ekspresyonist sanat dallarında olduğu gibi mimarlıkta da asıl önemli olan düş gücünün yansıtılmasıdır. Aynı zamanda bu düş gücünün yansıtılış şekli ve anlamlandırılması da büyük önem taşımaktadır. 20. yüzyılın mimarlarının diğer bir ortak yönü; yeni ve çeşitli malzeme arayışı içine girmeleridir. Bu da onların yapılarının özgün olabilmesi için bir faktördür. Ekspresyonist mimaride genellikle tarihsel çıkarımlar yaparak, bulunulan yerin kültürel yapısının sağlaması yapılmaktadır. Toplumun geçmişte yaşadığı ve tanık olduğu olayların karması, biçimsel inşa ile tanımlanmıştır. Mimari yapıların yaşamaya elverişli olmasını altın kural sayarak tasarlayan mimarlar, işlev ve gösteriş açısından normal binalara göre biraz daha farklı yollar denemişlerdir. Şehrin konstrüksiyonunu ve kültürünü bozguna uğratmadan temaya uygun tasarımlar üretmeye gayret etmişlerdir.

Mimarlıkta ulaşılması çok kolay olan bir sanatlar birleşimi, halk yığınlarıyla iş birliği ve bir öncünün topluma verdiği kendi içsel görüşünden doğan itici güçtür. 1919 Mart'ında Weimar'da kurulan Bauhaus da, 1923 yılına değin Ekspresyonizmden esinlenmiştir. Art Nouveau'cuların örnek temsilcilerinden biri olan Scheebart, daha çok dayanıklı, bitkiler kadar zengin ve günlük çevreyi değiştirebilen hayali bir gerçek yaratmak istemektedir. Bunun için kullanılacak gereç, camdır. Bu gereçle her biçim yaratılabilmektedir. Kristalin saydamlık özelliği dolayısıyla insan, çevresi ile bağlılığını sürdürmek zorunda kalarak, evren ile yeniden bütünleşmiştir.

Tüm ekspresyonistler gibi, Bruno Taut da zamanın kurallarına karşı çıktıları için değil, insanlığa yeni bir biçim öngördükleri için Scheebart'ın düşüncelerini desteklemiştir.

Bruno Taut, tüm sanatsal ürünlerin insanın tinsel yaşamından köklendiği görüşünde ısrar etmiştir. Taut için yapı yapmak, yararlı bir sisteme duyulan ihtiyaçtan çok farklıdır. Mimarlık biçimlere can veren yaratıcı düş gücü ile doğmuştur.

Her şeyin üstünde olan yaratıcı tin, Ekspresyonist sanatsal deneyimlerin gelişiminin temelidir. Kandinsky ve Franz Marc da yeni bir tinselliğin bulunmasını amaçlamışlardır. Ekspresyonistlerin nefretlerini anlatmak için kentsoylu olarak adlandırdıkları gerçeğe karşı çıkan bu özlem, bu mimarlığın çoğunu gizemciliğe ya da dinsel düşüncelere yöneltmiştir[65].

[65] Lionel Richard. *a.g.e.*, s. 119-121.

Alman bir mimar olan Hermann Finsterlin, 20. yüzyılın başlarında Alman ekspresyonist mimarlık hareketinin öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir, fakat ekonomik iklim nedeniyle hiçbir projesini gerçekleştirememiştir. 1922 yılından sonra Yeni Nesnellik hareketine doğru ilerlerken ekspresyonist mimarlar çemberine dahil olamayacağını düşünerek kendini boyama ve yazma alanında geliştirmiştir. Mimar, çizimlerinde düz, yatay ve dikey çizgilere yer vermemiştir. Bunun yerine organik formlarla çalışmış, jeolojik ve zoomorfik kalıpların birbirine kaynaştığı formlar kullanmıştır. Ekspresyonist mimar; Yeryüzü, hayvan davranışları, hayvani benzetmeler ve biyolojik başkalaşımları ele alarak çalışmalarını yürütmüştür.

Ayrıca insan vücudunun belirli özelliklerini yapılı çevrenin inşa edilmiş organlarında görmemizi sağlamıştır. Evrendeki canlılardan ilham alan Finsterlin, yapıtlarında yeni ve özgün tasarımlar elde etmeye çalışmıştır. Bunun için bazen doğal formlardan, bazen de seri üretim malzemelerin sunduğu yeni teknik ve olanaklardan faydalanmıştır. Bedendeki temel fizyolojik özellikleri temel alarak çalışmalarını sürdürmüştür. Özellikle kadın figürleri, eserlerine ilham kaynağıdır. Finsterlin'e göre, bir binanın içi jeoloji ve biyoloji arasında bir yerde dikkate değer bir alandadır. Üç boyutlu eğrilerden oluşan mimariyi, vücudumuzdaki ''organik boşluklar'' ile karşılaştırmıştır. Hatta hayvanlarda bulunan göğüs kafesi veya uzuvlarından da ilham almaktadır[66].



Resim.3.2. Hermann Finsterlin *''Cam Ev''* ,1924

[66] http://arch365bilgi.blogspot.com/2019/03/hermann-finsterlin.html?view=flipcard

3.3. Tiyatro Sanatında Ekspresyonizm

Ekspresyonist tiyatro oyunlarının gelişimi, eleştirmen Paul Pörtner'in belirlediği, on beş yıllık edebiyat devrimi içinde yer alır. Fakat ekspresyonist oyunların nasıl tanımlanacağı uzun süre tartışma konusu olmuştur. Ekspresyonizm alanındaki otoritelerden biri, Wolfgang Paulsen, gerçek ekspresyonistlerle Aktivistler arasında bir ayrım yapmaktadır. Walter H. Sökel ise modern sanat akımının başarısına katkıda bulunan Aktivistler ile, modern yazarlardan alınmış bazı ilkeleri tekrar etmekten öteye gidemeyenleri bir tutmamak gerektiğini söylemektedir.

Bu eserlerdeki politik görüşler kadar, biçim sorunları hakkındaki düşüncelerde büyük ayrılıklar göstermektedir. Ekspresyonist oyunların kendine özgü bir anlatımı vardır ancak, verdiği bütünlük izlenimi aldatıcıdır. Çünkü bu anlatım aslında çok değişik üsluplar içerir. Paul Kornfeld tiyatro oyunlarını oluşturan ana öğelerden birinin bu ayrılıklar olduğunu dile getirmiştir. Tiyatro oyunlarında, gerçek Ekspresyonizm öznelciliği ile kendini belli eder. Topluma karşı hep ilgisiz davranılır.

August Strindberg'in yazdığı *'Şam Yolu'*, Lionel Richard'ın bunu kabul ettiği ilk Ekspresyonist tiyatro oyunudur. Çünkü tamamen soyut bir eserdir. Kişiler, yaşamından dolayı önem kazanmaz. Yalnızca dramatik bir işlevin gerçekleşmesi için çalışırlar[67].

Ekspresyonist tiyatronun asıl amacı, yazarın yazdığı metnin, oyuncular tarafından yüz mimikleri, vücut ifadeleri kullanılarak, seyirciyi düşündürmek ve ruhsal anlamda doyurmasıdır. Çünkü fiziksel performans ile izleyici, somutlaşan düşünceleri görebilmekte ve sorgulayabilmektedir. İzleyici, ekspresyonist tiyatro oyunlarında en az oyuncular kadar önemli bir yere sahiptir. Hissetmenin, harekete geçmenin ve olup biteni kendi isteklerine göre şekillendirmenin verdiği performans ile gösteri sanatçısı, seyircinin arzuladıklarını yansıtabilmeyi hedeflemektedir.

[67] Lionel Richard, *a.g.e.*, s.157-159.

Ekspresyonist tiyatroda; oyuncuların kıyafetleri, objeler, sahne ve sahnenin arka planı özellikle çok renkli veya çift renkli olarak seçilmektedir. İzleyicinin ilgisini sadece bir alanda toplamak istemeyen yazar, gözün bütün sahne üzerinde gezmesini amaçlamaktadır. Ekspresyonist tiyatrodaki oyuncuların, diğer gösteri oyuncularından farklı oyun sergilemesi genellikle muhtemeldir. Çünkü Ekspresyonizmin doğasında dışavurum içgüdüsü, yani ruhsal durumunu yansıtmak olduğu için Ekspresyonist oyuncular farklı hal ve tavırlara girerek sahnenin tamamını kullanabilmektedir. Hatta bir obje bile oyunun ana gösteri malzemesi olarak gösterilebilmektedir.

Ekspresyonist oyunlar, konularını dış çevreden değil, kişilerden alır. Bu kişiler klasik anlamda kimseler değil, canlı ruhsal güçlerdir[68.]

Ekspresyonist oyunun üslubu, bir biçim sorununa indirgenemez. 1910'larda madde bağımlılığı yaşayan Ekspresyonist yazar ve şairlerden olan Walter Rheiner Ekspresyonizmi, zihinsel ve düşünsel bir aktivite olarak tanımlamıştır. Madde kullanımı zihnin ve bastırılmış içgüdülerin açığa çıkmasını sağlamaktadır. Bu yüzden onun gözünde bu kurtarıcı öğreti nedeniyle zamanının tarihsel verilerini ve politik gerçeklerini hiçe saymış olması önemli değildir. Yeni insan için coşan ve soyut duruma gelen umutları, aslında savaşın neden olduğu kültürel çöküş karşısında ne denli duyarlı olduğunu gösteren bir başkaldırıyı açığa vurmaktadır.

Bu yazarlar, toplumu devrimci bir gözle değil, yalnız kendi hayallerinin ışığında görüyorlardır.

Ekspresyonist tiyatronun toplumsal gerçeklerden uzak düştüğü, bir komedi bile ortaya koymamasından anlaşılmaktadır. Farklı bir toplumsal gelişmeden dolayı, Almanya'da gerçekçi komediler yerine, tiyatrolarda acımasız parodilere ve karikatürü aşan abartılara yer verilmiştir.

Ekspresyonizm ve Alman ekspresyonist tiyatrosu, tüm karşıtlıkları, istekleri ve biçimleri ile bunalımlı bir devire şahit olmuştur. Ekspresyonist yazarlar devrin sorunlarını ciddi bir şekilde incelememiş, bunlara bir çözüm bile aramamışlardır. Ancak sorunlar yazdıklarına öylesine işlemiştir ki, bizler için bu eserler zamanlarını en iyi şekilde yansıtan birer aynadır[69].

---

[68] *Gös,yer.*

[69] *A.g.e.*, s.160-163.

'Gece Davulları', Alman oyun yazarı Bertolt Brecht'in bir oyunudur. Brecht kitabı 1919 ile 1920 arasında yazmıştır. İlk tiyatro prodüksiyonunu 1922'de kaleme almıştır. Oyunlarında, Ekspresyonist üslup kullanmıştır. *'Gece Davulları'* oyunu birkaç ödül almış ve Almanya'nın her yerinde oynanmıştır.

'Gece Davulları', Brecht'in Marksist olmadan önce yazdığı ilk oyunlarından biridir. Ancak asıl amacı, sınıf mücadelesini anlatmaktır. Bu oyun, sevgilisiyle savaş nedeniyle ayrı düşen Anna Balicke adlı kadın etrafında döner. Savaş sona erdikten sonra Anna, sevgilisinden haber alamamaktadır. Anna'nın ailesi, onun öldüğüne ve onu unutması gerektiğine karar verirler ve Anna'yı zengin bir savaş malzemesi üreticisi ile evlendirmek isterler. Anna, kayıp yıllarını Afrika'nın ücra bir yerinde savaş esiri olarak geçiren Andreas'tan habersizdir. Anna, Andreas dönene kadar, ailesinin istediğini yapmayı kabul eder. Andreas savaştan döndüğünde oyunun son sahnesinde birleşirler.

Oyunun ana düşüncesi; cepheden dönen askerlerin, geri geldiklerinde aradıklarını ve beklediklerini bulamayıp, boşuna savaşmış hissi içerisine girmeleridir. Gitmeden önce sahip oldukları şeyin çalındığını hissetmektedirler. Anna ile evlendirilmeye çalışılan Murk, savaşmadığı halde rahat bir yaşam süren, savaştaki askerin nişanlısı ile evlenen ve savaş vurguncusu olarak geçimini sağlayan biridir. Bu nedenle Murk, işçi sınıfının aldatılmış olma hissini yansıtmaktadır[70].



Resim 3.3. Bertold Brecht"in *"Gece Davulları"*ndan bir sahne. Sahneye Koyan: Otto Falckenberg (Münih kammerspiele), 1922

[70] https://en.wikipedia.org/wiki/Drums_in_the_Night

3.4. Edebi Sanatta Ekspresyonizm

Ekspresyonizm, Alman Edebiyatı tarafından önce, Naturalizm, Neo-Romantizm ve Art Nouveau'a karşı çıkan bir akım olarak görülmüştür. Bu akımın temsilcilerinden biri olan, Kurt Hiller, Ekspresyonistlerin sözcüsü olmuştur. Almanya'nın 1912 Temmuzunda, ''Sadece bir tabiat yığınağı, içine rastgele izlenimlerin aktığı bir çeşit mum kalıp, özenli ve incelik dolu tasvir makineleri'' olmaktan öteye gidemeyen bu yazarları hor gördüğünü ''Der Kondor'' adlı şiir kitabında belirtmiştir.

O dönemde gelenekçilik karşıtı yabancı sanatçı ve yazarlar, Almanya'da sıcak bir ilgiyle karşılanmaktadır. Örneğin; Marinetti'nin bildirileri gibi çalışmalar dergilerde yayınlanmaktadır. Die Aktion dergisi ile birlikte ekspresyonist akımın en önemli ve saygın dergisi Der Sturm'un yayıncısı Herwart Walden Marinetti'nin ürünlerini kamuoyuna ileten kişi olmuştur. 1913 baharında yazar Berlin'e gelmiş ve bu defa halk önünde ''Fütürist edebiyatın teknik bildirisine ek''ini okumuştur. Marinetti'nin Fütürizm etkisi abartılmaksızın, Alman şiirinde tüm bir hareketin onun önerileriyle yola çıktığı bilinmektedir.

Ekspresyonist sanatçıların şiiri ele alış şekilleri açısından incelendiğinde, birbirleri arasındaki üslup çeşitliliği dikkat çekmektedir. Georg Heym ve Georg Trakl kendilerini Rimbaud'nun izinde sayarlar ve lirik anlatım yönünden yeni izlenimlerle dolu olan şiirleri, kuruluş olarak klasik sayılmakta, Ernst Stadler, ritimli düzyazının canlılığı ile daha çok Whitman'ı hatırlatmaktadır.

Gottfried Benn, kesin, anatomik, hatta kaba olabilen bir üslup kullanır. Johannnes R. Becher, Alfred Lichtenstein ve Jakob van Hoddis'in dizeleri, Heine usulü kısa ve özlü olup alaycıdır. Ekspresyonistler dili yenilemişler ve kendilerinden öncekilerden çok daha zengin bir söz dağarcığından yararlanmışlardır. Biçimsel kaygılarının, iletmeye çalıştıkları mesajdan soyutlanamayacağı açıktır. Burada onları birleştiren ana öğe, insan'dır[71].

[71] Lionel Richard, *a.g.e.*, s.129-130.

Ekspresyonist yazarlar, Hristiyanlık ile Komünizm ve Sosyalizmi uzlaştırmayı denemişler, politik açıdan ekspresyonist yazarların çoğu sol eğilimli olmuşlardır. Sadece birkaçı Nazi partisine katılmışlardır. Ekspresyonistlerin asıl inandığı, insanın içindeki değişimdir.

Franz Kafka'nın, *'Dönüşüm'*, *'Hüküm'* ve ilk romanı *'Amerika'nın Başlangıcı'* 1912'de yazılmıştır. 1914'de Kafka, ceza kampında *'Dava'* romanı üzerinde çalışmaya başlamıştır. 1919'da yazdığı *'Babaya Mektup'*, devamlı olarak nişanını bozmasından sorumlu tuttuğu, duygusuz ve kaprisli bir zalimle hesaplaşmasıdır. 1922'de üçüncü romanı *'Şato'* adlı eserini yazmıştır. Kafka dünya çapında ün yapmış tek ekspresyonist yazardır. Eserleri, Alman ekspresyonist akımını içine alan on yıl içinde yazılmışlar ve ekspresyonist dergi, gazete, yayınevlerinde yayınlanmışlardır. Öldüğünde altı küçük kitabı basılmıştır.

Kafka'nın yazın dili şekilci, bağlaçlarla dolu, kesin ve nettir. Kafka'da, mitleri ve ruh durumlarını kişilerinde canlandırabilme yeteneği vardır. Babasının güçlü kuvvetli bir oğul isterken, Kafka'nın hasta olması ve babasının bu nedenle onu reddedişi, *'Dönüşüm'* ve *'Hüküm'* adlı romanında açıkça işlenmektedir. Çoğunluk, ancak eserleri birkaç kez okuduktan sonra onlardaki alaycı ve gülünç yanlarını görür. Genelde tüm insanların içinde bulunduğu anlamsızlık, *'Dava'*, *'Şato'* ve *'Ceza'* adlı eserlerinin konusunu oluşturur[72].

[72] *A.g.e.*, s.131-132.

Franz Kafka'nın *'Dönüşüm'* kitabında, özellikle bahsedilen toplumsal ilişkilerin değişmesinden kaynaklanan sorunlardır. Bu sorunları eleştirel biçimde ele alan Kafka, eserdeki bu eleştirileri en çok ekonomik etkenleri ön plana çıkartan yabancılaşma açısından ele almıştır. Aslında anlatılmak istenen bireyin, kendi emeğine ve özüne yabancılaşmasıdır. Öykülerindeki kahramanların her biri, modern toplumun üyelerini temsil etmektedir. Başkahraman Samsa, sanayi toplumunun yalnız ve çaresiz bir üyesidir. Zorluklar içerisinde, yaşamını idame ettirmeye çalışan bir pazarlamacıdır.

Gregor, bir sabah uyandığında böceğe dönüşmüş olduğunu görmüştür. Ama bunu bir sorun olarak görmemektedir. Gregor'a göre tek sorun işini kaybetme riskidir. Fakat yeni bedeni, yaptığı işe uygun değildir. Bu nedenle işini kaybeder. Gregor görüntüsü değişince, önceden araları iyi olan kız kardeşi ile de sorunlar yaşamaya başlamıştır. Kısacası ailenin tüm üyeleri, artık çalışamayacak durumda olan Gregor'u istememektedirler. Bu kitap, küçük burjuva çevrelerindeki yozlaşmış aile ilişkilerini en ince ayrıntılarına kadar anlatan kısa bir öyküdür. Aynı zamanda toplumun dayattığı, işlevini çoktan yitirmiş kalıplara bilinç düzeyinde başkaldıran bireyin yaşadıklarını çarpıcı biçimde ele almıştır. Kısacası sistem içinde köleleşen, sürekli olarak bazı sorumlulukları yerine getirmesi istenen, bu sorumluluklar yerine getirilmediğinde dışlanan bir insanın öyküsüdür[73].



