

T.C.  
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
GRAFİK EĞİTİMİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

## KÜBİZM VE SOYUT SANAT

42972

YÜKSEK LİSANS TEZİ  
AYNUR BİRSENLİ DİKDEMİR

DANIŞMAN  
Yard.Doç.MERİH ERCAN

BURSA 1995

## İÇİNDEKİLER

### BÖLÜM

G İ R İ Ş .....	1
1. KÜBİZM.....	2
1.1. KÜBİZMİN DOĞUŞU.....	2
1.2. PICASSO VE AVİGNONLU GENÇ KIZLAR.....	3
2. KÜBİZMİN BÖLÜMLERİ .....	4
2.1. FACET (ANALİTİK)KÜBİZM.....	4
2.2.KOLAJ(SENTETİK) KÜBİZM.....	5
2.3. POST KÜBİST PICASSO.....	7
3. GUERNİCANIN DOĞUŞU .....	8
3.1. GUERNİCANIN İÇERİĞİ.....	9
4. KÜBİZMİN FELSEFESİ .....	10
5. KÜBİZMİN DEĞİŞEN GÖRÜNÜMLERİ .....	12
5.1. ÖRFİSTLER VE THE BLUE RIDER .....	12
5.2. FÜTÜRİZM VE DİNAMİZM .....	13
5.2.1. Rusyada Fütürist Yaklaşımlar .....	15
6. SOYUT SANAT .....	16

6.1. SOYUT RESMİN BAŞLANGICI.....	17
6.1.1. Geometrik Soyutlama .....	18
6.1.2. Soyut Sanat Temsilcileri ve Sanat Anlayışları .....	20
6.1.2.1. Kandinsky ve Soyut Dışavurumculuk .....	20
6.1.2.2. Mondrian ve Sanatı .....	22
6.1.2.3. Maleviç ve Süprematizmin Nesnesiz Dünya .....	23
6.1.2.4. Klee ve Sanatı .....	24
6.1.2.5. Duchamp ve Dadaizm .....	25
7. ENDÜSTRİ ÇAĞI TOPLUMU VE İNSAN .....	26
8.SONUÇ .....	28
RESİMLER DİZİNİ.....	29
EK-1. RESİMLER	
KAYNAKÇA.....	61-62

## GİRİŞ

İçinde bulunduğumuz yüzyıl, yeni bir insanlık anlayışının doğduğu bir çağ dilimidir. Büyük toplumların bilinçlendiği, yaşam hakkını aradığı bir dilim.

Bu yüzden Endüstri-çağı toplumu bilinçlenerek, her alanda varlığını duyumsatmaya başlayınca, sanata, toplum gerçeğini yansıtmak değil, bu gerçeğe yön vermek, toplumun sorunlarını çözmek düşer.

Bu yönde ilk atılımlar, görsel sanatlardan gelir. Natüralizm geleneği içinde sanatın olanakları gerçeği yansıtmaktan öteye geçemiyordu. Sanatın, yeni insana ve yeni topluma, ulaşmak istediği yaşam alanını sunabilmesi için bu geleneğin yıkılması ve yeni anlatım olanaklarının anlatılması gerekiyordu. Sanat alanında bu büyük devrim, natüralist geleneğin izlerini kırarak yeni bir biçim dili oluşturan, 1910'larda ortaya çıkan sanat akımı Kübizm'le olur. Rönesans'tan bu yana sanat, doğanın duyularla algılanan dış görünümünü yansıttı. Kübistlerse, nesnelere dış görünüşünü değil, özünü, değişmeyen yapısını vermek istediler.

Kübizm'in geleneksel sanata karşı başlattığı bu hareket, soyut sanatla tamamlanır. Picasso, Braque, Rus ve Hollandalı Konstrüktivist'lerle başlayan hareket, Mondrian'ın denge, oran arayışları, Maleviç'in, nesnesiz-sanat denemeleriyle Natüralist sanatın son kalıntılarını da yok eder.

Artık sanat, yaşama karışarak, insanla doğa arasına giren, endüstri dünyasını tasarlayıp ona biçim vermek, bu ara dünyanın yaşam üslubunu oluşturmak görevlerini üstlenir.

Bu çalışmada, modern sanatın temellerini atmış olan Kübizm akımı, başlangıcı, bölümleri ve değişen görünüşleri adı altında irdelenmiş, teknik ve felsefi yönüne değinilmiş, baş yapıtlar teknik yönden açıklanmaya çalışılmıştır.

II. Bölümde; Soyut sanatın ortaya çıkışı, başyapıtlar ve bu yapıtları ortaya koyan ustalar, sanat anlayışlarını da içeren bir yelpazede açıklanmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmanın önemli başvuru kaynaklarını H.W.Jonson'ın 'The History of Art' yapıtı ile The Book of Art dizisinin 'Modern Art' bölümü oluşturmuştur.

Araştırmada destekleyici olarak sunulan resimlerin fotoğraf çekimleri sırasında, sözü edilen kaynakların Fakülte kitaplığında bulunamayışı güçlük yaratmış, fotokopi ve başka kaynaklardan fotoğraf çekimi yapılarak teminine çalışılmıştır.



## 1. KÜBİZM

XX. Yüzyıl başları doğanın bulgulanmasıyla başlayan, doğa araştırmalarıyla süren, doğanın olanaklarının denenerek, bulgulanmaya çalışıldığı bir hesaplaşma dönemidir. Geleneksel sanat doğayı taklit ediyordu. Kübizm, Natüralizm'e bir alternatif olarak ortaya çıkar. Kübizm'le başlayan bu değişim, Soyut Sanat'la devam eder (1).

### 1.1. KÜBİZM'İN DOĞUŞU

Sanat tarihinde sanat akımları içiçedir. Hangisinin ne zaman başladığı, ne zaman sona erdiği konusunda düzenli bir sıralama yapabilmek hemen hemen olanaksızdır. Kübizm'in ne zaman doğduğu sorusu da, bugün hala sorulagelen bir sorudur.

Geleneksel Sanat, XX. Yüzyıl insanının isteklerine cevap vermiyordu. Sanatçı bu yeni dünya insanının sesine kulak vermek zorundaydı. Yeni insanla birlikte, XX. yüzyıl sanatının da yeni bir anlatım dili olmalıydı. Bu aşamada, Picasso ve Braque'ın Cezanne'dan etkilenerek yaptıkları Kübist denemeler, Kübizm'in habercisiydi. Kübizm, Natüralizm'e bir alternatif olarak ortaya çıkar (2). Soyutlayıcı anlayışta bir sanat akımıdır. Gözle görüleni yadsır, görünüşü yeniden kurar.

Picasso ve Braque tartışmasız bu akımın yaratıcılarıdır. İkisinin daha çok ortak yaratımı olan Kübizm için Braque; resmin evrimi boyunca kendilerinin bir ip-te birlikte dağcılık yapan kişilere benzediklerini söyler. Onlar gerçekten yeni sınırın keşfindeki ilk üç yılda dağcılar kadar tek başlarındaydılar (3). Ancak, 1910'dan itibaren İtalya, Almanya, Rusya ve İngiltere'deki sanatçıları etkilemişlerdir.

1. N., Mazhar İpşiroğlu, Sanatta Devrim (Üçüncü Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993) s. 16.

2. Aynı.

3. The Book of Art, Modern Art. 8. Cilt, (Beşinci Basım, Londra: 1969) s.254.

Kübizm'in gelişimi, Picasso'nun 1907'de Sonbahar salonunda sergilenen *Avignonlu Genç Kızlar* adlı tablosu (Resim 1) ile başlar (4).

Bu dönemde kişiler ve nesnelere kübeleştirilmişse de görünen dünyaya bağlıydılar. Ancak ana kuruluş ilkelerine indirgenmişlerdi. Cezanne'm Empresyonist yanı, duyumsal öge renk, Picasso ve Braque'da uyumsal ilişkiler yararına seçilmiş birkaç renge dönüşür. Kahverengi, okr, toprak renkleri, gri ve yeşil. Bu renklerin ilişkileri ve biraraya getirilişleri Cezanne'm resimlerini anımsatır. Ancak renk geometrikleştirilmiştir. Hacımların yerini alan planlar çoğalmıştır. Modle azalmış olup, renkler ve tonlar daha az karşıttır. 1909 yılı sonbaharında planların kırılması ilkesi uygulanmaya başlar(5).

## 1.2. PİCASSO VE AVIGNONLU GENÇ KIZLAR

Kübizm akımının iki öncüsünden biri ve XX. yüzyıl sanatına önemli katkılarda bulunmuş olan Pablo Picasso, *Avignonlu Genç Kızlar* tablosunu 1906 yılında yapmaya başlar. Birçok taslak çalışmaları sırasında, modeline çok benzeyen *Gertrude Stein'in Portres'i*ni bitirdiğinde, *Avignonlu Genç Kızlar* tablosunun iki denizci ve beş sokak kadınından oluşan kompozisyonu kafasında yavaş yavaş belirmeye başlar. Kompozisyon'un ilk aşamasında beş kadın figürü yanında iki erkek denizci figürü de vardır, son aşamada beş kadın figürüne indirgenir (6).

Bu eser, bir kasabanın adını işaret etmez. Fakat Barselona'nın adı kötüye çıkmış bir bölümündeki Avignon caddesini işaret eder. O dönemde tablo, Post-Empresyonist geçmişe yönelik sergileriyle Fov'lar tarafından desteklense de, modern eserler satın alan tüccarların ve yeni şairlerin, üzerinde tartıştıkları, şaşkınlık uyandıran bir eser olarak yorumlanır. Kimi yazarlar, tabloyu, karikatüre benzeter. Picasso'nun dostu, Gertrude Stein, sanatçıdan söz eden yazılarında, *Avignonlu Genç Kızlar'a* hiç değinmez. Ünlü Rus koleksiyoncusu Schoutkine, bu tabloyu ilk gördüğünde; Fransız sanatı için bunun bir kayıp olduğunu belirtir. Tablonun umutsuz bir girişim olduğu konusunda, dönemin yazarları ve aydınları neredeyse söz birliği etmiş olmalarına karşın, o dönemin sanatı için ' mutlak bir yenilik ' olarak yorumlayanlar da çıkar (7).

4. *The Book of Art, Modern Art*. 8. Cilt, (Beşinci Basım, Londra: 1969) s.254.

5. H. Avni Yamaner. *Kübizm*. Bursa: Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Ders Notları, 1988

6. Zahit Büyükişleyen ve Kaya Özsegin, *Sanat Eserlerini İnceleme*. Eskişehir: 1993, s.109.

7. Büyükişleyen ve Özsegin, *Ön ver.* s.111

Picasso, bu eserini yaparken, El Greco'dan, İspanyol roman heykelinden, Cezanne'ın, *Yıkananlar* (Resim 2) ve Matisse'in *Yaşama Sevinci* (Resim 3) adlı eserinden etkilendi. Tablonun kompozisyonunda yer alan figürlerde önden görünen bir yüz üzerinde profilden bir burun gösterilir. Figürlerdeki köşeli çarpıklık, vahşice betimlenmiş vücutlar, ilkel sanatın barbar niteliklerine sahiptir (8).

Gauguin'in liderliğini izleyen Fov'lar, Afrika ve Okyanus heykelinin estetik hoşnutluğunu keşfederek, güzelliğin klasik kavramına karşı kullandıkları ilkel sanattaki henüz sahip oldukları malzemeyi Picasso'ya tanıtmış olur. Yalnızca genişliği değil, aynı zamanda insan vücudunun organik bütünlüğü ve sürekliliği burada inkar edilir. *Avignonlu Genç Kızların* kompozisyonunda yer alan figürlere üç boyutluluk sağlayan gölge, düz değil, köşeli üçgen yüzeylere bölünür. Fakat bunların iç bükey mi, dış bükey mi oldukları anlaşılabilir. Bir kısmı katılaştırılmış kütlelere, diğeri ise; yarı şeffaf vücutların kırılmış parçalarına benzer. Bunlar, resimdeki yeni bir bütünlüğü ve sürekliliği etkileyecek tek bir konuyu içerir.

*Yaşama Sevinci*'nin aksine, *Avignonlu Genç Kızlar*, dış dünyanın tasviri gibi görünmez, onun dünyası kendi dünyasıdır. Doğaya benzer, fakat, farklı ilkelerle oluşturulmuştur. Picasso'nun devrimsel inşa malzemesi katı maddelerden, boşluklardan oluşur ve doğruluğunu tanımlamak zordur. Eleştirmenler; keskin kenarlar ve köşelerin hüküm sürdüğünü görünce, bunu, yeni bir tür kübizm olarak adlandırdılar (9).

## 2. KÜBİZM'İN BÖLÜMLERİ

### 2.1. FACET (ANALİTİK) KÜBİZM

Cezanne'a hiç minnet etmeyen *Demoselles* ilk bakışta inanılmaz görülür. Picasso, Cezanne'da ses ve yüzeyin soyut ele alınışını bulur ve bunu büyük bir özenle, Facet Kübizm'den kaynaklanan yarı şeffaf ve yapısal üniteleriyle çalışır. Bu yöntem, Picasso'nun dört yıl sonra meydana getirdiği *Ambroise Vollard'ın Portresinde* açıkça bellidir (Resim 4). Facet , burada küçük ve dikkatlidir. Daha çok prizmalar şeklindedir. Artık, tabloda denge hakimdir ve tamamen olgun bir stilin inceliğini yansıtır.

8. H. W. Jonson, History of Art, London: 1986, s.681.

9. Aynı.



*Demoselles'te* çok konuşulan renk ve yapı kontrastı, *Ambroise Vollard'ın Portresi'nde* resimle yarışmasın diye, şimdi azaltılmıştır. Yapı oldukça karmaşık ve sistematiktir. *Demoselles'teki* barbar çarpıklıkların izi burada yoktur. Kübizm batılı anlamda bir soyut tarz olmuştur. Fakat görülen gerçeklikten uzaklaşması önemli ölçüde olmamıştır.

Bu dönemde insanlar ve nesnelere göründükleri gibi değil, düşünüldükleri gibi, birçok yanlarıyla resmedilir. Bakış açıları çoğalır. Geometrik çözümlere gidilir. Hacımdan kopulur. Yapıtlar çok yüzlü biçim görünümündedir. Planlar çoğalır. Tek renklilik, gri ya da okru egemendir. Tablolar giderek kapalı ve güç okunabilir hale dönüşür. Bu nedenle Tromplöyle -nesnelere oluşturan öğelerin çözümlenmesi- tabloya çözümsellik getirirler. 1910'dan başlayarak Braque, matbaa harfi ve kalıpla rakamlar çizer. Böylece boşluğu anlatan geleneksel perspektif bırakılır. Aynı zamanda bakış açısının çoğaltılmasıyla da tek bakış açısına dayanan klasik gelenekten kopulur(10).

Picasso belki de doğa ile özenli bir saklambaç oyunu oynuyordu. Fakat yine de yaratıcı güçlerine meydan okumak için açık, görülür bir dünyaya gereksinmesi vardı. Onun için, non-objektive (objesiz) bir alemin hiçbir zaman cazibesi yoktur (11).

## 2.2. KOLAJ (SENTETİK) KÜBİZM

1910'larda Kübizm, Fovizm'e bir alternatif olarak ortaya çıktığında, Picasso ve ondan ayrı düşünülemeyen Georges Braque ile birlikte bir çok tanınmış sanatçı bu harekete katılmıştır. Picasso ve Braque, her ikisi de Kübizm'in ileri aşamasını başlattı. Başlangıçtakinden daha cüretkardılar. Bunun ilk örneğini 1911-1912 yıllarında Picasso'nun *Bambu Sandalyeli Natürmort* 'unda (Resim 5) görüyoruz. Sanatçı bu eserinde gazete, pipo, bardak gibi kübist nesnelere yanında, resmin üçte birlik bölümünde desenli muşamba kullanmıştır. Muşambanın etrafı bir ipe çerçevelenmiştir. Bu yeni tür Kübizm'in güzel bir örneğini Braque'ın 1913'te yaptığı *Gazete, Şişe ve Tütün Paketi ile Bardak, Şişe ve Gazete* adlı eserlerinde görebiliriz (Resim 6-7). Burada yine ağaç parçaları, tütün paketinden bir parça, gazete parçası ve

10. Yamaner. Ön ver. ,

11. Jonson. Ön ver. , s.682.

gazete kağıdından yapılmış oyun kağıdı gibi imitasyon parçaları görmekteyiz. Kolaj Kübizm'e, bu şekilde yapma nesnelere bir araya getirilmesi ve yapıştırılması anlamında "Bireşimsel (Sentetik) Kübizm" de denir (12). Picasso ve Braque niçin aniden boyama ve fırça sürmek için çöp kutusu gibi objeleri tercih ettiler? Çünkü resmin yeni kavramlarını keşfetmek, ortaya çıkarmak istediler. Bunun için de gerçek şeyleri kullanma yoluna gittiler (13).

Kolaj'ın maddeleri ikili rol oynar. Şekillendirilip, birleştirilebilirler ve sonra onlara simgesel bir anlam vermek için çizilir ya da boyanır. Fakat, sanat dünyasının dışında yer alan malzeme parçaları orijinal kimliklerini kaybetmezler. Böylece de bunların fonksiyonu hem temsil etmek (bir fikrin-tasvirin bir parçası olmak), hem de göstermektir.

