

Resimden Heykele: Anthony Caro'nun Avrupa Resim Sanatından Esinlenen Heykelleri Üzerine Bir İnceleme

From Painting to Sculpture: A Study on Anthony Caro's Sculptures Inspired by European Painting

ÖZET

Anthony Caro'nun 1998'de Londra'daki National Gallery'de rönesans döneminden modern sanata, Giotto ve Mantegna'dan Goya, Manet ve Matisse'e geniş bir yelpazede Avrupa resim sanatından esinlenerek oluşturduğu heykelleri sergilenmiştir. Heykelinin seyirciye optik bir haz vermesini önemseyen Caro'nun özgün bir heykel dili yakalamasında geçmiş dönemlerin ustalarıyla kurduğu ilişki hep önemli olmuştur. Soyut elemanların ilişkisel yapısıyla oluşturduğu kompozisyonlarda, çizgiselliğe ve düzlemlerin açısallığına başvurmuş, resimselliğin heykel sanatına getirebileceği yenilikler üzerine arayışa girmiştir. Caro, soyut resim ve heykel arasındaki çizgiyi silikleştirerek yakaladığı yeni ve sade bir heykel diliyle 1980'li yıllardan itibaren Avrupa resim sanatından esinlenen heykeller yapmıştır. Bu resimlerdeki figüratif kompozisyonlar, Caro'nun soyutlamasıyla plastik yapısına referans veren ama tümüyle ayrı bir anlatıya dönüşmüş, çelik malzemeden eğrilerin, düzlemlerin, şeritlerin ve kıvrımların dansıyla heykelin dünyasına taşınmıştır. Ressamların leke, çizgi, renk ile kurduğu bütünlüğü Caro silüet, ışık ve boşlukla karşılamış ve genel olarak çelik gibi ağırlık hissi veren bir malzemeye adeta boşlukta çizim yapmıştır. Usta ressamların başyapıtlarına referans veren bu heykellerin sanatın yüzyıllar içinde dönüşü de yokolmayan nitelikleriyle çağdaş heykel sanatı arasında bir köprü oluşturması önemlidir. Ayrıca resim sanatından yola çıkarak heykelde yeni biçimsel olanaklara alan açtıkları için ders niteliğinde bir seridir. Bu metinde Caro'nun sanatındaki başlıca nitelikler bağlamında resim sanatına referans verdiği heykelleri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Anthony Caro, Heykel, Resimsellik, Soyutlama, Avrupa Resim Sanatı

ABSTRACT

Anthony Caro's sculptures inspired by a wide range of European painting from the Renaissance to modern art, from Giotto and Mantegna to Goya, Manet and Matisse, were exhibited at the National Gallery in London in 1998. For Caro who intends that his sculptures to give the viewer an optical pleasure, the relationship with the masters of past periods has always been important for him to capture an original sculptural language. In the compositions he created with the relational structure of abstract elements, he headed to linearity and the angularity of planes, and searched for innovations that pictoriality could bring to the art of sculpture. Since the 1980s, Caro has created sculptures inspired by European painting with a new and simple sculptural language that blurs the line between abstract painting and sculpture. The figurative compositions in these paintings were transformed into a completely different narrative that referenced the plastic structure of Caro's abstraction, and were carried into the world of sculpture with the dance of curves, planes, stripes and folds made of steel. Caro met the integrity established by painters with stain, line and color with silhouette, light and emptiness, and in general, he drew in space with a material like steel, which gives a sense of weight. It is important that these sculptures, which refer to the masterpieces of master painters, create a bridge between contemporary sculpture and the qualities of art that do not disappear even if they transform over the centuries. It is also a lecture series as they open up new formal possibilities in sculpture based on the art of painting. This text examines the main characteristics of Caro's art and analyzes his sculptures that refer to the art of painting.

Keywords: Anthony Caro, Sculpture, Pictoriality, Abstraction, European Painting

GİRİŞ

Londra'daki *National Gallery*'de 1998 yılında gerçekleşen '*Caro at the National Gallery: Working after the Masters*' adlı sergide Anthony Caro'nun Giotto'dan Matisse'e, Rembrant'dan Manet'ye Avrupa resim sanatının ustalarına ait önemli yapıtlar üzerine yıllar süren gözlemlerini heykel sanatının diliyle yorumlayarak ortaya çıkardığı, soyut heykelin özgün bir türüne imza atan yapıtları sergilenmiştir. Sanat tarihinde resim ve heykel sanatlarının birbirini sürekli tamamladığı ve dönüştürdüğü düşünüldüğünde, sanatçıların eş zamanlı olarak bu iki alanda çalışmaları ya da kendilerinden önceki dönemlerin sanat anlayışlarını yorumlamaları yaygındır. Eski Mısır sanatından İtalyan Rönesansına bu sanatların plastik dilinin birbirine etkisi uzun dönemler halinde gözlemlenmiştir. Ancak postmodern dönemde Anthony Caro'dan başka kendi zamanının heykel dilini zenginleştirmek amacıyla

N. Fulya Asyalı Büyükerman¹

How to Cite This Article

Asyalı Büyükerman, N. F. (2024). "Resimden Heykele: Anthony Caro'nun Avrupa Resim Sanatından Esinlenen Heykelleri Üzerine Bir İnceleme" *International Social Sciences Studies Journal*, (e-ISSN:2587-1587) Vol:10, Issue:8; pp:1447-1460. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.13383895>

Arrival: 07 July 2024

Published: 28 August 2024

Social Sciences Studies Journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

¹ Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye. ORCID: 0000-0003-3331-069X

birbirinden çok farklı resim başyapıtlarını üç boyuta uyarlayan ve özgün bir soyutlama stili yakalayan bir heykeltıraş yoktur. Sanatçının 1980'li yıllardan itibaren ortaya çıkardığı bu heykeller, geçmiş dönemlerin estetik anlayışlarına bir saygı duruşu olmaktan öte güncel olarak farklı bir görsel dile ulaşarak dönemler arası sezgisel bir köprü kurmuş ve simbiyotik bir ilişki içinde olan bu iki sanatın ifade biçimlerine ve plastik oyunlarına olan ilgiyi canlandırmıştır.

Clement Greenberg'in 'Yeni Heykel' Tanımı Bağlamında Anthony Caro'nun Heykelleri

1940'lardan sonra İngiltere'de canlanan heykel sanatı, uluslararası sahnede parlak bir yere sahip olmuştur. Henry Moore ve Barbara Hepworth'le başlayan ve ardından gelen genç heykeltıraş nesilleriyle günümüze kadar dönüşerek devam eden özgün bir heykel geleneği ortaya çıkmıştır. Heykel sanatının sınırlarını zorlamaya yönelik arzusuyla, Anthony Caro 1960'lı yılların başında ses getiren bir heykeltıraş olarak ortaya çıktığında, çelik parçaların endüstriyel kaynak süreciyle hacim oluşturduğu temelde radikal ve yeni bir soyut heykel türünün öncüsüdür. Onun sanatının konuştuğu dil, kökenleri Picasso ve Braque'ın kübist kolajlarından gelen ve Gonzales ile Amerikan David Smith'in heykellerinden Henri Matisse'in geç dönem kağıt kesimlerine kadar izlenebilen modernist tavra aittir ve farklı parçaları olarak bir araya getirip üç boyutlu bir yapı kuran, heykelin sadece döküm ya da yontu olarak ortaya çıktığı monolitik geleneği yıkan asamblaj heykelin dilidir.



Resim 1: A. Caro, Man Taking Off His Shirt, 1956
Kaynak: Anthony Caro and the Onward of Art
https://www.youtube.com/watch?v=GiW_FPr-SS8



Resim 2: A. Caro, Woman Waking up, 1955
Kaynak: Anthony Caro and the Onward of Art
https://www.youtube.com/watch?v=GiW_FPr-SS8

Caro, 1950'lerin ortalarında Henry Moore'un atölyesinde çalıştığı dönemde bir seri ekspresyonist bronz figür üretmiştir. Bu figürlerdeki özgün bir heykel plastiği yakalanmasına kıyasla duygu yoğunluğu ön plandadır. Yine de bazı eleştirmenler sonraki dönem soyut heykellerinde yakaladığı form arayışının ilk izlerine bu figürlerde rastlandığında hemfikirdir: Eleştirmen Michael Fried, Caro'nun ilk figürlerinde, *Man Taking Off His Shirt* (1956) adlı heykeli örnek vererek, sanatçının insan formundaki uzuvları, orantıları ve jestleri ile serbest şekilde biçimlendirerek belirli bir hareketin ayrı parçalarının eşit olmayan şekillerde algılandığı bir beden deneyimini görselleştirdiğine dikkat çekmiştir.