Resim 3.4. Franz Kafka *''Dönüşüm''*, 1916

[73] https://parlakjurnal.com/donusum-kitap-incelemesi-franz-kafka/

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SOYUT EKSPRESYONİZM VE SOYUT EKSPRESYONİST HEYKEL

20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan Ekspresyonizm eğiliminden oldukça etkilenen Soyut Ekspresyonizm: tek ve uyumlu bir anlatım dilinden çok, çeşitli tekniklerin ve anlatım biçimlerinin bir araya geldiği bir akımdır. Soyut ekspresyonist heykelde ise sanatçılar; bir öznenin kimliğini, temel olmayan tüm formları ortadan kaldırarak yansıtmaya çalışmışlardır. Bu çalışmalarda endüstriyel malzemeler sıkça kullanılmış, genellikle geometrik ve kübik biçimler oluşturulmuştur.

4.1. Genel Olarak Soyut Ekspresyonizm

''Soyut Ekspresyonizm, 1940'ların son yıllarında ortaya çıkan birçok kişisel üslubu kapsamak amacıyla eleştirmenler tarafından ortaya atılan bir terimdir; 1951'de New York Museum of Modern Art'da yapılan ''Amerika'da Soyut Resim ve Heykelcilik'' adlı bir sergide bu üsluplar bir araya toplanmıştır''[74].

İlham kaynağı Ekspresyonizm olan bu akımın, diğer birçok Avrupa akımından farklı bir yol izlediği görülmüştür. Bunun ana nedenlerinden biri, dönemin şartları gereği düşünce ve fikirlerin form bakımından dahi özgürce ortaya konamamasıdır. Sanatta özgür düşüncenin yok olmaya başladığı dönemin Avrupası'nda, soyut ekspresyonistler iş yapamaz hale gelmiştir. Rahat çalışıp yaşayabilecekleri bir yer arayan sanatçılar, yaşadıkları şehirleri bir bir terk etmeye başlamış bunun sonucunda da Amerika'ya göç etmişlerdir.

Soyut Ekspresyonizm, Almanya'da ortaya çıkıp, Amerika'da gelişme göstermiştir. Amerikalı soyut ekspresyonizmin gelişiminde Avrupalı sanatçıların rolü büyüktür. Amerikan sanat ortamında 1940'lı yıllardaki yoğun gelişim sürecinde izlenen sanatsal gelişim, ABD sanat ortamında, 1920'ler ve 30'larda üretilen sanattan biçimsel ve üslupsal açıdan son derece farklıdır. Örneğin; İkinci Dünya Savaşı öncesi Amerikan sanatı daha çok yerel temalara odaklanmış ve figüratifken, İkinci Dünya Savaşı yıllarında ve sonrasında gelişme gösteren, Amerikan sanatının temel özelliği soyut ve ekspresyonist olmasıdır[75].

---

[74] Mary Hollingsworth, *a.g.e.*, s.471.
[75] Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.145-147.

Amerikan Soyut Ekspresyonizmi, Amerikalı sanatçı Ad Reinhardt'ın (1913-1967) deyimiyle; ''Gündelik yaşamın gerçekliği ile sanatsal gerçeklik arasındaki sınırların birbirinden kesin olarak ayrıldığı'' sanatsal yaklaşım olarak görülmüştür.

İkinci Dünya Savaşı sonrasının egemen üslubu haline gelen soyut ekspresyonizmi, aslında savaş öncesindeki çeşitli modern sanat akımlarının mirasçısıdır.

Gerçeklerden kaçıp soyutlamaya sığınma eğilimi, o zamanın sanatçısının toplum içindeki durumundan kaynaklanıyordu. Yazar toplum içinde küçük burjuva konumundaydı, fakat bir aydın olarak belli bir sınıfa dahil değildi. Yazar bu boşluğun bilincindeydi ve bunun ona verdiği sızıyı kendi içine kapanarak yok etmeye çalışıyordu. Toplumun baskısı altında Alman aydınının çektiği acı, onu kendinden başka erek aramayan bir sanata yöneltti. Sanat özgürlüğe giden yol olarak görülmüş ve estetik duygu dini bir niteliğe bürünmüştür[76].

İkinci Dünya Savaşı yıllarında sanatın merkezinin Paris'ten New York'a taşınması, uluslararası sanat ortamında yaşanan en çarpıcı değişimdir. Paris, 1940'lardan itibaren artık sanatın tek merkezi olmaktan çıkmıştır. Bu merkez kaymasının arkasında birçok etmen vardır. 1930'lu yıllarda başta Almanya ve İtalya gibi Avrupa ülkelerinde, sanatsal yaratıcılığın kökünü kazımaya yönelik girişimler, birçok Avrupalı sanatçının ABD'ye göç etmesine yol açmıştır. İkinci Dünya Savaşının patlak vermesi ise, Avrupa'dan ABD'ye kaçan sanatçıların sayısını arttırmıştır[77].

[76] *Gös.yer.*
[77] Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.143.

Amerikalı sanatçıların öncülüğünde, dönemin egemen sanat üslubu haline gelecek olan ‘’Soyut Ekspresyonizm’’ terimi, 1920’lerde Kandinsky’nin resimlerine yönelik bir terim iken; Amerikalı sanat eleştirmeni, romancı ve öykü yazarı Robert Coates tarafından, Alman ressam Hans Hofmann’ın (1880-1966) 1946’da New York’ta sergilediği resimleri için kullanılmıştır. Sanatın merkezinin New York olmasının diğer bir sebebi de; savaştan Avrupa kadar yara almamış olan Amerika’nın ekonomisi düzelmeye başlamış, yeni galerilerin ve okulların açılması ile de büyük bir ‘sanat ortamı’ şekillenmeye başlamıştır[78].

Amerika’nın sanatçılara sunduğu birçok imkân, yeni nesil sanatçıların, Avrupa’dan ayrılmasını tetiklemiştir. Yıllar boyunca icra ettikleri sanatın artık kabul görmemesi ve dışlanması sanatçıların çaresiz kalmasına neden olmuştur. Verilen imkânların altındaki asıl neden; Amerika’nın el attığı her konuda üstün olma amacıdır. Özellikle rekabetin ve zorlu koşulların had safhada olduğu savaş yıllarında, yetenekli sanatçıları himayeleri altına almak onlar için yerinde bir karar ve kazançtır.

Paris, 14 Haziran 1940’ta Alman birlikleri tarafından işgal edilmiş, beş yıl boyunca yaşam durmuştur. Paris’in düşmesi demek, demokrasinin yerle bir olması demektir. Onlar için Paris bireyciliğin zaferidir. Bir simge öldürülmüş, batı kültürü zincire vurulmuş ve ifade özgürlüğü bastırılmıştır. Faşizmin, Hristiyanlığın uygarlaştırıcı kazançlarına alışmamış insanların, hayvan gibi davrandığı karanlık çağlara geri dönüş olduğu söylenmektedir. 1939 yılında, Amerika’nın, Batı kültürünün muhafızı olacağına inanılmaktadır[79].

[78] *Gös.yer.*

[79] Serge Guilbault, *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı?,* 2. Baskı, SEL Yayıncılık, İstanbul 2016, s.71-73.

Paris'teki kültürün yok edilmesi, çoğu düşünür ve şair tarafından eleştirel karşılanmış; bilime, araştırmaya ve eleştiri ruhuna karşı faşist saldırıyı içeren çok ciddi bir mesele olarak görülmüştür. Sanatçılar ve yazarlar, sürüp giden bu büyük mücadelede yer alamayacak kadar kendi kişisel sorunları ile uğraşıyorlardır. Dönemin düşünür ve şairleri sanatçılardan, ideolojik farklılıklarını unutup faşizme karşı savaşı destekleyen birleşik bir cephede toplanmasını beklemişlerdir.

Modernizm ile ilgilenen sanatçılar, yıllarca Avrupa'ya gitmek ve orada öğrenim görmek zorunda kalmışlardır. Artık, zihinsel alışkanlıkların değiştirilmesi ve Paris ideolojisine benzer ama ondan farklı bir ideolojiyi yeniden kurmaları gerekmektedir. Yeni Dünya, ABD'nin sanatın yeni merkezi olduğu konusunda hemfikir olmaya başlamıştır.

Faşizmin reddettiği Modernizm, Birleşik Devletler'de daha geniş ve daha soyut olarak görülmektedir. Fakat kitle iletişim araçları, çok bilgi sahibi olmasalar da, Modernizm'i savunmaktadırlar. Modernizm, savaştan önce ABD'de rağbet gören bir anlayış değildir, fakat savaş karşıtı sanatçılar tarafından kullanılmıştır. ABD'nin öncelikle bir sanat bilinci kazanması gerekiyordur. ABD'de savaş döneminde de hala geleneksel sanat anlayışı rağbet görmektedir. Bu nedenle, Avrupa'dan yeni gelen sanatçıların işleri pek alıcı bulmamaktadır.

1943 yılında Avrupalı sanatçılar, ABD'yi layıkıyla halka temsil edecek bir sergiyi kurma ihtiyacı hissetmişlerdir. Bu nedenle, ABD tarihinin en büyük modern Amerikan sanatı sergisi oluşturulmuştur. Bu sergi, sanatçıyı modası geçmiş siyasetin boğucu denetiminden kurtarmak için bir ilk adımdır. Çünkü Amerika'da sanat, halen siyasetçilerin egemenliğindedir. Bölgecilik Amerika'nın sanatsal geleceğinin dizginlerini elinde tutmaktadır[80].

Amerika'nın, sanatçılara yepyeni bir ortam sunduğu bilinen bir gerçektir. Fakat yeni bir sanat ortamı yeni sorunları da beraberinde getirmiştir. Avrupalı sanatçıların layıkıyla işlerini yapıp yapamayacakları Amerikalılar için muamma olmuştur. Kendilerinden bekleneni gören yeni nesil Avrupalı sanatçıların tek amacı işlerini kanıtlamaktır. Bunun içinde yerli sanatçıların eserlerini incelemişler ve fikir edinmişlerdir. Konularda çeşitlilik sağlamak ve Amerika'nın modern sanat anlayışına uygun hale getirmek diğer bir amaçları haline gelmiştir[81].

[80] Serge Guilbault,*a.g.e.,* s.75-77.
[81] Serge Guilbault, *a.g.e*., s.104.

New York'lu sanatçı Hanniah Harari, bu konuyla ilgili olarak şu ifadelere yer vermiştir; ''*Sütunlarınızda manifestosu alıntılanan sanatçıların ''küreselciliği'' kendi kafataslarının küreleriyle sınırlı düpedüz. Böylesi don kişotça dövüşmeler, marazi, bireycilik, kahramanca hareketler uzak romantik çağlara özgü, bizim çağımıza değil… Kendimizi ileri itmek için geçmişimizden yararlanmayı öğrenmeliyiz. Sanatçılar dünyanın ilerleyişine ayak uydurmak zorunda kalacaklardır. Uydurmazlarsa gerçekten ''arkaik simgeler'' haline gelmiş olurlar''*[82].

Soyut Ekspresyonistler her ne kadar kendi estetik anlayışlarını oluşturmuşsa da Batı'dan ilham almışlardır. Avrupa sanatı oldukça çeşitli sanatçıyı ve sanat anlayışını barındırdığından dolayı birçok ülkeyi etkilemiştir.

Amerikan sanatı, soyutlamaya yönelik devam eden ve değişmez bir eğilimin, mantıksal doruğu olarak tanımlanmaktadır. Amerikan kültürü uluslararası model konumuna yükseltilince Amerikalı olanın anlamı değişmek durumunda kalmıştır. Tipik olarak Amerikalı: Batı kültürünün temsilcisidir. Böylece, Amerikan sanatı bölgesel sanattan uluslararası sanata, sonra da evrensel sanata dönüşmüştür[83].

Yeni sanat, güçlü ve enternasyonalist olan, ama komünist tehdidinden kaygı duyan yeni Amerika'nın suretinde yapılıyordur. 1948 yılından sonra, bu yeni Amerikan avangard sanatta kendini tanıyabiliyordur[84].

Motherwell bu konuyla ilgili olarak şu ifadelere yer vermiştir; *''Yeni oluşan ''New York ekolü''- coğrafi olmayan ama yön belirten bir terim- modern sanat kültürünün bir görünümüdür. Bu ekole mensup sanatçıların yapıtları ''soyut''tur ama ille de temsiliyetten uzak değildir''*[85].

[82] *Gös.yer.*
[83] *A.g.e.*, s.248.
[84] *A.g.e.*, s.278.
[85] *A.g.e.*, s.283.

4.2. Heykel Sanatında Soyut Ekspresyonizm

Soyut Ekspresyonizm, duygusal yoğunluğu ve kendini inkâr etmenin bir sonucu olarak non-figüratif estetikle birleşmiştir. Soyut ekspresyonist heykel, sanatçıların yeni sanat eserlerinin yaratılması için sahip olduğu tanımları ve olanakları genişletmiş ve geliştirmiştir.

Amerikan resminde Soyut Ekspresyonizmin etkili olduğu yıllarda heykel alanında dikkat çeken başlıca sanatçı, 20. yüzyılın en büyük heykeltıraşlarından biri olarak görülen David Smith'tir. Kübizmin, Konstrüktivizmin ve Gerçeküstücülüğün biçimsel dağarcığını içselleştirerek kendine özgü bir bileşime varmış olan Smith, erken dönem yapıtlarında Amerikan soyut ekspresyonist resminin etkilerini barındıran açık, yassı ve metal heykeller yapmış, bu tür yapıtları üç boyutlu metalik kaligrafiye benzetilmiştir. Smith, 1950'li yıllardan itibaren daha büyük boyutlu ve anıtsal heykellere yönelmiştir.

David Smith ve Alexander Calder gibi soyut ekspresyonist heykeltıraşlar, zaman zaman primitif totemleri akla getiren, ama son derece zengin bir endüstriyel malzeme çeşitliliğini barından yapıtlar gerçekleştirmiştir. Bir dönem savunma sanayisinde kaynakçı olarak çalışan Smith, çağımızın tüm çağrışımlarının malzeme olarak metalde birleştiğine inanarak, malzemenin kendisini de yapıtlarının simgesel bir öğesi olarak düşünmüş, çağımıza özgü ilerleme hırsı ve tahripkarlığın metalik görüntüsüyle ilgilenmiştir[86].

Üç boyutlu geleneksel sanatta olduğu gibi, heykeli oymak veya kalıbın almak, Soyut Ekspresyonist heykel sanatında sık karşımıza çıkan bir özellik değildir. Bunun yerine endüstriyel malzemeler sıkça kullanılmış ve kaynak tekniğinden yararlanılmıştır[87].

[86] Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.150-151.
[87] Ben Street, ''Abstract Expressionism'', *Royal Academy of art,* Piccadilly, 2016-2017, s.8-10

Soyut Ekspresyonist heykel sanatında sıkça karşımıza çıkan dinamik formlar, sanatçının kurgulanmış tasarım ile anlık tasarım arasında sıkışmış olduğunu düşündürebilir. Aynı zamanda ışık, formdaki dinamizmi açığa çıkartmak için yardımcı faktör haline gelmiştir. Soyut Ekspresyonist heykeltıraşlardan olan David Smith, geometrik şekillerden faydalanmıştır. Boşluk ve doluluk kavramını önemli bir biçimde irdeleyen Smith, insan beyninin bilinçaltındaki çözümlenmemiş sembolleri anlamlandırmaya çalışmıştır. Çalışmalarında malzeme olarak genellikle metal nesneleri kullanmış ve hacmi büyük çalışmalar üretmiştir[88].

Soyut Ekspresyonist heykel sanatı, özellikle bireyin dünyayı nasıl gördüğüne odaklanır. Smith, gerçek insan formunun soyutlamalarını kimi zaman kullansa da genellikle geometrik soyutlama yolunda ilerlemiştir. İzleyicinin görünmeyeni görüp yorumlaması için anlamı sembollerin ve imgeselliğin arkasında gizli tutmuştur.

Sanatçılar kendilerine odaklanarak, sorunlarını konu edindikleri sanat eserleri yaratma çabasına girmektedirler. Sanatçı Soyut Ekspresyonist heykelde, evrende var olan nesnelerin ve figürlerin iç dünyasındaki yansımalarını ele almaktadır. Düşüncelerini ifade etmesi ve fiziksel eyleme dönüştürme süresince sürekli gözlem yapmaktadır. Dış gerçekliğin kendine göre kusursuz tahlilini yaptıktan sonra tekniği itibariyle, kendi belirlediği materyaller sayesinde somut gerçekliğe dönüştürmektedir[89].

[88] *Gös,yer.*

[89] Shane Michael Kennedy, *Expressionist Art and Drama before, During, and After the Weimar Republic*,(Portland State Unıversity),2015 s.29.

BEŞİNCİ BÖLÜM

SOYUT EKSPRESYONİST HEYKEL SANATÇILARININ VE ESERLERİNİN İNCELENMESİ

Alexander Calder, Ibram Lassaw ve David Smith gibi birçok soyut ekspresyonist heykel sanatçısı, soyutlama ve deforme etme teknikleri ile biçimsel tavır ve imgeyi yeniden yorumlamışlardır. Karmaşık düşüncelerin basit dışavurumu olarak algılayabileceğimiz soyut ekspresyonist sanatçının, bu yeni bakış açısı heykel sanatında bir devrim niteliği göstermiş, güzel olandan çok görünmeyen ifade edilmiştir.

Heykellerde şekiller, görünür dünyadan alınmayan formlar kullanılarak, gerçekçi olmayan bir şekilde tasvir edilir. İçeriğin, biçimin önüne geçtiği ve sanatın imge olarak kavranmaya başlandığı 20. yüzyılda, tipik olarak nesnel olmayan tarzda heykeller yapan sanatçılar; acı, öfke, aşk ve sevinç gibi duygu durumlarını, kendilerine özgü teknikler kullanarak yansıtmışlardır.