Facet-Kübizm'in sahip olmadığı - kendi kendine yeterli olma - Kolaj-Kübizm'de vardır. Ancak, geleneksel resmin tersine, fiziksel dünyanın ötesine gitmez, üstünde olandan daha fazlasını göstermez.

Kübizm'in iki safhası arasındaki fark, resim alanının kavramlarıyla tanımlanabilir; Facet Kübizm, bir çeşit derinliğe ve Rönesans'ın bilinen perspektif alanından kalanları, henüz fark ettiğimiz bir pencere gibi boyanmış yüzeye sahiptir. Parçalar ayrılmış ve yeniden tanımlanmış olmasına karşın, bu yüzey resim düzleminin arkasına uzanır ve görülme sınırı yoktur. Görüşümüzden kaçan nesnelere olması imkan dahilindedir.

Kolaj Kübizm'de bunun tersine, resim alanı, resim yüzeyinin önünde uzanır ve yüzeyi üç boyutlu çizmek, olduğundan kısa göstermek gibi illüzyonistik parçalarla yaratılmaz, fakat asıl yapıştırılmış malzemenin katmanları üstüste getirilerek yaratılır. Braque'ın *Keman ve Pipo* adlı yapıtında (Resim 8), malzemenin açık kalınlığı ve birbirinden uzaklığı, bazı yerlerde bir parça gölgeyle arttırıldığında bu perspektifsiz yüzeyin bütünlüğünü etkilemez. Kolaj Kübizm, resim tarihinin sınırtası olan Masaccio'dan itibaren yeni bir yüzey kavramını sunar (14).

Platon, yüzyıllar öncesinde; resimde her türlü betimlemenin yalan olduğunu söylemiştir. Braque'ın Kasım 1913'te yaptığı *Gitar ve Program* (Resim 9) adlı eserinde gitar'ın bir bölümü gazete kağıdı üzerine füzene ve guaj kullanılarak yapılmış, bir bölümü de başka bir bölüme tahta taklidi bir biçim

12. Norbert Lynton. Modern Sanatın Öyküsü , Çeviren: Cevat Çapan, Sadi Öziş. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982) , s.63.

13. Jonson . Ön ver. , s.683.

14. Aynı.

olarak gösterilmiştir. Gazete ise; ana çizgileriyle resimde yer almıştır. Öyleyse gerçeklik nerededir? Resimdeki her nesnenin fiziksel varlığı, aşağı yukarı hayattaki niteliklerinin karşılığı bir nitelikte verilmiştir (saydam bardak, tahta keman, katlanmış gazete). Bu nesnelerin resmin yüzeyinde yer alış biçimi öylesine dağınıktır ki, aralarındaki ilişkiyi çözemeyiz.

1910-1912 Çözümsel kübizm döneminin tromplöy tekniği nesnelere oluşturan öğelerin çözümlenmesiydi. 1913-1914 Sentetik döneminin bu yeni tekniği papye kole ise tromplöy'den "boyayla gerçekleştirme" daha eksiksiz ve doğru olarak, seçilmiş örneklerin sentezine götürür. Böylece tabloya ve desene gazete kağıdı, bez parçaları ve her çeşit baskının sokulmasıyla elle boyanmış yüzeyin yerini hazır objeler alır. Ve böylece hiç bir zaman yapılmadığı kadar fırçanın hilesi yadsınıyordu. Ayrıca nesnenin kendisini tabloya yerleştirerek gerçekçi bir davranışta da bulunmak istiyorlardı. 1913 yılı ileride değineceğimiz Orfik Kübizm (Orfizm)'in başlangıcıdır (15).

Picasso ve Braque, bu yeni resimsel yüzeyin yapıştırılmış maddeler kullanmadan oluştuğunu çabuk farkettiler, Picasso'nun *Üç Müzisyen* adlı yapıtı (Resim 10) kağıt kesme stili (Cut-Paper Style)'ni gösterir. Boyanmış ya da yapıştırılmış olarak oluşturulup oluşturulmadığını söyleyemeyiz. Fakat bu eser Collage Cubisme (Kolaj Kübizm)'in en şaheser eseridir. Anıtsal boyutta ve anlayıştadır. Ayrı parçalar, mimari bloklar kadar güçlü bir şekilde uygun hale getirilmiştir. Kolaj Kübizm'de sanatçının öncelikli ilgisi yüzey şablonu değildir, fakat *Üç Müzisyen*'in imajı ve komedi sahnesinin geleneksel figürleri ile ilgilenmektedir. Figürlerin duruşunda insanın vakurluğu ve netametliliği kostüm ve maskelerin görüntüsünün arkasında sezilir.

### 2.3. POST-KÜBİST PICASSO

Bu dönemde Picasso Uluslararası anlamda ünlenmiştir. Kübizm de tüm Batı dünyasına yayılmış, yalnızca ressamı değil, heykeltıraş ve mimarları da etkilemiştir. Picasso yine de kendine yeni bir yön arıyordu. Kolaj Kübizm'in ortaya çıkmasından sonra Picasso, Ingres'in realistik tavrını hatırlatan incelikte çizimler yapmaya başladı. 1920'lerde birbirinden çok farklı iki üslupta çalışıyordu; 1921 yılında yaptığı *Üç Müzisyen* ve 1921-1922 yıllarında meydana getirdiği *Anne ve Çocuk* (Resim 11) birbirinden oldukça

---

15. Yamaner, Ön ver.

farklı üsluptadırlar. Bunu gözlemlemek için çok fazla resim sanatının içinde olmamıza gerek yoktur. Neo-klasik üslubun güçlü bir biçimde kullanıldığı *Oturan İki Kadın* (Resim 12) ile Kolaj Kübizm'in güçlü örneklerinden *Üç Müzisyen*; onun hayranlarının pek çoğuna göre, bir tür kendini ele verme gibi görünse de, geçmiştekiler düşünüldüğünde ve Picasso'nun çok yönlülüğü hatırlandığında şaşırıyoruz.

Bunlar Kolaj Kübizm'in sınırları altında ortaya çıkar ve Picasso "Müzeler Sanatı" olan klasik geleneği ile bağlantı kurmaya yeniden başlama gereksinimi duyar.

*Oturan İki Kadın*'daki figürler gerçek insan betimlemeleri yerine, alaycı bir anıtsallık niteliğine sahiptir. Yine de konusu şaşırtıcı bir duyarlılığı işlemiştir. Şekiller *Üç Müzisyen*'in biraraya getirilişinin aksine dikkatlice ve çerçeve ile tam bir uyum içindedir. Birkaç yıl sonra sanatçının bu farklı iki üslubu, sanatının temelini oluşturan olağanüstü bir sentez yaparak birbirine yaklaşmaya başlar.

1925'te yaptığı *Üç Dansçı* (Resim 13), bu görünüşte imkansız başarıyı nasıl elde ettiğini gösterir. Yapısal olarak *Üç Dansçı* kusursuz bir Kolaj Kübizm örneğidir. Kopya edilmiş duvar kağıtları ve sürfle makası ile kesilmiş çeşitli kumaş örnekleri gibi özel malzemelerin boyanmış taklitlerini içeren bir eserdir. Fakat figürler, klasik bir planın vahşice fantastik bir uyarlaması olarak (*Üç Dansçı*, Matisse'in *Yaşama Sevinci* ile karşılaştırıldığında), *Avignonlu Kızlar*'ında yer alan figürlerin kabul gören düzeninden daha vahşi bir saldırdır. Burda insan anatomisi, Braque'ın *Gazete*, *Şişe ve Tütün Paketi*'ndeki dış gerçeğin parçaları olarak aynı mutlak özgürlüğü ele alan kol ve bacaklar, göğüsler ve yüzler gibi Picasso'nun olağanüstü verimli yaratıcılığının bir hammaddesidir. Göğüsler göze dönüşebilir, yüzün yandan görünüşü ön görüntü ile karışıp bütünleşir, gölgeler madde olur ve bütün bunlar sonsuz bir metamorfoz (başkalaşım) akışında oluşan, "görsel aldatmacalardır" ve beklenmedik mizah, acıplık, dehşet, hatta trajik ifadeleri sunar (16).

### 3. GUERNİCA'NIN DOĞUŞU

Picasso'nun yeni üslubunun ilk işareti (3,5x7,8 m) gibi gerçekten

anıtsal büyüklükteki duvar resmi *Guernica*'dır (Resim 14).

Paris'te Aragon'un yönettiği *Ce Soir* gazetesi, yerle bir olmuş *Guernica*'nın ilk fotoğraflarını 1 Mayıs 1937'de yayımlar. Picasso'nun aynı gün yaptığı krokilerden birinde, yerde sürünerek can çekişen bir atın doğrularak çırpınışı, dehşet içinde kişnerken başını göğe kaldırışı yer almaktadır. İspanya'da bilindiği gibi at ve boğa iki önemli unsurdur. *Guaernica* ile ilgili bilinen kırkbeş desen ve guajın ilk örneklerinde bu iki hayvana bolca yer verilir. Bunları Picasso, resmi tuvale geçirmeden, özellikle de gerçekleştirme sürecinde yapmış ve kendisini görmeye gelen Andre Malraux'ya: "hamamböcekleri gibi tırmanarak gelip tuvalimdeki yerlerini alsınlar istiyorum" demiştir (17).

Ressamın atölyesinden çok yüksek olan, bu yüzden Picasso'nun atölyesine eğik olarak yerleştirilip çalıştığı bu tuvalde, felaketle ilgili, gördüğü, duyduğu, öğrendiği her şeyi resimler. Kendi kültüründen bir şeyler katar ve 6 Mayıs'ta, Fransa'ya katliamı yaşayan ilk tanıklar gelir; bir anne ve üç genç kızı. Sinema aktüalite haberlerinde filme alınırlar.

Picasso da filmleri seyretmiştir; bir kaç gün içinde, çocuğu kollarında ölen bir ananın krokilerini çizer. Katliamın dört kadın tanığı vardır. *Guernica*'da da dört kadın yer alır. Picasso resmin birbiri ardına yedi versiyonunu yapar ve hepsi de fotoğrafçı Dora Maar tarafından görüntülenir. Picasso kompozisyonu sanki bir Yunan tapınağı'nın alınlık tablasıymışçasına büyük bir üçgensel form içinde toplar. Olay güpegündüz olmuştur. Oysa burada sahneyi aydınlatan gün ışığı değil, bir elektrik ampülünün kör ışığıdır. Işığın yetersizliği dehşet duygusunu artırmaktadır.

Şurası açıktır ki, bu resmi yapan insan, Rafaello'nun *Kasabadaki Yangın* ve Poussin'in *Masumların Katliamı* gibi trajik görüntüleri çok iyi bilmektedir. Ancak burada Picasso'nun ulaştığı ve başabaş geldiği durum, yurttaşı Goya ve onun *Savaşın Yıkımları* (Resim 15-16) gravür dizisinin siyah beyaz etkileridir.

### 3.1. GUERNICANIN İÇERİĞİ

Pablo Picasso'nun 1937'de Paris'teki Uluslararası sergi için çizdiği tek

17. Thema Larousse, Larousse 1993. 5. cilt. s. 318.

renkli büyük kompozisyon *Guernica*'nın insanı allak bullak etmemesi imkansızdır (18).

II. Dünya Savaşı sırasında, *Guernica*'nın mahvoluşunu anlatan yalnızca siyah, beyaz ve gri renkler kullanarak gerçekleştirdiği duvar resmi, kötü kaderin, ölümün kehanetinin bir betimlemesiydi. Bu kötü kader, nükleer savaşların olduğu bu çağda da bizi tehdit etmektedir. Anlatımdaki sembolizm, *Pieta*'nın torunları olan anne ve onun ölmüş çocuğu gibi pekçok geleneksel elemente karşın, kesin bir yoruma karşı durmaktadır. Lambalı kadın, Özgürlük Heykelini çağrıştırır, kırık bir kılıcı kavramış olan ölü savaşçının eli de kahramanca bir direnişin bilinen amblemidir. Karanlığın güçlerini temsil etmek için yönelinen insan başlı boğa'nın tehdit ediciliği ve boyanmış at arasındaki kontrastı hissedebiliyoruz. İnatçı ve fantastik görünümdeki *Üç Dansçıyla* karşın, şimdi sert bir gerçekliği, katlanılmaz bir acı anlatılır. Tüm bu figürlerde anatomik çıkıklar, parçalanmalar ve başkalaşımın ne anlama geldiği ifade edilir.

Bu güçlü anlatımlı önemli eser kolaj kullanımının geçerliliğinin son uygulaması ile ortaya çıkmıştır (19).

Bu tablo, sanatçının vasiyeti üzerine, Franco iktidarının sonuna kadar New York Güzel Sanatlar Müzesi'nin deposunda kalmış; 1981' de, Madrid' deki Prado Müzesinin ek binalarından birine yerleştirilmiştir (20).

#### 4. KÜBİZM 'İN FELSEFESİ

Kübist akımın üçüncü büyük ustası, Juan Gris; "çivi kavramı olmadan bir çivi bile yapamam" diyor. Gris'in ruhunda çivinin biçimi, çivinin kendisinden önce vardır. Bu bize Platon'un idea'lar öğretisini anımsatır. Platon, idealar öğretisinde "Çevremizde yeralan nesnelere birer görüntüdür, gerçek olan bunların ideasıdır" der. Platon'un bu düşüncesi, en güzel anlatımını *Politeia* adlı eserinin VII. kitabındaki ünlü mağara ya da oyuk örneğinde bulur. Buna göre; bu dünyanın insanları yer altında bir mağarada yaşayanlara benzer. Ama mağarada oturan insanlar kollarından, bacaklarından zincirlerle bağlanmışlar, ne oturdukları yerden kalkabilir, ne de başlarını geriye çevirebilirler. Kendilerini bildikleri andan itibaren orada öylece oturmaktadırlar. Arkalarındaki ışıklı yoldan birçok nesne geçiyor, ama onlar

18. *Thema Larousse*. Larousse 1993. 5.cilt. s.318.

19. *Sanat Dünyamız*. Dergi. İstanbul: Güz 1994. s. 71.

20. *Dictionary Larousse*. Ansiklopedi, 3.Cilt. Milliyet Yayıncılık. İstanbul: 1994. s.973.

yalnızca dışarıdan içeriye sızan ışığın bu nesnelere çarparak duvarda yarattığı hayallerini görebiliyorlar. O hayalleri meydana getiren gerçek nesnelere göremezler, hayalleri gerçek sanırlar.

İşte; Gris'e göre de, natüralist sanatçı gölgelerin ressamıydı. Gris, görüntüyü değil, çivi kavramını, gerçeğin özünü değiştirmeyen hakikati, ideayı vermek istiyordu. Onun sanatı ideaların sanatıydı (21).

Kahnweiler Gris için: "Kant'ı hiç okumamış olmasına rağmen, kendisini bir kez daha yeni Kantçı olarak tanıtır. Gris'e göre; uzay dünyadaki bütün objelerin birlikte düzenlenmelerini sağlayan zihin yapısı içindeki belirli bir yasaya uygun olarak sübjektif ve ideal bir diyagramdır adeta. Kendi dışımızda biz bir uzay aramamalıyız; uzay bizim algımızın bir yapısını oluşturur (22).

İpşiroğlu'nun, Sanatta Devrim adlı eserinde; "Kübizm'in dünya görüşüyle idealist felsefenin dünya görüşü arasındaki benzerlikler, bir yanlış anlamaya yol açmamalı. Kübistler felsefe teorilerinden hareket etmiyorlardı. Sanat tarihinin hiçbir döneminde felsefe ile sanat yapıldığı görülmemiştir. Sanatçılar, ancak kendi dünyalarına girerse bir dünya görüşüne ilgi gösterirler" deniliyor.

Aynı konuda, İsmail Tunalı'nın 'Felsefenin Işığında Modern Resim' adlı eserinde de benzerlikler görülür. Bu eserde Picasso ve Braque için; "bu sanatçıların hiçbiri (ne de çevrelerindeki edebiyatla ilgili başka bir kimse ) felsefi bir eğitimin geçmemiştir; Filozoflarla kurulması mümkün bir paralellikten de habersiz bulunuyorlardı (özellikle Locke ve Kant ile). Onların sınıflamaları akılsal olmaktan çok içgüdüsel idi. Onlar için esas olan, sürekli bir nitelik olarak gördükleri objenin formu idi (çizgi ve hacim). Daha sonra onun rengi söz konusu idi;" denilmektedir.

Sanat tarihindeki atılım ve oluşumlar, yukarıda belirttiğimiz gibi, dış etkenlerle değil, sanatçının içinde bulunduğu ortamla hesaplaşması ve ondan ne kadar etkilendiği ile ortaya çıkıyor. Bu yüzden Kübizm'in ortaya çıktığı ortam ve gelişen sanat anlayışlarına bakmanın yararlı olacağına inanıyoruz.

18. Nazan, Mazhar İpşiroğlu. Sanatta Devrim. (Üçüncü Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi 1993) s.32.

19. İsmail Tunalı Felsefenin Işığında Modern Resim. (İkinci basım. Ankara: Evrim matbaacılık 1983) s. 195.