Jorella Andrews ise Caro'nun yumuşak kili yüksek bir yerden zemine bırakıp amorf bir kütle yaratarak, daha sonra figüratif bir forma dönüştürdüğü *Woman Waking Up* adlı heykelle (1955) 'içeriden deneyimlenen beden, kendi sınırlarını aşmaya, özgürleşmeye çabaladığını' ve Caro'nun yeni parametreler deneyerek, malzeme ve kompozisyon düzeyinde aralıksız deneyler yaparak onu gidebildiği yere kadar zorladığını belirtmiştir. (Andrews, theartstory.org)

Caro, 1959'da Amerika'ya yaptığı ilk ziyaretten evvel, soyut sanat üzerine çarpıcı makaleler içeren *Art and Culture* (1961) adlı kitabını yayınlamak üzere olan sanat eleştirmeni Clement Greenberg ile tanışmıştı. Dönemin önde gelen eleştirmenlerinden Greenberg, metinlerinde Kübist resmi ve kolajı yirminci yüzyıl sanatının devrimci başarısı olarak tanımlıyor ve *batı sanatının görünümünü rönesans natüralizminin bir zamanlar yaptığı kadar kökten değiştiren ve belirleyen bir stil* olduğunu vurguluyordu. (Greenberg, 1986: 212) Ona göre modernist bir sanat eseri, prensip olarak, ait olduğu disiplinin doğasında zorunlu olmayan herhangi bir kurala bağımlılıktan kaçınılmalıdır. Bu, diğer şeylerin yanı sıra yanlısı ve açıklıktan vazgeçmek anlamına gelir. Sanat, yalnızca indirgenemez benliği çerçevesinde hareket ederek somutluğa, 'saflığa' ulaşmalıdır. Modernist resmin üçüncü boyut yanılımasından vazgeçerek gerçek ve pozitif olana olan arzuyu karşıladığını söyleyen Greenberg, heykel sanatının ise bu modernist 'indirgemen' daha kazançlı çıkacağını, geniş ifade olanakları vaat eden bir dönüşüm yaşayacağını öne sürmüştür. *The New Sculpture* (1958) adlı makalesinde heykelin kendi başına var olduğunun ve heykelin bu kendi kendine yeterliliğinde, algılanabilir her unsurun hep birlikte sanat eserine ait olduğu noktada, modernist estetiğin pozitivist yönünün kendisini en iyi şekilde hayata geçmiş olduğunun altını çizer. Greenberg Brancusi'nin soyutlamayla vardığı noktayı 'monolitik heykeli abartarak tüketmek' olarak tanımlar ve insan formunun imgesini geometrik

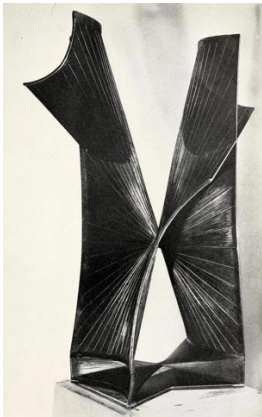
olarak sadeleştirilmiş tek bir oval, boru veya kübik kütleyle indirgeyerek onu resimsel hatta grafiksel hale getirdiğini belirterek onu monolitik heykelin ömrü için bir dönüm noktası olarak gösterir.

Dokunsallıktan ziyade optiklik talep eden ‘Yeni inşa-heykel,’ çizgiselliği ve bağlantı noktalarındaki açıklığı, şeffaflığı, ağırlıksız oluşu ve bıçak ya da kağıt türünde yüzeyleriyle Kübist resimdeki kökenlerine bağlı kalmaktadır. Henüz 1948’de esas olanın ‘*yapının artık heykel değil, üç boyutlu boşlukta bir resim olması*’ (Getsy, 2008:113) olduğunu öne süren Greenberg’in estetiğinde, Picasso’nun kolaj ve asamblajları ile Julio González’in ‘boşlukta çizim’ tanımı ile başlayan ve sonrasında David Smith’in heykelleri ile doruğa ulaşan açık, çizgisel ve optik hale geldikçe mekânın heykele giderek daha canlı bir şekilde dahil edildiği bu heykel mantığı temeldir. Kaynakla birleştirilmiş ve ‘inşa edilmiş’ heykel merkeziliği, alışılmış sağlamlığı reddetme ve alanı daha serbest şekilde birleştirme potansiyeliyle Greenberg’e göre sanatçıyı yer çekimi ve kütle alışkanlıkları konusunda özgür bırakır. Greenberg şöyle demiştir:

Mekân, biçimlendirilmek, bölünmek ve kuşatılmak için vardır, doldurulmak için değil. Yeni heykel, taş, bronz ve çamuru bir yana bırakıp demir, çelik, alaşım, cam, plastik, selüloit gibi, demirci ustasının, kaynakçının hatta marangozun aletleriyle çalışılabilen endüstriyel malzemelere yöneliyor. Malzeme ile renk birliğine artık gereksinim duyulmuyor, hatta renk kullanımı da onaylanmıyor. Yontma ile modelaj arasında bir fark öngörülüyor; bir eser ya da parçaları, dökülebilir, dövülebilir, kesilebilir hatta basitçe birleştirilebilir; yontulmaktan çok, toplanmış, inşa edilmiş, birleştirilmiş ve düzenlenmiş bir eserdir bu. (Fried, 1964: 68)

Amerika seyahatinde Smith’in heykellerinden ve Kenneth Noland, Helen Frankenthaler, Robert Motherwell gibi ressamardan etkilenen Caro, soyut heykel öğelerini sezgisel olarak bir araya getirip kaynak yöntemiyle birleştiren, açılı düzener içeren, ilişkisel yapısı estetik açıdan etkileyici heykeller oluşturarak Greenberg’i heyecanlandıran ‘kolaj heykel’ tarzını geliştiren bir sanatçı olmuştur. Bir araba fabrikasında perçinci olarak bir süre çalışmış olan Smith, ‘heykel kolajcıları’ olan Picasso ve Julio González’in kaynaklı heykellerinin müjdelediği ufuklara açılmıştı. Caro gibi Smith de ‘ressam’ olduğunu belirtmiş ve bir heykeltıraş olarak resme atıfta bulunarak sanatını daha geniş bir bağlama yerleştirmeye çalışmıştır. Soyut heykel, 1950’lere kadar Herbert Read’in *The Art of Sculpture* (1954) adlı kitabında öne sürdüğü gibi Konstrüktivizm çatısı altında en üstün dönemdeydi : Konstrüktivistler, Kuzey’in Gotik ve Gotik öncesi heykellerinin doğasında olan ‘hareketin soyut doğrusal araçlarla ifadesi’ ilkesini modern bir dile döndürmeyi başarmışlardı. Read’e göre Erken Gotik heykellerdeki bu doğrusal ritimler, müzik ritimleri kadar çeşitlidir ve artık Konstrüktivist estetik Gabo’nun dediği gibi ‘*matematiksel veya geometrik bir model kadar soyut olan ve güzelliği, kendine özgü ritim oranları tarafından yaratılmış yeni bir gerçekliktir.*’ (Read, 1954: 102)

Read, bunun; Pevsner’in 1946 tarihli *Developable Victory Column* adlı pirinç ve oksitlenmiş kalaydan yapılmış heykelinin *Semadirek Zaferi’nin* modern bir eşdeğeri olduğu iddia edecek kadar sarsılmaz bir soyut anlayış olduğunu düşünmektedir. Bununla birlikte, yeni bir soyut heykel anlayışı daha ortaya çıkmaktadır : Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (1977) adlı kitabında David Smith’in *Blackburn: Song of an Irish Blacksmith* adlı heykelinde (1949-50) insan varlığının totemik ifadesini yorumlarken konstrüktivist heykelciliğin altında atan bu mevcudiyet tanımını da reddettiğinden bahseder. *Konstrüktivist yapıtlarda mevcudiyet, yapının tüm yüzeylerinde mantıksal türevlerin görünümünü garanti eden tematik merkez veya çekirdeğe dayanır. Bu yapıtların etrafında dolaşmak zaman içinde bir süreklilik yaşamaktır; müzikal bir temanın gelişimini duymak gibi bir şeydir. Blackburn’de Smith, biçimsel süreklilik niteliğini reddeder, yerine ‘radikal süreksizlik’ ilkesine bağlı olarak, bir görünüş ile bir sonraki arasında ayrılıkçı bir kırılma hissini koyar.* (Krauss, 2021:193)