5.1. Alexander Calder (1898-1976)

Amerikalı heykeltıraş Alexander Calder, (1898-1976) Soyut Ekspresyonizm doğmadan önce, 1930'larda tanınmaya başlamıştır. Asıl öğrenimi mühendisliktir. Sanata merak saldığı için, 1923-1925 yılları arasında New York'taki sanat öğrencileri birliğinin kurslarına katılmış, orada mühendislik ve sanat arasında aşılması büyük sınırların olmadığını fark etmiştir. 1926'da, Paris'te Picasso ve inşacı sanat ile tanışmış, inşacıların yanı sıra Mondrian'ın da sanatından etkilenmiştir. Heykelleri 'mobile' ve 'stabile' olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır. Genellikle hurdalıktan topladığı çeşitli makine, araba ya da uçak parçalarını küçük müdahalelerle heykele çevirmiş, yerine göre bazılarını da boyamıştır. Durağan olan heykeller belli bir yerde öylece duran, devinimi yanılsama olarak sunan heykellerdir[90].

[90] Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*, s.239-240.

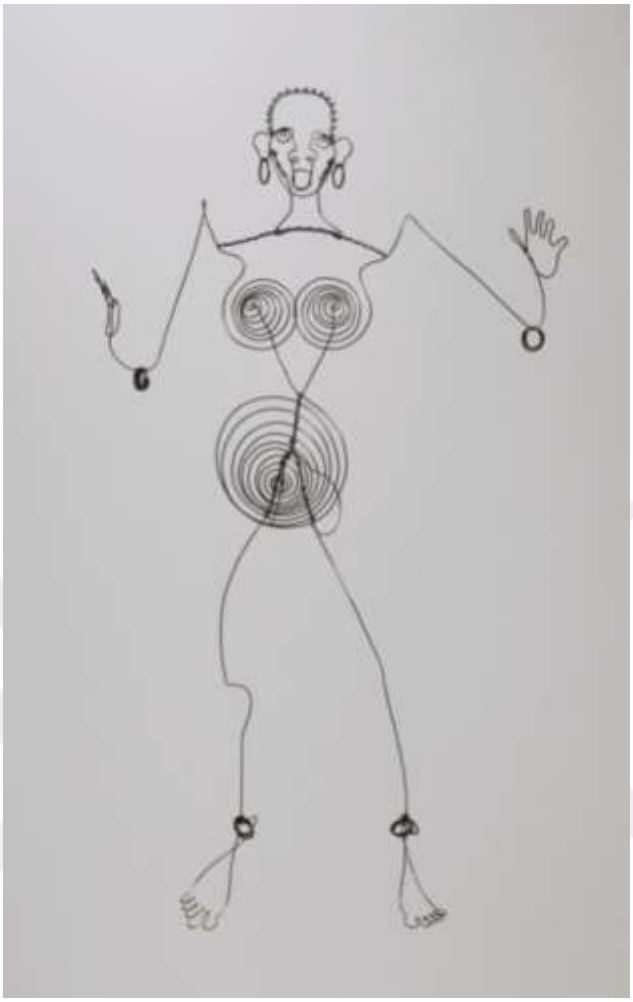
Soyut Ekspresyonist heykeldeki hareket kavramını farklı şekilde yorumlayan Calder, yeni nesil sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Heykellerini hava akımı kullanarak hareket ettiren sanatçı, devinime bağlı olarak değişen ışığın etkilerini de eserlerine yansıtmıştır. Calder'ın açık yapıtları, sürekli bir hareket içerisinde olduğundan dolayı, sanatçısı ile birlikte eser yeniden yaratılmaya devam etmektedir.

Calder'ın devinimli heykelleri, bazen bir örümcek gibi tavandan yere doğru sarkarlar, bazen yerde beklerler; rüzgâr ya da başka bir canlının etkisiyle derhal devinmeye başlarlar. Bu açıdan heykel gibi deyimi, Calder'ın hareketli işlerine pek uymaz. Kütlesellikten vazgeçen Calder, diğer heykeltıraşların fazlalık diye gözden çıkardığı artıkları toplayarak heykel yapmaktadır. Hurda metallerden, kemik ve ağaç parçalarına, bulduğu her şeyi heykele çevirmeye meraklıdır[91].

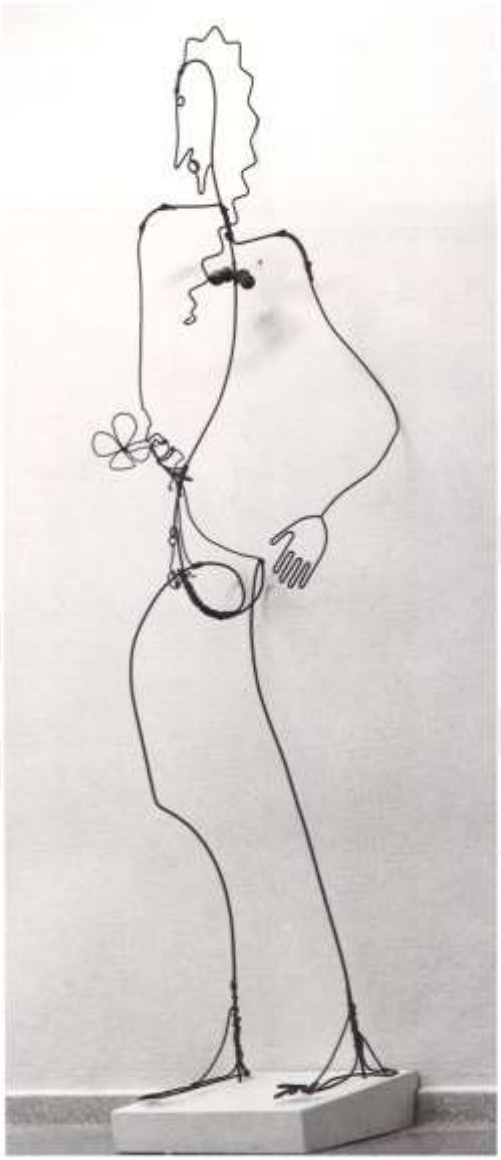
Calder ilk olarak 1920'lerin sonlarında, Paris'te yaptığı tel heykeller ile halkın beğenisini kazanmıştır. Özellikle farklı ve alışılmadık malzemeleri kullanmasıyla tanınan Calder, omzunun üzerinde bir tel rulosu ve cebinde bir çift pense taşıdığı söylenmektedir. Calder *'Josephine Baker'* adlı çalışmasında, dönemin tanınmış sanatçısını model olarak kullanmıştır. Teli bükerek, kıstırarak şekil vermektedir. Calder, eserlerinde o kadar çok tel kullanmıştır ki; Parisli eleştirmenler ona ''tel kralı'' adını vermiştir. Alexander Calder'ın diğer bir çalışması da *'İlkbahar'*dır. İlkbahar'ı ilk sergilediği 1928 yılında, New York Times, geleneksel olmayan heykel malzemelerinin gelişini müjdelemiştir. Bu heykel, tel kreasyonundan oluşmaktadır. Alexander Calder'ın heykelleri ile birlikte, bakır tel ve düğmeler sanatsal ifade araçları olarak kullanılmaya ve tanınmaya başlanmıştır.

Calder çocukluk yıllarında çöp kutularını karıştırır, burada bulduğu hurda malzemelerini yaptığı çalışmalarda kullanırdı. *'İlkbahar'* adlı heykeli, konu ve ölçek bakımından anıtsaldır. Yüksekliği 200 cm'nin üstündedir. Figür, teller ile ana hatları belirlenmiş şekilde yapılmış fakat aynı zamanda ayrıntı da katılmıştır. Figürün elindeki çiçek ve dalgalı saç teli bunun göstergesidir. Daha sonra Calder, bu heykeli başka bir tel ve balya kullanarak yenilemiştir[92].

[91] *Gös.yer.*
[92] https://www.guggenheim.org/artwork/736



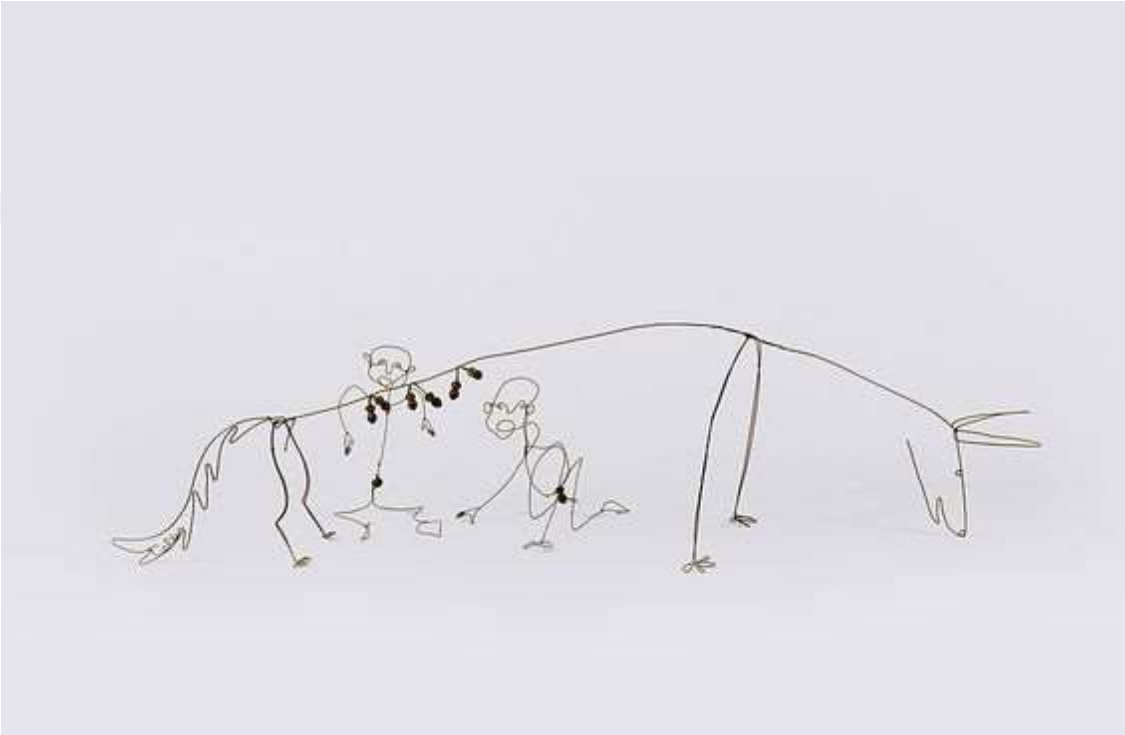
Resim. 5.1. Alexander Calder, *''Josephine Baker III''*, Çelik Tel, 1927



Resim 5.2. Alexander Calder. *''İlkbahar''*, Çelik Tel, 1928

Alexander Calder'ın diğer bir heykeli olan *'Romulus ve Remus'*, koruyucu bir dişi kurt tarafından emzirilen Roma'nın mitolojik kurucularından ilham alınarak yapılmıştır. Batı sanatında da bu sahne sık sık tasvir edilmiştir.

Calder'ın bu heykelinde, erkek çocukların cinsel organları ve kurdun meme uçları kapı durdurucuları ile temsil edilmektedir. Form hem hacmi hem de boşluğu göstermek için bükülmüş bir telden oluşmaktadır[93].



Resim 5.3. Alexander Calder. *''Romulus ve Remus''*. Çelik Tel ve Boyalı Levha,1928

[93] https://www.guggenheim.org/artwork/737

5.2. David Smith (1906-1965)

David Smith, soyut ekspresyonist grup ile doğrudan ilişkilendirilen heykeltıraşlardan biridir. Kendi kuşağındaki bazı ABD'li heykeltıraşlar gibi, Smith de 1926-1929 yılları arasında belli aralıklarda New York'taki sanat öğrencileri birliğinin akşam derslerine devam etmiş, daha çok resim çalışmıştır. Resim çalışmalarının yanı sıra fırsat buldukça heykelle ilgilenmeye başlayınca, daha önce para kazanmak için öğrendiği metal kaynak tekniğinin işine yarayabileceğini fark etmiş, Picasso ve Gonzalez'in kaynakla yaptığı heykelleri görünce bunlardan ilham almıştır.

1935-1936 yılları arasında, Avrupa'da tank ve lokomotif yapan bir fabrikada çalışmış ve hayran olduğu ustaların işlerini yakından incelemiştir. Smith, sanat yaşamının ilk yıllarında, Avrupa sanatı karşısında oldukça kötü fikirlere sahiptir. Avrupa'ya resim ve heykelin sırlarını öğrenmeye gitmiş fakat ortalıkta sır görememiştir. Avrupalı sanatçılar da tıpkı kendisi gibi sıradan insanlar olup, herkes eline hangi malzemeyi geçirirse onunla sanat yapmaktadır.

Sanatçılar; kille biçimleme, bronz döküm ya da taş yontmanın dışında yeni teknikler denemişlerdir. Gereksinim duyulan aletler, fabrika ya da garajlarda kolayca bulunabilmektedir. Smith, ilk heykellerini hurdalıktan topladığı demir parçalarından yapmıştır. Bunlar boşlukta gezinen, üç boyutlu demir çizimlerdir ve organik görünümdedirler. *'Harfler'*, *'Kraliyet Kuşu'*, *'Bir İrlandalı Demircinin Şarkısı'* ve *'Avustralya'* sanatçının bu dönem yaptığı işlerdendir.

Sanatçı, 1950'lerin ortalarında heykellerindeki çizgisel unsurların yanı sıra yavaş yavaş hacimlere de yer vermeye başlamıştır; bu dönemde, paslanmaz çelikten meydana getirdiği parlak kübik biçimler üretmeye yoğunlaşmıştır. Öncekilere göre daha soğuk olan bu heykellerin bazıları insan figürünü çağrıştırırken, bazıları hiçbir doğal nesneye referans vermiyorlardır. Dolayısıyla sanatçı, *'İşaret Eden Kadın'* ve *'Küpler'* adlı heykelleri gibi, birbirinden farklı tekniği ve konuyu bünyesinde taşımaktadır[94].

[94] Mehmet Yılmaz ,*a.g.e.*, s.240-241.

''Başlangıçta heykelle ilgili çok yoğun duygular içindeysem, sonucun ne olacağını bilme gereksinimi duymam; en önemli şey, çözüm için yapılan mücadeledir. İşin sonu, gereğinden fazla tam ve gidilebilecek son noktaysa, yani yeni bir sorun ortaya koymayacaksa, bir çözümden ziyade bir sorun ortaya koyacak bir sondan başa doğru çalışmaya hazırlarım kendimi.'' Bazen bir heykele başladığımda, ilk başta kafamda sadece belli bir parçası vardır; gerisi sanki bir rüyanın gidişatı gibi bilinmeyen bir yolculuktur. Sanatı ortaya çıkartan şey; o işin tekniği, malzemesi ya da kesinliği değil, yaratının kendi içindeki çelişkisidir''[95].

Smith'in yöntemi bir anlamda, Pollock ve Kooning'in resimdeki yöntemlerinin heykele uyarlanmasıdır. Belli bir plan olmaksızın işe başlanıyor, sanatçının önceki deneyimleri ve malzeme ile gidişat belirleniyordur.

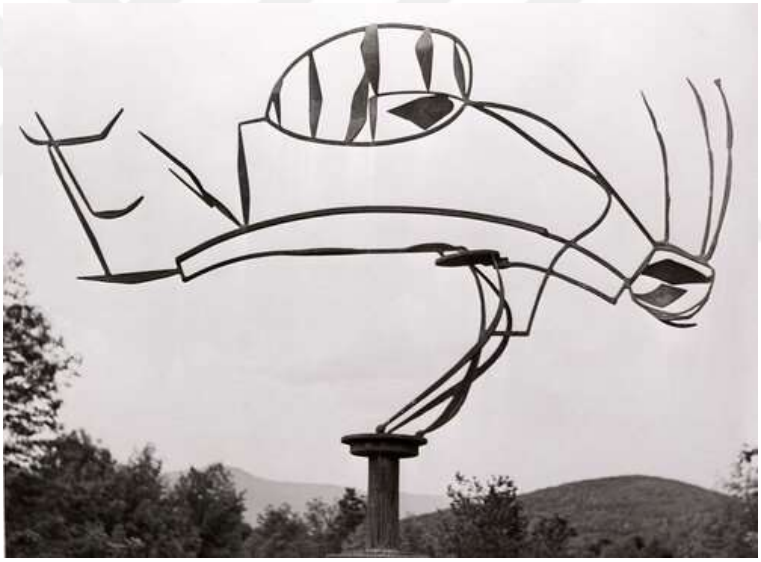
Heykelde bu yöntemi 1910'larda Picasso bulmuş, inşacı heykeltıraşlar da geliştirmişlerdir. Smith bu çizginin devamında yer alan sanatçılardandır. Amerikan heykeline yeni bir tarz getiren sanatçı, işlerini dünyaya sunmuştur.

[95] *Gös.yer.*

David Smith'in heykelleri gerek kullandığı malzeme gerek biçimsel özellikler bakımından, yaşadığı dönemin heykellerinden oldukça farklıdır. Smith'in heykellerinde, genellikle iki boyutlu bir izlenim vardır. Bunun nedenlerinden biri, geçmişte resim eğitimi de almış olmasıdır. Smith genel olarak eserlerinde, metal artıkları ve tarımsal alet parçaları kullanmıştır.

Bu malzemeleri birleştirmiş ve bir kompozisyon oluşturmuştur. Çizgiye önem veren, uzayda çizim adını verdiği şeyi yaratmak için çizgiye güvenen bir heykeltıraştır. Smith, heykellerinde kaynak tekniğini kullanmaktadır. Bu özelliğiyle Julio González ile benzeşmektedir. Metalin, 20. yüzyıl heykelleri için en etkileyici araç olduğunu düşünmüştür.

Erken dönem çalışmaları, Sürrealizmden etkilenmiştir. Smith'in heykelleri, izleyicinin imgeyi anlamasında ısrar etmeyen, insani nitelikli şekillere sahiptir. Smith için form, sadece kendi bilinçaltının izin verdiği kadarıyla vardır[96].