## 5. KÜBİZM'İN DEĞİŞEN GÖRÜNÜMLERİ

Kübizm, Avrupa sanatını sarsarken diğer ülkelerde de ilerici sanatçıların öncülüğünde değişik görünümde karşımıza çıkıyordu. İtalya'da Fütürizm, Fransa' da Orfizim, Almanya' da The Blue Rider. Fütüristler'in 1909'da seslerini daha geniş kitlelere duyurabilmek için yayınladıkları bildirilerinde, çağdaş uygarlığın getirdiği yeniliklere sahip çıkılıyor, bilim ve teknik alanındaki yeniliklere "evet" deniliyordu. Ayrıca bu bildiride çağdaş makine dünyası, evrensel bir dinamizm olarak tanıtılıyor, etkinlik, hareket ve hız bu dünyanın yeni çehresi olarak gösteriliyordu. Bildiride doğacı yaklaşımlarla yeni dünyanın verilemeyeceğine dikkat çekiliyor ve yeni dünyanın görünüşünü yansıtacak bir biçim dilinin oluşturulması isteniyordu (23).

### 5.1. ORFİSTLER VE THE BLUE RIDER GRUBU

Fütüristler'in bildirilerinde yeralan düşünceleri Fransa'da ortaya çıkan Orfistler ve Almanya'daki The Blue Rider (Mavi Binici) grubu da benimsemişti. Orfistler, renk ve ritm anlayışında, Gauguin'e, Nabi'lere, Neo-Empresyonist'lere ve Fov'lara çok şey borçluydu (24). Bu dönemde ortaya çıkan Neo Kübizm-Fransız Kübizmi ustan yararlanıp şiirselliğe ulaşmak, resmi plastik anlamında eski yerine koymak ister. Belli başlı temsilcileri, Roger de la Fresnaye, Andre Lothe'dur. Bunlar katıksız Kübizm'in yadsıdığı atmosfer, ışık renk ve hava durumlarıyla betimledikleri somut espası yeniden buldular. İnsan figürü ve portreye yeniden yer verdiler. Kübizm'in geometrik yapısına empresyonizm'in renk oyunlarını kattılar (25).

The Blue Rider ise, 1912'de Münih'te kurulan bir grubun adıdır. Üyeleri ve ona yakınlık duyanlar: Rus Kandinsky, İsveç'li Klee, Alman Marc, Amerika'lı Feininger, Alsas'lı Arp, Rus Jawlensky ve Alman Macke'dır.

Bir grup hali yoktu ve Fovizm, Die Brücke, Kübizm, Fütürizm ve Rus folk sanatının üyelerinin etkilenmesine neden oldular. Ortak görüşlerini Klee şu şekilde çok güzel özetlemiştir: "Art does not render the visible; it renders visible" (Sanat görüleni göstermez, o, görüntüye karşılık verir) (26).

23. İpşiroğlu. Ön ver., s.34.

24. Aynı 25. Yamaner, Ön ver.

26. Modern Art 8. Ön ver., s. 266.



Onlar sanatı, kainatta varolan, doğal, duygusal, ruhani güçlerin nesnelleşmesi olarak görürler. Bazıları, teosofi veya eski doğulu metafizikten ya da Eckehart gibi Hıristiyan tasavvufçularından oluşmuş dünya görüşlerini benimsediler.

Blue Rider döneminde, 1910'da yazılmış Kandinsky'nin "Sanatta Ruhaniyet" (Concerning the Spiritual in Art) adlı kitabı basılmıştır. Kitapta, Kandinsky, resmin dış objeleri işaret etmesine gerek olmadığını, fakat renk ve şekillerin doğrudan etkisini, görülebilir müzik gibi çalışarak, heyecan ve duyguları taşıyabileceğini ifade etmiştir (27). Kandinsky, Franz Mark ve Robert Delaunay, Mavi Binici'nin düşünsel ve sanatsal davranışlarında çok etkili oldular. Özellikle Delaunay'ın etkisi büyüktü. 1912 Sonbaharında Macke ve Franz Marc, Paris'te Delaunay'ı ziyaret ettiler. Bunu izleyen yıl Delaunay, Apollaniere ile birlikte Macke'ın ziyaretini iade için Bonn'a geldiler. Delaunay birçok eserini Köln'de sergiledi. Bunların içinde özellikle *Pencereler*, Macke'ı çok etkiledi. Sonbahar Salonu için Delaunay ve Macke Berlin'e gittiler. Bu dostluk bazı çevrelerce, Alman Fransız karakterine karşıt bir tutum olarak görüldü (28).

## 5.2. FÜTÜRİZM VE DİNAMİZM

Picasso ve Braque tarafından kabul edilen kübizm, yaşam, portre, çıplak insan vücudu gibi geleneksel konulara uygulanan ince dengenin resmi bir disiplinydi (29).

Bununla beraber diğer ressamalar, modern yaşamın dinamizm'ine eşsiz derecede uyum sağlatan mühendisliğin geometrik olanaklarıyla yeni bir tarz'a özel bir eğilim gösterdiler.

Bu eğilim, İtalya'da 1910'larda ortaya çıkan Fütürist harekettir (30). Bu hareket'in kurucuları, 1910'da teknikle ilgili bildirimlerini yayınladıklarında geçmişini şiddetle reddediyor ve makinenin güzelliğini savunuyorlardı. Başlangıçta Post-Empresyonizmden gelişen teknikleri, duran cisimlere ait kompozisyonları, endüstri toplumunun dinamizmini betimlemek için kullandılar (31).

27. Modern Art 8. Ön ver., s.266.

28. Adnan Turani. Dünya Sanat Tarihi. İş Bankası Yayını. Ankara: 1971. s. 515.

29. Jonson. Ön ver., s. 686.

30. Aynı.

31. Aynı.

Ayrıca bu sanatçıların ürünleri canlı ve saldırgan olmak zorundaydı. Resimsel duyularımız mırıltı gibi çıkmamalı; tuallerimizin üzerinde şakımalı, birer zafer narası gibi kulakları sağır edencesine gürlmeli (Fütürist Resim: teknikle ilgili bildiri, 1910) (32).

Fakat, Fütüristler'in en orijinal eseri olan Umberto Boccioni'nin *Bisikletçi'nin Dinamizmi* isimli eseri (Resim 17), Facet Kübizm'in uygulandığı bir eserdir. Boccioni, geleneksel sanatta bir zaman ve yerde görülebilen insan figürünü resimlemiş olmasından çok, zaman ve boşluk boyunca hiddetle pedal çevbirmenin bakışıyla iletişim kurabildi.

Kübizm'in sağladığı esnek sözlükte, Boccioni Albert Einstein'ın 1905'te ortaya attığı 'görelilik teorisi'ndeki zaman, uzay ve enerji kavramlarında, XX. yüzyıl'ın yeni anlamını duyumunu ifade etme olanağını buldu. Onun *Bisikletçi'nin Dinamizmi* 'nde; nabız gibi atan hareketiyle, bisikletçi o anda anlayamadığından çevresinin bir uzantısı olmuştur (33). Einstein'ın görelilik kuramıyla ilgili olarak, Lynton'un Modern Sanatın Öyküsünde şu satırlara raslıyoruz;

XIX.yüzyılda bilmsel ilerleme, geniş ve klasik bir öğrenim görmüş kimselerin çabalarıyla gerçekleşir, onların buluşları da dergiler, konferanslar ve açıklamalı gösterilerle, kendilerine benzer nitelikte pekçok insan tarafından öğrenilirdi.

1900'lere doğru, bilge bir kişi olan Henri Adams'ın dediği gibi, bilim düzenli bir evren kavramını bırakmış, düzensizliği ve sürekli değişmeyi inceleyen bir giz olmuştur. Kandinsky anular'ında (1913) "Atom'un parçalanması benim için bütün dünyanın parçalanması gibi bir şeydi" diyordu. Fransız düşünürü Bergson, dünyayı anlayışımızda aklın çok az ya da hiç rol oynamadığını, bilinç ve belleğimizin sağladığı bilgi ve düşüncelerle beslenen sezgilerimizin yaratıcı bir tepki gösterdiğini ileri sürmüştür. mekanikçiliğe karşı görüşüyle, geniş ve uluslararası bir çevreye sesini duyurabilmişti. Kitle, uzay ve zaman artık eskiden olduğu gibi saltık değerler olarak kabul edilemezlerdi. Sanatçı bu duruma birkaç değişik yoldan tepki gösterebilirdi: bu kopukluk ve karmaşıklıkla ilgili imgeler arayabilirdi; insan eliyle yaratılmış bu düzenin modellerini kurabilir ve bunları oldukça değişmiş bu dünyanın yeni toplumsal düzenini gerektirdiği öğretiler (metaphor) olarak sunabilir; kendi iç dünyasına dönüp bilinçaltının sürekli ve başkasına aktarılamayan alanlarını araştırabilir; değişimleri görmezden gelerek doğal güzele karşı ilgisini sürdürür ve bunun etkisinden daha gerçek ve daha canlı betimlemesini yapabilir; ya da geçmişin rahatlığına bağlanarak izleyicilerine yeni değerlere karşı zamanla denemiş değerlerin güvencesini sunabilirdi.

Fütürizm gerçekten I. Birinci Dünya Savaşı'nda ölmüştür. Liderleri, birkaç yıl önce devrimci manifestolarında övülmelerine karşın yıkımın aynı araçlarıyla öldürüldüler. Fakat Fütürizm'in güçlü yankıları İtalyan-Amerikan kökenli Joseph Stella'nın *Brooklyn Bridge* (Resim 18) adlı eserinde açığa çıkar. Eserde ışıdayan kabloların labirenti, etkin, köşeli itmeler ve uzayın kristal hücreleri ile ortaya çıkmıştır.

32. Lynton. Ön ver. , İstanbul 1982, s.89.

33. Aynı.

Kübizm'de dinamize edilmiş form, 1913'te Paris'te çalışan Alman ressam ve grafikçi George Grosz'un ilk çalışmalarında görülür. Birinci Dünya Savaşı sonunda, kendi neslinin hayal kırıklıklarını yansıtmaya için acı ve vahşi bir taşlama tarzı geliştirdi. *Almanya Kış Masalı* adlı (Resim 19) eserinde, Berlin şehri pek çok geniş figürle çok değişen ve düzensiz bir fonu kolajda olduğu gibi eklemiştir. Masada kukla gibi, ürkek, iyi vatandaşları ve onu biçimlendiren kötü güçleri betimlemiştir (İkiyüzlü bir rahip, bir general ve bir erkek öğretmen).

Fransız Fernand Leger ise; tersine, *Şehir*'de, (Resim 20) dengeli olmaksızın sabit ve modern makinanın, temiz, açık geometrik şekillerini yansıtan iyi kontrol edilmiş bir sanayi peyzajını betimler. Eser, iyimserlik ve hoş bir heyecanla makinalaşmış bir ütopyayı açığa çıkarır. Bu örnekte 'abstraksion' (soyutlama) kavramı, şekillerin kendilerinden çok, prefabrik olduklarından beri; tasarım elementlerinin seçimine ve kombinasyon durumlarına daha fazla uygulanır (34).

### 5. 2. 1. Rusya' da Fütürist Yaklaşımlar

I. Dünya savaşından birkaç yıl önce Rusya'da, önemli Avrupa sanat merkezleri ile yakın ilişki sonucu Kübo-Fütürizm akımı ortaya çıktı. Adının da çağrıştırdığı gibi üslubunu Picasso'dan aldı ve teorilerini Fütürist alanlara dayandırdı. Rus Fütüristler'in hepsi yenilik taraftarıydılar. Kübo-Fütüristler, yeni bir toplumun kuruluşu ve Rusya'nın fethiyle ilgili araçlar gibi, Rusya'nın tümüne yayılan sanayii benimsediler.

İtalyan Fütüristlerin tersine, Ruslar makinayı, savaşın bir aleti olarak yüceltmediler. Kübo-Fütürist düşüncenin merkezi, rus şairlerin bulunduğu, batıda hiçbir karşılığı olmayan bir terim olan zaum kavramıydı. Zaum, yeni sözcük şekilleri ve syntax (sözdizimi-sentaks)'larına bağlı aşırı duygusal bir dildi (Dadaistler'in duygusuz oluşlarına karşı olarak) (35). Teoride Zaum, anlamı, temel sesleri ve konuşma kalıpları olarak düşünüldüğünden evrensel olarak kavrandı (36). Resme uygulandığında Zaum, sanatçıya, sanatın stili ve içeriğini tam bir özgürlükle tanımlamasına yardımcı olmuştur. Resim yüzeyi, anlamın tek taşıyıcısı olarak görüldü. Sanat eserinin konusu, görsel elementleri

34. Lynton. *Ön ver.*, İstanbul 1982, s.89

35. Jonson. *Ön ver.*, s.687.

36. *Aynı.* s.687.

ve şekil düzenlemelerini oluşturdu. Bununla beraber, Kübo-Fütürist'ler amaçla değil, anlamla ilgili oldukları için, Modernizm'de bulunan gerçek anlamı-içeriği yakalayamadılar.

Kübo-Fütürist'ler, sanatçıdan çok teorist olarak önemli olmalarına karşın, daha sonraki Rus hareketleri açısından başlangıç noktası olmayı sağlamışlardır. Ruslarca hayal edilen yeni dünya, kadın ve erkeğin rollerinin geniş ölçüde yeniden tanımlanmasına olanak sağladı, grubun en iyi ressamı Liubov Popova idi (1889-1924). Tarihte ilk kez kadınlar, Avrupa ve Amerika'da oldukça geç başarılan bir ölçüde sanatçı olarak eşit duruma geldiler. Popova 1912'de Paris'te çalıştı ve 1914'te İtalya'yı ziyaret etti. Yurt dışında benimsediği Kübizm ve Fütürizm'in uyumu *Yolcu*'da görülür (Resim 21). Şekillerin ele alınışı aslında kübist olarak kalmıştır, fakat, resim, zaman ve yer içinde temsil ettiği dinamik devinimle Fütürist düşünceyi paylaşır (37).

## 6. SOYUT SANAT

II. Dünya savaşı sonlarında ortaya çıkan soyut peyzajcılık, Fransız sanat geleneğinin (Monet, Cezanne, Kübizm) içinde yer alır, ama doğayla uyum sağlamaya önem verir; bu uyum manevi, hatta tümtanrıca bir coşkudan kaynaklanır. Doğayla iç uzam'ın kaynaşması, ritimlerle, renk dalgalarıyla ve temel yapılarla yansıtılır (38).

Empresyonist'ler, duyular dünyasını, Kübist'lerse nesnelere kavramlarını yansıtmışlardır (39). Kahnweiller'a göre; Kübist resimlere bakanlar, onları bir işaret yazısı gibi tek tek okumak zorundadırlar.

Buradan yola çıkıp, Kahnweiller ve Kübistler'in sözüne bakarsak, kübist eserler birbiriyle iki yönden çelişirler. Bir yandan, soyut düşüncenin bir ürünü olarak doğaya bağlı olmayan bağımsız varlıklardır, öte yandan bize, doğayı tanıtan birer yazıdırlar.

Kübistler'den sonra gelenlerse; Kübist'lerin nesne kavramını da eleyerek, salt kavram ressamı olarak, nesnesiz, soyut sanatı ortaya koyarlar (40).

37. Jonson. Ön ver., s.688.

38. Büyük Larousse. Sözlük ve Ansiklopedi. 21. Cilt. s.10117.

39. İpşiroğlu. Ön ver., s. 46.

40. Aynı.

## 6.1. SOYUT RESMİN BAŞLANGICI

Soyut resmin ne zaman başladığı, ilk soyut resmin kimin elinden çıktığı sorusu, bugün sanat çevrelerince hala tartışılan bir konudur.

Kandinsky'nin 1910 yılında, Empresyonistler'in Moskova'da açmış oldukları bir sergide görmüş olduğu Monet'nin *Saman Yığını* adlı tablosundan etkilenerek yaptığı suluboya resim soyut resmin de başlangıcı olur.

Kandinsky, birçok Alman ressam gibi, gelişmenin ve bilimin değerlerine inanmayan, katıksız 'ruhsallıkta' bir sanat aracılığıyla ifade edilecek olan bir dünyayı savunan bir teosoftu. 'Sanatta Ruhsallığa Değgin' adlı yazısında, katıksız rengin ruhsal etkilerini, canlı kırmızının bizi nasıl etkileyebileceğini belirtir (41). Böylece ruhsal bir iç ilişkinin elde edilebileceğini ve bunun zorunlu olduğuna inanarak oluşturduğu eserlerinde kullandığı müziksel anlatımı renklere uygulayarak soyut resmi başlatır.

Fransızlar, Kandinsky'nin soyut resim çalışmalarını gerçekleştirdiği sıralarda Daniel Rossiné'nin de *Soyut Kompozisyon* adlı bir resim yaptığını söylerler. Aynı zamanda Paris'te yaşayan Çekoslovakyalı sanatçı Kupka da soyut resim denemelerine başlamıştı. Kupka'nın hayal gücünü harekete geçiren kiliselerin renkli camlarından yansıyan güneş ışığının olağanüstü etkisiydi (42).