Resim 3: A.Pevsner, Developable Victory Column, 1946
Kaynak: www.thechanelhouse.org



Resim 4: D.Smith, Blackburn: Song of an Irish Blacksmith, 1950
Kaynak: www.davidsmithestate.org



Resim 5: A. Caro, Piece CCCCVIII, 1977-1978
Kaynak: www.artnet.com

David Smith, heykelindeki öğeler arasında biçimsel ayrılıklar yaratarak heykel plastiğinde yeni bir arayışa girmiştir. Amerika’da ondan esinlenen Mark Di Suvero, David Von Schlegell, Beverly Pepper gibi heykeltıraşlar da 1950’lerin sonunda Smith gibi heykele ‘*yapıcı bir çekirdeğin mantığından yoksun bırakılan bir dizi çevresel unsurdan oluşan irrasyonel bir hacim*’ olarak yaklaşmışlardır. (Krauss, 2021:210) Caro’yu, Smith’in heykelinde etkileyenin de bu süreksizlik içindeki parçalı yapı ve dinamik inşası olmuştur. Heykelin kaynak yoluyla inşası Caro’ya heykelini oluşturan parçalar arasında boyut, açı ve çizgisel bağlantılar konusunda deneysel bir sürece girdiği heyecan verici bir alan sağlamıştır. Smith’in bir önceki soyut ekspresyonist kuşakla olan bağları onu, görünüşte soyut olan çalışmalarında bile figürasyon izlerine yatkın hale getirmişken Caro, yatay yönelimli soyut heykellere radikal bir geçiş yapmıştır.

Caro’nun Heykellerinde Resimsellik ve Renk

Caro, Amerikan resminde soyutlamaya giden yolda gelişimin çağdaş heykel sanatına göre daha ileri olduğunu fark etmiştir. Amacı, heykeline, Kenneth Noland, Jules Olitski ve Helen Frankenthaler gibi ilişki kurduğu Amerikan ressamlarında gördüğü açıklığı, genişliği ve özgürlüğü katmaktır. İlk yeniliği heykellerini kaideden kurtararak doğrudan zemine yerleştirmek olmuş, böylece yatay olarak ileri geri hareket eder ya da havada aslı kalmış gibi görünmelerini sağlamıştır. Caro’nun heykelleri genellikle güçlü bir ön cephe duygusuna, bir ön ve arkanın varlığına sahiptir. Heykellerin arkadan görünümünün öndeki daha karmaşık yapılar için ters ve basitleştirilmiş diyagramlar olarak okunması gibi, yandan görünümü de genellikle en ince tarafları olmakla birlikte formun bağlantı noktalarını açığa vururlar. Başka hiçbir heykeltıraş iki boyutlu düzlemleri bu kadar kapsamlı bir şekilde kullanmamıştır. Resimde olduğu gibi bunlar cephesellik hissini güçlendirir ve Caro’nun yapıtlarında genellikle birbirlerine az ya da çok paralel veya derinliğe doğru ince bir açıyla yerleştirilmiş olarak boşluğu kuşatırlar. Caro’nun düz planları, birbirleriyle diyalog halindedir, sıklıkla bir heykeltraşın boşlukta metal bir çizim yaptığı etkisi veren, ince, düz veya hafif eğimli dikeyler veya bükülmüş, kavisli, şerit benzeri biçimlerin ritmi ile iletişim kurarlar.

Dik düzlemin heykelin temel öğesi olarak kullanılması, Caro’nun ilk sanatsal olgunluğunun önemli bir yapıtı olan *Early One Morning*’de (1962) göze çarpar. Krauss bu heykeldeki resimselliği, heykelde yapısal olmayan üç öğeyle oluşturulan dikeyliğe dikkat çekerek tanımlar. ‘Resmin dikeyselliği’ dediği bu durumda karşılaşılan şey, *yatay olanlar da dahil olmak üzere gerçek mekândaki tüm öğelerin tuvalin dikey yüzeyi tarafından taşınan şekillere dönüştürüldüğü bir grafik görüntüleme sistemidir. Bir resimde gerçek mekânın her boyutu, düzleştirilmiş, dikey olarak yönlendirilmiş bir düzleme yerleştirilmelidir. Ve Early One Morning’de Caro, resmin dikliğine sıkıştırılmış dünya deneyiminin bir modelini oluşturur. İzleyici heykelin bir ucunda durduğu zaman yelken benzeri düzlem ondan en uzak unsurdur, gerçekten de yapıtın kapladığı mekânı büyük ölçüde daralmış veya sınırlı olarak tecrübe eder. En arka yüzey, yatay çizginin ve ince çıkıntı yapan tüplerin başlıca lineer unsurlar haline geldiği bir resim düzlemi olarak görünür.* (Krauss, 2021:210)



Resim 6: A. Caro, Early One Morning, 1962
Kaynak: www.tate.org.uk

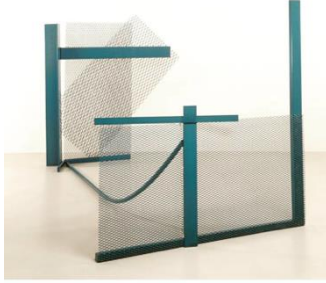


Resim 7: A. Caro, Early One Morning, 1962 (Önden Görünüm)
Kaynak: www.tate.org.uk

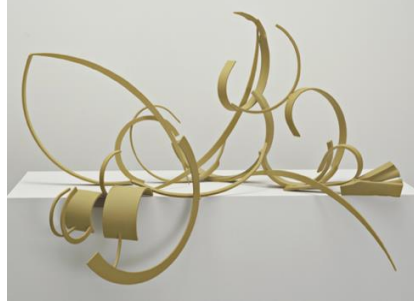
Early One Morning, heykelin tam karşısından bakıldığında izleyiciyi resimselliği ile büyüleyen, diğer açılardan ise fiziksel bir yapı olarak deneyimlenen bir yapıttır. Bu iki deneyimi oluşturmakla kalmaz, uyumsuz ve farklı olduklarını özellikle vurgular. Yan cepheden izleyici kendi kütleleriyle, heykelle aynı mekânı paylaşır, ön cepheden ise zeminin konumu değişir ve heykel dikey bir silüet haline geldiğinde mekânına artık izleyiciyi yaklaştırmaz. 1960’ların sonlarına doğru Caro’nun heykellerinde resme atıfta bulunan elemanlar artmıştır, örneğin 1966 tarihli *The Window* ve *Carriage*’da, şeffaf alanlar yarattığı gibi çapraz tarama veya gölgeleme görevleri de üstlenen tel örgüden düz planlar kullanmıştır.

Picasso’nun *Violon* (1914) yapıtındaki boşluk/doluluk dengesini anımsatan bu etkilerin dışında 1967’de yapmaya başladığı ‘Masa heykellerinde’ (*Table Sculptures*) iki boyutlu düzlemlerin kullanımı başka bir keşfe de yol açar :

Heykelleri bir anlamda kaideye geri döndüren daha küçük boyutlu bu yapıtlarda, hem parçaların yerleştirildiği yüzeyle hem de boşluğa taşıdıkları alanla olan dinamik ilişkiler, tümüyle Caro'ya özgü bir tür yaratmıştır. Kavisli parçalar, eğriler ve statik öğeler masa üzerinde bir ufuk hattına yerleşmiş gibi yatay olarak düzenlenmiş kompozisyonlar oluştururlar. Aşağı doğru yönelen parçalarla masanın üstü kadar kenarı da heykel için bir ön cephe oluşturur ve masa üzerindeki bu düzenleme, kendi aksları, asimetrisi ve form bütünlüğü ile resimdeki natüromort kompozisyonlarını andırır.



Resim 8: A. Caro, Carriage, 1966
Kaynak: www.flickr.com/photos/philstein



Resim 9: A. Caro, Deluge, 1969-70
Kaynak: www.moma.org



Resim 10: A. Caro, Straight On, 1972
Kaynak: www.artsy.net

Daha sonraki yıllardan bir örnek olarak ise *Straight On* (1972) verilebilir. Düzensiz, eğimli çerçevelerin dikey ekseninde asambrajıyla oluşturduğu heykellerde alan Kübist resime benzer şekilde eklemlerle düzenlenmiştir. İki boyutlu düzlemin resimsel kullanımının aksine heykelsi kullanımı, paralel katmanlar halinde yatay olarak yerleştirilme şekliyle güçlendirilmiştir.