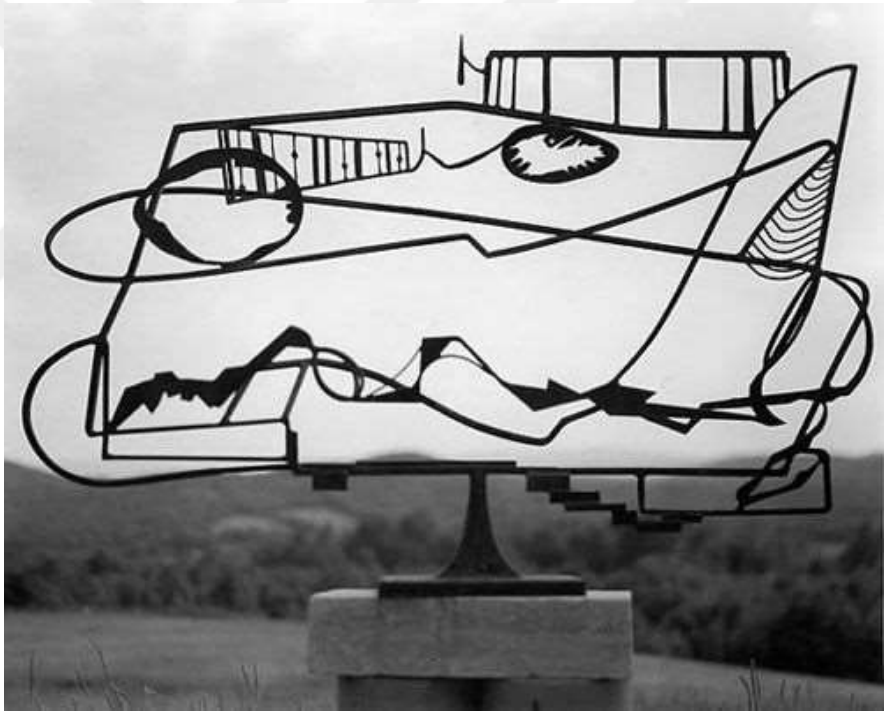
Resim 5.4. David Smith *''Avustralya''*, Boyalı Çelik, 1951

[96] http://www.artagogo.com/News/davidsmith/davidsmith1.htm

'Hudson Nehri Manzarası', metal bir çizim algısını oluşturmaktadır. Smith, genellikle heykellerini açık havaya koymaktadır. İzleyici, metal çizgilerin arkasındaki manzarayı görmekte, bu görüntüyü heykel ile birlikte düşünmektedir. Bu şekilde manzara, heykelin bir parçası haline gelmektedir.

Bir manzarayı heykelde tasvir etme fikri, tamamen yeni bir kavramdır. Yüzyıllar boyunca heykeltıraşlar, insan ve hayvan bedenini veya nesneleri tasvir eden çeşitli heykeller yaratmışlardır. Fakat bir manzaranın tasviri daha önce düşünülmemiştir.

Çünkü manzaralar heykeltıraşın değil ressamın alanı olarak düşünülmüştür. Smith, *'Hudson Nehri Manzarası'* adlı eserinde geometrik formlar kullanmış, mimari bir görüntü elde etmeye çalışmıştır. Bununla birlikte, malzeme olarak cilalı paslanmaz çelik kullanmıştır[97].



Resim 5.5. David Smith *''Hudson Nehri Manzarası''*, Boyalı Çelik, 1951

[97] *Gös.yer.*

‘*Cubi VI’ ve ‘Cubi XXI’*, geometrik ve soyut bir şekilde de olsa insan figürünü yansıtmaktadır. David Smith’in ‘Cubi VI’ ve ‘Cubi XXI’ adlı heykelleri, bir sanatçı olarak olgun kariyerini yansıtan paslanmaz çelikten yapılmış bazı eserlerindendir. Bu iki heykel, geometrik figürlerden oluşan soyut bir kompozisyondur. Kare ve dikdörtgen biçimlerini barındırmaktadır. Kompozisyon olarak dikey bir şekilde durmaktadır. Bu heykellerin, geometrik şekiller ile oluşturulmuş olan bacakları, gövdesi ve başı bir insanın anatomik oranlarına eşdeğerdir. Statik olan heykellerin kırık siluette bulunması, bir miktar durağanlığı bozmaya yardımcı olmaktadır. Şekli asimetriktir. Uzayda bir kaymanın olabileceğini ima etmektedir. Kullanılan malzeme, ışığın etkisini heykel üzerinde hissettirmektedir.

‘Cubi VI’ adlı heykelin altındaki X şekli, çapraz bacaklı bir duruşu andırmakta ve kare "göğüs" bir kol gibi yukarı doğru uzanan uzun bir dikey dikdörtgene bağlanmaktadır. İkinci ve daha yüksek bir dikey dikdörtgen, kafa olarak yorumlanabilir. Üst ve alt bölümler, malzemenin yansıtıcı özellikleriyle birlikte heykelin kütlesine ve büyük ölçeğine rağmen hassas bir şekilde dengelenmiş bir elmas şekli ile birleştirilmiştir[98].



Resim 5.6. David Smith, *‘’Cubi VI’’,* Paslanmaz Çelik, 1963

[98] https://www.imj.org.il/en/collections/191659



Resim 5.7. David Smith *''Cubi XXI''*, Paslanmaz Çelik, 1964

Geleneksel heykel sanatının dışına çıkan David Smith, bilinçaltının getirdiği alışılmadık fikirleri birçok eserinde hissettirmiştir. Geometrik formları bolca kullandığı Cubi heykel serisinde görüldüğü üzere, bu formlar anıtsal nitelikler barındırmaktadır. Cubi heykellerinin bulundukları ortamdan yararlanmaya çalışan Smith, manzaranın ve ışığın etkilerini formun kendisinde hissettirmeyi amaçlamaktadır. Düzensiz duran geometrik biçimler aynı zamanda yapısal yeniliği simgelemektedir.

Cubi, birçok David Smith heykeli gibi paslanmaz çelikten imal edilmiştir. Bunun sebeplerinden biri ise, temel geometrik biçimlerin aktarım gücünden yararlanabilmektedir. Çalışmalar, heykelleri çevreleyen ortamdaki renklerin heykellerin, üzerlerine yansımasını sağlamak amacı ile açık havada sergilenmektedir[99].

[99] Mary Hollingsworth, *a.g.e.*, s. 472.

5.3. Ibram Lassaw (1913-2003)

1913'te İskenderiye'de dünyaya gelen Lassaw, heykele olan ilgisini genç yaşta keşfetmiştir. Ailesinin işleri gereği, Napoli, Malta, Marsilya ve İstanbul'da yaşamıştır. Genç yaşlarında modellik yapmaya başlayan Lassaw, lisede iken heykel dersleri almaya devam etmiştir. Lassaw daha 20 yaşında iken, figürü terk etmiş ve soyut işlere yönelmiştir. Lassaw 1937'de işbirlikçi sergiler yoluyla, soyut sanatı teşvik etmeye odaklanan bir sanatçılar topluluğu olan ''American Abstract Artist'' grubuna katılmıştır. Silahlı kuvvetlere katıldığı 1942'de, sanatını icra etmeye çok vakit bulamamış, ancak burada öğrendiği kaynak yapma becerisi ileriki yıllarda işlerini icra etmesinde kolaylık sağlamıştır. 1950'lerde, oksijen ve asetilen karışımı ile kaynak yapmaya başlamış olan Lassaw, üç boyutlu heykeller yaratmaya ve heykellerinde negatif alanları genel kompozisyonun olmazsa olmazı haline getirmiştir.

Lassaw, yaşamın tüm yönleriyle birbirine bağlı olduğuna inandığı bir doğa görüşünü savunmaktadır. Atom enerjisinin keşfinden etkilenen sanatçı, heykellerindeki biçimler arasında boşluk kullanmaktadır. Lassaw'ın doğadan ve bilimden etkilenmesi ve kaynak kullanması, heykellerini şekillendiren ana unsurlardır. Onun için Taoizm; yaşamın içinden geçen yolu zorlamaktan ziyade, boşluklar arasında hareket etme vurgusunu çağrıştırıyordur. Lassaw'ın Taozim ve Budizme olan ilgisi arttıkça, soyutlamanın sezgiselliğine olan inancı da artmıştır. Lassaw'ın ilk retrospektif sergisi, 1957'de Massachusetts Institute of Technology tarafından düzenlenmiştir. Çalışmaları Whitney'in 1959'da ''Nature in Abstraction'' adlı gezici sergiye dahil edilmiş ve aynı yıl Documenta II' de gösterilmiştir. Soyut Ekspresyonizmin azalması, Lassaw'ın çalışmalarının dinamizmini ve canlılığını etkilememiştir. Bir sanatçı olarak kendine meydan okumaya devam etmiş ve heykel üretme süreci zamanla gelişmiştir. İlk soyut heykellerinde, bir tel armatür üzerine doğrudan alçı ile çalışmıştır. 1940'larda ilk olarak dökme metal elementler içeren işler üretmiştir. Kaynak yapmaya başladığında ise, alçı kullanımını tamamen bırakmıştır. Hayatı boyunca çalışmaları ülke çapındaki galerilerde ve büyük müzelerde düzenli olarak gösterilmiştir. Amerikan soyut sanatın, en önemli heykeltıraşları arasında gösterilmeye devam etmektedir[100].

[100] https://www.michaelrosenfeldart.com/artists/ibram-lassaw-1913-2003

Ibram Lassaw, adını Budist merhamet tanrısı *'Kwannon'* adlı heykelinden esinlendiği heykelini 1952 yılında yapmıştır. Bu heykel sanatçının, erimiş bronz ve gümüşten yaptığı parıldayan heykellerinden biridir.

'Kwannon' adlı heykeli, kompozisyon olarak diğer heykellerinden daha fazla figür içermektedir. Heykeldeki yatay kollar, küçük ayakları ve ufak bir başlık ile Budist tanrısına atıfta bulunuyor gibidir. *'Kwannon'*, Lassaw'ın diğer heykellerine oranla daha büyüktür. Heykelin yüksekliği, işin figüratif çağrışımlarına katkıda bulunuyor gibidir. Bu heykelin en üst kısmı, diğer yerlerine göre en dar olan kısımdır. Bu bölümde daha az karmaşık dikdörtgenler vardır. İşin zirvesindeki zayıflama, soyut bir kafa görünümündedir. Hemen altındaki geniş alan ise gövde izlenimi vermektedir. Bu heykelde destekleyici unsurlar da vardır. Cılız görünen alt kısımlar, heykelin ayakları gibidir. Ayaklar heykele hareket katmış ve işi teknik olarak desteklemiştir. Bu nedenle heykel güçlü görünmek yerine, dallar gibi kırılgan görünmektedir. Hatta bu dallar, formdan çıkmış izlenimi verir. Lassaw'ın çalışmalarında, heykelin biçimi genellikle incedir. Her parça farklı kısımlara uzanır ve farklı yönlere doğru gider. Özellikle formun ortası daha karmaşıktır. Heykelin kolları, akordeon gibi orta kısma çekilmiş gibidir. Dikdörtgenin özellikleri bu merkezi formda yoğunlaşır[101].

[101] Sarah A. Taylor, *Toward The Open Lattıce: Ibram Lassaw Wıthın Abstract Expressıonıst Sculpture, 1945-1953* (Graduate School of the Unıverstıy of Oregon, Presented to the Department of Art History*),* Oregon, Haziran 2012, s.52-55.



Resim 5.8. Ibram Lassaw *''Kwannon''*, 1952, Bronz

Ibram Lassaw'ın 1952'de yaptığı *'Monoceros'* adlı heykeli, ilk bakışta soyutlanmış bir insan figürü izlenimi vermektedir. Ancak 118.1 cm yüksekliğindeki bu form, döngüsel uyum ve zarif bir hareket çalışmasıdır. Lassaw bu heykelini, oksidasyon kaynağını kullanarak icra etmiştir. Erimiş bronz ve gümüş parıltılarını da heykelin yüzeyinde görmek mümkündür.

Bu heykel de, Lassaw'ın çoğu heykeli gibi düzensiz geometrik formlardan oluşmaktadır. Fakat bu düzensizlik diğerlerinden daha az belirgindir. Bu da işe göreceli bir pürüzsüzlük kazandırır. *'Monoceros'* ayrıca kare şekillerinden dolayı, diğerlerinden daha fazla yinelenen formlara sahiptir. Bu formlar ortada eşit şekilde bölünür ve özellikle de heykelin dış bölümlerinde birçok kez tekrarlanır. Formlar, heykeli fiziksel olandan uzaklaştıracak kadar soyuttur.

Heykelin 3 ayağı var gibidir ve formun dengede durmasını sağlamaktadır. Bu ayaklar hafif bir metal şeritten yükselmesine rağmen, ağır ve sıkıştırılmış gibidirler. Gövdeye doğru aniden genişleme hissi yaratır ve yukarı doğru tekrar daralırlar. Formundan dolayı, iç mekânın sıkıştırılma hissini uyandırmaktadırlar.

'Monoceros', ağır bir heykel olmasından dolayı, tek kişi tarafından hareket ettirilmesi zordur. Yüksek kaliteli galvanizli telden yapılmış ve bronz ile kaplanmıştır. Isı olmadan bükülmüş ve şekillendirilmiştir[102].



Resim 5.9. Ibram Lassaw *''Monoceros''*,1952, Bronz

[102] Sarah A. Taylor, *a.g.e.*, s.58-60.

ALTINCI BÖLÜM

HEYKEL YAPAN EKSPRESYONİST VE SOYUT EKSPRESYONİST RESSAMLAR

Bazı ekspresyonist ve soyut ekspresyonist ressamlar; Alberto Giacometti ve Pablo Picasso gibi sanatçıların etkisiyle heykel sanatına ilgi duymaya başlamıştır. İki boyutlu ve yassı bir düzlemin, üç boyutlu derinlikli bir dünyada ifade edilmesi önemsenmiş, sanatçılar bu süreçte biçim ve imgenin olanaklarını sonuna kadar kullanmaya yoğunlaşmıştır.

6.1. Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938)

Ernst Ludwig Kirchner, Die Brücke manifestosunda şu ifadelere yer vermektedir; *''İlerlemeye duyduğumuz inançla, yeni yaratıcılara, yeni izleyicilere ve gençlere çağrıda bulunuyoruz. Biz bugünün gençliği olarak, geleceği sırtlamak, eskinin kurumsallaşmış düzenine kendi yaşamımızın, kendi eylemlerimizin özgürlüğünü yaratmak istiyoruz. Kendini kısıtlamadan, doğrudan ve tüm içtenliğiyle yaratmaya soyunan herkesi bizden sayıyoruz''*[103].

Ekspresyonist resim ve heykel sanatının ilk temsilcilerinden olan Kirchner, burjuva kesimine karşı bir başkaldırı sonucunda, Ekspresyonizmden öncesini eleştirmiş, bunu da resimlerinde kullandığı özgün renkler ve figüratif formlar ile belirginleştirmiştir. Bu başkaldırının etkileri yaptığı üç boyutlu işlerde de hissedilmektedir. Ernst Ludwig Kirchner'ın *'Dans Eden Kadın'* adlı heykeli, sanatçının Alman Ekspresyonist grup Die Brücke ile etkinlik sırasında yaptığı ilk heykellerden biridir. Kirchner, dans eden bir kadının canlı ahşap heykelini bir ağaç gövdesinden yapmıştır. Ağaç gövdesini bir baltayla keserek işe koyulmuştur[104].

[103] Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.40.
[104] https://www.stedelijk.nl/en/collection/1171-ernst-ludwig-kirchner-tanzende

Heykelin genel yüzeyini pürüzlü bırakmıştır. Malzeme seçimi ve çalışma yöntemi nedeniyle ağaç gövdesinin şekli, heykelin şeklini büyük ölçüde belirlemiştir. Sanatçı, Afrika yontu sanatından oldukça etkilenmiş olup bunu heykeline yansıtmıştır. Figürdeki baş, gövde ve uzuvlarda ayrıntıya girilmemiştir. Göz, burun ve dudaklar derinlemesine değil de yüzeysel işlenmiştir. Göğüslerdeki bitişiklik ve heykelin bazı yerlerinde gördüğümüz boyamalar primitif sanata duyulan ilginin bir diğer göstergesidir.



Resim 6.1. Ernst Ludwig Kirchner, *''Dans Eden Kadın''* Ahşap, 1911

6.2. Erich Heckel (1883-1970)

Die Brücke grubunun kurucu üyelerinden biri olan Erich Heckel; iki nokta arasında köprü kurmaya çalışmak için doğası gereği bir boşluk ya da uçurumun varlığına inanmaktadır. Heckel'e göre tehlikeli bir yoldan karşıdan karşıya geçmekte olan sanatçılar ardına bakmamalıdır. Die brücke grubu kuşkusuz ''tehlikeli'' olmayı arzulamaktadır. Gittikçe daha militan olan bu grup, militan bir ortamda yaratıcı özgürlüğü ve bohem bir yaşam tarzını benimsemişlerdir.

Almanya'nın siyasi atmosferi ve bu dönemdeki sömürgecilik, Heckel'in yaşadığı dönemin sosyo-politikasına yönelik kişisel tutumunu şekillendirmiş olacabileceği düşünülmektedir.

Heckel'in eserleri, geleneksel Avrupa sanat kurumundan kaçmaya atıfta bulunmakta, sanatsal mecazları yıkmaya çalışmaktadır. Aynı zamanda iki ve üç boyutlu çalışmalarında, ilkelci imgeler kullandığı da görülmektedir.

Die Brücke sanatçıları, doğallığın doğallığına hayran kalmış, erotizmden yararlanmışlardır Eserlerinde görüldüğü üzere figürlerin hareketlerinde hissedilen erotizm dönemin Almanya'sında pek hoş karşılanmamıştır. Fakat Heckel, figürlerindeki çıplaklığı şüpheci ve utangaç bir bakış açısıyla ortaya koymaktadır. Bu durum figürlerini aynı zamanda savunmasız ve çocuksu göstermektedir.

Erich Heckel, dönemin birçok sanatçısı gibi ilkel sanata ilgi duymuştur. Üçgen bir yüz, büyük uzun gözler ve güçlü kaşlar, belirgin bir şekilde keskin bir burun ve düz bir ağız figürlerinde görülmektedir.

Die brücke grubu üyelerinin eserlerinin bir kısmında gördüğümüz primitivizm etkileri aslında modern sanatın otantikliğine olan bir başkaldırı niteliğindedir. Afrikalıların ilkelliğini kucaklayarak medeniyeti eleştirmek ve yozlaşmış Batı'ya karşı çıkmak asıl amaçlarıdır. Kısacası ilkel kültürler, yeni bir sanat arayışı kadar, toplumsal bir eleştiridir[105].

[105] Ritika Biswas, ''A DANGEROUS BRIDGE: Examining Erich Heckel's Subversion of 'Primitivism' as a Method of Questioning Bourgeois Notions of Childhood in Girl with Doll.'' *'Yale-Nus College*, Singapore, *November*-2016, s.1-5.