Bu çalışmalardan daha önce, F. Avenarius'un 'Yeni Bir Dil' adıyla yayımlanan yazısında, Prag'lı sanatçı Katharina Schaffner'in öfke, tutku, uyuşukluk gibi yaşantıları çizgi karalamaları ile betimlediğini öğreniyoruz. Ayrıca bu yazı, çevremizde gördüğümüz biçimlere başvurmaksızın sadece renk, çizgi ve ışıkla ruh hallerini veren bu tür resmin o zamana kadar denenmemiş olmasına ve bu yeni anlatıma birçok sanatçının başvuracağına işaret eder (43). Soyut Sanat'la ilgili diğer önemli bir kaynak, 1910 yılında W. Worringer'in yayınladığı 'Soyutlama ve Özdeşleyim' adlı çalışmadır. Worringer bu çalışmasında; "sanat gereksinimini -Modern görüş noktamızdan konuşulursa: stil ihtiyacını- inceleyen bir psikoloji henüz yazılmamıştır.

41. E. Gombrich. Sanatın Öyküsü. (On ikinci basım. İstanbul: 1972.) s.451.

42. İpşiroğlu. Ön ver., s. 49.

43. Aynı.

Böyle bir psikoloji, bir 'evren-duygusu tarihi' olacağı gibi, böyle bir tarih olarak da, din tarihi içinde yer alacaktır. Her stil, onu ruhsal gereksinimleri arasından çekip yaratan insanlık için en büyük mutluluğu gösterir. Bu, her objektif sanat tarihi görüşü için bir dogma olmalıdır. Bizim görüş açımızdan çok çirkin görünen bir şeyin, onu oluşturan sanatçı için üstün bir güzellikte olduğu ve onun sanat isteminin gerçekleşmesi demektir (44).

Özdeşleşim ihtiyacı, sanat isteminin yalnız organik-güzel canlılığın taklit edilmesiyle izleyicide uyandırdığı mutluluk duygusu, uygar insanın güzellik dediği bu şey, içten kendi kendine yetme gereksinimi olup, Lipps bunda özdeşleşim sürecinin şartını görür. Bir sanat yapıtının biçiminde, biz, kendi kendimizden haz duyarız. Bize göre; "bir çizginin, bir biçimin değeri, onların bizim için ne anlam ifade ettiğidir. Özdeşleşim gereksiniminin karşı kutbu, bize soyutlama içtepisi olarak görünür" der (45).

### 6.1.1. Geometrik Soyutlama

Worringer; "bu bahsedilen içtepinin ilk tatminini de geometrik soyutlamada buluyoruz. Bu salt geometrik soyutlama, dış dünya ile bütün ilgilerden koparak, gizemli açıklamasını bakanın zihninde değil de, bedeni-ruhi yapısının derinliklerinde uyandırdığı bir mutluluğu anlatır biz daha çok geometrik soyutlamalar yaratmanın insan organizmasının şartlarından meydana gelen salt bir kendinden yaratma olduğunu ve onun, kristal biçiminin kanunlarıyla ve en geniş anlamında mekanik doğa kanunlarıyla içten uygunluğunu, genelde ilkel insanın bilmediğini, hiç olmazsa yaratma için ona dürtü vermediğini tahmin edebiliriz. Geometrik soyutlamalar yaratmak, bize, salt içtepi yaratmaları gibi görünüyor" der (46).

İlkel insan, ancak, geometrik soyutlamanın zorunluluğunda huzur bulabildi. Geometrik soyutlama, görünürde dış dünya objelerine bağılıktan ve süjenin kendisinden de arınmıştır. Geometrik soyutlama, insan için biricik düşünülebilir ve erişilebilir olan mutlak biçimdir (47).

Bir başka deyişle; soyut sanatta doğaya paralel, doğadışı bir düzen, estetik-ontolojik bir düzen, geometrik biçim yasaları içinde ortaya çıkar. Soyut sanatın geometrik biçimler kullanması ya da geometrik soyutlamalara

44. Worringer. Ön ver., s.21

45. Aynı. s.22., 46. Aynı., 47. Aynı.

gidişi, bir amaç değil, bir araçtır. Çünkü; mutlağı, temel varlığı, derinliği düşünme ve bir biçimlendirmedir (48).

1911-1912 Yıllarından itibaren çeşitli ülkelerdeki sanatçılar, Kandinsky'nin kullandığı tamamen serbest formlardan bağımsız olarak geometrik şekillerde, non-figüratif resim ve heykeller yaptılar. Daireler, dikdörtgenler, düz çizgiler ve kavislerin kullanımına yönelik bu ilgi Kübizm'in yükselişi anlamına gelir.

Braque ve Picasso her zaman, eğer objelerin dünyasını işaret etmezse, resmin tamamlanmamış olduğuna inandılar. Kübist dönemle yürüdükten sonra bazı durumlarda, bazı sanatçılar, geometrinin kendi başına yeterli olduğu inancına sahip çıktılar. Buna sahip çıkarken de Sokrates'in; 'biçimlerin güzelliği' hakkındaki bir konuşmasında sözünü ettiği durumdan hareket ettiler: Sokrates bu konuda şöyle der: " -Biçimlerin güzelliği hakkında konuşmaya çalışacağım ve (pek çok insanın düşündüğü gibi) canlı figürlerin şekillerini ya da resimdeki imitasyonlarını söylemeye çalışmıyorum. Ben, bunlardan oluşmuş düz çizgiler ve eğrilerden söz ediyorum. Bunlar özel neden ve amaçlar açısından güzel değildirler. Fakat, daima doğal güzelliğe sahiptirler ve arzunun şiddetinden kendi serbestliğinin memnuniyetini sağlar, bunun renkleri güzeldir ve benzer memnuniyeti verir." Yukarıda sözünü ettiğimiz sanatçıların sahip çıktıkları inanç bu konuşmadaki öz'dür (49).

Geometrik soyutlamayı benimseyenler, sanatlarının imajında yaratılan modern insanla ilgili bir ütopya çevresinin hayaline yöneldiler. Mondrian, Vantongerloo, Bauhaus okulunda öğretici olarak görev yapan ressamlarının üyesi olduğu Alman grup; Albers ve Moholy-Nagy'yi de içinde barındırmıştır. Mimari, iç dekorasyon, mobilya ve tipografi üstünde önemli çalışmalar gerçekleştirmiştir.

I. ve II. Dünya Savaşları arasında ortaya çıkan geometrik soyutlama resminin Fransız temsilcileri, Herbin ve Helion yaklaşımlarında, Mondrian, Malevich ve Albers'den daha az hırslıydılar (50).

48. Merih Ercan. Soyut Sanat. Bursa: Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi. Ders Notları, 1990.

49. Modern Art 8. Ön ver. s.267.

50. Aynı.

## 6.1.2. Soyut Sanat Temsilcileri Ve Sanat Anlayışları

### 6.1.2.1. Kandinsky Ve Soyut Dışavurumculuk

Soyut sanatın doğuşunda, Cezanne'mın, "Doğa'yı silindir, küp ve konilere göre al" sözünün yanında, önemli bir düşünce de Kandinsky'e aittir.

Kandinsky, bir gözleminden yola çıkarak düşüncesini şöyle açıklar: "Obje resimlerime zararlı olmaktadır." Obje'nin, nesnel biçimin resme zararlı olması düşüncesi, soyut sanat için bir genel kural değeri taşır (51). Bu konuda Kandinsky; "İnsan çevresinden vazgeçemez, ama, o objeden nasıl kurtulacağını da bilmez. Bu benim dile getirmek istediğim sorundur. Çünkü, güntümüz resminin ve yarının resminin de ana sorunu budur." der (52).

Kandinsky'nin dile getirmek istediği şey, sanatın objesi'nin duyu yoluyla kavranan gerçeklik olmadığı, tersine duyularla kavranamayan tinsel varlık, tinsellik olduğu düşüncesidir. Yalnız, bu anlamdaki soyutlukta tasvir edilen şey, örneğin, bir kadın gibi, bir yumurta gibi, bir küp gibi görünür. Sanatsal salt ilgiler: Işığın, rengin, gölge ve ışığa, rengin renge, uzunun kısaya, genişin daraya, belirlinin belirsiz, solun sağa, yukarının aşağıya, arkanın öne, dairenin kareye ve üçgene ilgisi gibi. Resmin konusu, buna göre belli bir nesneye ait içerikler, empirik-duyusal objeler değil de tinsel bir değeri gösterir (53).

Sanatın objesinin nesnel dünyasından tinsel-sanatsal bir dünyaya geçişi, aynı zamanda yeni bir biçim dünyasını kavrama anlamına gelir. Böylece doğa, nesnelere biçimi, yeni resimde tümünden bozulur. Biçimin arandığı yer, artık nesnelere dünyası değil, tersine insanın iç-dünyasıdır (54). Sanatın insanın iç-dünyasına sokulması, onu içinden kavraması, onu ifade etmesi, dışa vurmasıdır. Bu anlamda sanat yeni bir idol bulmuş olur (55). Bu idol dışavurumdur. Bunu çağdaş soyut sanatın temsilcisi ve teorikisi Theo Van Doesburg şöyle açıklar: "Sanat ifadedir. Bizim sanatçı yarattığımız gerçeklik-deneyimizin ifadesidir. Biçim verici sanat, biçim verici araçlarla, biçim verici ifadedir." İfadeyi, dışavurumu ancak biçim verme olarak anlayabiliriz. Dışavurum, biçim vermek demektir. Bu biçim verme, geleneksel sanatın biçim verme anlayışından temelden farklıdır. Natüralist sanatın çıkış noktası, doğa

51. Tunalı. Ön. ver., s. 143. 52. Aynı.

53. Ercan. Ön. ver.

54. Aynı.

55. Tunalı. Ön. ver., s. 145.



varlığı ve doğal biçimlerdir. Ama, sanat doğal biçimlerin dışında bir sanatsal dil yaratmalıydı. Bunu çağdaş soyut sanatçı Jawlensky şöyle dile getirir: "Sanat yapıtı bir dünyadır. Doğanın taklidi değildir."

1950'den (Ve Amerika'da soyut sanatın önem kazanmasından) bu yana ortaya çıkan 'Soyut Dışavurumculuk' anlayışı bu görüşleri benimser. Bu akımın önemli temsilcilerinden ve savunucularından biri de Kandinsky'dir. Kandinsky'nin sanatını anlamak için, bu düşüncelere müziği de, hem yaşantı hem de kavram olarak katmamız gerekir. Kandinsky bir yazısında şöyle der; "Resim de müzik gibi insanın içindeki gücü harekete geçirir". Resme bakan kişide bir titreşim yaratmayı amaçlayan sanatçı, tıpkı müziğin dinleyen kişiyi sarsıp heyecanlandığı gibi, resme bakan kişide de heyecan ve yankı yaratmasını amaçlar. Sanatçının *Doğaçlamalar* adlı (Resim 22) bir dizi resminde yer alan doğal elemanlar artık betimleme değil, birer işaret işlevini yüklenirler. Daha sonraları gerçekleştirdiği kompozisyonları *Doğaçlamalar*'dan yola çıkarak tasarlanmış ve geliştirilmiştir. Bunlardan bazıları *Kompozisyonlar*'ı gibi (Resim 23) özenle tasarlanarak yapılmış gibiyse de, bazıları açıkça doğaçlama yapıtlardır(56).

Bunlar , birçok bakımdan geometrik soyut sanattan değişik, bir anlamda da o sanatı bütünleyen bir soyut anlayışın ilk önemli örnekleridir. Ne var ki, bu iki tür soyut sanatı birbirinin karşısı iki anlayış olarak düşünmemiz de yanlış olur. Mondrian ve Malevich'in temsil ettikleri soyut sanatı, temel biçimlere dayandığı için, kişisellikten arınmış ve açıkça modern bir sanat olarak görebiliriz. Bununla birlikte, bu iki sanatçı da gizemsel kaygılardan yola çıkarak madde dünyasına bir yanıt bulmayı amaçlıyorlar ama maddenin sözcülüğünü etmiyorlardı. Bu sanatçıların, görünen gerçekliğin, ancak hayal gücüyle ulaşılabilecek daha derin bir gerçekliğin bir maskesi olduğu yolundaki inançlarını 'Klasik Felsefe' de destekliyordu. Ayrıca, Mondrian'ın ileri sürdüğü sanatın, soyut biçimlerin dinamik ilişkiler kurarak arı bir güzellik yaratabilmesi için rasgele doğal görünüşlerin ötesine geçmesi gerektiği görüşü, eski Yunanlıların yetkinliğe varmak için doğayı aşmayı amaçlaması öğretisinin bir uzantısı olarak görülebilir. Ancak Mondrian'ın ve Malevich'in bu düşünceleri sözünü ettiğimiz bu ülkülerle XIX. yüzyılın son on yılı ile XX. yüzyılın ilk yıllarında ve daha sonra da I. ve II. Dünya Savaşlarını izleyen dönemlerde Batı dünyasını etkisi altına alan Doğu gizemciliğinin karışımının izlerini taşıyordu .Yüzeyde Mondrian ve Malevich'in anlatım diline hiç benzemeyen Kandinsky'nin sanatı da hemen hemen aynı temele dayanıyordu. O da Mondrian gibi bir gizemciydi (teosoftu). Malevich gibi sanatın biçim ve renklerden yararlanan bir duyular iletişimi olduğu görüşünü benimsemişti (57).

Sanatçı, daha sonraki yıllarda, yapıtlarındaki belirsizliği bırakır ve belli bir açıklığa kavuşur. Kandinsky artık, herkesin anlayabileceği, daha kontrollü, biçimsel bir anlatım dili kullanır. 1926'da, 'Nokta ve Çizgiden Düzleme' adlı eseri yayımlanır. 1921'de Almanya'da Bahaus Tasarım Okulu'nun öğretim kadrosuna katılarak çalışmalarını sürdürür (58).

56. Lynton. Ön ver. , s.84.

57. Aynı.

58. Aynı.

### 6.1.2.2. Mondrian Ve Sanatı

Zamanımızın en radikal soyutlama sanatçısı, Picasso'dan 9 yaş daha büyük, Hollandalı ressam Piet Mondrian (1872-1944)'dır. Mondrian, 1912'de Van Gogh ve Fovizm'in geleneğinde yer alan bir Ekspresyonist olarak Paris'e gelir. Facet Kübizm'in etkisi altında kalarak çalışması tamamiyle bir değişim içindedir. Bu değişen stilini Mondrian Neo-Plastisizm olarak açıklar (59). Mondrian'ın tüm Neo-Plastisist eserleri, izleyicide yanlamasına genişlemek istiyorlarmış gibi bir izlenim uyandırır; Bu izlenimi özellikle sanatçının, 1942'de New-York'ta yaptığı *Broadway-Boogie-Woogie* adlı (Resim 24) eserinde hissederiz. Resimde hareket sağda ve solda yoğunlaşarak, bir bakıma ortada bir boşluk kalır. Bu eser sanatçının, Avrupa resimlerinden daha az kişiseldir, ruhsal ve fiziksel bakımdan insana uzak niteliktedir. Belki bu da bir Amerikan özelliğidir. Ama, böyle bir özelliğe, Rothko'nun, De Kooning'in ya da Newman'ın sanatında rastlayamayız. Buna örnek olarak De Kooning'in *Paskalya Pazarı* (Resim 25) nı gösterebiliriz (60).

Mondrian'a göre; hem felsefe, hem de sanat, evrensel-tümel olanı biçimlendirerek ifade eder. Birincisi hakikat, ikincisi güzellik olarak. Hakikat ve güzellik, temelde bir ve aynı şey olduğundan her iki biçimin bölünüşteki akrabalığını reddetmek mantığa uygun olmazdı. Ancak sanat, tümelliği içindeki insanın plastik ifadesidir (61).

1936 Tarihli '*Sarı Kompozisyon*' adlı ( Resim 26) eseri, oldukça kasvetli, haşın anlatımdadır. Sanatçı tasarımlarını, yatay ve dikeylerle, üç renk tonu artı beyaz ve siyah renkleriyle sınırlar.

Mondrian, zaman zaman eserlerine, *Trafalgar Square* ya da *Broadway-Boogie-Woogie* gibi adlar verse de bunlar, gözlenen gerçekle doğrudan bir ilişki taşımayan eserlerdir. Kandinsky'nin aksine, Mondrian saf ve lirik duygu için çabalamadı. Amacının yalnızca saf gerçeklik olduğunu öne sürdü. Bunu da denge olarak tanımladı. Belki de bizler onun siyah şeritler ve renkli dikdörtgenlerin kullanıldığı eserlerini, soyut kolaj olarak anlayabiliriz.

O aslında yalnızca ilişkilerle ilgilenmektedir ve zihin meşgul edici elementler ya da rastlantısal birlikleri istememiştir. Fakat, çizgiler ve

59. Jonson. Ön. ver., s.689.

60. Lynton. Ön. ver., s.218.

61. Ercan. Ön. ver.

dikdörtgenler arası doğru ilişkiyi kurarak, onları Braque'in *Gazete, Şişe ve Tütün Paket*'indeki, kolalı küçük parçacıkları aktardığı (biçimini değiştirdiği) gibi değiştirmiştir (62).