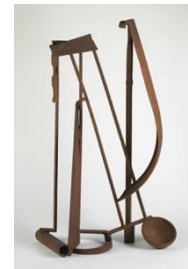
Emma ve (1977-82) ve *Catalan* serilerinde (1985-88) ise en baskın unsur çizgiselliktir. Barselona'da çoğu yeri dantel bir bordür gibi sarmış bulunan ferforje süslemelerinin etkisi Caro'ya 'bu şehrin tamamen çizimle ilgili bir yer olduğunu' hissettirmiş ve bir bütün olarak Katalan serisini ortaya çıkarmıştır. (Golding, 1998:17) Emma heykellerinde mekân; grafik vurgular dolu hafiflik ve esneklik tanımlar. Bu heykellerin doğrusal biçimlendirmeleri, Picasso'nun 1920'lerde González ile birlikte ürettiği metal kaynaklı heykelleri hatırlatmaktadır. Picasso'nun 1912-1914 yılları arasında ürettiği ve kolajlarıyla yakından ilişkili olan heykelleri Caro'ya heykel dilini geliştirmesinde büyük etki sağladığı gibi Matisse de Caro üstünde büyük etki yaratmış XX. yüzyıl ressamlarından biridir. Matisse'in geç dönem kağıt yapıtlarının (*cut-outs*) etkisi gerçek anlamda heykellerde hissedilmektedir, örneğin *Orangerie* (1969) hem form hem de renk kullanımıyla bu resimselliği ikonik hale getiren yapıtlardan olmuştur.



Resim 11: Picasso, The Studio, 1927-28
Kaynak: www.pablopicasso.org



Resim 12: A. Caro, Emma Dipper, 1977
Kaynak: www.wikiart.org



Resim 13: A. Caro, Catalan Song, 1988
Kaynak: en.mng.hu/artworks/1299/

Greenberg'e göre, modernist heykelin ruhsal bir deneyim sunabilmesi dokunsallık arzusu yaratmaya yönelik nesnelüğünden kurtulmasıyla mümkündür. Caro için, XX. yüzyılın başındaki modernist ressamlar kadar Morris Louis, Kenneth Noland, Clyfford Still, Barnett Newman, ve Mark Rothko gibi çağdaş Amerikan ressamlarının renk kullanımı da ilham verici olmuştur. Heykellerinde renk kullanımı, Caro için kullandığı malzemeyi kendi çağrışımlarından ayıklayan, maddesizleştiren, hafifleten ve optik bir hale getiren tamamlayıcı bir araçtır. Çoğunlukla parlak ve canlı bir rengin monokrom kullanımı, çeliğin ağırlığına karşı savaştır : Çeliğin doğasını değiştirmeye ve eserin bütünleştirilmesine yaradığı gibi, belirli bir renk tonunun seçimi Caro için büyük önem taşımaktadır. Her zaman heykel tümüyle bittikten sonra rengine karar veren Caro *rengi, her heykelin ifadesinin ve yapısal karakterinin bir işlevi olarak seçer; kesin renk tonu ve değeri, müzikteki ton ve mod ile benzer olarak görülür.* (Rubin, 1975:56)



Resim 14: Matisse, Acrobates, 1952
Kaynak: www.moma.org



Resim 15: Matisse, Blue Nudes, 1952
Kaynak: www.moma.org



Resim 16: A. Caro, Orangerie, 1969
Kaynak: www.nytimes.com

Caro'nun Heykellerinde İlişkisellik ve Sözdizimi

1960'lı yıllarda Caro'yu Minimalistlerle ilişkilendirme eğilimi oluşmuştur. 1967'de yayınladığı *Recentness of Sculpture* adlı makalesinde Greenberg Minimalist sanatçıları 'bilinçli olarak duygudan yoksun üretilmiş ve tasarımdan başka bir şey olmayan, sanattan çok mobilyaya yakın olan' yapıtlar üretmekle eleştirmiştir. Michael Fried da aynı yıl yayınladığı önemli makalesi *Art and Objecthood*'da bir sanat eserinin asıl sınavının 'kendi nesnelliğini askıya alması' olduğunu öne sürmüştü ve Minimalist yapıtların yalnızca kendisine atıfta bulunarak sanat ile sanat olmayan arasındaki ayrımı zayıflattığını belirtmiştir. (tate.org.uk) Fried'in deyişiyle Caro'nun heykeli 'tamamen ilişkisel' olması nedeniyle, her iki stil de basit, geometrik formlar kullanmasına rağmen Minimal heykele zıttır. Fried'a göre Caro'nun heykelleri tam olarak jestleri değil, jestin etkisini canlandırarak nesnelliği yener veya yatıştırır; bazı müzik ve şiirler gibi onlar da insan bedeninin ve onun sayısız yol ve ruh halinde nasıl anlam oluşturduğunun bilgisine sahiptirler.

Caro'nun heykelleri, hem insan bedeninin - dolaysızca gösteremedikleri - güzelliğine dair bilgiyle, hem de çıplak ruhun aşk, keder ya da kendinden nefret sancıları içinde yaptığı sarsıntılı jestlerin imalarıyla yüklüdür. Bütün soyutluklarına rağmen, yetenekli bir dansçıyı Caro'nun heykellerini dans ederken hayal etmek mümkündür. Merleau-Ponty, olağanüstü bir cümlesinde, temsile dayalı olmayan sanatta nesnenin yerini 'algılanan dünyanın imalı mantığının aldığı' yazmıştır. Caro'nun en iyi heykellerinde, en saf ve tutkulu jestlerimizin imalı sentaksının, onlardan daha da saf, anonim ve tutkulu, dahası çağımızda hâlâ bir anlamı olması umuduyla sanatın kalıcılığıyla donanmış jestler inşa etmek için kullanıldığını keşfederiz. (Fried, 1964: 68)

Michael Fried, Caro'nun heykellerinde parçaların tek tek silüetleri ve biçimleri yerine parçalar arasındaki ilişkiye vurgu yapılmasının onun sanatının özü olduğuna dikkat çekerek bunu 'Caro'nun sanatında, renk dışında, bakmaya değer her şey onun sözdizimindedir' diye ifade etmiştir. (Rubin, 1975:43) Fried'in metnini yorumlayan Greenberg ise bunun 'soyutluğa, doğayla radikal farklılığa vurgu' arzusundan kaynaklandığını düşünmüştür. Ona göre Caro'dan başka hiçbir heykeltıraş sıradan şeylerin yapısal mantığından bu kadar uzağa gitmemiştir. Caro için sanat kendi dünyası ile gerçek dünya arasındaki farklılıklardan beslenir ve bu sınırlar arasındaki gerilimlerden kesinlikle yararlanır. Sanatçının biçimsel tercihleri, zamanla heykelin etkisini mümkün olduğunca formların kendisinden formlar arasındaki ilişkilere kaydırma arzusu tarafından belirlenmiştir. Bu yeni yaklaşım onu, heykellerinin birçoğunun yanal olarak dağılmış kompozisyonlarla oluşturmaya itmiş; bu da parçaların, birbirleriyle söyleşen ama ayrı da varolabilen bir dengede durmasına imkan vermiştir. Heykellerindeki yataylık, herhangi bir dikey yığındaki yer çekimi olgusundan bağımlı formların yoğunluğundan kaçınmasını sağlamıştır. Yerde konumlanmanın doğasının bir sonucu olarak heykellerinin parçaları yer çekiminden ziyade birbiriyle meşgul olmaktadır. Caro, kübizm'in özünü sözdizimi olarak tanımlayarak, bunu stilin diğer biçimsel öğelerinden ayırıp, ağır çelik parçaların monokrom renkte asamblajıyla bu özgün dili oluşturmuştur. İlişkisellik vurgusu ayrıca resimlerden esinlendiği heykellerinde son derece soyut ama bir o kadar da jسته dayalı bir dil ile bir anlatı oluşturması, yorumladığı bir resimdeki konuya dair hissi farklı bir gramer ile sunması açısından önemlidir.

Caro'nun Avrupa Resim Sanatından Esinlenen Heykelleri

Eski dönemin heykelleri yerine resme bakmak daha iyiydi çünkü resim yapmak insana ne yapılacağına dair fikir veriyordu ama nasıl yapılacağına dair talimat vermiyordu.

Anthony Caro²

² Sanatçının 1997'de Londra'da *The Artist's Eye, An Exhibition selected by Anthony Caro at The National Gallery* adlı sergi kapsamında Alastair Smith ile yapılan röportajdan bir ifadesi. Çev: N.Fulya Asyalı Büyükerman.