Heckel, '*Çömelmiş Kadın'* adlı eserinde, çıplaklığı ve erotizmi ön plana çıkararak kadının masumiyetini ve çekingen oluşunu vurgulamış, utangaç hareketlerinin dışavurumunu betimlemiştir. Heykelin sol kolu başının arkasını, sağ kolu ise yüzünün sağ yarım tarafını tutmakta ve çömelmiş bir şekilde durmaktadır. Bir şeyler anlatmak istiyor fakat anlatmak istediklerini dile getiremiyor gibi görünmektedir. Duruşu itibariyle sıkışmışlık hissiyatı büyük oranda hissedilmektedir.

Heykelin kafasındaki siyah boyalar Afrikalıların örgülü saç modelinin izlenimini vermektedir. Yüzündeki mutsuzluk ve ifadesizlik hissiyatı mimiklerinden anlaşılıyor gibidir. Heckel'in bu heykeli S kıvrımlı bir duruşa sahiptir ve bu sayede kendi içindeki hareketliliği sağlamıştır. Primitif sanatının özelliklerini bünyesinde barındıran bu heykelde, gerçek vücut oranlarına bağlı kalınmaksızın sadece anlatılmak istenen düşünce ve hareket betimlenmiştir.



Resim 6.2. Erich Heckel, *''Çömelmiş Kadın''* Ihlamur Ağacı, 1912

6.3. Willem De Kooning (1904-1997)

Willem De Kooning, Hollanda'dan 1926 yılında göç etmiştir. 1930'larda Gorky ile iyi bir arkadaşlık kurmuş, 1940'ların başından beri de Pollock'tan önce tanınmaya başlamıştır. 1940'lı yıllarda De Kooning ve Pollock'un Soyut Ekspresyonist eylem resimleri ne kadar birbirine benzese de Pollock'un kutulardan tuvale boya damlatmasını kimse taklit etmeye cesaret gösterememiştir. Bu nedenle de eylem resmi yapmak isteyenler De Kooning'in çalışmalarına yakınlık duymuşlardır. Onlara göre Kooning'in tarzının hareket alanı daha geniştir[106].

Kadın ve Erkek bedeni, sanatçı için özellikle önemli bir konu olmuştur. Bu konuyu resim ve heykellerinde sıkça kullanmaktadır. Çalışmaları ile ilgili olarak şu ifadelere yer vermiştir; *"Nasıl iyi bir resim yapılacağıyla hiç ilgilenmedim ..."Bunun üzerinde mükemmellik fikri üzerine çalışmadım, ne kadar ileri gidebileceğimi görmek için…''*[107].

Kooning, resimden üç boyutlu usta eserler üretmeye geçiş yapan 20. yüzyıl sanatçılarından biridir. Soyut ekspresyonist heykelin en önemli çalışmalarından biri olarak gösterilen *'İstiridye Avcıları'*, 1972 yılında yaratıldığından beri, Kooning'in kişisel koleksiyonunun bir parçasıdır. Kooning, İstiridye Avcılar'ının birçok çizimini de oluşturmuştur. Bu çizimler genellikle taslak halindedir.

İstiridye Avcıları aynı zamanda bir heykel serisidir. Sanatçının sınırlarını aşma ve yeni bir yön bulma istediğini göstermektedir. Heykelde ilk bakışta göze çarpan, eğri büğrü yüzeyidir. Beden imgesi ve biçim oldukça açık bir şekilde yansıtılmış; en ilkel biçimde insan olmanın ne demek olduğunu vurgulamıştır.

[106] Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*,s.232.
[107] https://www.moma.org/artists/3213#fnref:1



Resim 6.3. Willem De Kooning, *''İstiridye Avcıları'',* 1966



Resim 6.4. Willem De Kooning, *''İstiridye Avcıları''*, 1970

Resimlerinde olduğu gibi Kooning'in heykelleri; sanatçının en büyük eserlerinden bazılarını üreten içgüdüsel bir ekspresyonist yaratıcı gücün sonucudur. Bu yaratıcı gücü resimlerinde ve heykellerinde hissettirmek isteyen Kooning, bazen gözü kapalı iş yapmaya çalışmıştır. Bu geliştirdiği teknik ile işiyle doğrudan sezgisel bir ilişki içerisinde girmiştir. Bu heykelin görülen yüzey dokusu, ancak ıslak kil ile çalışarak mümkün olmuştur. Aslında sanatçı için bu malzemeye başlarda sıcak bakmamış, fakat neler başardığını görünce kili sevmiştir. Kooning'in ıslak kil kullanması, malzemeyi gerektiği gibi hareket ettirme, yoğurma ve bükmesi için avantaj olmuştur.

İstiridye Avcıları serisi, son 50 yılda üretilmiş en dikkat çekici sanat eserlerinden biridir. Birçok yönden yaratıcısının ruhunu yansıtmaktadır. Ağır ve büyük boy ayaklarıyla yüklü olan figür, doğrudan çıktığı zemine sabit haldedir. Kafa küçük, gözler çöküktür. Buruşuk bir buruna ve büzülmüş dudaklara sahiptir. Heykelin boynu yok gibidir. Baş doğrudan vücut ile kaynaşmıştır. Beden oldukça kambur ve uzuvları büyüktür. Figürün sol kolu kendi etrafında kıvrılır[108].

'İstiridye Avcıları', sanatçının büyük ölçekli heykel serisindeki ilk çalışmasıdır. Bu heykel gerçekleşmeden önce Kooning, bir sürü resim ve taşbaskı serisi oluşturmuştur. Eserlerinde genellikle kadın bedeni kullanan sanatçı, ilk defa erkek bedenine yönelmiştir[109].

[108] https://www.christies.com/lot/lot-willem-de-kooning-1904-1997-clamdigger-5846076/
[109] *Gös,yer.*



Resim 6.5. Willem De Kooning, *''İstiridye Avcıları''*, Bronz, 1972

YEDİNCİ BÖLÜM

BATI AVRUPA EKSPRESYONİST HEYKELİNDE BİÇİMSEL TAVIR VE BEDEN İMGESİ

Ekspresyonizm ve Soyut Ekspresyonizm gibi 20. yüzyıl sanat akımları, soyutlama teknikleriyle heykel sanatına birçok özgünlük ve yenilik imkânı sunmuştur. Heykel sanatında beden, yüzyıllar boyunca dışavurum konusu olarak görülmüş, estetik değeri açısından da sıkça eserlerde yer etmiştir. Fakat estetiğin sadece güzelliği değil, aynı zamanda duygunun niteliklerini yansıttığı görüldüğünde beden, temsil edilenin anlamını ortaya çıkartmak için daha önce görülmemiş oranda büyük bir değişim geçirmiştir. Ekspresyonist heykel, biçimsel ve düşsel olarak ruhsal boyuttaki ifadeleri yansıtmayı amaçlamış ve bu amaca yönelik eserler üretilmiştir. Çünkü ekspresyonist heykeltıraş, içindeki yaratma dürtüsü ile aynı duygusal tutumu barındıran izleyici bulmayı amaçlamıştır. Bu nedenle beden, sanatçı ve izleyici arasında bağ kurmanın en etkin yollarından biri olarak görülmüştür.

7.1. Modern Heykelde Biçimsel Tavır ve Beden

Sanat tarihinin her sahnesinde yeniliğe ve gelişime açık olan heykel sanatçıları, farklı yollarla kendini ifade etmek ve düşüncelerini aksetmek istemişlerdir. Figüratif heykel sanatında da farklı materyallerin kullanımı, uygulanış biçimleri ve konuları, zaman çizelgesine göre değişim göstermiştir.

''Modern sanatın ortaya çıkışına kadar insan bedeni, neredeyse heykel sanatıyla özdeşleşmiş ve onun en önemli yaratma konularından biri olmuştur. 19. yüzyılın sonlarına doğru beliren modern sanat yapıtları, beden estetiği üzerinde büyük bir değişikliğe neden olmuş ve geleneksel anlayışta yapılan beden imgelerinden ayrılmaya başlamıştır. Modern sanat ister soyut olsun, ister soyutlayıcı olsun, bunların her ikisi de "soyut" kavramının içeriğinde birleşerek "soyut" sanatın bütünselliğini oluştururlar''[110].

[110] Osman Yılmaz, *a.g.m.*, s.48.

Orta Çağ Avrupa'sının hümanist yaklaşımı insan bedenine duyulan ilginin artmasına neden olmuş, beden yüceltilmiştir. Rönesans ve Barok ile bedene duyulan ilginin, ilk olarak Maniyerizm döneminde bilinçli olarak deformasyona uğradığı söylenebilir. Fakat bu dönemlerde bedenin yüceltilmesi ancak mitolojik varlıklar üzerinden meydana gelmiştir. 19. yüzyıla gelindiğinde beden özgür düşüncenin konusu olmuş, gündelik yaşam sahnelerinde kendini hissettirmeye başlamıştır. Edgar Degas ve Auguste Rodin, üç boyutlu çalışmalarında bu değişimin bariz örneğini vermişlerdir.

Yapılan sanat eserleri, sanatçının duygusal yaşamını temsil etmektedir. Eserde bulunan her ayrıntı, belirli bir anlayışın ve düşüncenin ürünüdür. Kullanılan beden imgesi hem sanatçının kendi ifadesini yansıtabilmesi hem de benzer zihniyetler ile bağlantı kurabilmesi için önemli birer kaynaktır.

Beden, uzayda yer kaplayan, belli bir ağırlığı ve gölgesi olan tıpkı bir taşınki gibi yere düşen fiziksel bir varlıktır. Bir madde olan bedenin doymaya ihtiyacı vardır. Acıkan beden etrafına bakınır. Almak ve koparmak ister. Yapılan heykel ve resimlerin, çekilen fotoğraf ve filmlerin, sahnelenen gösterilerin ve gönderilen sinyallerin nedeni hem zihinsel hem de fiziksel açlıktır[111].

Kaprow ve Beuys gibi sanatçılar beden aracılığıyla eylem anındaki varoluşa dikkat çekmişlerdir. Yves Klein, Hermann Nitsch, Gina Pane, Marina Abramoviç gibi sanatçılar ise araç ve amaç ilişkisini tersine çevirerek, eylem aracılığıyla beden üzerine yoğunlaşmışlardır. Mehmet Yılmaz, beden ile ilgili olarak şu ifadelere yer vermiştir; *''Bu sanatçılar sayesinde kendi bedenimize, sanat tarihine, sanat yapıtlarında gösterilen şeylere yeniden bakmaya, biçim ve anlam üzerinde yeniden düşünmeye başladık. Görmediğimiz ya da gördüğümüz halde görmezden geldiğimiz bazı şeyleri yeniden gördük. Acı ve hazzın, yalan ve hakikatin, çirkinlik ve güzelliğin, cinsellik ve masumiyetin, şefkat ve şiddetin beşiği olan bedenimiz (kendimiz) ile yüzleştik-itiraf etmeyi öğrendik''*[112].

[111] Mehmet Yılmaz, *a.g.e.*,s.356-357.
[112] *A.g.e.*, s.354-358.

Erkek ve kadın bedeninin çıplak gösterilmesi konusunda, ilk başlarda daha dengeli bir tutum vardır. Eski çağlarda her kültür buna benzer imgeler yaratmıştır. Bunlardan bazıları masum, bazıları son derece erotiktir. Kendi halinde poz veren çıplak bedenlerin, eski Hint, Çin, Japon ve Güney Amerika kültürlerince yaratılan resim ve heykellerinde cinsel ilişkinin her türlüsünü gösterdiği görülmektedir. Eski Yunan tanrı ve tanrıça imgeleri de çoğu kez çıplaktır.

Figür giyinik olsa bile, giysinin örttüğü beden, bütün ihtişamıyla gösterilmiştir. Fakat Hristiyanlığın kabulüyle birlikte iş değişmiştir. Meryem'in çıplak gösterilmesine hoşgörüyle bakılmamış, ancak vücudun hatları giysilerinin altından belli edilmiştir. Bunda, Yunan ve Roma sanat geleneğinin etkisi vardır. İsa ise mahrem yerleri dışında çıplak olarak bol bol gösterilmiştir[113].

Burada bir peygamberden çok güçlü ve çekici bir erkek bedeni sergilenmektedir. Ama yine de çıplak figür seyretme ihtiyacının peygamberlerden ziyade, mitolojik kahramanlar sayesinde giderilmiştir. Önce Kilise'nin sonra da soyluların iktidardan uzaklaşmasıyla, çıplak erkek bedeninden öte kadın bedeni ön plana çıkarılmaya başlanmıştır. Beden, hem istenildiği kadar seyredilmekten rahatsız olmayan imgeselmiş bir nesne, hem de bakanın zaafından yararlanan ve başkalarının gözlerini avlayan bir öznedir[114].

Modern sanata gelindiğinde ise bu tür kaygılar bir kenara bırakılmış, beden dinin aracı olmaktan yavaş yavaş uzaklaşmıştır. Beden, çeşitli deformasyonlara uğratılmış, gittikçe soyutlaşmıştır. Kumaş kıvrımlarının yerini iç ve dış bükey formlara bırakmış, yüzdeki ifadeler silikleşmiştir. Beden içinde yaratılan boşluklar, mekânın da işin içine dahil edilmesi fikrini doğurmuştur. Geometrik formların çokça kullanıldığı modern heykel sanatında anlatılmak istenen, ifadeler ile değil bedenin genel hatları ile verilmeye başlanmıştır.

Sanat eserlerinde kullanılan beden, gerçek yaşamdaki insanların temsilleridir. İster tuvaldeki boyadan, isterse bir kaidenin üzerindeki mermerden ibaret olsun figür, kendinin bir figür olduğunu bilmez, onun var olma talebi bilinçli değildir. Onu var eden, sanatçı ve seyircinin işbirliğidir[115].

---

[113] *Gös.yer,*
[114] *A.g.e.*, s.355.
[115] *A.g.e.*, s.362.

Beden; çağdaş tüketim toplumunda zevkin, arzunun ve estetiğin buluştuğu bir alandır. İdealize edilmiş imge, şişman veya zayıf değildir. İmge-beden süslenmiş, masaj yapılmış, sportif kılınmış ve estetize edilmiştir. Tıpkı diğer ürünler gibi imge-beden de dolaşıma sokulmakta ve pazarlanmaktadır. İşlevi arzu yaratmaktır. Böylelikle herkes böyle bir bedene sahip olmalı, böylesi bedenlere bakmalı ve onlara yakın durmalıdır[116].

Döneminin beklentilerini karşılamak, her ne kadar yaratım gücünden faydalansa da, modern sanatçının da bir diğer kaygısı haline gelmiştir. Değişen dünyanın, farklı görüşlerini görmezden gelmeyen beden algısı, bazen performans sanatı haline gelmiş bazen ise boyanmıştır. Aslında bedeni, bizzat sanat malzemesi olarak kullanma fikrinin ilk olarak Avrupalıların denemiş olduğunu düşünmek yanlıştır.

Kabile sanatçıları, bedenin bir diğer kullanım alanını gösterirler. Gerek geçmişte kalan, gerekse dünyanın farklı bölgelerinde hala yaşayan kabile üyelerinin hepsi birer beden sanatçısı, bedenleri de birer sanat alanı ve sanat yapıtıdır.

Örneğin; Aborjin kültüründe, her birey tüm yaşamı boyunca, kabilesine ait simgeleri belli günlerde bedenine çizer, boyar. Yerine göre derin bir saygı ya da yardımlaşma ifadesi olarak, bireyler birbirlerinin bedenlerini de boyarlar. Özel gün ve törenler için topluca gerçekleştirilen boyama işlemleri büyük bir dikkat gerektirir. Bu törenlerin asıl hedefi estetik değil, ruhsal ve toplumsaldır.

Gösteri sanatı ise, başka yer ve zamanda olmak yerine, 'şimdi ve burada' olmayı seçmiştir. Örneğin; Abramovic'in 1970'lerde yaptığı gösteri sanatı, fiziksel saldırganlık yoluyla bedeni bilinçli bir durumdan bilinçsiz duruma taşımaya dayanmaktadır.

Sanatçının amacı; bedenin ve aklın, fiziksel ve zihinsel sınırlarını deneyimlemektir. Abramovic'e göre beden, özel olmakla birlikte hareket halindeki bir bölgedir. Beden bir teknedir ve sürekli olarak, başka bir yer için demir alır. Sembolik olandan ve dilden kurtulmak, yani dil merkezli batı kültürünün kodladığı, her şeyden arınmak ve yükünü boşaltmak zorundadır[117].

---

[116] *Gös.yer.*

[117] *A.g.e.,* s.363.

Abramovic için Bedeni boşaltmak, aklının 'başka bir yerde ve zamanda' değil, 'burada ve şimdi olması' demektir. Abramovic, bedeniyle imge üreten, kendi bedenine sahip olmaya ve bedenini yapmaya karar veren bir sanatçıdır[118].

Beden kavramı, modern heykel sanatında plastik sanatların çok ötesine geçmiştir. Bedenin kendisine duyulan merak, onun tekrar tekrar keşfedilmesine yol açmıştır. Buda modern sanatta birçok anlayışın var olmasını sağlamıştır. Modern sanatta da beden, kişisel ve toplumsal düşüncelerin yansıtılmasında ki en temel araç olmuştur.

''Her şeyin ölçüsü; heykel sanatının temel teması, insan olmamalıydı. Bu geleneğe karşı çıkmanın baş ilkesiydi. Heykelde figürlü anlatım her an sanatçının karşısına dikiliyor ve içinden atamayacağı bir tema olarak eserlerine damgasını vuruyordu. Sanatçı istese de istemese de figürden kopamayacağını anlamıştı. Ama geleneksel, tutucu ve modası geçmiş modellendirmeye karşı, figüre yeni bir ruh kazandırmak için büyük bir mücadelede başlamıştı. Sanatçı artık hayalindeki anlatıma ulaşmak için, her türlü malzemeyi, her türlü tekniği ve her çeşit hürriyeti seçmişti''[119].

Bu sanatçılardan biri de Pablo Picasso'dur. Genellikle Kübizm ile tanınmış olan sanatçı, birçok akım ile ilgilenmiştir. Bu akımlardan biri Ekspresyonizmdir. Pablo Picasso, modern heykel sanatına birçok eser kazandırmış ünlü 20. yüzyıl ressam ve heykeltıraşlarından biridir.