Sanatta soyutlama Kübist'lerle başlar. Mondrian'a göre; kübist sanat soyutlayıcıydı, ama, soyut değildi. Çünkü, doğayla ilişkisini koparmamış hacme bağlı kalmıştı. Sanatçı, " Bu yüzden hacmi yıkmak zorunda kaldım. Bunu yüzeyi kesen çizgiler aracılığıyla yapıyordum. Ama yüzeyi yok etmek için bunlar yetmedi. Bunun üzerine sadece çizgiler yapmaya başladım ve bunları renklendirdim. Şimdi tek sorun, renk karşıtılarıyla çizgileri yoketmede" (63). Bu sözler, Mondrian'ın soyutlamalarla nasıl aradığı dengeye adım adım varmaya çalıştığının ifadesidir.

Mondrian'ın eserlerinde bu dengeyi hep duyumsarız. Bu simetrik olmayan dengelerdeki zarif duygusallığı oldukça kendine hastır. Süslü ve mecazi anlatımlı şekilleri kullanan tasarımcılar, hatta mimarlar, bu duruma duyarlık göstermişlerdir ve Mondrian ressamı üzerinde olduğu kadar onlar üzerinde de büyük etki bırakmıştır (64).

### 6.1.2.3. Maleviç Ve Süprematizm-Nesnesiz Dünya

Rus Kazimir Maleviç'in ortaya attığı Süprematizm, yirminci yüzyılın en köklü estetik devrimi olarak kabul edilir. Maleviç, nesnenin yokluğunu ve tek bir dünyanın, nesnesiz dünyanın varlığını savunur. 1913 tarihli, *Siyah Dörtgen* adlı eserle başlayarak, resmin betimleyici, taklit edici niteliğini yadsıdı. *Beyaz Üzerine Beyaz* dizisi varlığı, *Özgürlüğüne Kavuşturulmuş Hiçlik* 'i nesnesizliği ortaya koyar (65). Maleviç'e göre; Süprematizm, zaman ve yer içinde oluşturulan filozofik bir renk sistemidir. Onun yeri, hem bilimsel hem de mistik fikirlere sahip sezgi yoluyla anlaşılabilir bir şeydir (66).

1915 Yılında Petrograd'da son Fütürist Resim Sergisi o'lo adıyla açılan bir sergide, Maleviç'in *Sıfır Biçim* adını verdiği resim de yer alır. Resim, Beyaz zemin üzerinde siyah bir kareden oluşmaktadır. Sergiyi gezenlerde bu resmin uyandırdığı tepki, şaşkınlıktan çok öfke olur. Sanatçı seyirciyle alay mı ediyordu? Bu resmin resim olup olmadığı bile tartışılıyordu. Maleviç yapıtına *Sıfır Biçim* adını vermişti. Bu aynı zamanda yeni sanatın geçmişle bütün bağlarını koparması, sıfırdan, başlaması anlamına geliyordu. Maleviç'le aynı

62. İpşiroğlu. Ön. ver., s. 56.

63. Jonson. Ön. ver. s.689.

64. Aynı.

65. Aynı.

66. Aynı.

inancı Mondrian da taşıyordu. Eskiyle uyumsuzluk, geleneklerin birikimini sonuna kadar eleme, Endüstri-çağı bilincinin en karakteristik yanı olarak sanatta da belirginleşir. Sanat alanına Kübist'lerle giren aklın soyutlama ve eleme gücü, Mondrian ve Maleviç'de yıkıcılığa döndürür. Maleviç nesnelere dünyasının hiçlik içinde yok olması gerektiğine inanır. *Sıfır Biçim* bu inancı tanımlar. Herhangi bir nesneyi anlatmaz. Yalnız nesnelere değil, onların uyandırdığı duygular, çağrışımlar ve her türlü 'ruhsal titreşim'lerden arınmış olan biçimdir. Bu eser, Maleviç'in deyimiyle; 'Susan hiçliğin sembolü'ydü. Nesnelere dünyası, insan tasarısının ürünüdür, insanın kendi çıkarı için tasarlanmış olduğu bir dünya'dır.

Maleviç, Mondrian gibi evrensel uyum içindeki karşıtlıkların (bireyle evrenin) dengesini değil, eşitliğin dengesini arar. Ona göre bireysel ayrıcalıklar, hiçlik içinde silinir ve Süprematist sanatın varmak istediği 'kozmetik bütün' eşitliğin dengesine ulaşır. Bu yüzden aynı anlatım dilini kullanmalarına karşın, Maleviç ve Mondrian'ın sanatı ayrı yönlerde gelişir. Mondrian, 'evrensel uyum'u, derinliği olmayan bir yüzey üzerinde kesişen dikey-yatayların dengesinde arar. Maleviç bunu irili ufaklı dikdörtgenlerin, uzay içinde çeşitli yönlerdeki hareketinde arar. Mondrian'da renk bir denge öğesidir. Maleviç ise; renkten gittikçe uzaklaşır. Ak-Süprematizm adını verdiği dönemde oluşturduğu resimleri beyaz üzerine beyaz biçimler şeklindedir (67).

#### 6.1.2.4. Klee Ve Sanatı

Alman-İsviçreli ressam Paul Klee, Rus Yahudisi Marc Chagall'dan, ilkel sanat ve küçük çocuk çizimlerinden, aynı zamanda Kübizm'den de etkilenmiştir. 1912'de Paris'te giriştiği Kübist denemeler ona, gerçeğin betimlenmesinde yeni yöntemler sunmaktan çok biçimlerle oynayabilmesi için yeni olanaklar verir. Bahaus'ta yaptığı bir konuşmada, denge uyumunu elde etmek için, çizgileri, renkleri ve gölgeleri nasıl birbiriyle ilişkilendirmeye çalıştığını, bu amaçla bu öğeleri bazan vurgulayıp, bazan da hafiflettiğini anlatır. Yine Bahaus'taki derslerinden birinde Klee; "önemli olan biçim değil, işlevdir" der. Bu derslerinde, öğrencileriyle, çizgilerin, perspektif'in ve benzeri öğelerin resimsel işlevleri üzerinde durur ve her zaman bunlarla doğal eylemler arasındaki ilişkinin önemini belirtirdi (yürüme, yüzme, uçma gibi).

Suluboya ve incekaem çizimleriyle yaptığı çalışmalar sanatına ayrı bir tad vermiştir. Resmin özünün renk olduğunu hiç unutmaz ve renklerle ilgili bütün incelikleri bilmek isterdi. Kuzey Afrika'ya 1914'te yaptığı gezi renk duyarlığını doruğa çıkardı.

Klee figüratif konuların yanında, soyut çalışmalar da yaptı. 1920'lerde yaptığı *Sonbahar Elçisi* (Resim 27) soyut örneklerinden biridir. Değişik tonda ve çok da hareketli olmayan yönlerde dizilmiş ince şeritlerin arasına, bir gövde üzerine oturtulmuş turuncu renkli yumurta biçimi, kompozisyon'un genel havasına bir özellik, tad katar. Aynı zamanda resmin ismi için bir ipucu verir. *Balığın Çevresinde* adlı (Resim 28) 1926 tarihli resmin orta yerinde yer alan balık motifiyle basit gibi görünür, oysa bu resimde geometrik ve doğal biçimler, betimlemeler ve işaretler ilginç bir düzen içinde, birarada anlatılmıştır. Klee'ye göre sanat, fikirlerin suretleri olan şekillerin işaret dilidir, aynı zamanda işaret Klee'nin sanatında dürtü anlamındadır. Klee dürtülerin kalitesini paylaşmak için, görsel gerçekler gibi işaretlerinin anlayışımızı aşmasını ister.

Yaşamının sonuna doğru, Klee kendini ideograf (fikri ifade eden işaret) çalışmalarında buldu. Bu stil, *Striken Town, Intention* adlı (Resim 29-30) eserlerinde çok açıktır (68).

#### 6.1.2.5. Duchamp Ve Dadaizm

I. Dünya Savaşı arifesinde, Paris'te bir başka fantazy ressamı Fransız Marcel Duchamp ortaya çıkar. Cezanne etkisindeki ilk çalışmalarından sonra, Facet Kübizm'in dinamik uyarlamalarını yapar. Onun bu tarzda yaptığı *Merdivenden İnen Çıplak* adlı (Resim 31) eseri, Modern Sanatın New York'taki Armory Show'unda bir skandal yaratır.

Marcel Duchamp'ın sanat gelişimi, motor parçaları gibi görünen mekanizmayı anımsatan *Gelin* adlı (Resim 32) eserinde görülür (69).

İki dünya savaşı arasındaki dünyayı saran ekonomik bunalım, politik ve toplumsal karşıtlıklar sanat alanına 'Dadaizm' hareketiyle yansır. Dada hareketi bu olumsuz gelişmelere bir tepki olarak ortaya çıkar ve kısa sürede tüm dünyayı etkisi altına alır. Savaşın son yıllarında Dada Amerikaya da ulaşır

68. Jonson. Ön. ver. s.691.

69. Jonson. Ön. ver. s.692.

Marcel Duchamp, Ready-Made'leriyle (hazır bulunmuş obje) Amerikan uygarlığının ticaret mitosunu alaya alır: Bir bisiklet tekerleğini bir iskemlenin üzerine yerleştirir, genel tuvaletlere 'su kaynağı' adını takar, şişe kurutmaya yarayan bir makinayı bir sütun tabanı üzerine oturtur.

1917'de New York'ta bir sergiye gönderdiği *Çeşme* adlı 'R.MUTT' imzalı eseriyle amaçladığı, önemli bir değişiklik de sanatçı/sanat nesnesi/halk ilişkileridir. Burada sanatçı, dış ya da içgüdüsüne dayanarak belli bir nesneyi alıp, ona herhangi bir anlam verecek yaratıcılığı ve ustalığı kullanacağı yerde, sadece bir nesne seçer. Hem de Duchamp'ın dediği gibi, bunu rasgele yapar. Sanat izleyicisi de sanattan beklemeye hakkı olduğunu sandığı bir doyumdan yoksun kalır. İzleyici bunun sanat olup olmadığı sorusu ile başbaşadır (70).

## 7. ENDÜSTRİ ÇAĞI TOPLUMU VE İNSAN

XX. Yüzyıl Endüstri çağıdır. İşsizlik, enflasyon, değişen değerlerin yanında, bilgisayarlaşma, bilimsel gelişmelerin her gün bir yenisinin bulunduğu günümüzde, ahlak dersi veren, doğayı taklit eden eserler artık insanların ilgisini çekmiyor. Gün geçtikçe, doğayı sömürmekten onlarla birlikte yaşamaya duyduğumuz gereksinmeyi daha çok fark ediyor, kronometreyle düzenlenen yaşayış biçimimizle kendimize ne kadar zarar verdiğimiz anlıyoruz. Sonunda, yaşam tempomuz yavaşlayacak, gürültü dinecek. Bu değişimle birlikte varılmaktan, çalışmaktan, birşeylere katkıda bulunmaktan, yaratmaktan aldığımız zevk yeniden bütünleşecek (71).

XIX. Yüzyıl burjuva toplumunda bireysellik, kişisel özgürlüğün dar sınırları içinde kalıyor, toplum bilincinin uyandığı yerde bu sınırları kırma, sosyal sorumluluk içinde kendini aşma, kişiliğini yitirme değil, kişiliğinin tüm olanaklarını sonuna değin kullanma özgürlüğü anlamını taşıyor (72).

Yaratma özgürlüğü artık, Tanrı'ya özgü bir etkinlik olmaktan çıkıyor. Günümüz toplumunda insan yaratma özgürlüğünü elinde tutmak istiyor. Bunu gerçekleştirirken tekniğin olanaklarını olabildiğince kullanmak, yaşam seviyesini yükseltmek, insanca yaşama hakkını herkes için istiyor. Bu hakkın belli bir zümreye değil herkese eşit olarak dağıtılmasını istiyor.

70. Lynton. Ön. ver. s. 134.

71. Lynton. Ön. ver. s.362.

72. İpşiroğlu. Ön. ver., s.104.

burjuva toplumunun anladığı bireysellikten çok farklı bir bireysellik anlayışı söz konusudur. Bu bireysel anlayış içinde yaratma özgürlüğü, Kazimir Maleviç'in söylediği gibi, 'her türlü çıkarın ve bencilliğin ötesinde en yüksek değer olarak yer alıyor (73).



## 8. SONUÇ

1910'larda Batı'da Kübizm'le başlayıp, Soyut Sanat'la devam eden değişimler sırasında Ülkemiz de büyük değişikliklere gebedi. Tanzimat'tan beri birçok reformlar yapılmış, fakat bunlar, Batı taklitçiliğinden öteye geçememiş, yüzeyde kalmışlardı. Atatürk devrimi, Batı'nın çağ değişimini yaşadığı bir dönemde derine inmeyi, hakikat anlayışında ve düşünce tarzında temelden bir değişimin zorunluluğuna işaret ediyordu.

"Hakikat", Doğulu'ya göre, her türlü değişikliğin üstünde ve ötesindedir. İslam dini, değişmeyen hakikat anlayışını benimser. Müslümanlıkta hakikat, Tanrı buyruğunda belirir. İslam dininin taşıyıcısı "Söz" (kelam) dır. Öğretimin temeli, sözde dondurulan, değişmeyen hakikatlara dayanır. Medresenin işlevi, değişmeyen hakikatı, kuşaktan kuşağa nakil yoluyla iletmeektir. Atatürk devrimleriyle medreselerin kapatılması sonucunda dogmalar yıkıldı. Böylece hakikatın bir veri olmadığını, kazanılması gereken bir değer olduğunu " Cumhuriyet Devrimi" bize öğretti. Geçmişin kalıntıları bir bir çöküyor, genç Türkiye Cumhuriyeti kuruluyordu.

Bugün Türkiye, artık, Avrupa Topluluğuna girmeye hazırlanan, önemi Batılı tarafından iyice kavranan, gözden çıkarılamayacak bir ülke konumundadır.

Türkiye'nin bilim adamları, aydınları ve sanatçıları evrensellik içinde yerlerini alıyor ve seslerini duyuruyorlar. Bunlar, çağdaş Türk kültürünün temsilcisi oluyor. Geçmişini sorgulayarak geleceğe bakan, geleneklerle hesaplaşmasını bilen, kimliğini bulmuş olan bireylerdir. Bizde de sanatçı-düşünür-bilim adamı, biri diğerinin alanını küçümsemeden işbirliği içinde toplumu taşıyacak olan özgür düşünme ortamının yaratılmasında öncü olabilirlerse o zaman geleceğe umutla bakabiliriz.



## RESİMLER DİZİNİ

1. Avignonlu Genç Kızlar, Pablo Picasso, Paris 1907,  
Tual üzerine yağlıboya, New York, Modern Sanatlar Müzesi,  
Yararlanılan kaynak; N. Lynton, Modern Sanatın Öyküsü.
- 1A. Avignonlu Kızlar için taslak, Pablo Picasso, Paris 1907,  
Guaj, Ulusal Modern Sanat Müzesi,  
Yararlanılan kaynak; William Rubin, L'invention Du Cubisme.
- 1B. Avignonlu Kızlar için taslak, Pablo Picasso, Paris 1907,  
Guaj, Akarel, Filadelfia Sanat Müzesi, Aynı eser.
- 1C. Avignonlu kızlar için taslak, Pablo Picasso, Paris 1908,  
Jaques ve Natasha Gelman Koleksiyonu, Aynı eser.
- 1D. Avignonlu kızlar için taslak, Pablo Picasso, Paris 1907-8  
Tual üzerine yağlıboya, l'Ermitage Müzesi, Leningrad,  
Yararlanılan kaynak; Aynı eser.
- 1E. Büyük Çıplak, Georges Braque, 1908, Tual üzerine yağlıboya,  
Alex Maguy Kompozisyonu, Aynı eser.
2. Yıkananlar, Paul Cezanne, 1898-1905, Tual üzerine yağlıboya,  
Filadelfiya Sanat Müzesi, N.Lynton, Modern Sanatın Öyküsü.
3. Yaşama Sevinci, Henri Matisse, 1905-6, Tual üzerine yağlıboya,  
Merion, Pensilvanya, Aynı eser.
4. Ambroise Vollard'ın Portresi, Pablo Picasso.  
Tual Üzerine Yağlıboya, 1912, Puşkin Müzesi, Moskova,  
Yararlanılan kaynak; William Rubin, L'invention Du Cubisme.
5. Bambu Sandalyeli Natürmort, Pablo Picasso.  
Tual Üzerine Yağlıboya ve Muşamba, oval. 1912. Ulusal Müze, Paris.  
Aynı eser.
6. Gazete, Şişe ve Tütün Paketi, Georges Braque.  
Füzen, Guaj, Grafit, Mürekkep ve Kağıt Kolaj, 1914, A. E.  
Gallatin Koleksiyonu, Filadelfiya sanat Müzesi.