Anthony Caro'nun, 1960'ların başında heykel stilini tümüyle değiştirip soyut kompozisyonlara yöneldikten sonra klasik resim dönemlerinden o dönem etkisi süren Soyut ekspresyonist resim geleneğine dek tüm resim tarihini bir heykeltraşın gözüyle tekrardan incelediği anlaşılmaktadır. Farklı dönemlerin sanatçıları arasında görsel etkileşimler yakalamak, sanatlarındaki niyetler üzerine bağlantılar kurmak onu heyecanlandırmaktadır zira dünyadaki nesnelere esinlenecek soyutlamanın değil, resim ve heykelin kendi dünyasının bilgisi peşindedir.

1972'de Floransa seyahatinden sonra *Some Thoughts* adıyla yayınlanan (1974) yazısında, Donatello'dan bahsederken Matisse'in soyutlmasına benzer bir optiklik keşfeder : *'Matisse'in sanatında olduğu gibi Donatello'nun sanatında da güç kontrol altındadır. Onun serbest duran heykelleri 'natüralist' değildir; çünkü doğal, büyüyen şeylerin yaptığı gibi dünyaya yayılmayı amaçlamazlar. Sadece görülmek içindirler. Bu bakımdan Donatello, yüzyıllar boyunca okşanmayı talep eden heykel sanatına benzemiyor; Afrika kabile sanatına, Hint veya Mısır oymalarına, hatta David Smith'e daha yakın duruyor.* (Caro, 1984: 71) Caro'nun ilgisini çeken ve plastiğini kendi heykel diliyle yorumlamaya teşvik eden sanatçıların bazıları da onun gibi kendi dönemlerinden önceki sanat anlayışlarına ilgi duyan ve bunu özgün bir ifadeye ulaşmak adına kullanan sanatçılardır. Picasso'nun Velázquez, Delacroix ve Manet'nin yapıtları üzerindeki çeşitlemeleri örnek verilebilir. Ancak Caro, ressamların başka resimler hakkında yorum ve çeşitleme yapmalarından, kendi üsluplarında meydan okumalarından farklı bir aktarım gerçekleştirmiştir. İlham kaynakları açıkça bellidir ve heykellerin adı da çoğunlukla onları referans gösterir ama gerçek bir dönüşüm olduğu ortadadır : Heykeller tümüyle soyut parçaların bir araya gelişiyle oluşmuş bir dilin sonuçlarıdır, silüet, derinlik, ritm üzerine tümüyle yeniden oluşturulmuş özgün kompozisyonlar içerirler. Heykeltraşın kütle, ışık planları, boşluk/doluluk ve denge gibi plastik unsurları serbestçe heykel dili içinde yeniden düzenlemesiyle ortaya çıkan üç boyutlu yapıda kaynak resimler ancak ana hatlarıyla sezilebilir. 1985 yılında Caro *'Zaman değişti. Artık heykelde soyutlamayı ele alma konusunda güven var, soyutluğun duygu taşıyabileceği gösterildi. İlerlemenin yolunun kapsamlı ve derin bir tür soyutlamadan geçtiğine inanmaya devam ediyorum'* demiştir. (Golding,1998:21) Caro'nun farklı ülkelerdeki ve çalışma ortamlarındaki deneyimleri onu adım adım değiştirmeye, kendisinin ve yeteneğinin yeni yönlerini keşfetmeye teşvik ettiği gibi, geçmişin sanat eserlerine yönelmesi de onun aynı anda kendi çok çeşitlilikteki görsel sonuçlarını doğrulamasına da imkan vermiştir.

Caro'nun resim sanatında ilk referansları, Matisse ve Picasso olmuştur. Matisse'in 1915-16 tarihli *The Moroccans* adlı resmi, sanatçının kolaj kökenli sentetik kübizm etkisinde yaptığı, en soyut çalışmalarından biridir ve ilk olarak dolaylı çağrışımlarla Caro'nun *Garland* adlı (1970) heykeline esin kaynağı olmuştur. Caro'nun kullandığı küresel eğriler, organik formlar arasındaki ızgara parça ve kontrast renk, Matisse'in resminin yalın bir lekesi gibi ele alınmış gözükür. Caro'nun 1984-87 tarihli *The Moroccans* adlı heykelinde ise, resimdeki kompozisyonla oldukça örtüşen bir düzenleme içinde biçimsel çağrışımlar artmış ve resmin ruhu yansıtılmıştır. Çelik ile beraber taş ve pişmiş toprak gibi resmin konu aldığı coğrafyayı hissettiren farklı malzemeler de kullanılmıştır.



Resim 17: Matisse, *The Moroccans*, 1915-16
Kaynak: www.henrimatisse.org



Resim 18: A. Caro, *Garland*, 1970
Kaynak: www.theglobeandmail.com/arts



Resim 19: A. Caro, *The Moroccans*, 1984-87
Kaynak: Sculpture from Painting, J. Golding, 1998

1985'te Caro, *Table Piece Y-49 (After Picasso)* adlı yapıtı için yine önemli bir eser olan Picasso'nun *Bread and Fruit Dish on a Table* (1908-09) adlı resmine yönelmiştir. Picasso, bu kompozisyonu, daha evvel yaptığı *Carnival at The Bistro* (1909) adlı bir resminden uyarlayarak oluşturmuştur ve resmin kendi etkileyici niteliği bir yana, figüratif olan resmi kübist bir soyutlamayla natüremort stilinde yeniden oluşturması şüphesiz Caro'ya cazip

gelmiştir. Resimde yarım daire şeklinde aşağı sarkan masa kanadı Caro'ya; *Table piece Y-49 (After Picasso)* adlı heykelinde bu parçayı kendi masa heykellerinin tanımlayıcı ön cephe parçası olarak kullanma fırsatını vermiştir.



Resim 20: Picasso, Bread and Fruit Dish on a Table, 1908-09
Kaynak: www.pablopicasso.org



Resim 21: A. Caro, Table piece Y-49 (After Picasso), 1985
Kaynak: Sculpture from Painting, J. Golding, 1998

Caro 1985 yılında yaptığı Yunanistan seyahatinde Zeus tapınaklarından etkilenmiş ve Olympia'daki iki büyük alınlık grubunda alınlığın düzleştirilmiş ve uzatılmış formu ve içinde figürlerin kompozisyonu ilgisini çekmiştir. Caro bu anlatıyı heykeline uyarlamak için kuralını bozmayarak yine önce bir ressamı danışmıştır: Yunan ve Roma sanatında yoğun olan törensel motiflerin Rönesans'ın usta ressamı Andrea Mantegna'nın yorumunda görselleştiği *The Triumphs of Caesar* (1484-1492) adlı yapıtı bu nedenle uzun süre incelemiştir. Caro, Mantegna'nın *Palazzo Ducale di Mantova* için yaptığı dokuz büyük resimden oluşan resim serisinde üçüncü ve dördüncü panelleri model almıştır. Panellerin aralarında tam bir görsel devamlılık olmaması Caro için sorun değildir, o, resmin ön yüzeyinde birçok farklı elemanın biçim ve renk ile bütünlük içinde akışını kendi parçalarının eğimleri, birbirlerine temasları, eğrilerin yönleri ile hissettirmeyi önemsemiştir. *Table Piece Y-92, The Triumph of Caesar* adlı heykelinde Caro (1987), Mantegna'nın kahramanlar, araçlar ve ganimetlerden oluşan kalabalık zafer alayını, köşeli bir masa üzerinde atölyesindeki buluntu metal parçalarla oluşturduğu yatay ve uzamış bir soyut heykel alayına çevirmiştir. Masanın dik ve köşeli yapısı, bu çok parçalı heykeli döndürmektedir ve masanın kenarından aşağıya sarmakla beraber heykelin köşede merkezden iki uca dağılan taraflarına temas eden şerit tarzı parça, bir zincir gibi kompozisyonu bir araya getirerek gerginleştirmekte ve düzleştirmektedir.