Durmadan bir arayış içerisinde olmak Pablo Picasso'nun sanatının değişmez bir parçasıdır. Ayrıca üç boyutlu ekspresyonist işler yapan Picasso, toplumsal konuları sık sık eserlerinde işlemiş, izleyiciyi eserleri üzerinden sorgulamaya davet etmiştir. Çünkü izleyici, gerçek deneyimlere verdiği tepkinin benzerini sanatçının kurgusuna da vermektedir. Pablo Picasso, 1928-1944 yılları arasında nesnelerden şekillendirilen, oyulan, monte edilen ve dökümü yapılan çok sayıda figür yapmıştır. Eserlerinin, anlam, bağlam ve seyredenin getirdiği deneyimler açısından, zamanla değişikliğe uğramasını tercih etmiştir. Bununla ilgili olarak 1935 yılında arkadaşı Christian Zervos'a şöyle demiştir; *''Sanat, güzellik kurallarının uygulanması değil; tersine, içgüdünün ve beynin herhangi bir kuralın ötesinde kavrayabileceği bir şeydir''*[120].

---

[118] *Gös.yer.*

[119] Nilgün Bilge, *''Modern Ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900- 1950'',* 1. Baskı, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul 2000 s.73.

[120] *A.g.e.*, 74.

1935 tarihli *'Figür'* adlı heykeli, tuval germe sopaları olarak kullanılan tahtaların, uzun saplı bir kepçenin ve bir çift bahçe tırmığının iple birbirine bağlanmasıyla oluşmuştur. Picasso heykelde bulunan nesneleri, insan vücudu parçalarının benzetmeleri olarak görmektedir. Sanatçının geniş hayal dünyasında ve sanatında birçok nesne insanı oluşturmaktadır. Heykel sanatı farklı malzemeler ile temsil edilmektedir. Pablo Picasso heykelde figürden asla vazgeçmemiş, aynı zamanda geleneksel anlayıştan da kopmamıştır. *''Gerçeğe katkıda bulunmak sanatçının hakkıdır''* demektedir.

Pablo Picasso heykele başladığı yıllarda dışavurumu yoğunlaştırma amacıyla, gövde ve nesneleri doğal görünümlerinden koparmıştır. Resimlerinde sıkça tercih ettiği mavi tonları ile içsel dünyasını dışa vurmayı amaçlayan Picasso, heykellerinde de bu işi biçim ve form bozma ile yapmıştır[121].

Picasso, *''Heykel, gözü aldatma ya da el mucizeleri sanatı değildir, Heykel insan kafasını ve insanın estetik duyarlılığını zorlayan bir sanattı. Heykel, fikirlerin açıkça görülebilir biçimde anlatılmasıydı''*[122] demektedir.

Orta ve yeniçağ heykel sanatında, ideal fiziksel güzelliğin ön planda tutulduğu görülmektedir. Fakat modern heykel sanatında, ruhsal olarak başa çıkılamayan, fiziksel yollar aracılığı ile yansıtılmaya çalışılmıştır. Bu nedenle bedenin aracı olması ile görünen biçim sürekli bir çeşitlilik ve değişim geçirmektedir. Bu değişime ayak uyduran isimlerin başında gelen Pablo Picasso için bedenin sınırları yoktur.



Resim 7.1. Pablo Picasso, *''Figür''* Tahta, sicim, metal, 193

[121] Lionel Richard, *a.g.e.*, s.97.
[122] Nilgün Bilge, *a.g.e.,* s.265.

Bedenin soyutlanması konusunda getirdiği yenilikler ile modern öncü sanatçılar arasında yer alan Brancusi, görünen bedeni olabildiğince yalınlaştırma eğiliminde olmuştur. Bunu yaparken Auguste Rodin gibi tüm bir bedeni değil de, bedende sadece başı ya da vücudu ele alır. Bununla birlikte kullanacağı malzemenin de, beden imgesine olan etkisini sorgular. Çünkü her malzemenin ışığı biçimlendirişi kendine özgüdür.

''Brancusi'nin sanatı, figürlü olmaktan başlayıp biçim soyutluluğuna ulaşan ve malzemeyi aşmak isteyen bir sanattır. Biçimlerinin yaratılışı ve yakınlığı daha ziyade ilkel heykellere yönelmiştir. Dünyada soyut heykelin en büyük ustalarından biri olarak, bu tarzın yayılmasına eseriyle çok yardım etmiştir''[123].

Brancusi'nin heykellerinde kullandığı beden, birçok modern heykel sanatçısının yaptığı gibi yalınlaştırılmış formlar içermektedir. Bu yalınlaştırma yalnızca bedende değil, büstte de fark edilir. Özellikle kadın bedenine duyduğu ilgi, sanatçının biçimleri ovalleştirmesinin nedenlerinden biri olarak görülmektedir. Heykellerinde yalnızca beden kavramı değil, toplumsal sorunların getirdiği etkiler de yansıtılmıştır. Sanatçının anıtsal heykelleri oldukça fazladır. Bu anıtsal heykellerin ardında çoğu zaman bir hikâye gizlidir. Heykellerini icra ederken geleneksel figürlerden de yararlanmayı ihmal etmeyen sanatçı için gelenekselin modern sanat ile birleştirilmesi durumu sık sık karşımıza çıkmaktadır.

Brancusi için önemli olan biçim dili ve malzeme dilidir. Malzeme olarak taşın taş, ahşabın ahşap olarak, malzemenin kendine özgü ifade gücünü göz önünde bulundurur. Bu bağlamda soyutlanan bedeni oluşturan taşın ya da ahşabın, izleyende hem dokunsal etkileri hem de ifade üzerinde önemli etkileri vardır. Sanatçının modelini aşan ve soyutun sınırlarına dayanan plastik tavrı, dönemine göre çelişkiden uzak sade bir uyumluluk içinde, organik bir yalınlık ve birlik duygusu yaratır[124].

[123] Zahir Güvemli, *''Büyük Ressam ve Heykeltıraşlar''* 1.Baskı, İstanbul 1964 s.182.

[124] Osman Yılmaz, ''Modern Heykelde Soyutlaşan Beden İmgeleri'', *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, ÖS, Muğla 2016, s.51.*

Constantin Brancusi, heykellerini icra ederken Afrika kültüründen etkilenmiş, aynı zamanda oryantal sanat ve felsefeden de yararlanmıştır. Constantin Brancusi'nin ilk çalışmalarından biri olan *'Dünyanın Bilgeliği'* (1907), Hristiyanlık öncesi bir geleneğe dayanan felsefenin yansımasıdır. Bu heykel, kendine yoğunlaşmış bir kadın figürünü evrensel bir portreye dönüştürmüştür.

Heykel, sanatçının anneliğe olan bağlılığını sembolize eder. Fakat çalışmalarının asıl ilham kaynağı bilinmemektedir. Bu figür, kolları katlanmış ve bacakları yukarı doğru çekilmiş olan endişeli bir kadını betimlemektedir.

Heykelin ifadesi ciddidir. Kadının duygularını mükemmel bir şekilde dışa vurmak için saçını geriye atmış ve figüre net bir saç çizgisi vermiştir. Figürün omuzları öne doğru eğilmiştir ve bacakları hafifçe kıvrılmıştır. Dünyanın Bilgeliği, Rumen figürünün sembolü haline gelmiştir. Malzeme olarak toprak ve kireçtaşı kullanılmıştır. Yüksekliği 20 cm'dir. Heykelde ilkel ve modernist bir üslup kullanmıştır. Brancusi'nin detaylara verdiği önem ve keskin görme yeteneği yaratıcı hayal gücü ile birleşmekte ve heykellerini bu özelliklere dayanarak icra etmektedir[125].

Dünyanın Bilgeliği adlı eserde, ifade donuk ve hareket kısıtlıdır. Yüz ve vücut yüzeysel işlenmiştir. Yüzün, diğer kısımlara göre daha ayrıntılı olması, sanatçının içgüdüsel donanımının yansıtılmaya çalışılmasına iyi bir örnektir. Bedenin çıplaklığı dikkat çeken diğer bir özelliktir. Heykelin duruşundan anlaşılacağı üzere, bu çıplaklık görsel değil, düşünsel bir kavram niteliğinde kendini göstermektedir.

''Brancusi, sanatçıların, ''ilkel'' buldukları biçimlerden çok daha anlatım yüklü, bütünleştirici bir biçim dünyası yarattı. Afrika sanatı Brancusi'ye, figürün yalınlaştırılmasında ya da şemalaştırılmasında yeni boyutlar kazandırdı. Brancusi'nin yeni heykel görüşü, karmaşıklıktan uzak, yalın, kaidesiyle birlikte bütünsel bir heykel olan, soyutun sınırlarına dayanmış ama bütünüyle soyut olmayan biçimlerden oluşan bir sanattır. O, heykelde yalınlaştırma ve bütünsellik fikrinin, insanı daha geniş çağrışımlara götürdüğünü fark etmişti''[126].

[125] http://www.constantinbrancusi.org/wisdom-of-earth/
[126] Nilgün Bilge, *a.g.e.,* s.25-26.



Resim 7.2. Constantin Brancusi ‘*’Dünyanın Bilgeliği’’*, Kireç Taşı, Krinoid, 1907

20. yüzyılda yaşanan iki büyük savaş, sanatçıları büyük oranda etkilemiş, dönemin sanatçılarını toplumsal konular üzerinde düşünmeye itmiş, eserlerini şekillendirmiştir. Moore da Giacometti gibi konularını dramatize eden ve bunu eserlerine yansıtan, öncü sanatçılardan biridir. Onun da sanatında yarattığı imgeler, yaşam ve insan merkezlidir. Beden imgelerinin geneli soyuttur. Moore çağdaşı Giacometti gibi, savaş dönemini yaşamış sanatçılardandır. İnsanın modern olanaklar içinde sahip olduğu yüksek bilinç ve enerjisini, ilkin savaşta kullanmış ve büyük yıkımlar yaşamıştır.

Osman Yılmaz, *''Soyutlaşan Beden İmgeleri''* adlı makalesinde bu konuyla ilgili şöyle demektedir: ''*Moore'un heykelleri, hayalle gerçeğin karışımına ve biçimlerle deneyimlere ait; bilinçli ve bilinçsiz anıların birleşimine dayanarak gelişir''*[127].

Moore, gelenekten teknik olarak kopmuş olsa da malzeme ve konu tercihinde doğadan kopmamıştır. Biçim dilini geleneksel malzeme kullanarak taş, ahşap ve bronzun ifade gücüyle birleştirmiştir. Moore'un biçim dili genellikle organik soyutlamalar barındırır. Organik formlarını dokunsallıkla görsel bir güce ulaştıran Moore, plastik yorumlarıyla yaşanan çağın insan profilini yansıtır.

Moore figürün ruhsal yansımalarından çok, insanın ruhsal gerçekliğini dışa vuran bir ifade üzerinde durur. Bunda biçim kadar malzeme de önemli rol oynar. Malzemenin ve heykelin sunulacağı mekân türü ve seçimi, tüm biçimi içine alan temel elemanlardır[128].

Geleneksel sanat anlayışını, modern sanat ile birleştiren Moore, figürlerinde mitolojik öğeleri barındırmaktadır. Kral ve Kraliçe adlı eserinde, kadın ve erkek figürünü bilinçli bir şekilde uzatması, bedenleri yüceleştirdiği hissiyatını vermektedir. Bu durum da tanrı ve tanrıça heykellerine bir gönderme niteliği taşımaktadır. Seçilen konu ne kadar gelenekseli hatırlatsa da kullanılan teknik modern çağ heykel sanatına yatkındır. Ayrıntıların yerini genel hatlara bırakması, yüzdeki deformasyon ve kütledeki doluluk boşluk ilişkisi bunun en bariz örneğidir.

''Moore'un eserlerini, gelişme safhalarına göre ayırıp sınıflandırmak hemen hemen imkansızdır. Çünkü eskiden işlediği konuları zaman zaman ele alıp onlara yeni biçimler ve ifadeler kazandırdığı gibi, aynı konuyu aynı zamanda hem figürlü, hem figürsüz olarak da biçimlendirmesini sever''[129].

[127] Osman Yılmaz, *a.g.m.*, s.54
[128] *A.g.m.*, s.53.
[129] Zahir Güvemli, *a.g.e.,* s.218.

Moore'un 1952 yılında icra ettiği *'Kral ve Kraliçe'*, bir bankta yan yana oturan bir erkek ve bir kadın figüründen oluşmaktadır. Erkek figürü, kadından biraz daha geniş ve daha uzundur. Kadın figürü ise bankta, daha dik bir pozisyonda otururken, erkek figürü daha rahatlamış gibi hafifçe arkaya yaslanmış izlenimi vermektedir. Erkeğin çenesinde keskin bir noktaya daralan köşeli bir yapı vardır. Elmacık kemiklerinin çıkıklığının olması gerektiği yerdedir. Gözleri de ifadesiz bir şekilde yansıtılmaya çalışılmış ve burada da delikler açılmıştır. Her iki figürde de, merkezi burnun üst kısmından başlayarak yukarı doğru uzanan ve sonra aşağı doğru kıvrılan, bir tutam saç izlenimi veren bir tür yarım daire şeklinde bant bulunur.

Erkek figürün omuzları simetriktir ve bir yay çizgisini takip eder gibidir. Heykelin göğüs kısmında meme uçları, kaslar veya göbek gibi vücut özellikleri görülmez. Kollar ince ve boru şeklindedir. Sol kol hafifçe vücudun önünde durur ve dirsekten bükülmüştür. Sağ kol ise dirsekte hafif bir bükülme ile vücudun hafifçe arkasına yerleştirilmiştir. Yandan ve arkadan bakıldığında, vücudun çok ince olduğunu görebiliriz. Figürün kalçaları kıvrıktır ve bacaklar yatay olarak banktan uzanır ve dizleri büküktür. Kadın figürü erkek figürünün solunda, aralarında boşluk bırakılarak oturmaktadır. Merkezi yüz çıkıntısı, alından ve çeneden çıkan ve ortada burun olarak tanımlanabilecek bir noktada buluşan iki açıdan oluşmaktadır.

Figürün ense kısmında yer alan üç yumrulu form, tutturulmuş saç demetlerini andırır. Kadın figüründe göğüsler daha kubbeli, kalçalar ise daha geniştir. İnce ve uzun kolları, kucakta birleşen ellere doğru hareketiyle uyumludur. Her iki figür de tunik giymektedir. Bacakları elbisenin altında görülmektedir ve çıplaktır. Figürler birbirine değmez ve her biri ayrı ayrı yapılmıştır. Her ikisinin de sırtlarında bir eğrilik ve içbükey boşluklar vardır. Omuzlarının eğrisi ve gövdelerinin düzlüğü benzerlik taşır[130]. *''Sanatının başından sonuna kadar sıradan konulara, anne ve çocuğa yakınlık duyduğu açıkça görülür. Moore, üsluplaştırma ya da ilkelleştirmenin, yüzeysel önermeler ya da boş bir sanat dili olduğunu anlamıştı. Heykelle ve insanla ilgili anlatmak istediklerini, ancak yeni biçimsel icatlarla ifade edebilirdi. Kendini tek bir biçimsel fikre, örneğin ''uzanmış figüre'' hapsetmeyi istemiyordu. Tersine, sanatını insan biçimine olduğu kadar nesnelerle rastlantısal karşılaşmalara da açık tutmayı amaçladı''*[131].

[130] https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-om-ch-king-and-queen-r1172098

[131] Nilgün Bilge *a.g.e.,* s.105-106.



Resim 7.3. Henry Moore *''Kral ve Kraliçe''* Bronz, 1952

Rodin, sanat hayatı boyunca geleneklerine bağlı kalmış, fakat figürlerini kurgulayışı, yaşadığı dönemin sanatsal yaratıcılığını yansıtmıştır. Rodin, heykellerinde insan bedenini anatomik yapısıyla ele almaz, onun yerine hayal gücünü kullanır. Özellikle modelaj tekniğiyle yapmış olduğu figürlerindeki özgünlük, heykellerine yansır. Bu figürlerden *'Düşünen Adam'* ve *'Yürüyen Adam'* gibi heykellerinde, derin ruhsal çatışmalar ve endişeler görülür. Bu derin endişe ve heykelde işlenen sanatçının iç dünyasındaki çatışmalar, özellikle bedene yansıtılmıştır. Beden, adeta içinde yeni bir oluşumun sancılarını yaşamaktadır. İç dünyadaki çatışmalar, beden yüzeyine yayılmış ışık ve gölge ritmi ile açıkça görülür. Öyle ki bedenin her bir uzvu, kendi başına bütünde görülen tüm bir ifadeyi yansıtır biçimdedir.

Rodin'in özgün tarzıyla diğer çalışmalarından biraz daha farklı bir özellik gösteren *'Yürüyen Adam'* heykelinde, figürün parçalanması yüzeyden başlar ve bedene doğru devam eder. Bunun anlamı, heykelde gelenekteki bütünlük algısının parçalanmasıdır. Başı ve kollarından yoksun olan beden, yine de ayakta yürüyebilmektedir. Geleneksel üsluptaki figür kavrayışında bu tamamen farklıdır. Aynı zamanda, müzelerde bulunan ve bazı bedensel uzuvları olmayan antik heykelleri çağrıştırmasıyla geleneğe bir gönderme de yaptığı düşünülebilir. Biçimlendirdiği bedene psikolojik bir yaklaşım da katan Rodin, özellikle *'Yürüyen Adam'* heykeliyle gelenekten kopmuştur. Rodin'in devrim niteliği yaratan heykellerinde, soyutlaşan bedenin herhangi bir organının bile bedenden ayrı ve farklı bir heykel olarak kurgulanabileceği görülmüştür.

Osman Yılmaz, figür ile ilgili olarak şu ifadelere yer vermiştir; ''*Rodin'le başlayan beden imgelerindeki soyutlaşma, modernle gelenek çatışmasının yanı sıra yeniyi yaratmanın endişelerini de içinde barındırır. Figüratif biçimlendirmelerinde, figürlerin teninde (yüzey) başlayan parçalanma, Rodin'in gelenekten ayrılmasının işaretidirler. Bu nedenle heykelde ilk modernist tavır Rodin'de görülür''*[132].

[132] Osman Yılmaz. *a.g.m.*, s.50-51.

.



Resim 7.4. Auguste Rodin *''Yürüyen Adam''* Bronz, 1877-1878

7.2. Ekspresyonist Heykelde Biçimsel Tavır ve Beden

Ekspresyonizm ve Kübizm gibi akımlar, soyutlama teknikleriyle heykel sanatına o güne kadar keşfetmediği alanları açmıştır. Heykel sanatındaki en büyük değişim, beden imgesi üzerinde gerçekleşmiştir.