7. Bardak, Şişe ve Gazete, Georges Braque, Fügen ve Kağıt Kolaj, Paris 1914, Özel Koleksiyon, Aynı eser.
8. Keman ve Pipo, Georges Braque, Fügen, Kağıt Kolaj, 1913, Georges Papıdou Merkezi, Paris, Aynı eser.
9. Gitar ve Program, Georges Braque, Fügen, Guaj ve Kağıt Kolaj, Kasım 1913, Özel Koleksiyon, Aynı eser.
10. Üç Müzisyen, Pablo Picasso, 1921, New York Modern Sanatlar Müzesi, Mrs.Simon Guggenheim Koleksiyonu, Yararlanılan kaynak; H.W. Jonson, History of Art.
11. Anne ve Çocuk, Pablo Picasso, 1921-2, The Alex L. Hillman Aile Koleksiyonu, New York, Aynı eser.
12. Oturan İki Kadın, Pablo Picasso, Tual üzerine yağlıboya, Düsseldorf Yararlanılan kaynak; The Book of Art, Modern Art 8.
13. Üç Dansçı, Pablo Picasso, Tual üzerine Yağlıboya, 1925, Londra, Tate Galeri, H. W. Jonson, History of Art.
14. Guernica, Pablo Picasso, 1937, Tual üzerine yağlıboya, Prado Müzesi, Madrit, Aynı eser.
15. Savaşın Yıkımları, Goya, Gravür, 1808, Fakülte kitaplığı.
16. Savaşın Yıkımları, Goya, Gravür, 1808, Fakülte kitaplığı.
17. Bisikletçinin Dinamizmi, 1913, Boccioni, Tual üzerine yağlıboya, Gianni Mattioni Koleksiyonu, Milan, Büyük Larousse.
18. Brooklyn Bridge, Joseph Stella, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, H. W. Jonson, History of Art.
19. Almanya Kış Masalı, George Grosz, 1918, Formerly Koll. Hanover, Almanya, Aynı eser.

20. **Şehir, Fernand Leger, Filadelfiya Sanat Müzesi, Aynı eser.**
21. **Yolcu, Lubov Popova, 1915, Norton Simon Sanat Müzesi, Pasadena, Aynı eser.**
22. **Doğaçlamalar, Kandinsky, 1913, Tual üzerine yağlıboya, Lynton, Modern Sanatın Öyküsü.**
23. **Kompozisyon, Kandinsky, 1937, Guaj, Dr. Gianni Mattioli Koleksiyonu, Milan, Aynı eser.**
24. **Broadway-Boogie-Woogie, Mondrian, 1942-3, Tual üzerine yağlıboya, Modern Sanatlar Müzesi, Paris, The Book of Art.**
25. **Paskalya Pazarı, Willem de Kooning, 1956, Tual üzerine yağlıboya, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, Aynı eser.**
26. **Sarı Kompozisyon, Mondrian, 1930, Tual üzerine yağlıboya, Jan Tschichold Koleksiyonu, Basel, Aynı eser.**
27. **Sonbahar Elçisi, Klee, 1922, Suluboya, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, New Haven, Lynton, Modern Sanatın Öyküsü.**
28. **Balığın Çevresinde, Klee, 1926, Tual üzerine sulu ve yağlıboya, Modern Sanat Müzesi, New York, Aynı eser.**
29. **Striken Town, Klee, 1936, Alçı üstüne yağlıboya, Dr. W. Löffler Koleksiyonu, Zürih, The Book of Art.**
30. **İntention, Klee, 1938, Kağıda Pastel, Kunstmuseum, Bern, The Book of Art.**
31. **Merdivenden İnen Çıplak, Marcel Duchamp, 1916, Filadelfiya Sanat Müzesi, Aynı eser.**
32. **Gelin, Duchamp, 1912, Filadelfiya Sanat Müzesi, Aynı eser.**

33. İberya okulu, Arkeoloji Müzesi, Madrit, William Rubin, L'nvention Du Cubisme.
34. Kadın eskizi, Braque, 1908, Mürekkep, İnconnue Kolleksiyonu, Aynı eser.
35. Fildişi Sahili(Dan), Ağaç Maske, de'l Homme Müzesi, Paris, The Book of Art.
36. Kitap Pipo ve Bardaklar, Juan Gris, 1915, Tual üzerine yağlıboya, Mrs.Ralph Colin Kolleksiyonu, Lynton, Modern Sanatın Öyküsü.



EK 1

**RESİMLER**



**1. PABLO PÍCASSO**

Avignonlu Genç Kızlar, Paris 1907,  
Tual Üzerine Yağlıboya  
New York, Modern Sanatlar Müzesi



1A. PABLO PICASSO

Guaj, 51x48 cm, Ulusal Modern Sanat Müzesi



1B. PABLO PICASSO

Guaj, Akarel

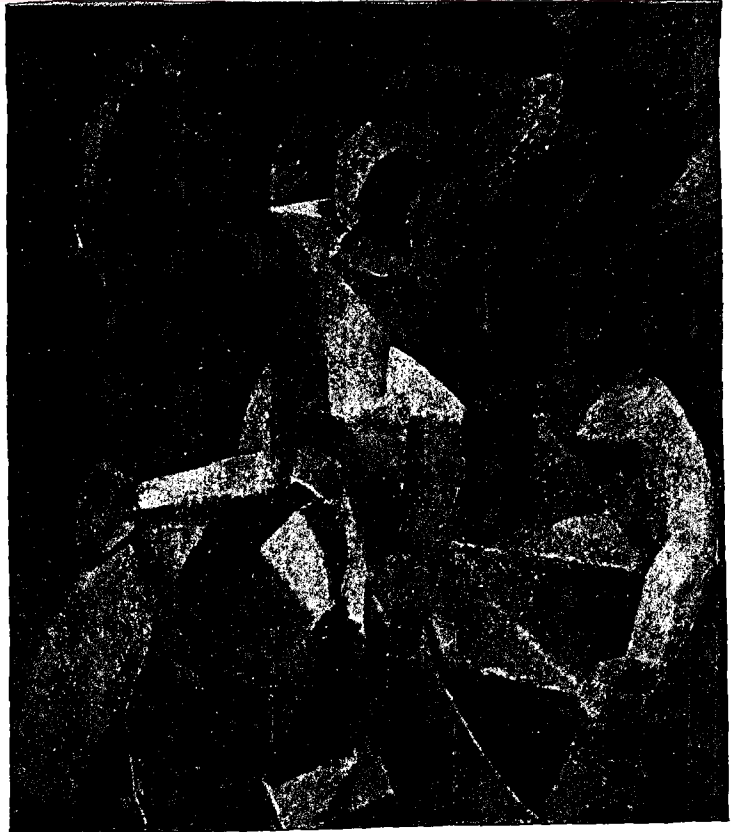
47,5x58 cm

Filadelfia Sanat Müzesi



1.C. PABLO PİCASSO  
Kadın Deseni  
Fützen, 63,2x47,9cm  
Jaques ve Natasha  
Gelman Koleksiyonu

PABLO PİCASSO  
Üç Kadın, Paris 1907-1908  
Tual Üzerine Yağlıboya  
200x178cm  
l'Ermitage Müzesi, Leningrad



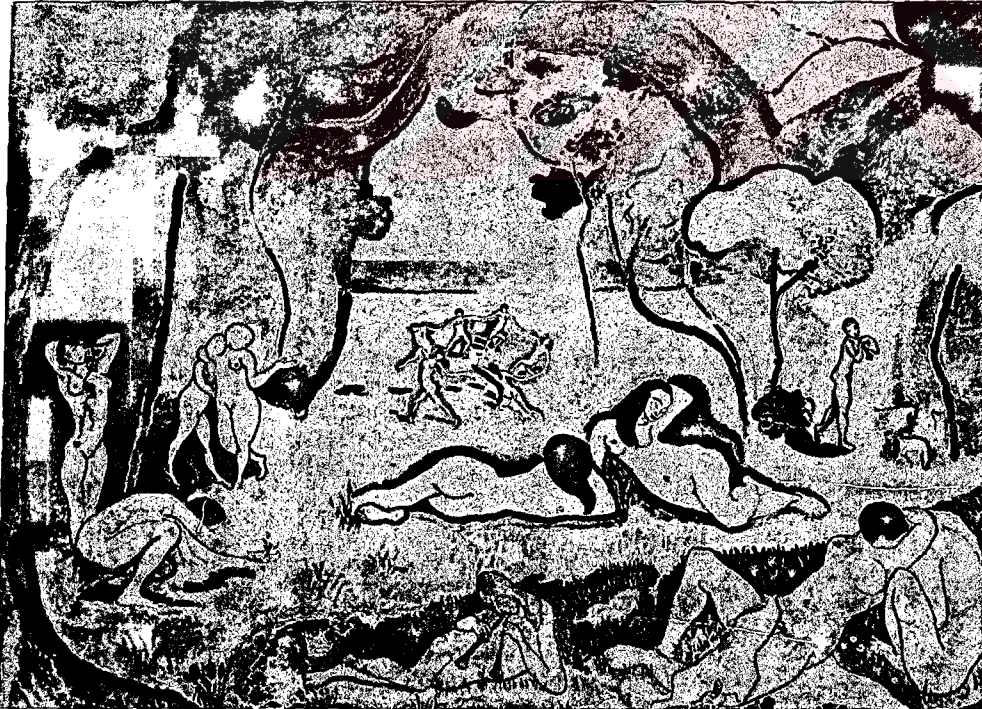




1E. GEORGES BRAQUE  
Büyük Çıplak, 1908  
Tual Üzerine Yağlıboya  
Alex Maguy Kompozisyonu, Paris



2. PAUL CEZANNE  
Yıkananlar, 1898-1905  
Tual Üzerine Yağlıboya  
210x250cm  
Filadelfiya Sanat Müzesi

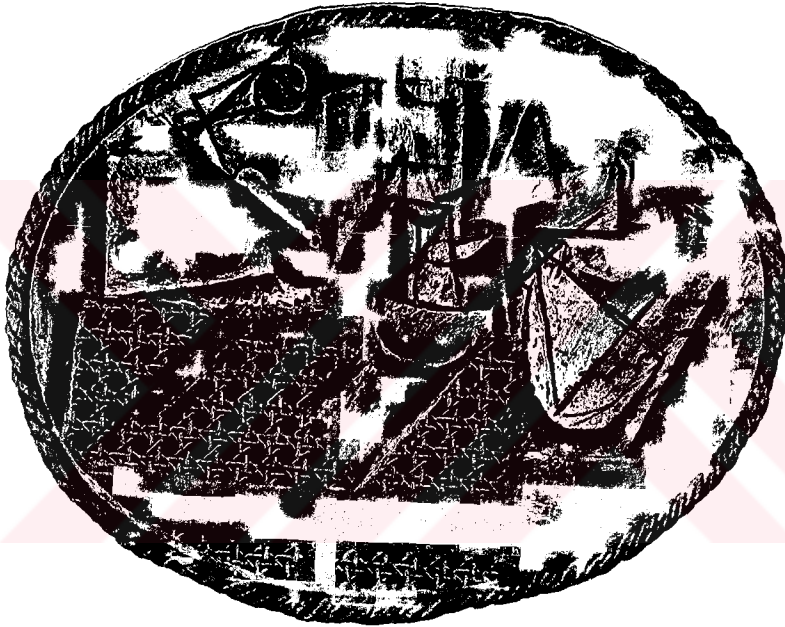


3. HENRI MATISSE  
Yaşama Sevinci, Tual Üzerine Yağlıboya  
174x238cm  
Merion, Pensilvanya  
C.Barnes Vakfı



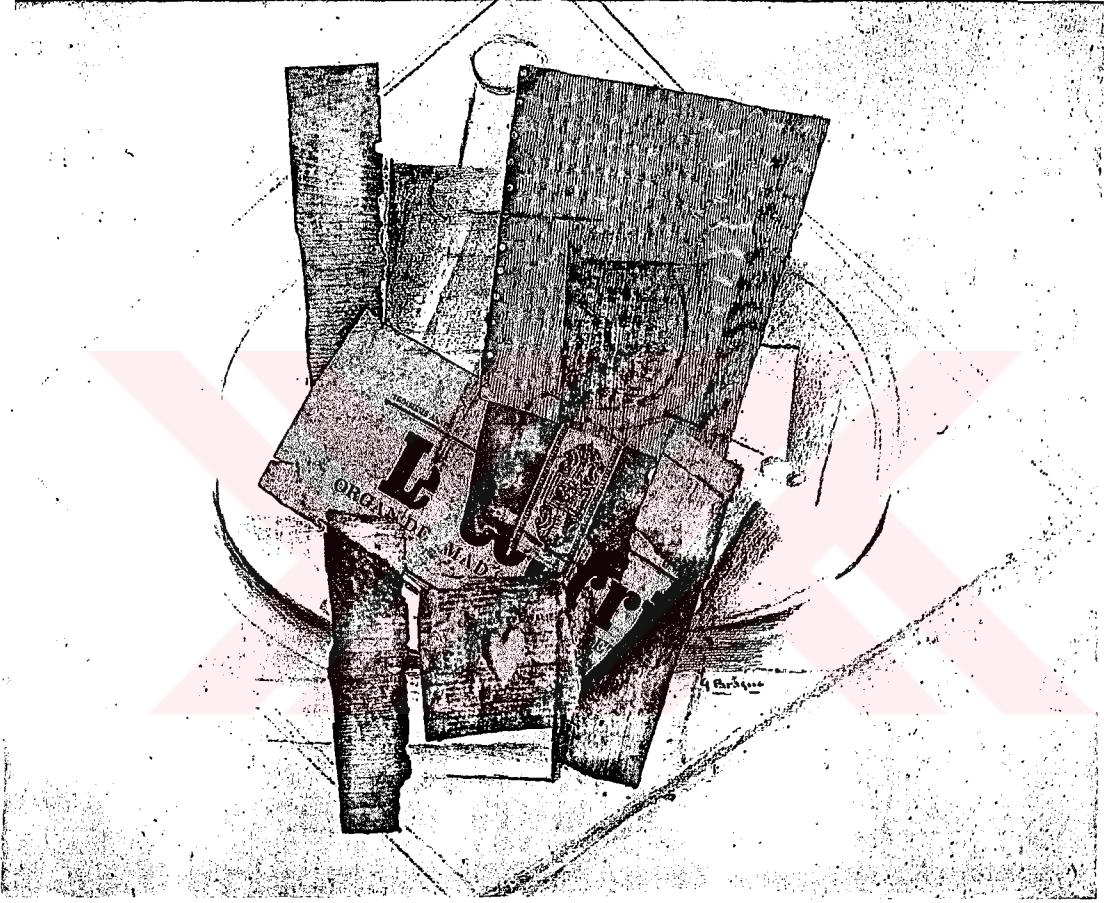
4. PABLO PÍCASSO

Ambroise Vollard'ın Portresi, Tual Üzerine Yağlıboya  
92x65cm, Puşkin Müzesi, Moskova



5. PABLO PİCASSO

Bambu Sandalyeli Natürmort, 1912  
30x38cm, Tual Üzerine Yağlıboya ve  
Muşamba, oval.  
Ulusal Müze, Paris