Resim 22: Mantegna, The Triumphs of Caesar, 3rd Panel, 1484-1492
Kaynak: en.wikipedia.org



Resim 23: Mantegna, The Triumphs of Caesar, 4th Panel, 1484-1492
Kaynak: en.wikipedia.org



Resim 24: A. Caro, Table Piece Y-92, The Triumph of Caesar, 1987
Kaynak: collections.mfa.org/objects/524256

1980'lerde Caro'nun heykelleri 1960'lardaki yapıtlarının sade yapısına kıyasla zenginlik ve karmaşıklık kazandıkça, Barok sanatın dinamik yapısına ilgisi de ortaya çıkmaya başlamıştır. 1987'de Rubens'in Anvers Katedrali'ndeki ünlü başyapıtı *Descent from the Cross* (1612) üzerine çalışmıştır. İsa'nın çarmıhtan indirilişini görselleştiren yapıtların doğasında olan duygusal ağırlığa rağmen Caro'nun ilgilendiği yapısal etkilerdir. Heinrich Wölfflin, Rubens'in bu konuyu işlediği zaman, klasik tipten ayrılan ilk ressam olduğunu belirtip resmini şöyle tanımlar :

Burada kişiler, kaynaşarak bir kitle haline gelmişti ve bundan tek tek figürleri ayırmak mümkün değildi. Işığı kullanışı sayesinde tablonun yukarisından aşağı çaprazına muazzam bir akış sağlamıştır. Bu ışık akımı haçın yatay kolundan sarkan beyaz örtüye vurur, İsa'nın vücudu da onun yolu üstündedir ve bu hareket, haçtan aşağı kayan vücudu kucaklamak için yığılan kalabalıkta son bulur. (Wölfflin,1995:186)

Rubens'in sanatında Caro'yu ilgilendiren şey, ressamın çok öğeli kompozisyonlarında parçaların olağanüstü akışıyla oluşan dinamik akslar ve yarattığı bütünlük gibi görünmektedir. Caro'nun heykeli bir biçimsel önerme olarak başlamıştır. Golding'e göre Yunanistan seyahatinden sonra alınlık formu ve içindeki heykel düzeninin sanatçının ilgisini çekmesi gibi, bu seride de etrafındaki unsurları yapılandırarak içsel bir heykel unsuru aramış olmalıdır ki haç formu ve etrafında şekillenen sahneler bu arayış için uygundur.



Resim 25: Rubens, Descent from the Cross,1612
Kaynak: en.wikipedia.org



Resim 26: A. Caro, Descent from the Cross (After Rubens), 1987-88
Kaynak: collection.themodern.org

Caro'nun *Descent from the Cross (After Rubens)* adlı heykelinde (1987-88) kullandığı parçalar boyut, form, renk olarak birbirlerinden farklıdır. Resimdeki ana aks eğimli şekilde dikey olarak oluşturulmuştur ve barok kompozisyonda merkez noktası olan İsa'nın bedenindeki parlak ışık, heykelde hafif dış bükey, açık renk bir parçayla yansıtılmıştır. İsa'nın etrafındaki figürlerin pozlarına referans veren farklı parçalar kompozisyonun dış konturlarıyla uyumlu eğriler ve açılarda yerleştirilmiştir. Caro, atölyesinin hurdalığından bulduğu bu parçaların dinamik düzeniyle bu trajik konulu yapıtı kendi dilinde etkileyici bir asamblaje dönüştürmüştür.

Caro, bunun ardından, Rubens'ten yaklaşık 20 yıl sonra aynı konuyu ele alan Rembrandt'ın resmine yönelmiştir. Rembrandt, Rubens'in resminden esinlenmiş, ancak bu anın ciddiyetini ve kederini yakalayan bir sahne yaratmak için kompozisyonda figürlerin etkisini azaltmış ve hareketi sadeleştirmiştir: İsa'nın acı çeken ifadesinden vücudunun oldukça rahatsız edici bir şekilde bükülmesine kadar, bu sahne genellikle idealize edilmiş bir tasvirden uzak durmaktadır. Figürler İsa'yı çarmıhtan indirir, onun cansız bedenini tutarken bir ağırlık hissi uyandırır. Caro'nun *Descent from the Cross (After Rembrandt)* heykelinde de İsa'nın bedenine karşılık gelen formlar hala tanımlanabilir ve kompozisyonun tümüyle aşağıya doğru hareketi baskındır. Sanatçının Rubens'in resminden hareketle yaptığı ilk soyutlamadan farklı olarak, Rembrandt'taki dramatik ve sansürlü gerçekliğe uygun şekilde İsa'nın bedenini taşıyan formlar burada düşmesini engelleyecek kudrette değil aksine çaresiz, dokunaklı bir şekilde yenilgi içinde gözükmektedir. Bu heykel Caro'nun soyut unsurları nasıl duygusal güçle yüklenebildiğinin iyi bir örneğidir.



Resim 27: Rembrandt, Descent from the Cross,1634
Kaynak: en.wikipedia.org



Resim 28: A. Caro, Descent from the Cross (After Rembrandt), 1989-90
Kaynak: : Sculpture from Painting, J. Golding, 1998

Kaynak aldığı bu resimlerden asırlar sonra bambaşka bir teknik ve üslupla aynı etkiyi yaratabilecek estetik bütünlüğü sağlaması sanatın temel kavramlarına olan bağlılığından kaynaklanmaktadır. Wölflin'in sanat yapıtında çokluk ve birlik konusundaki düşünceleri Caro'nun heykeli için de düşünülebilir:

Barok sanattaki birlikte iki şey rol almaktadır: tek tek figürlerin bağımsız görevlerinin ortadan kalkması ve hakim olan genel bir motifin olanca gücüyle belirtilmesi. Bu etki, Rubens'te olduğu gibi daha ziyade plastik değerlerle sağlanabildiği kadar, Rembrandt'ta olduğu gibi daha çok gölgesel değerlerle de sağlanabilir. Haçtan indirme tek

bir özel noktayı açıklamamıza yaradı, birlik başka birçok şekillerde de kendini gösterir. Renkte ve ışıktaki birlik olduğu gibi, kişilerin gruplaşmasında da, bir başın ya da bütün vücudun form anlayışında da birlik olur. (Wölfflin,1995:187)

1989 yılında Caro, Claude Monet'nin 'Déjeuner sur L'herbe' resmini yorumlayan bir heykel yapmıştır. Heykel diline aktarmaya pek de uygun gözükmeyen empresyonist resim tarzına meyiletmesi şaşırtıcı olsa da Monet'nin resmindeki az kontrastlı cephesellik ve yataylığın onun iki disiplini sentezleme yeteneğini göstermesi açısından iddialıdır. *Dejeuner sur L'herbe (After Monet)* adlı masa heykelinde Caro, Monet'nin kompozisyonundaki figürlerin pozlarını yine bir masa köşesinin kendi doğasıyla oluşturduğu perspektif içinde dikey ve yatay metal parçaların asamblajı ile canlandırmıştır. *The Triumphs of Caesar*'daki gibi masanın üst yüzeyinden aşağıya, göz seviyesinin altına doğru sallanan bağlayıcı parçalar, dikey parçaların monoton bir statik yapı yaratmasını engelleyerek kompozisyonu önde toparlayıp bütünleştirmiştir.



Resim 29: Monet, Déjeuner sur L'herbe, 1866
Kaynak: www.connaissancedesarts.com



Resim 30: A. Caro, Dejeuner sur L'herbe (After Monet) 1989
Kaynak: Sculpture from Painting, J.Golding, 1998

Aynı yıl Caro, Edouard Manet'nin de *Déjeuner sur L'herbe* resmini heykel olarak yorumlamıştır, *Y-98, Déjeuner sur L'herbe II* adlı bu heykeli daha iddialı bir girişimdir. Manet'nin başyapıtı, 1863'te Salon sergisine katıldığı zaman üslubun 'vahşiliği' ve giyinik iki erkeğin yanında izleyiciye bakan nü bir kadın ile oluşturulan sahnesiyle hem estetik hem de ahlaki bir skandala sebep olmuş bir resimdir. Aslında Manet burada Titian'ın 1509'da resmettiği *Pastoral Concert* gibi Rönesans'ın büyük ustaları tarafından kullanılan klasik bir konuyu ele almıştır. Ancak Titian için nü kadınlar şiirin alegorileridir, Manet'nin resminde ise nü bir kadının giyinik erkekler arasındaki varlığının herhangi bir mitolojik ya da alegorik yanı yoktur ve karakterlerin modernliği, sahneyi çağdaşlarının gözünde müstehcen hale getirmiştir. Manet'nin üslubu ve fırça işçiliği de en az konu kadar sarsıcı bulunmuştur, ışık ve gölge arasındaki zıtlık lehine alışılmış tonlamaları terk eden Manet işlenen konu ve temsil biçimi açısından yeni bir yol gösterir. Sanat Tarihçi John Golding *Sculpture From Painting* adlı kitabında (1998) bu resmi 'resimsel ve psikolojik gerilimleri, çatışmayı ve ayrılığı görsel bir senfonide çözen barok bir fantazi' olarak tanımlarken, resmin önünde kullanılan ışığın, resme Greenberg'in modern resmi karakterize eden ana özellik olarak gösterdiği 'düzlüğü' sağladığına dikkat çekmiştir. Aynı zamanda bu resimde Manet'nin figürlerin dış konturlarındaki gizli gölgelendirme ile de düzleştirdiği formlara ikincil bir hacim ve ağırlık hissi verdiğini belirtmiştir. Manet'in resminin eski ustalarla ve klasik bir konuyla hesaplaşması, plastik olarak çağına aykırı bir dile meyiletmesi Picasso'yu da etkilemiş ve 1959-1962 yılları arasında resmin yüzden fazla varyasyonunu yaptığı gibi devamında mukavvadan heykellere dönüştürmüştür. (Bu heykellerden dört tanesi betondan dökülmüş olarak Stockholm'deki *Moderna Museet*'de sergilenmektedir.) Caro için de şüphesiz konunun resim tarihindeki yolculuğu ve yorumlanma serüveni onu kendi heykel diliyle yorumlamak açısından heyecanlandırmıştır ve Manet'nin resminin vardığı en soyut ve gizemli anlatım açıkça görüldüğü üzere onun heykelindedir. Heykelde Manet'nin resmindeki tüm öğeler soyut görsel karşılıkları bulmuşlardır. *Y-98, Déjeuner sur L'herbe II*, Caro'nun üç boyutlu bir uyarlama ile resmin çizgisel ve lekesele olarak kompozisyonuna en sadık kaldığı heykellerden biridir.