Deformasyon, heykelde doğal insan bedeni görmeye alışık olan izleyicinin tepkisini çekmiştir. Bu devrimci üretime karşılık geleneksel heykel sanatı da bir o kadar popülerliğini korumuştur. 1950'li yılların sonunda, neredeyse bütünüyle soyutlamaya yönelen heykel sanatı, kısa süre sonra nesneyle bütünleşmeyi benimsemiştir[133].

Dönemin şartları gereği ekspresyonist sanatçılar, belirli bir zihinsel süreçten geçmiş, ortak bilgi, duygu ve deneyime sahip olmuşlardır. Duygusal yaşamlarının yoğunluğu, dönemin klasik ve baskıcı tutumu, eserlerinde spesifik konulara yönelmelerinde aracı olmuştur. Ekspresyonist heykeltıraş çalışmasında, temsil edilen şeyin anlamını ve içeriğini açığa çıkartmak için, biçimden yararlanmıştır.

Psikolojik düşünsellikler peşinde olan sanatçı için figürde dışavurum son derece önemlidir. Figürde, kullanılan biçim dilinin zenginlikleri üzerinden hareket edilir. Figür ve ekspresyon denilince biçimsellik yönünde en çok başvurulan şeylerden biri ''form'' ve ''deform'' kavramlarıdır. Ekspresyonist heykel sanatçısı bu iki kavramı birbirine çarpıştırmasını ve buradan doğan gerilimden yararlanmasını bilmektedir[134].

Ekspresyonist sanatçılar, bazı durumlarda malzeme anlamında farklı arayışlara girmişlerdir. Çalışmanın kurgusu, uygulanan teknik ve malzeme bütünlüğü Ekspresyonist heykel için önem arz etmektedir.

Özkan Eroğlu, *'Modern Sanat'* adlı kitabında çağdaş heykel sanatçıları ile ilgili olarak şu ifadelere yer vermiştir: *''Arayış içinde olan çağdaş heykel sanatçısı, malzemenin hemen her türlüsünü denemekten çekinmeksizin, bunun yanında hemen her türlü boşluğu kullanmaya çalışmakta, böylece hem farklı heykel elemanları elde etmekte, hem de türlü estetik tuhaflıkları içinde barındıran çalışmalara yönelmektedir. Kısacası, çağdaş heykel sanatçısı yaratıcılık adına denemekten çekinmemektedir''*[135].

---

[133] Özkan Eroğlu, *Modern...*, s.334.
[134] Özkan Eroğlu, *Modern...*, s.370.
[135] Özkan Eroğlu, *Modern...*, s.368.

Ekspresyonist heykelin önemli noktalarından biri de anlatımı ve temasıdır. Sanatçı gözlemlerini ve edinimlerini sentezleyerek heykeline biçim verir. Ekspresyonist heykelde kurgu ve anlatım gücü, sanatçının iç dünyasında yaşadıkları ve tekniğiyle eş orantılıdır.

Anlatımcılık ve dışavurum, çeşitli dillere sahip kavramlardır. Figürde anlatımcılık konusu, biçim dilinin başka heykelde olmayan biçim dilleriyle ilişkiye geçerek bunu yapması kadar, bir diğer taraftan da bu anlatımcılığa heykelin biçim dilleri üzerinden ulaşabilmesi durumlarını ortaya koyar. Ekspresyonist heykelde anlatım yapılırken, günümüz heykel formları için yabancı olmayan klasik heykel sanatı formları ve figür simgeleri diyebileceğimiz izleyiciye, çeşitli sanat ve tarihsel süreçleri anlatan vurgular yapılmıştır[136].

Özkan Eroğlu, *'Modern Sanat'* adlı kitabında, bu konuyu şöyle ifade etmiştir; *''Kısaca hem figür hem de anlatımcılık devrede olunca, sanatçının bir ''kültür arkeoloğu'' gibi davranması kaçınılmaz olmuştur''*[137].

Ekspresyonist heykelde hareket ve devinim çok önemlidir. Heykelin formu, harekette devamlılık veya durağanlık, duyguları ve içtenliği yansıtmada bir aracı olarak kullanılmıştır.

Ekspresyonizmin içgüdüsel ve duygusal nitelikleri, formun hareketinde de görülebilmektedir. Bu niteliklerin esere yansıtılabilmesi için sanatçılar, birçok faktörden yararlanmıştır. Bunlardan biri de formun hareketidir. Ekspresyonist heykelde, hareket oldukça yoğun ve sıra dışıdır. Formun hareketi tipik olarak serbesttir ve doğal görüntüler içermektedir. Kendini ifade etme yöntemlerinden biri olan formun hareketi, hem duygusal hem de mistik olma eğilimindedir[138].

Psikoloji ve psikanaliz, Ekspresyonizmin ve Ekspresyonist heykelin ilham aldığı bilim dallarından biridir. Sanatçılar kendini ifade ederken bilinçaltındaki düşüncelerine ket vuran veya zihnini kurcalayan imgeleri heykeline taşımışlardır.

Sigmund Freud bu konuyu şöyle ifade etmiştir; *''Estetik üzerine yapılan, nefret ve ıstırap duygularından ziyade genel olarak güzel, çekici ve yüce olanla, başka bir deyişle tabiatın mutlu yanlarının hisleriyle ve bu hisleri ortaya çıkaran koşullar ve nesnelerle ilgilenmeyi tercih eden kapsamlı incelemelerde bu konuya dair neredeyse hiçbir şey bulunmamaktır''*[139].

---

[136] *Gös.yer.*

[137] Özkan Eroğlu, *Modern...*, s.369

[138] Özkan Eroğlu, *Ekspresyonizm…*, s.58.

[139] Sigmund Freud, *''Sanat ve Sanatçılar Üzerine''* 1. Baskı, Eskişehir, 2021, s.236.

Deforme ve ideal ölçülerden saptırma, Ekspresyonist heykelde görülen bir eğilimdir. Güzellik ve estetik idealizm, Ekspresyonist sanatçılar için önemli olsa dahi konuları ve temaları gereği bunlara gerek duymayabilirler.

Ekspresyonist akımda ise figürler, genellikle yoğun bir soyutlamacı dürtüyle ele alınmaktadır. Zaman zaman figürlerin soyutlaştırılarak sunulduklarını fark etsek bile, eserler gösterim değerleri açısından bir şey kaybetmezler. Ekspresyonist sanatçılar için, figür tiplerini iyice karakterize etmek çok önemlidir. Hiçbir figür, klasik anlamda güzelliği yansıtma çabasına girmez. Tam tersine çirkinleştirmek için uğraşır. Bu durum karşısında güzellik ve çirkinlik, sanatçının ruh durumu ile ilgili bir hal almaktadır[140].

Ekspresyonist heykelde öznel boyutun derinliği, nesnel boyuttan çok daha önemlidir. Böylelikle dışa vurmak için romantik kaynaklara geri dönüş olmuştur. Ekspresyonist sanatçı, öznenin öncelikli olduğu düşüncesine dair devamlılığa inanmaktadır. Figürlerinde soyutlamaya gidilmesine ve dış gerçekliğe kendilerini kapamalarına yol açmıştır. Bir ekspresyonist için gerekli olan kendi benliğinin mutlak keşfidir. Figürün etrafındaki doğayla, paradoksal bir ilişki kurması önemlidir. Dış gerçekliklere endişe ile yaklaşılmalıdır. Şüphecilik, Ekspresyonizmin her şeyidir. Bu farkında oluş, figürlerdeki atağın zamanlamasını ve içselliğin yerine kullanılmasına neden olur. Ekspresyonist beden yabancılaşmaya karşıdır. Her türlü yabancılaşma, samimi ve içten olanı reddedeceği için ekspresyonist heykeltıraş, yabancı olanı kendinden olana dönüştürür.

Ekspresyonizmde ruh, ifadeye temel özelliğini kazandırır. Tek bir ruhun değişken dürtüleri demek, ekspresyonist sanatta biçim çeşitliliği demektir. Bu nedenle ekspresyonist bedende, çeşitli ruh hallerinin dışa vurulması ve temsilinin yapılması gereklidir. Ruhsal enerji her zamankinden daha yoğundur. Ekspresyonizmde tepki duyulan savaş teması, reddedilmez bir gerçekliktir. Ekspresyonizm, özünde politik olmayı dışlar. Fakat çoğunlukla, kendini sol eğilimlere yakın görür. Solcu ideallere duyulan sempati de, işin özünü tüm çıplaklığıyla ortaya koymaktadır[141].

[140] *Gös,yer.*
[141] Özkan Eroğlu, *Ekspresyonizm*…, s.59.

İlkel dürtüler veya saplantılar Ekspresyonist heykelin konusu olabilmektedir. Sanatçı edindiği takıntıları, zihninde yer edinen çözümlenmemiş soruların cevaplarını aramak için biçim ve formu kullanmaktadır.

Harekete geçebilmenin, çalışmalarını kendi arzusuna göre şekillendirebilmenin ihtiyacını, baskılama halindeyken, insan zihninin baskılanan tarafından müdahaleye karşı ne kadar duyarlı hale geldiğini ekspresyonist eserlerde ve sanatçılarında görebilmekteyiz[142].

Parçalanma ve bölünme Ekspresyonist heykelin konuları arasındadır. Sanatçı heykelin çözümlenmesi, belli bir bütüne getirmesi için parçalama tekniğini kullanabilmektedir. Bu özellik yeni bir bakış açısı getirmekle birlikte, izleyiciyi de daha fazla irdelemeye teşvik etmektedir.

Ekspresyonist heykelde insan bedeni söz konusu olan, uzuvlarla ilgili olarak bölmek ya da konuyu parça mantığı üzerinden ele almaktadır. Ekspresyonist heykelde bölünen beden, diğer taraftan başka bir bedenin oluşumu anlamına da gelir. Bir bedenden başka bir beden teşkil etme gibi bir sorunsalın, kendiliğinden gündeme gelip yerleştiğine tanık olmak, bir anlamda belli yeni diller geliştirmek demektir[143].

Tinsel yaklaşım ve dürtülerin Ekspresyonist heykelde büyük bir yeri vardır. Sanatçı kendi bünyesindeki ruhani değişimleri ve metafiziksel anlamda dünyada somut gerçekliği bulunmayan imgeleri heykeline taşımaktadır.

Ekspresyonist manifestoda beden konusu ile ilgili olarak şu ifadelere yer verilmiştir: *‘’Bedensel özgürlük, ruhsal özgürleşmenin bir simgesidir. Ekspresyonist olmak ise ruhsal dürtülerin dışa akışıdır. Bireysel duyarlılık, kişisel ekspresyonu sonuna kadar zorlamalıdır’’*[144].

Ekspresyonist bedende bazen, tuhaf varlıklar olayında izleyenin erişebildiği ve erişemediği mecazi durumlar söz konusudur. Kullanılan biçim ve imgedeki içsel dürtüler, beden aracılığıyla izleyiciye en iyi şekilde yansıtılmaya çalışılır. Kimi izleyen eriştiği kadar, kimisi de erişemedikleriyle ilgilenebilir. Bu durum, izleyenin us ve alımlama hallerine göre değişebilir. Bu tür heykelleri ortaya koyan sanatçılarda derinlerde olan bazı şeylerin, yapıtları aracılığıyla ortaya çıkması durumu söz konusudur. İzleyiciler bu tarz yapıtlarda, ‘’söylenmek üzere olanlar’’ veya ‘’hiçbir zaman söylenmeyecek olanlar’’ gibi durumları hissedip yorum yapabilir. Bu nedenle beden kavramı, sık sık heykellerde kullanılır.

---

[142] Sigmund Freud, *a.g.e.,*s.102.
[143] Özkan Eroğlu, *Modern...*, s.371-372.
[144] *A.g.e.*, s.373.

Ekspresyonist heykeltıraşlar yapıtlarını icra ederken, kendilerini de bunlarla birlikte özdeşleştirerek ortaya koyma eğilimleri de fazladır. Ekspresyonist heykellerde sanatçı, bir başka varlığı; yani farklı bir bilinci ele almış olur. Eldeki varlığa farklı bir anlam yükler. Ekspresyonist eserlerde kullanılan beden; sanatçının olduğu kadar, izleyicinin de ruhunda dolanır. Yapıta yeniden ve yeniden anlamlar yüklemeye ve anlamları çeken katmanların olgunlaşması ve yerleşmesi yönünde hizmet verir[145].

Ekspresyonist içini dökerek, kendi duygularından kurtulma sürecine girmektedir. Bu süreç sonunda rahatlama evresine geçen heykeltıraş bunu izleyiciye yansıtmaktadır. Sanatçı, kendi içinde yarattığı duygusal tutumun aynısını izleyicide görmek ister.

Fakat bunu yapmadan önce, savunduğu durumun anlamını kavramalıdır. Böylelikle, sanatçı ve izleyici arasında bir bağ oluşur. Ekspresyonist heykeltıraş eserini izleyici ile buluşturduğunda, özgün olmaktan daha çok eseri ile topluma hitap edebilmeyi ve anlaşılmayı amaçlamaktadır. Çünkü 'dejenere' olarak ilan edilen sanatı ancak izleyici ile kabul görebilir.

Ekspresyonist eserlerde zihnin kullanımı oldukça yaygındır. Burada devrede olan, psişik duyguların dışa vurulması halidir. Söz konusu psişik duyguların izleyicinin kendisini yapıtlarla özdeşleştirip, kendini bu yapıtların yerine koyma mantığı ile hareket ettiği görülmekte ve bir çeşit tatmine ulaşma hedeflenmektedir. *''İçsellik ve samimiyete, dahası duyguları esaret altına almama gibi hisler en üst seviyededir''*[146].

[145] Özkan Eroğlu, *Modern...*, s.374-375.
[146] Özkan Eroğlu, *Modern...*, s.389.

Ernst Barlach'ın 1928 tarihli *'Şarkı Söyleyen Adam'* adlı heykeli, Alman Ekspresyonizmin yükselişi sırasında yapılmıştır ve ekspresyonist heykelin ilk örneklerinden biridir. Barlach, çalışmasında ifadenin duygusal özünü; her zaman acı ve maneviyatın doğasıyla tüketilen daha canlı duyguları iletme isteğine bağlamaktadır. Bunu yaparken de, bedenin hareketi ile ifadenin uyumuna önem vermiştir.

Eserlerinde figür olarak sık sık işçi ve köylü sınıfını seçen Barlach, tarzını her eserinde yansıtmaktadır. İfade olarak daha sert ve daha doğal bir varlığı vurgulamak için genel olarak ahşap kullanır. Barlach'ın çalışmaları maneviyat ve duygu açısından güçlü doğası nedeniyle, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından çokça ses getirmiştir.

Şarkı Söyleyen Adam, yüzünü ağzı açık bir şekilde yukarı kaldırmaktadır. Bedeni hareket halindedir ve şarkının melodisine göre yumuşak ve istikrarlı bir şekilde sallanır. Figür mutludur, anı yaşamaktadır ve şarkının melodisine odaklanmıştır. Beden ve yüzdeki güçlü anlam ve ifade rahatlıkla görülebilmektedir[147].



Resim 7.5. Ernst Barlach *''Şarkı Söyleyen Adam''* Bronz, 1928

[147] https://www.speedmuseum.org/singingman/

7.3. Soyut Ekspresyonist Heykelde Biçimsel Tavır ve Beden

Özkan Eroğlu, soyut sanat ve biçim ile ilgili olarak şu ifadelere yer vermiştir; *Sanatçılar, heykellerini önceki yüzyıllarda olduğu biçimde gerçekleştirmektedirler. Bazıları da sanatlarını yenileştirme peşindedir; kimi bunu, uyguladığı sanatın son sınırına kadar yalınlaştırmaya vardırarak, kimi de eserlerinin alanını onları ''sahneye koyarak'' ışığa, sese, harekete başvurarak genişletmeyi deneyerek, gerçekleştirir. Bunun en parlak örneğini Alexander Calder vermiştir''*[148].

Birçok akımın var olduğu 20. yüzyılda, sanatın özünü bulmaya çalışan ekspresyonistlerin uzantısı olarak görülen soyut ekspresyonist sanatçılar, bu amacı ileriye götürmüş ve yaratım gücünü daha yoğun bir şekilde eserlerinde hissettirmeye çalışmışlardır. Halen geleneksel sanattan kopmamış veya geleneksel sanatın izlenimlerini eserlerine yansıtan sanatçıların var olduğu bir dönemde soyut ekspresyonist heykel sanatı, yeni bir sanatsal anlayışın hüküm sürdüğü Amerika'da dahi büyük bir tabu olarak görülmüştür.

Avrupa'nın özgürlüğüne kavuşması, boyunduruk altında olan ülkelerin demokrasiye dönmesi, sömürgelerin bağımsızlıklarını kazanması, ülkelerin sanata yer ayırabilecekleri bir refaha ulaşmaları gibi olumlu gelişmeler, heykel sanatında da büyük atılımlara yol açmıştır[149].

Fakat bu atılımların en büyüğü, savaştan az yara almış olan Amerika'da gerçekleşmiştir. Soyut ekspresyonist heykeltıraşların yoğun olarak çalıştığı ve ürettiği Amerika'da, Alexander Calder ve David Smith gibi sanatçılar, üç boyutlu sanata yeni fikirler sunmuşlardır.

1925'te heykel sanatına giriş yapan Calder, ilk tel heykellerini gerçekleştirmiştir. Metal levha ve çubuklardan meydana getirdiği eserlerini tek noktadan dengeli biçimde tavanlara asan Calder, onlara boşlukta hareket etme olanağı sağlamıştır. Calder'in ilk mobil ve stabil çalışmaları küçük ölçeklidir. Fakat sonraki çalışmalarını git gide büyütmüştür. Hayvan figürlerine duyduğu ilgi sonucu 'animobile' işlerini ortaya koymuştur. Bu heykeller, kinetik sanatın öncüleri olarak kabul edilirler. Fakat devinimler, titizce düzenlenmiş ve planlanmış değil; tam tersine, özgür ve rastlantısal devinimi vermeyi amaçlar[150].

---

[148] Özkan Eroğlu, *Modern...*, s.341

[149] Özkan Eroğlu, *Modern...*, s.339

[150] Mustafa Bulat-Serap Bulat-Barış Aydın, ''Alexander Calder'ın Açık Yapıtları'', *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Sayı 31, Erzurum 2013, s.31-32.