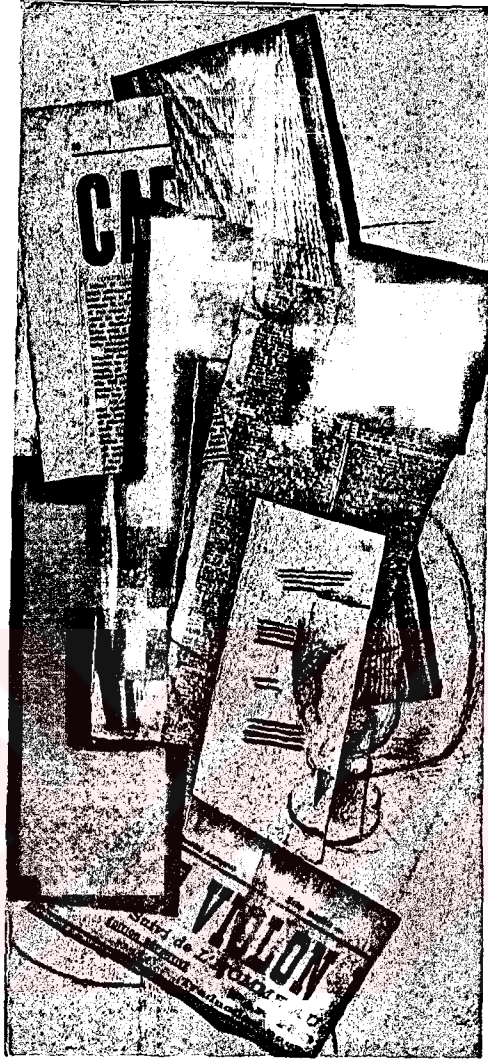
**6. GEORGES BRAQUE**

**Gazete, Şişe ve Tütün Paketi, Paris 1914**

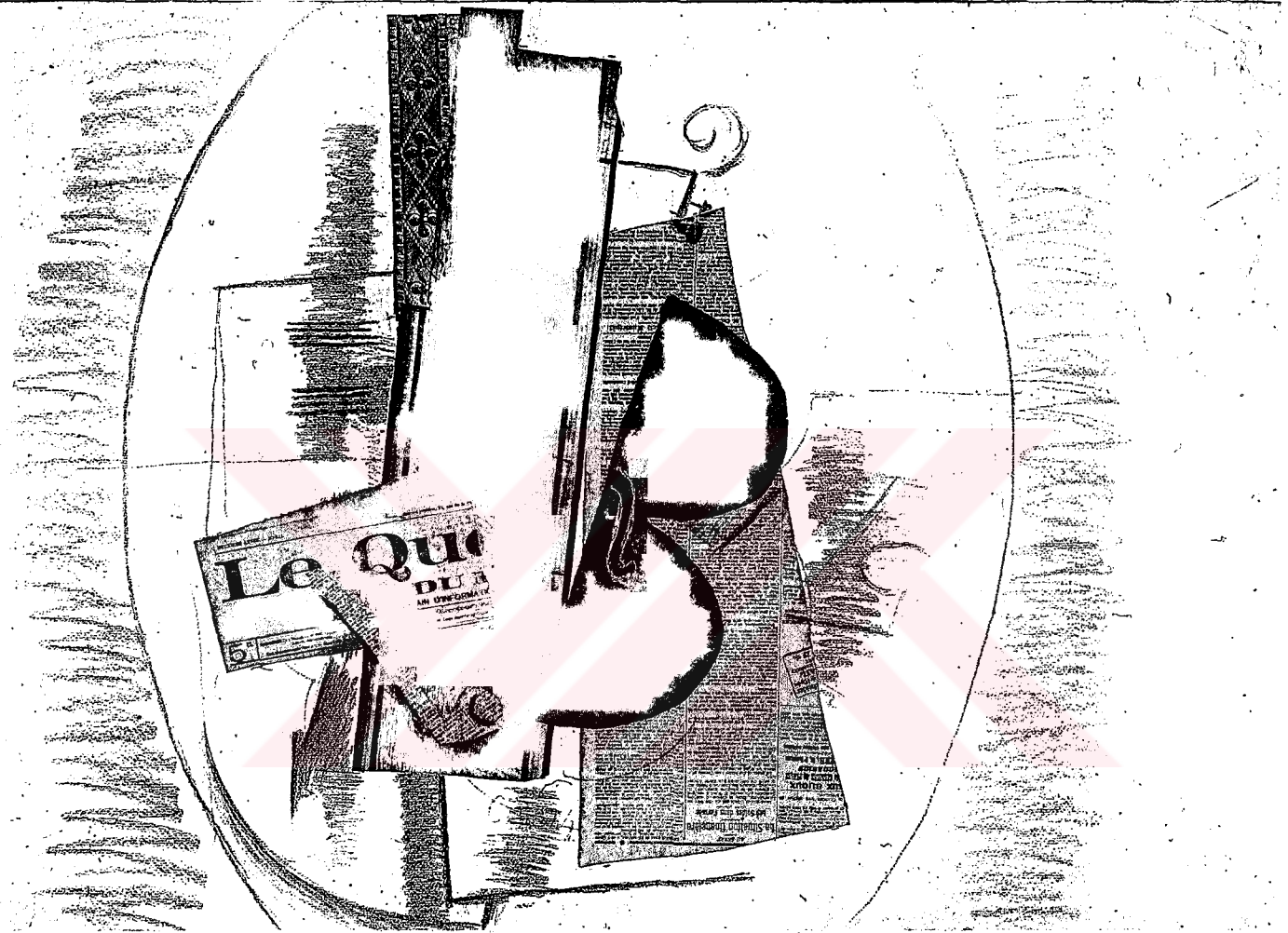
**Füzen, Guaj, Grafit, Mürekkep ve Kağıt Kolaj**

**52,4x58,6cm, Filadelfiya sanat Müzesi**

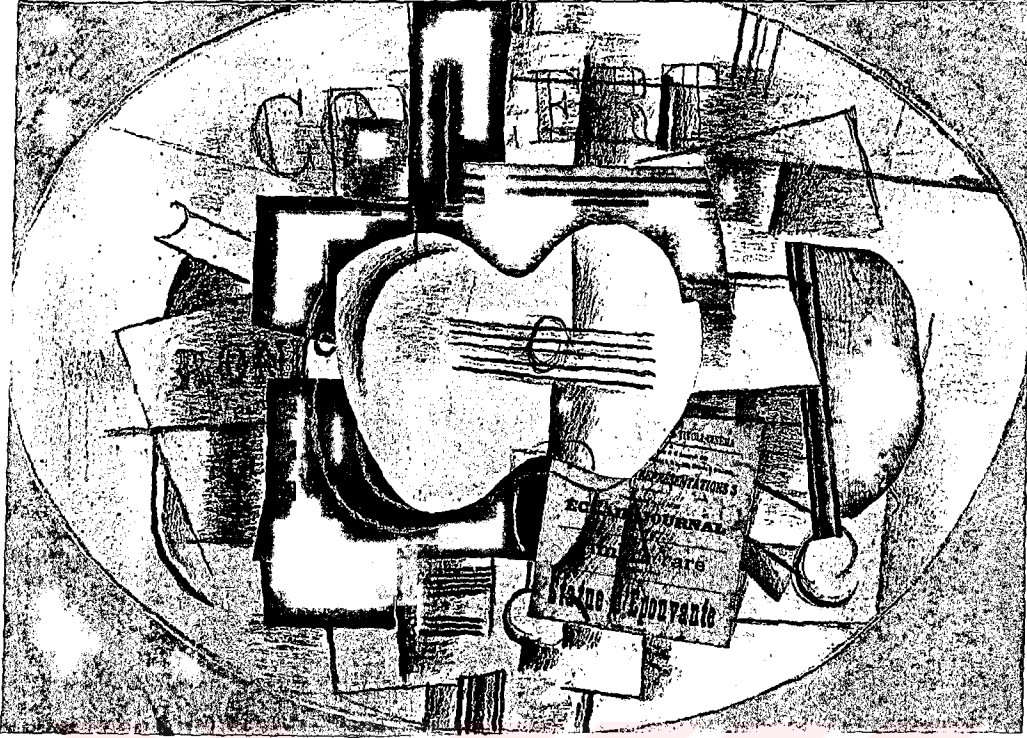
**A. E. Gallatin Koleksiyonu**



7. GEORGES BRAQUE  
Bardak, Şişe ve Gazete, Paris 1914  
Fützen ve Kağıt Kolaj 62,5x28,5cm  
Özel Koleksiyon

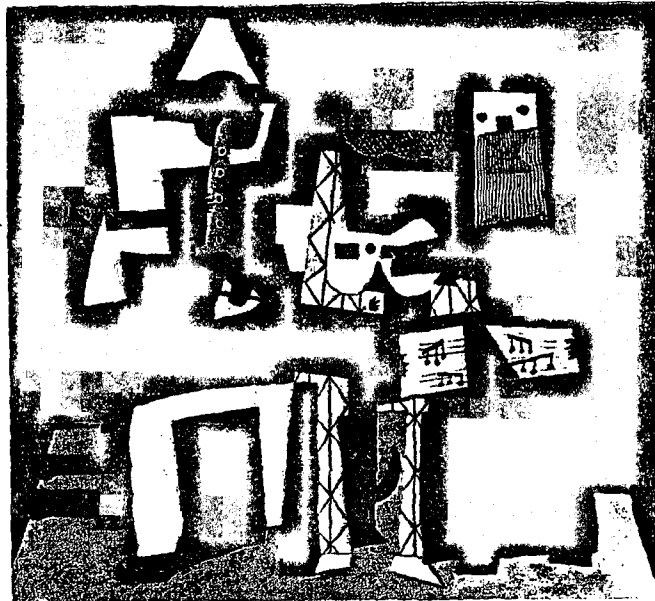


8. GEORGES BRAQUE  
Keman ve Pipo, Ftizen, Kağıt Kolaj  
74x106cm, Ulusal Mütze  
Georges Papidou Merkezi, Paris



9. GEORGES BRAQUE  
Gitar ve Program, Kasım 1913  
Fützen, Guaj ve Kağıt Kolaj  
73x100cm, Özel Koleksiyon

10. PABLO PICASSO  
Üç Müzisyen, 1921,  
79x88cm, New York  
Modern Sanatlar Müzesi  
Mrs. Simon Guggenheim  
Kolleksiyonu







11. PABLO PİCASSO  
Anne ve Çocuk,  
1921-22, 38x29cm,  
The Alex L. Hillman  
Aile Koleksiyonu, New York



12. PABLO PİCASSO  
Oturan iki Kadın  
Tual Üzerine Yağlıboya  
77x64cm, Düsseldorf



13. PABLO PÍCASSO  
Üç Dansçı, 215x142  
Tual Üzerine Yağlıboya  
Londra, Tate Galeri

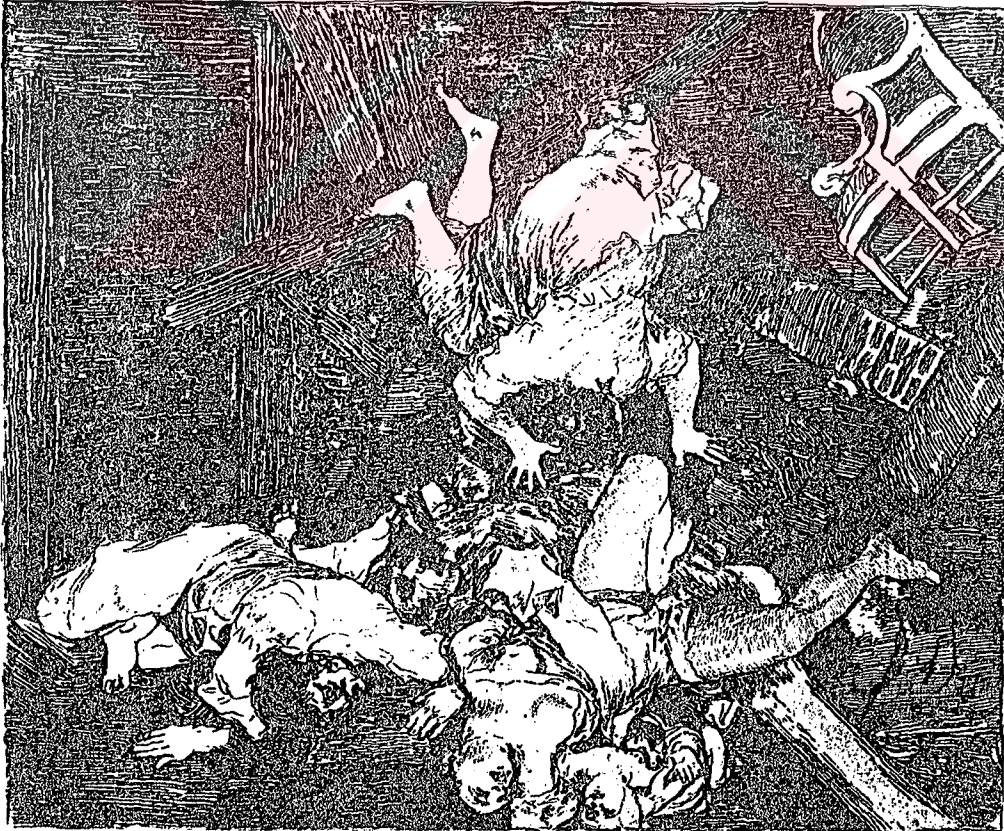


**14. PABLO PICASSO**

Guernica, 1937, Tual üzerine Yağlıboya  
350x780cm, Prado Müzesi, Madrid

**15. FRANCISCO GOYA**

Savaşın Yıkımları, Gravür, 1808, 5x6½"





16. FRANCISCO GOYA  
Savaşın Yıkımları, Gravür, 1808, 5 $\frac{1}{2}$ "x7 $\frac{1}{6}$ "



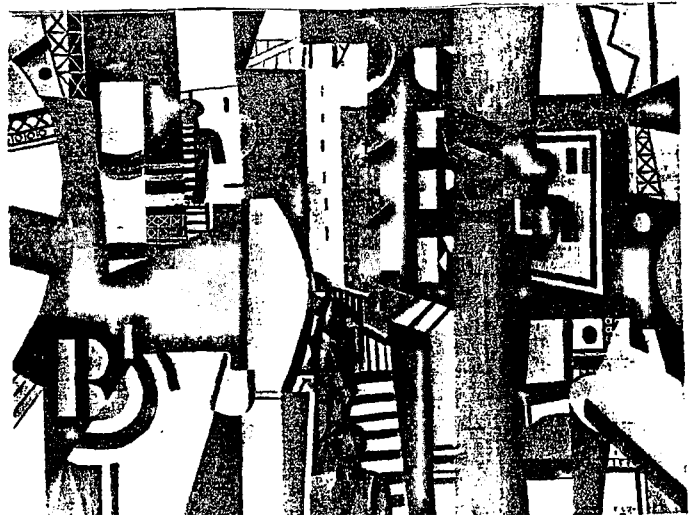
17. UMBERTO BOCCIONI  
Bisikletçinin Dinamizmi, 1913  
Tual Üzerine Yağlıboya, 27 $\frac{3}{8}$ x37 $\frac{3}{8}$ "  
Gianni Mattioni Koleksiyonu  
Milan