Renginde dahi örneğin *The Triumphs of Caesar*'ın koyu, metal parlaklığına kıyasla daha pastoral bir 'sararmışlık' yaratan altınimsi bir patine ile sonlandırılmıştır.



Resim 31: Manet, Déjeuner sur L'herbe, 1863
Kaynak: www.musee-orsay.fr



Resim 32: A. Caro, Y-98, Déjeuner sur L'herbe II, 1989
Kaynak: www.tate.org.uk

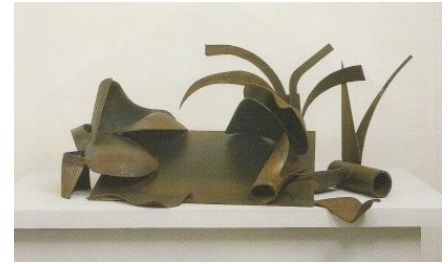
1992'de Moma'da açılan '*Henri Matisse: Restrospective*' sergisine yaptığı pek çok ziyaret sırasında Caro'nun dikkatini en fazla *Blue Nude* (1907) çekmiştir; bu resim Matisse'in tüm renkli nü resimleri arasında en heykelsi olanıdır ki Matisse de resmi bitirdikten hemen sonra resmin bir heykel yorumu olan *Reclining Nude (I) Aurora* adlı yapıtı üretmiştir. Caro'nun bu resimden hareketle yine bir masa heykeli olarak ürettiği *Dark Wood Beach* (1992) ile iki boyutlu düzlemi heykelsi amaçlarla kullanma becerisinin üstün bir örneğini sunmuştur. Heykelde kadın bedenine yönelik form, hem açısalılığı hem de çevresindeki diğer formlarla olan ilişkisi nedeniyle, Matisse'in canlı ve hacimli formuna karşılık gelmiştir. Masa üzerine yerleştirilen diğer parçalar ve resimde palmye yapraklarının yerini alan esnek, şerit benzeri eğri parçalar, ana kütleyle arka planıyla ilişkiye sokmuş ve kütleler arası bu doygunluk farkı ve oluşan espas, resimselliği güçlendirmiştir.



Resim 33: Matisse, Blue Nude, 1907
Kaynak: www.henrimatisse.org



Resim 34: Matisse, Reclining Nude (I) Aurora, 1907
Kaynak: buffaloakg.org/artworks



Resim 35: A. Caro, Dark Wood Beach, 1992-94
Kaynak: Sculpture from Painting, J. Golding, 1998

Caro'nun 1995 tarihli heykeli *Arena Piece 'Beginning'*, bazı açılardan diğer resim temelli heykellerinden farklıdır. Çıkış noktası Giotto'nun başyapıtlarından *Madonna in Majesty (Ognissanti Madonna)* adlı resimdir. (1306-10) Resimde Meryem ve İsa onları dört bir yandan çevreleyen azizler ve melekler arasında taht gibi bir yapıda oturtulmuş şekilde temsil edilmiştir. Yeni keşfedilen natüralizmi ve İtalyan-Bizans ve Gotik sanatının kurallarını esnetmesi nedeniyle genellikle İtalyan Rönesans resminin ilk örneği olarak gösterilen bu yapıt Caro'yu da malzeme ve renk kullanımı açısından farklı bir yapı oluşturmaya sevk etmiştir. Heykelde metal bir çerçeve içinde, Meryem ve İsa'nın yerinde cephesel planlarını koruyan bir geometrik bir form, koni ya da yumurta şekline referans verir gözükken bir parça vardır. Giotto'nun Meryem ve İsa'yı, anne ve çocuğu tek bir forma indirgemekle, hamileliği, heykelin adındaki gibi tam da 'hayatın başlangıcını' işaret ettiği düşünülmüştür. Bu, Caro'nun tüm geç dönem heykelleri arasında soyutlama olarak en indirgeyici olanlardan biridir. İnce asimetri yoluyla bir merkezilik hissi uyandırmıştır. Resim temelli heykelleri içinde bu ham haliyle ahşabı, metali ve çok renkliliği kullandığı tek heykeldir ki bu da onu XX.yüzyılın başlarından bir sanat nesnesine de benzetmiştir. *Beginning* aynı zamanda Giotto'nun Padova'da bulunan *Arena (Scrovegni)* şapelinden ilham alan *Arena* serisini de doğurmuştur. Bu seri aynı zamanda Caro'nun resim yapma tutkusunu, Floransa'yı ziyaret ettikten sonra giderek artan coşkulu mimari ilgisiyle birleştirmiştir.



Resim 36: Giotto, Madonna in Majesty, 1306-10
Kaynak: en.wikipedia.org



Resim 37: A. Caro, Arena Piece, Beginning, 1995
Kaynak: Sculpture from Painting, J.Golding, 1998

Anthony Caro'nun soyut heykel diliyle uyarladığı bir diğer duygu yüklü yapıt Goya'nın *The Third of May 1808* adlı resmidir. 1814 yılında yaptığı bu resimde Goya, Madrid'de yaşanan savaş ortamına tepkisini, dramatik bir sahneyle ortaya koyar. Kompozisyonda acı içindeki figür yığını içinde kollarını açmış beyaz gömlekli ana figür çarmıha gerilmiş İsa'ya açık bir atıftır ve kahraman bir şehit gibi görünmektedir. Karşılarındaki Fransız askerleri ise sıra halinde, kimliksiz, ifadesiz, neredeyse cansız bir şekilde resmedilmiştir. Caro'nun bu resimle bağ kurduğu dönem Bosna'daki savaştan etkilendiği ve bu konuya yöneldiği bilinmektedir. Daha evvel Manet ve Picasso'nun antimilitarist tavırlarını belirtmek için Goya'ın başyapıtına başvurmaları gibi Caro da *Act of War (After Goya)* adlı heykelinde (1994-95) bu sahneyi yorumlamıştır. Bu yapıt, usta ressamların yapıtlarından esinlenen bu heykeller içinde en cephesel ve kompozisyon olarak da çatışmacı olanıdır. Caro, Goya'nın kullandığı dramatik kontrastı korumuştur; askerlere karşılık gelen formlar birbirine benzer kütlelerden oluşan bir yığındır ve hareketsizdir, kurbanlar ise merkezdeki figürün jestini imleyen parça başta olmak üzere yatay ve dikeylerin açılı kompozisyonuyla oluşmuş dinamik formlar bütünüdür.



Resim 38: Goya, The Third of May 1808, 1814
Kaynak: en.wikipedia.org



Resim 39: A. Caro, Act of War (After Goya), 1995
Kaynak: bilbaomuseoa.es

Van Gogh'un *Van Gogh's Chair* (1888) resminin ardından yapılan heykeller ise Caro'nun bir resimden hareketle ürettiği heykeller içinde çeşitlenmeler içeren tek seridir. Bu beş adet çeşitleme olan heykeller, koleksiyonunda heykel olmayan *National Gallery* tarafından Caro'ya koleksiyonlarındaki resimlerden birinden hareketle bir heykel yapması teklifi üzerine 1997 yılında *Chair I-II-III-IV-V (After Van Gogh)* adlarıyla üretilmiştir. Caro, *Van Gogh'un sanatından dünyeviliği, sadeliği ve 'nesnelik' olarak adlandırdığı özelliğinden dolayı etkilenmişti çünkü anlam açısından yoğun ve katmanlı bir gündelik bir nesneyi tasvir etmekteydi.* (Golding,1998:41) Caro'nun heykelde kullandığı malzemeler, bilinçli olarak sandalyenin kendisini oluşturan malzemeler kadar basittir ve şaşırtıcı şekilde kil kullanılan yüzeyler Van Gogh'un ekspresif ve dokulu fırça darbelerini çağrıştıracak bir serbestlikte çalışılmıştır.