7.6. Alexander Calder, *''Sarı Yüzlü İnek''* Demir Sac, Çelik Tel, Boya, 1971

Diğer bir soyut ekspresyonist sanatçı olan Ibram Lassaw'ın *'Samanyolu'* adlı heykeli, dört fit yüksekliğindedir ve uzun bir kaide üzerinde durmaktadır. 1940'lı yıllara tekabül eden heykeller genellikle dar bir kaide üzerindedir ve geniş bir tabana oturtulmamıştır. Bu heykelde sanatçı, kaide değişikliğine gitmiştir. Malzeme olarak kalın tel kullanılmış olup, heykeli plastik ile kaplamıştır. Plastik kaplı telin çizgileri yükselir ve kesişir. Lassaw, heykelin biçimini sürekli tekrar eden ve birbirine dolanan dikdörtgenlerden oluşturulmuştur. Bu biçimlerin kalınlığı değişkenlik göstermektedir. Malzeme gereği yapı, sert ve dokuludur. Samanyolunun yüzeyi pürüzlüdür. Zaman zaman pürüzlü yüzeyler ve kenarlar, plastik malzemenin kabarıklığını hissettirmektedir. Kırılgan plastik dış katman, donuk beyaz bir renktedir. Ancak koyu renkli tel, alttan bakıldığında görülmektedir.

Ibram Lassaw'ın heykellerini bilinçli olarak doğal görünüme sokma çabası içerisinde olduğu izlenimini uyandırır. *'Samanyolu'* adlı heykelinde doğrusal enerjinin iç içe geçtiğini ve sürekli hareket ettiğini söylemek mümkündür. İzleyiciyi işin içine çekecek şekilde yukarı, aşağı ve çapraz şekilde döngüsel bir biçim görülmektedir. Heykelde görülen biçimler, bir yere sabit değildir ve sürekli hareket halindedir. Bu şekilde sanatçı, biçimlerin uzayda hareket ettiği ve serbest olduğu izlenimini vermektedir. Bu durum çalışmada, iç alanla dış alan arasında bir gerilim oluşturmaktadır. Heykeldeki biçimler, aynı zamanda birden fazla bileşeni ve geniş bir galaksiyi ima etmektedir. Biçimlerin hem birbirine bağlı olup, hem de havada durduğu izlenimi vermesi; evrendeki boşlukta serbestçe hareket eden yıldızlara bir gönderme olduğunu düşündürür[151].



Resim 7.7. Ibram Lassaw *''Samanyolu''* Tel ve Plastik, 1950

[151] Sarah A. Taylor, *a.g.e.*, s.39-42.

Alexander Calder'ın çalışmalarında ise, heykeller izleyiciyi hayal kırıklığına uğratarak değil şaşırtarak açıklığı yaratırlar. Calder, izleyiciye sürekli genişleyen ve çoğalan bir yapıt sunmuştur. Calder'in bu yapıtları, yenilikçi müziğin belirli bir döngü içine sıkışıp kalma halinden ve tükenmişliğinden ilham almıştır. Bu tükenmişlik, heykelde hareketin de belirsiz cansızlığını sonuna kadar kullanarak eşit miktarlarda ve sürekli olarak, kendi yapısı içinde bileşenlerine dağıtılmasıyla kurtulmaktadır.

Calder, sonsuz bir hareket içinde sürekli devinen ve hep yeni anlamlar kazanan heykeller yapmaya özen göstermiştir. Sanatçı her şeyden önce zihinde ve bizzat izleyicinin estetik dünyasında, sürekli değişen metafizik yargıları açık yapıt kuramını da tüketebilecek şekilde fiziki bir biçime sokmayı başarmıştır. Calder'ın sanatı, bir heykeltıraşın sanatından oldukça farklıdır. Devinimsiz olana hareketi kazandırmak zorunda hisseder. Alexander Calder, çalışmalarında hareketi yansıtmamaktadır. Fakat onu sonsuza dek, doğası gereği hareketsizliğe mahkum etmek niyetinde de değildir. Mobillerini doğanın ortasına; bir bahçeye, açık bir pencerenin kenarına, titreşsinler diye rüzgarın karşısına bırakır. Bu çalışmalar havayla beslenir ve nefes alırlar.

Calder'ın mobilleri hem birer lirizm, hem de teknik hatta matematiksel birer bileşimdir. Bu heykellerdeki biçim ve formun, neye dönüşeceği önceden kestirilemez. Yapısal olarak yapıtla izleyici, iki kez birbiriyle aynı biçimde karşılaşmazlar.

Sanatçı, eserlerini oluşturan malzemeleri birbirine bağlarken, sabit ya da yan duruşta ikinci kez duramayacak biçimde dizayn etmiştir. Bu yapıtların ana bir gövdesi yoktur ve her bir bileşeni ayrı ayrı bölümlerden oluşmaktadır. Her birisi ayrı ayrı sabitlendiğinde ortaya farklı sanat eserleri çıkmaktadır[152].

Calder'ın heykelleri genellikle, hava akımı ve insan etkileşimi ile hareket etmektedirler. Bu heykeller, heykelin durağan ve yoğun olması gerektiğini düşünen asırlık fikirleri yok etmiştir. Heykeldeki hareket anlayışının farklı bir bakış açısıyla ortaya konduğu, Modernizmin ayrılmaz bir parçası olan Calder'ın çalışmalarında, bir nevi performans sanatının da var olduğu izlenimi hissedilmektedir.

---

[152] *A.g.m.*, s.36-43

İzleyici, gördüğü ve yorumladığı yapıtın hiçbir zaman geri gelmeyecek biçimde kaybolacağını ve yerine yeni bir yorumlama sürecinin başlayacağını bilmektedir. Sanatçının amacı, izleyicinin yapıtlara bakarken, kendisine birçok soru sormasını ve cevap aramasını sağlamaktır. Sanatçı hatta bazen, eserinde eksik parça bırakarak, izleyicinin kafasında soru işaretlerini yaratma peşine düşmektedir[153].

Calder'ın heykelleri alışılanın aksine biten değil sürekli devam eden işleri barındırır. İzleyicinin eseri yorumlaması ve sorgulaması amacı ile ''mobil'' teriminin üretilmesine ve yaygınlaşmasına öncülük eden sanatçılardan biri olmuştur. Aynı zamanda Calder'ın soyut ekspresyonist heykelleri, metal malzemelerin heykeldeki kullanım alanının genişletilmesine öncülük etmiştir.

''Calder'in yapıtlarında, alıcı ya da estetik suje kendi akıl ve duygularının kapasitesine bağlı olarak sanat yapıtını algılamasına dayanan obje (uyaran), bu uyarana vermiş olduğu yanıt arasındaki bir oyuna katılmaktadır. Estetik Subje (uyarılan) bu uyarılar ve onların şekillenmesine kendi vermiş olduğu yanıtlar oyunuyla tepki gösterirken, yine de kendi varoluş durumunu tanımlı bir kültüre göre şartlanmasını, beğenilerini, kişisel eğitimlerini ve ön yargılarını özel ve kişisel bakış açısına göre şekillendirecektir. Sonuçta sanat yapıtı farklı açılardan izlendiği ve algılandığı oranda estetiksel değer kazanacaktır. İş dönüp dolaşıp estetik suje'nin kendi eğilimlerine göre anlam ya da anlamlar kazanmaktadır. Bunu sağlayan yine sanatçının sanat yapıtı üzerindeki zekice oynamalarıdır''[154].

[153] *A.g.m.,* s.41.
[154] *A.g.m.,* s.37.

SONUÇ

Geleneksel sanat kavrayışa dayalı iken, modern sanat insanın iç dünyasına yönelmiş ve bu kavrayıştan uzaklaşarak soyutlaşmıştır. Modern sanatın soyutlaşması insanın içsel değerlerine yönelmesinin bir göstergesidir. Modern sanat öncesinde sanatçılar dış gerçekliğin, içsel ve tinsel gerçeklikten daha önemli olduğunu düşünmüştür. Fakat daha sonraları, bilimsel ve teknolojik gelişmeler ışığında sanatçılar, fikir ve kavramların sanatta ne denli önemli olduğunun farkına varmıştır. Bir nesnenin betimlenmesinde kullanılan gerçek obje kavramı yerini, idealar ve hayallerin açıklanabilir içsel gerçekliğine bırakmıştır.

Beden imgelerinin soyutlaşması insanın ruhsal dünyasını yansıtmasının bir sonucudur. Gelenekten kopmaya başlayan modern heykel sanatçılarının figüratif soyutlamalarında belirleyici olan, sanatçının içsel değerleridir. Kavrayışı belirleyen içsel değerlerin etkisiyle, sanatçıların imgeleri geçen yüzyılda daha soyutlaşan bir öze dönüşmeye başlamıştır.

Figüratif kavrayıştan non-figüratif kavrayışa geçişte insanın iç dünyası, dış dünyası gibi duygusal olarak kavranan bir dünya olmadığı için hem soyutlaşmış, hem de bu soyutlaşma zamanla kaotik bir hal almıştır. Fakat bu, figürden ya da beden imgelerinden vazgeçmek anlamına gelmez. Günümüz sanatı için beden kavramı çoğu sanatçının hala çalışma konusu olsa da, figürü belirleyen yine de sanatçının kendi tinsel yaklaşımıdır.

Geçmişe göre 20. yüzyıl heykel sanatçıları, çok çeşitli malzemelerin yanı sıra, gelişmiş teknolojik imkanlara sahip olmuşlardır. Sanat soyutlaşıp ne kadar değişime uğramış olsa da taş, ahşap, metal vb. geleneksel materyaller kullanılmaya devam edilmiştir.

Beden, bireyselliğin ve öznelliğin ön planda tutulması için, Ekspresyonizm ile yeniden gündeme getirilmiştir. Sanatçıların bedeni kendi bakış açısıyla ele alış şekilleri, çeşitliliği ve birçok fikri beraberinde getirmiştir. Ekspresyonizmin akım olarak ortaya çıkmasıyla dönemin ekspresyonist heykeltıraşları, yaşanan toplumsal sorunları, kendi içsel duygu ve mantığıyla harmanlamış ve yansıtmıştır. Heykellerdeki hüzün ve sevinç dolu ifadelerin yansıtılması sonucu, izleyici ile bağ kurulmaya çalışılmıştır.

İnsanın kendi benliği için sorumluluk alma sürecinin başlaması ekspresyonizmin ortaya çıkmasıyla gelişen bir süreçtir. 20. yüzyıla gelindiğinde, heykelde beden, artık yüceleştirilmesi gereken bir ‘’yapı’’, tanrının bu dünyadaki varlığını sembolize edebilecek bir araç değildir. Psikolojik bağlamda derin anlamlar içeren heykel çalışmaları ile bireyin iç dünyası ve sanatçının iç dünyasının birleşimi oluşturulmaya başlanmıştır.

Sanatçılar, dönemin şartları doğrultusunda kendilerini ifade etmenin en geçerli yolunun ifade açlığından geçtiğini düşünmüşlerdir. Ekspresyonizmle beraber yapıt ile izleyicinin bağları daha da kuvvetlenmiş ve empati duygusu pekişmiştir.

Ekspresyonist heykel sanatçıları, yaşanan toplumsal sorunlara öznel anlatım diliyle eğilip, plastik değerler açısıyla incelemiş ve çözümler üretmeye devam etmişlerdir.

Ekspresyonizm ve Soyut Ekspresyonizm gibi 20. yüzyıl sanat akımları, soyutlama ile heykel sanatında özgünlük ve yenilik imkânı sağlamıştır. Heykel sanatında beden, yüzyıllar boyunca zihinde canlanan bir figürün yüzeysel olarak somutlaştırılması olurken, 20. yüzyıla gelindiğinde, içliğin ve benliğin bir dışavurumu halini almıştır. Beden, figüratif sanatın modern formlarına kavuşması için bir araç olmuştur. Ekspresyonizmle birlikte beden kavramı, ruhani ve zihinsel aktivitelerle tekrar yorumlanmış ve vücut bulmuştur.

Ekspresyonist heykel, biçimsel ve düşsel olarak psikolojik çözümleme yapmayı amaçlamış ve bu amaca yönelik eserler üretilmiştir. Bu sayede sanatçı, yapıt ve izleyici üçgeni, sürekli etkileşim halinde olmuştur.

KAYNAKÇA

Kitaplar

ANTMEN, Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 7. Baskı, sel yayıncılık, İstanbul (2016)

BİLGE, Nilgün, *Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900-1950,* Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul (2000)

DOPPELSTEİN, Jürgen, *Ernst Barlach Modern Çağ Heykeltıraşı,* Herausgegeben Von, İstanbul (2006)

EROĞLU, Özkan, *Ekspresyonizm,* 1. Baskı, TEKHNE Yayınları, İstanbul (2018)

EROĞLU, Özkan, *Modern Sanat*, 1. Baskı, TEKHNE Yayınları, İstanbul (2015)

FREUD, Sigmund, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, 1. Baskı, Dorlion Yayınları, Eskişehir (2021)

GENET, Jean, *Giacometti'nin Atölyesi*, 2. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul (1999)

GİACOMETTİ, Alberto, *Yazılar*, 3. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul (2015)

GUİLBAUT, Serge, *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*, 2. Baskı, SEL Kitabevi, İstanbul (2016)

GÜVEMLİ, Zahir, *Büyük Ressam ve Heykeltıraşlar,* 1. Baskı, Varlık Yayınları, İstanbul, Kasım (1964)

HOLLİNGSWORTH, Mary, *Dünya Sanat Tarihi,* 1. Baskı, İnkılap Kitabevi, İstanbul (2009)

KANDİNSKY, Wassily, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, 1. Baskı, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul (2015)

RİCHARD, Lionel, *Dışavurumcu Sanat Ansiklopedisi*, 2. Baskı Remzi Kitabevi, İstanbul (1991)

WORRİNGER, Wilhelm, *Soyutlama ve Özdeşleyim,* 1. Baskı, Hayalperest Yayıenvi, İstanbul (2017)

YILMAZ, Mehmet, *Modernden Postmoderne Sanat*, 2. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara (2013)

Makaleler

BULAT, Mustafa ‘’Alexander Calder’ın Açık Yapıtları (1898-1976)’’, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi,* Sayı: 31, Erzurum, 2013

YILMAZ, Osman ‘’Modern Heykelde Soyutlaşan Beden İmgeleri’’, *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi,* Cilt No: 3, ÖS, Muğla, Nisan 2016

Yabancı Kaynaklar

Biswas, Ritika (2016) A DANGEROUS BRIDGE: Examining Erich Heckel’s Subversion of ‘Primitivism’ as a Method of Questioning Bourgeois Notions of Childhood in Girl with Doll, Yale-Nus College, Singapore

KENNEDY, Shane Michael (2015) Expressionist Art and Drama before, During, and After the weimar Republic, Portland State University, Portland

STREET, Ben ‘’Abstract Expressionism’’, *Royal Academy of Arts,* Picaddilly-London, 2016-2017

TAYLOR, Sarah. A, June (2012) Toward The Open Lattıce: Ibram Lassaw Wıthın Abstract Expressıonıst Sculpture, 1845-1953, Graduate school of the Unıversıty of Oregon, Departmen Of Art History, Oregon

GÖRSEL KAYNAKLARI

https://25.media.tumblr.com/tumblr_medcrw68SB1rkjqbyo1_r1_1280.jpg (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 17:25)

http://classconnection.s3.amazonaws.com/403/flashcards/1830403/png/seated_youth1366678424980.png (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 17:33)

https://www.kettererkunst.com/image-max.php?obnr=115001805&anummer=428&ebene=0&ext=0&imgmax (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 17:43)

https://museum.cornell.edu/collections/modern-contemporary/sculpture/walking-man-ii (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 17:56)

https://www.moma.org/collection/works/81993 (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 18:13)

https://www.christies.com/lot/lot-alberto-giacometti-1901-1966-femme-de-venise-v-5869243/ (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 18:21)

https://www.wikiart.org/en/max-beckmann/night-1918 (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 18:37)

https://www.pinterest.dk/pin/369858188137462312/visual-search/ (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 18:58)

http://www.gazetebilkent.com/kafkanin-gizemli-bocegi/ (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 19:13)

https://thehumblefabulist.files.wordpress.com/2019/05/mvimg_20180217_143751.jpg, (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 19:29)

https://www.theartstory.org/artist/lassaw-ibram/artworks/ (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 19:49)

https://artedeximena.wordpress.com/arte-contemporaneo/esculturas-s-xx/eb-spring-1928-alexander-calder/ (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 20:03)

https://tr.pinterest.com/pin/11047961558698068/ (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 20:23)

https://image.slidesharecdn.com/calderflamingo-130304050533-phpapp02/95/alexander-calder-3-638.jpg?cb=1362375351 (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 20:36)

https://davidsmithestate.org/sculpture/bz3otc06zzhix23dr5i4px8tcu07gg (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 20:49)

https://www.pinterest.ca/pin/9570217929418691/ (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 20:51)

https://www.artsy.net/artwork/willem-de-kooning-clam-digger (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 20:57)

https://www.artbrokerage.com/Willem-De-Kooning/Clam-Digger-1966-60653 (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 21:13)

https://www.christies.com/lot/lot-alexander-calder-1898-1976-cow-with-yellow-face-6023547/ (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 21:23)

https://www.christies.com/lot/lot-alexander-calder-1898-1976-sumac-5496702/ (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 21:33)

https://www.sapiens.org/wp-content/uploads/2017/07/02-GettyImages-456658676_master.jpg (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 21:37)

https://tr.pinterest.com/pin/384635624417135124/visual-search/?x=16&y=16&w=530&h=580 (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 21:39)

https://www.christies.com/lot/lot-auguste-rodin-1840-1917-eve-petit-modele-version-5915640/ (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 21:43)

https://www.moca.org/collection/work/tall-figure-iii (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 21:46)

https://www.theartstory.org/artist/smith-david/artworks/#pnt_5 (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 21:52)

https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/images/2/29/Artikel_44382_bilder_value_1_trommeln-nacht.jpg (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 21:59)

https://getdailyart.com/22669/ernst-ludwig-kirchner/tanzende-(dancing-woman) (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 22:00)

https://www.theartstory.org/artist/lassaw-ibram/artworks/ (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 22:03)

http://www.bcn.cat/museupicasso/en/exhibitions/picasso-kitchen/exhibition-rooms.html#&gid=1&pid=1 (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 22:07)

https://www.artsy.net/artwork/david-smith-cubi-xxi (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 22:11)

http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/iris-messenger-gods (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 22:15)

https://www.georg-kolbe-museum.de/sammlung/kuenstler/rudolf-belling/ (Erişim tarihi; 29.01.2021 saat 22:20)

ÖZGEÇMİŞ