18. JOSEPH STELLA  
Brooklyn Bridge  
Yale Üniversitesi  
Sanat Galerisi



19. GEORGE GROSZ  
Almanya, Kış Masalı  
1918, Formerly Koll.  
Hanover, Almanya



20. FERNAND LEGER  
Şehir, Filadelfiya  
Sanat Müzesi

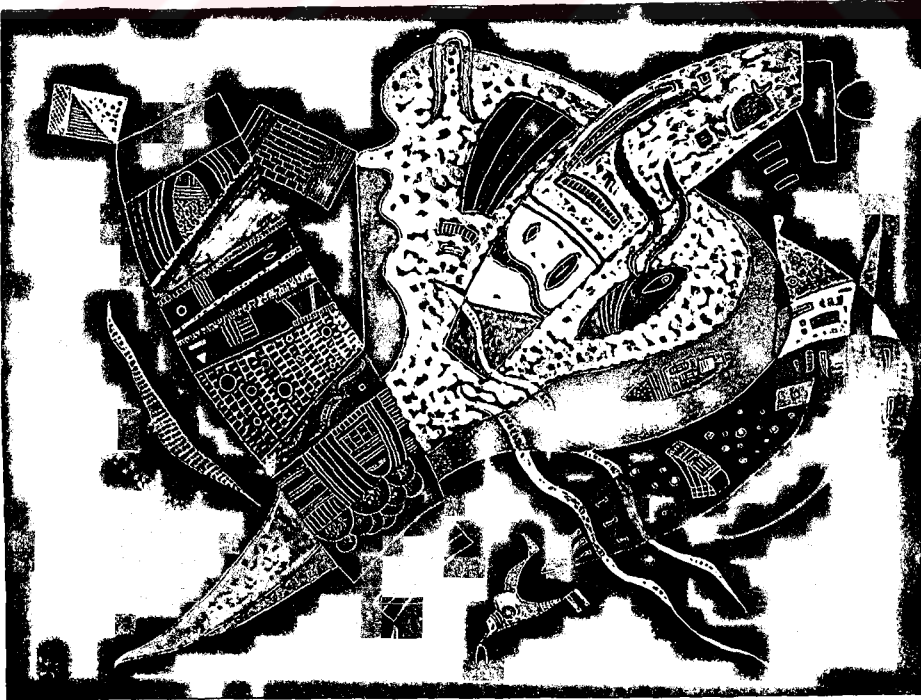


21. LUIBOV POPOVA  
Yolcu, 1915, 56x41½"  
Norton Simon Müzesi, Pasadena

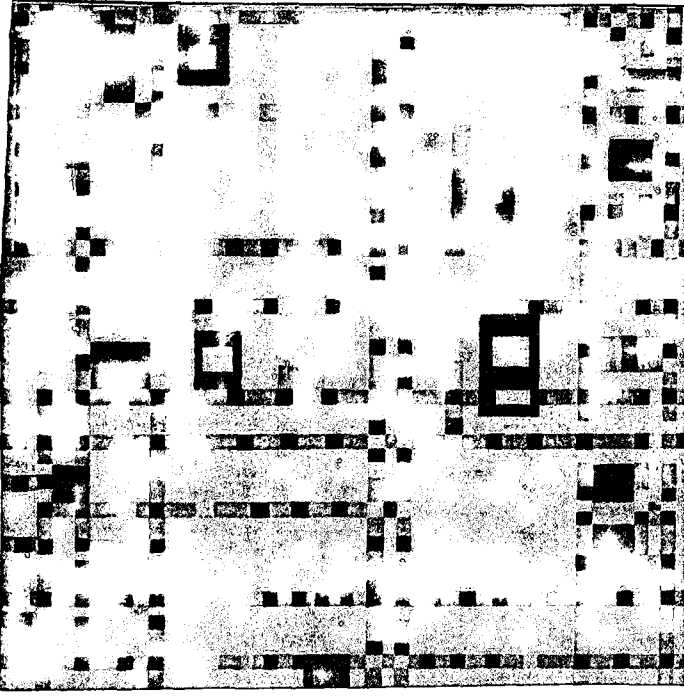


22. WASSILY KANDINSKY  
Doğaçlamalar, 1913, Tual Üzerine  
Yağlıboya, 43½x47¼"

23. WASSILY KANDINSKY  
Kompozisyon, 1937, Guaj, 18¼x24½"  
Dr. Gianni Mattioli Koleksiyonu, Milan



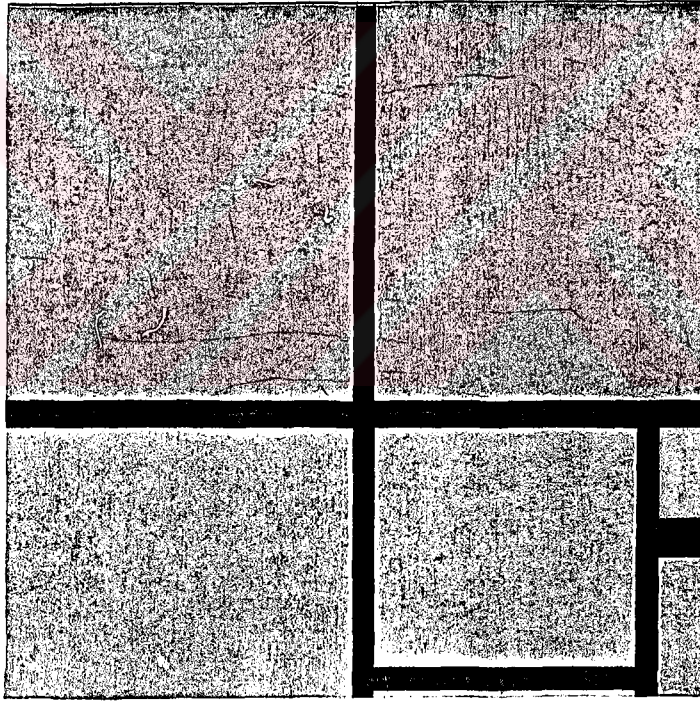




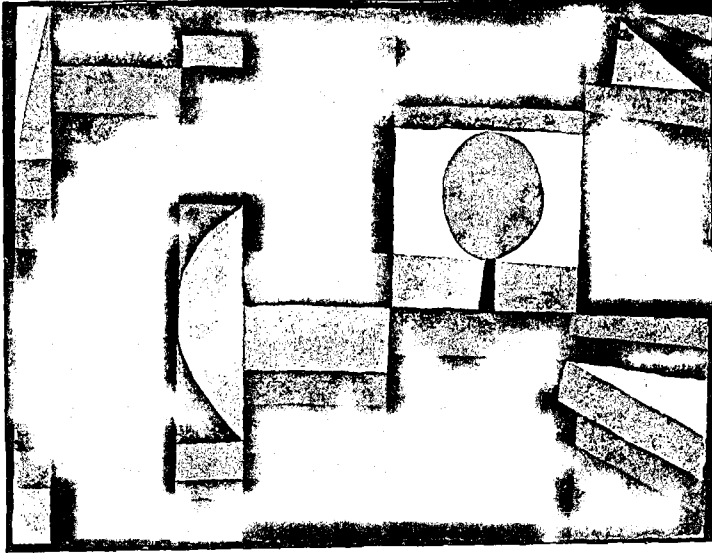
24. PIET MONDRIAN  
 Broadway-Boogie-Woogie  
 1942-1943, Tual Üzerine  
 Yağlıboya, 50x50"  
 Modern Sanatlar Müzesi  
 Paris



25. WILLEM DE KOONING  
 Paskalya Pazarı, 1956,  
 Tual Üzerine Yağlıboya  
 96x74", Metropolitan  
 Sanat Müzesi, New York



26. PIET MONDRIAN  
Sarı Kompozisyon, 1930  
Tual Üzerine Yağlıboya  
Jan Tschichold Koleksiyonu  
Basel



**27. PAUL KLEE**

Sonbahar Elçisi, 1922

Suluboya, 26x32cm, Yale Üniversitesi

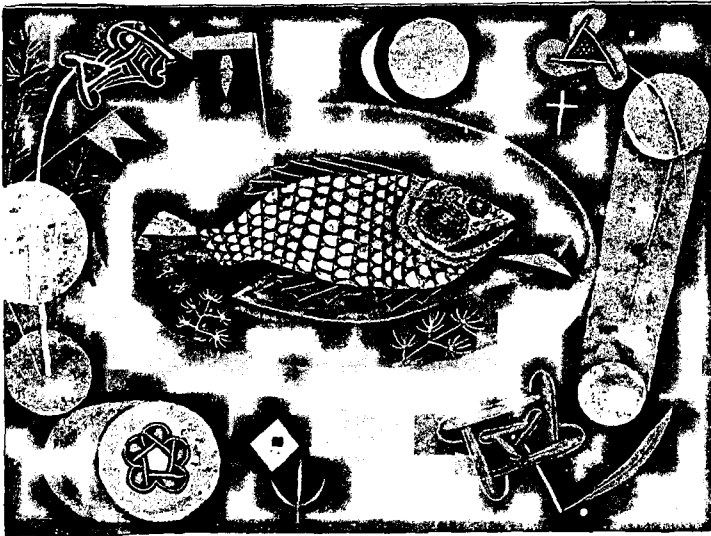
Sanat Galerisi, New Haven

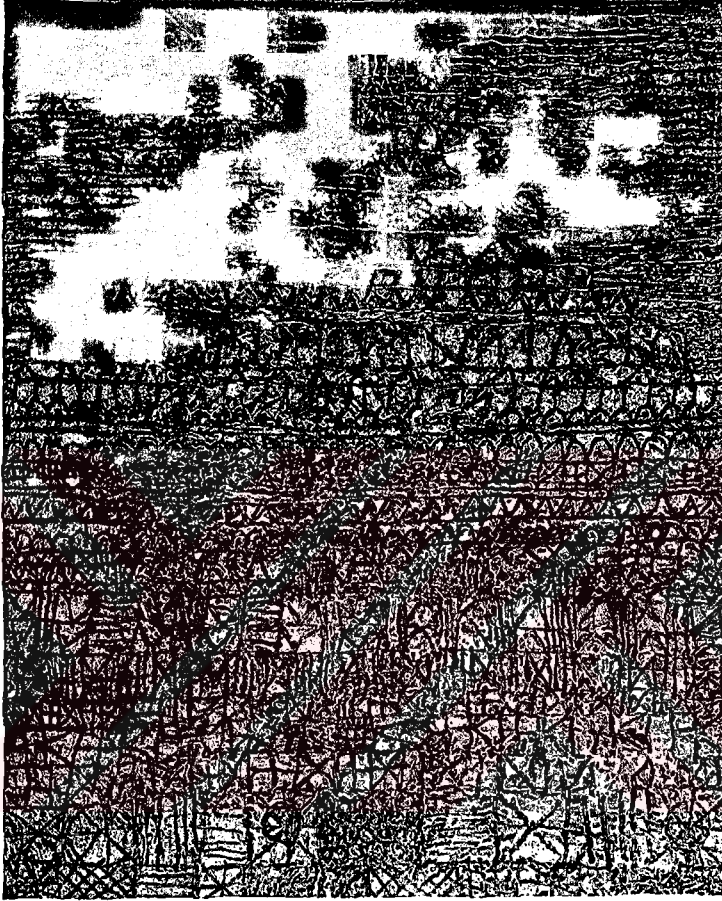
**28. PAUL KLEE**

Balığın Çevresinde, 1926

Tual Üzerine Sulu ve Yağlıboya

46x 64cm, Modern Sanat Müzesi-New York



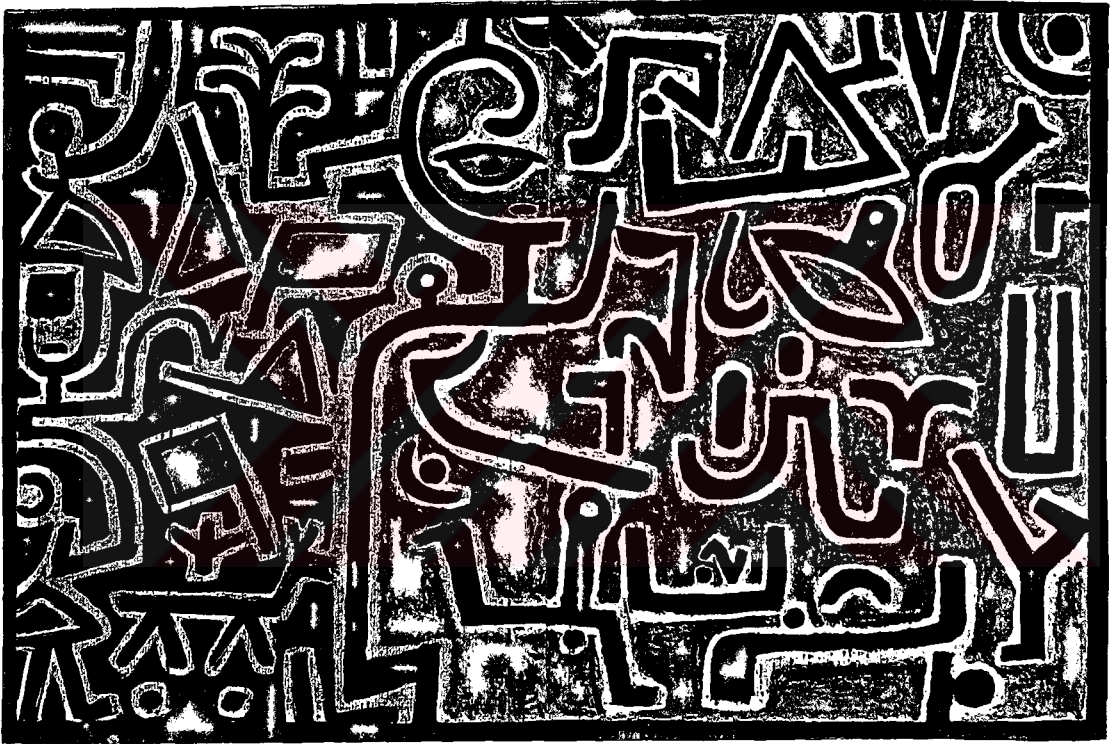


29. PAUL KLEE

Striken Town, 1936,

Alçı Üstüne Yağlıboya, 17 $\frac{3}{8}$ x13 $\frac{1}{8}$ "

Dr. W. Löffler Koleksiyonu, Zürich

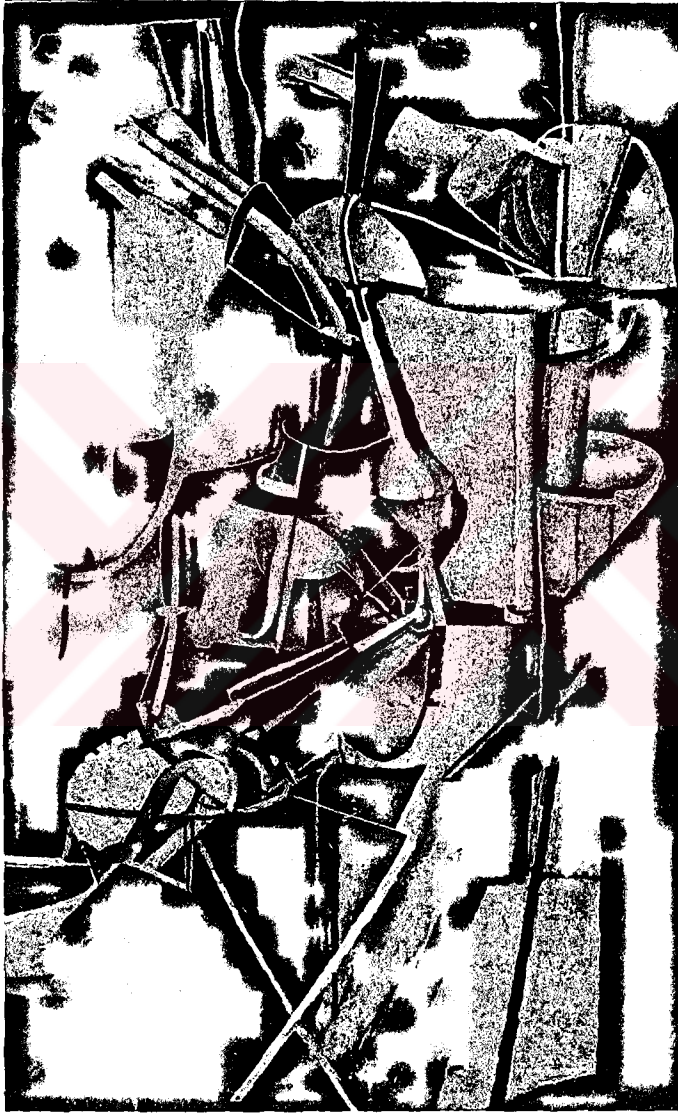


30. PAUL KLEE

Intention, 1938, Kağıda Pastel,  $29\frac{7}{8} \times 44\frac{1}{2}$ ", Kunstmuseum, Bern



31. MARCEL DUCHAMP  
Merdivenden İnen ıplak  
1912, 58x35"  
Filadelfiya Sanat Mützesi



32. MARCEL DUCHAMP  
Gelin, 1912, 34¼x21½"  
Filadelfiya Sanat Mützesi

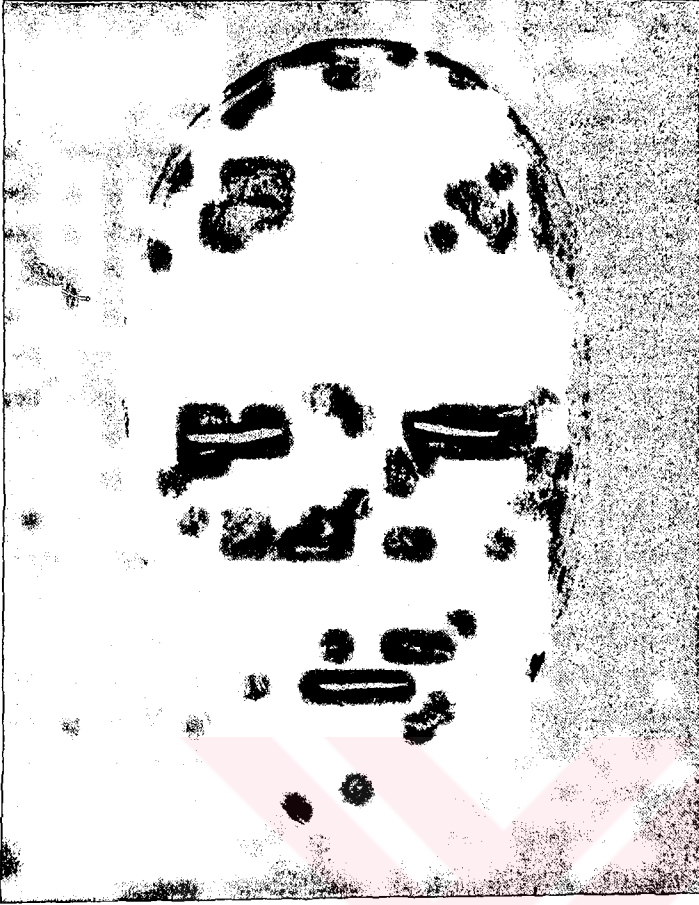


33.  
İberya Okulu  
Arkeoloji Müzesi, Madrid



34. BRAQUE  
Eskiz, Kadın  
1908, Mürekkep  
Inconnue  
Kolleksiyonu





35. Fildişi Sahili(Dan)  
Ağaç Maske, 9 "  
de'l Homme Müzesi  
Paris

36. JUAN GRIS

Kitap, Pipo ve Bardaklar  
1915, 73x90cm  
Mrs. Ralph Colin  
Kolleksiyonu



## KAYNAKÇA

BÜYÜKİŞLEYEN, Zahit ve Kaya ÖZSEZGİN. Sanat Eserlerini İnceleme.  
Eskişehir: 1993

ERCAN, Merih. Soyut Sanat. Bursa: Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi. Ders  
Notları, 1990.

GOMBRICH, E. H. Sanatın Öyküsü. Çeviren: Bedrettin Cömert. Onikinci  
Basım.

HANÇERLİOĞLU, Orhan. Felsefe sözlüğü. Altıncı Basım. İstanbul: Remzi  
Kitabevi, 1982.

İPŞİROĞLU, Nazan ve Mazhar İPŞİROĞLU. Sanatta Devrim. Üçüncü Basım.  
İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.

JONSON, By, H. W. History of Art. London: 1986.

LYNTON, Norbert. Modern Sanatın Öyküsü. Çeviren: Prof.Dr. Cevat ÇAPAN,  
Prof.Dr. Sadi ÖZİŞ. Birinci Basım. İstanbul: 1982.

TURANI, Adnan. Dünya Sanat Tarihi. T.İş Bankası Yayınları. Ankara: 1971

TUNALI, İsmail. Felsefenin Işığında Modern Resim. İkinci Basım: İstanbul: 1983

YAMANER, H. Avni. Kübizm. Bursa: Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi. Ders Notları, 1988.

WORRINGER, Wilhelm. Soyutlama ve Özdeşleyim. Çeviren: İsmail TUNALI. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.

-----, Sanat Tarihi Ansiklopedisi. Cilt 9. İkinci basım. İstanbul: 1983.

-----, Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi. Cilt 9. 1993.

-----, Thema Larousse. Larousse, 1993. Cilt 5.

-----, Sanat Dünyamız. Dergi. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul: 1994.

-----, Dictionary Larousse, Ansiklopedi. Cilt 3. Milliyet Yayıncılık. İstanbul: 1994.