Caro'nun en büyük gücü her zaman boşluk olmuştur ve burada sandalyenin yerleştirildiği mekânı; kendi başına bir özne ya da resimdeki düzlemlerin derin, rahatsız edici bir benzeri olacak hale gelene kadar inşa etmiş ve daraltmıştır. Sandalyenin bu yalnız, sıkışmış ve kırılğan durumunu kile yaptığı müdahalelerle düşürerek kübik bir kütle verilen, vurularak temel planları oluşturulan adeta hırpalanmış bu kil kütle ile hissettirmiştir. Caro yine, soyut parçalara ekspresif bir rol yükleme ve heykeldeki tüm ham denebilecek kütlelere ve malzemelerin ağır hissine karşın heykeliyle zarif bir maneviyat sunmayı başarmıştır.



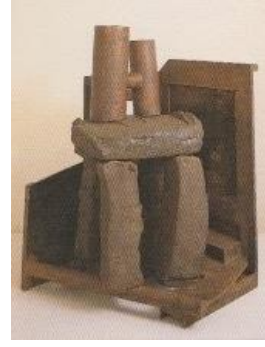
Resim 40: Van Gogh, Van Gogh's Chair, 1888

Kaynak: en.wikipedia.org



Resim 41: A. Caro, Chair IV (After Van Gogh) 1997

Kaynak: Sculpture from Painting, J. Golding, 1998



Resim 42: A. Caro, Chair V (After Van Gogh) 1997

Kaynak: Sculpture from Painting, J. Golding, 1998



Resim 43: A. Caro, Chair III (After Van Gogh) 1997

Kaynak: Sculpture from Painting, J. Golding, 1998

Anthony Caro'nun yaşamının son iki yılında yaptığı heykellere bakılırsa, resim sanatının motiflerinden zevk almaya ve yeni formüller ve malzemelerle sanatını zenginleştirmeye devam ettiği görülür. Bu metinde ele alınan bu eğilimin son örneği yine bir kübizm ustasına saygı duruşu olarak Cézanne'nin *The Card Players* (1892) adlı resminden olmuştur. Bir masada kart oyunu oynayan iki figürü bir janr resmi etkisiyle ele almış Cézanne'nin kompozisyonunda masanın ortasında ve iki oyuncunun arasında resmin simetrik denge merkezini temsil eden bir şarap şişesi durur. İki eşit kütleli simetrik bir ışık çizgisi ile bölünmesi, Caro'yu heykelinde metalin opaklığına karşı şeffaf bir malzemeyi de kullanmaya yöneltmiştir. *Card Game* (2011) ve *Sackbut* (2012) adlı heykeller bu kurgunun sonuçlarıdır. Heykelerde oyuna dalmış figürler, Caro'ya özgü bir zarafetle bükülmüş metal kütlelere dönüşmüş ve ortada şeffaf ve sade bir perpeks plakanın yarattığı kontrast, opaklık ve şeffaflık arasında olduğu gibi ağırlık ve hafiflik arasında da bir oyun yaratmıştır. Caro'nun figürleri iç boşlukları olan, altında beden olmayan pelerinler gibi bükülen formlardır ve pas patinesiyle pastel bir hava yakalanmış, neredeyse akışkan bir ışık yaratan kompozisyonda tüm parçalar canlılık kazanmıştır.



Resim 44: Cézanne, The Card Players, 1892

Kaynak: en.wikipedia.org



Resim 45: A. Caro, Sackbut, 2012

Kaynak: theartsdesk.com



Resim 46: A. Caro, Card Game, 2011

Kaynak: theartsdesk.com

SONUÇ

Çağının en üretken heykeltıraşlarından biri olan Anthony Caro'nun sanatının devamlı zenginleşerek gelişmesinde ve özgün bir heykel dili yakalamasında şüphesiz geçmiş dönemlerin ustalarıyla kurduğu bağın payı büyüktür. Caro, çağdaş bir sanatçı olarak kendisini yüksek bir standartla eşleştirmiş, üretirken sanata aynı zamanda izleyici olarak bakmanın, yaratıcı yanını uyandırdığını ve aslında 'geriye bakmanın' sanatını ileriye taşıdığını belirtmiştir. Resim sanatına olan ilgisini heykelde yeni bir dil oluşturmak için kullanarak, heykelin kendi başına varolabilen, tümüyle soyut bir yapı içinde duyguyu taşıyabilen bir alan olmasına yönelmiş ve heykelinin izleyicide optik bir haz uyandırmasını önemseyerek, parçaların birbiriyle ilişkisinin estetik bir gramer oluşturduğu bir stil yaratmıştır. Çizgiselliğe ve düzlemlerin açısallığına başvurduğu sanatında resimsellik baskın bir niteliktir, ve bu arayışı her zaman heykelsi amaçlarla kullanması heykelini parlaklık, kütle ve hacimle ilgili geleneksel kaygılardan kurtarmasını sağlamıştır.

Caro, soyut resim ve heykel arasındaki ayrımların çoğunu bulanıklaştırarak gramerini genişletmeye devam ettiği ve yeni ve saf bir heykel dilinin yolunu açtığı 1980'li yıllardan itibaren Giotto'dan Van Gogh'a, Rubens'ten Matisse'e geniş bir yelpazede Avrupa resim sanatından esinlenen heykeller yapmıştır. Bu resimlerdeki figüratif kompozisyonlar, Caro'nun soyutlamasıyla plastik yapısına referans veren ama tümüyle ayrı bir anlatıya dönüşmüş, çelik malzemenin eğrilerin, düzlemlerin, şeritlerin ve kıvrımların dansıyla heykelin dünyasına taşınmıştır. Ressamların leke, çizgi, renk ile kurduğu bütünlüğü Caro silüet, ışık ve boşlukla karşılamış ve genel olarak çelik

gibi ağırlık hissi veren bir malzemeyle adeta mekânda çizim yapmıştır. Usta ressamların başyapıtlarına referans veren bu heykellerin hem sanatın yüzyıllar içinde dönüşse de yokolmayan nitelikleriyle çağdaş heykel sanatı arasında bir köprü oluşturduğu hem de resimden yola çıkarak heykelde yeni biçimsel olanaklara alan açtığı için önemi büyüktür.

KAYNAKÇA

- Caro, A., (1984) Anthony Caro: Sculpture 1969-1984, Ed: Tim Hilton, Arts Council of Great Britain
- Caro, A., (1993) The Cascade Sculptures, Ed: Tim Marlow, The British Council Visual Arts Publications
- Cohen, D., (1998) Weight and Pressure: Tony Caro and The Old Masters, The Independent. http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/cohen/cohen2-19-98.asp
- Fried, M., (1964) Anthony Caro, E-skop, Çev: Ömer E. Yavuz, Art International 7 (25/09/1963) , skopbülten, (3/1/2020) <https://www.e-skop.com/skopbulten/anthony-caro/5607>
- Fried, M., (1998) Art and Objecthood, Essays and Reviews, The University of Chicago Press
- Getsy, J.D (2008) Tactility or Opticality, Henry Moore or David Smith: Herbert Read and Clement Greenberg on the Art of Sculpture, 1956, Sculpture Journal 17, no. 73-86.
- Golding, J., (1998) Sculpture from Painting, Caro At The National Gallery, National Gallery Publications
- Greenberg, C., (1961) Art and Culture, Critical Essays, Beacon Press
- Greenberg, C., (1986) The Collected Essays and Criticism, Arrogant Purpose 1945-1949, Vol. 2, Ed: John O'Brian
- Hopkins, D., (2000) After Modern Art 1945-2000, Oxford Üniversitesi Yay.
- Krauss, E.R., (2021) Modern Heykel Dehlizleri. Çev: Sibel Erduman, İstanbul: Everest Yay. Sanat:16
- Read, H., (1954) The Art of Sculpture, The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, Bollingen Series XXXV.3, Princeton University Press.
- Rubin, W., (1975) Anthony Caro, The Museum of Modern Art (MOMA) New York Graphic Society
- Tate.org. https://www.tate.org.uk/archive/journeys/reisehtml/mov_artworld.htm
- The Art Story <https://www.theartstory.org/artist/caro-anthony/>
- Wölfflin, H., (1995) Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Remzi Kitabevi, Çev: H. Örs, 4. Basım.