

SANATTA YENİ FİGÜRASYON OLGUSU  
VE YENİ DIŞAVURUMCU RESİM ANLAYIŞI

SEMİH ZEKİ

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

SANATTA YENİ FİGÜRASYON OLGUSU  
VE YENİ DIŞAVURUMCU RESİM ANLAYIŞI

SEMİH ZEKİ

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne  
Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2011

İŞIK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANATTA YENİ FİGÜRASYON OLGUSU VE YENİ DİŞAVURUMCU RESİM  
ANLAYIŞI

Yüksek Lisans Tezi  
SEMİH ZEKİ

ONAYLAYANLAR:

Prof. Dr. Halil AKDENİZ  
(Tez Danışmanı)

İşık Üniversitesi

Prof.Dr. Rıfat Şahiner

Yıldız Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Ahmet Kamil Gören

İstanbul Üniversitesi

Onay Tarihi: 04.06.2012

## SANATTA YENİ FİGÜRASYON OLGUSU VE YENİ DİŞAVURUMCU RESİM ANLAYIŞI

### Özet

Bu tezin temel amacı, sanatta Yeni Figürasyonun ortaya çıkışı, bunu hazırlayan sanat oluşumları, Yeni Dışavurumculuğa zemin hazırlayan Dışavurumcu sanatın, resimsel bağlamda oluşum süreçlerini ortaya koymaktır. İlk bölümde öncelikle Dışavurumcu Sanatın ortaya çıkışını, 1950 öncesindeki Amerika ve Avrupa'daki sanat oluşumlarını, sonraki bölümde ise Soyut Dışavurumculuk ve buna karşı gelişen Pop Art'tan başlayarak, Foto(Hiper) Gerçekçilik ve Yeni Gerçekçilik hareketleri ele alınmıştır. Daha sonraki bölümlerde ise Yeni Dışavurumcu Sanatın Almanya, İtalya ve Amerika üçgenindeki öne çıkan sanatçıları, son bölümde de Postmodernizm ve resimde yeni dönem ile beraber Yeni Figürasyon ve Yeni Dışavurumcu Sanat'ın Türkiye'deki yansıması irdelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat, Resim, Yeni Figürasyon, Dışavurumculuk, Yeni Dışavurumculuk, 20. yüzyıl Sanatı, Pop Art, Postmodernizm, Türk Sanatı

THE FACT OF NEW FIGURATION IN THE ART  
AND PERCEPTION OF NEW EXPRESSIONIST PAINTING

**Abstract**

The main idea of the thesis is to introduce arising of New Figuration in art, the formations which helped to the preparation of that stream, the origins of Expressionist Art that lays the groundwork for New Expressionism in the context of pictorial. In the first chapter, information about the origins of Expressionist Art and art formations in America and Europe before 1950 is explained, and then continues by Pop Art -which is rising against to Abstract Expressionism- with the Photo (Hyper) Realism and New Realism analysis. At the second chapter the New Expressionist artists of Germany, Italy and America are defined. And at the last chapter with Postmodernizm and the new era at painting, to explicate of the reflection of New Figuration and New Expressionist Art to the Turkish Art is intended.

**Key Words:** Art, Painting, New Figuration, Expressionism, New Expressionism, 20th Century Art, Pop Art, Postmodernism, Turkish Art

## **Teşekkür**

Bu programdan mezun olmama yardımcı olan birçok kişiden öncelikle ve özellikle bu tezimde engin bilgileri ile bana sonsuz desteklerini esirgemeyen çok değer verdiğim hocam ve aynı zamanda tez danışmanım olan Prof. Dr. Halil AKDENİZ'e ve tezimin gelişme aşamasında benden yardımlarını esirgemeyen Prof. Dr. Rıfat ŞAHİNER'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca tez kaynaklarım Almandan Türkçeye olan çevirilerinde bana büyük yardımları olan dostum Sami TÜRK'e ve tez okumalarında bana yardımcı olan değerli arkadaşlarıma ve her zaman yanımda olan aileme çok teşekkür ederim.

## İçindekiler

<b>Özet</b>	<b>i</b>
<b>Abstract</b>	<b>ii</b>
<b>Teşekkür</b>	<b>iii</b>
<b>İçindekiler</b>	<b>iv</b>
<b>Resimler Listesi</b>	<b>vi</b>
<b>1.Giriş</b>	
<b>2.Dışavurumculuk ve Yeni Dışavurumculuk'un Kökenleri.....4</b>	
2.1. 20. Yüzyılın İlk Çeyreğinde Sanat Ortamı ve Dışavurumculuk.....4	
2.1.1. 20.Yüzyılın İlk Çeyreğinde Figürasyon ve Dışavurumcu Resmin Dayanakları.....4	
2.2. 1940 Sonrası Sanat Ortamı ve Sanatın Yeni Merkezi New York ve Soyut Dışavurumculuğun Etkileri .....19	
2.2.2. Fransa'da Taşizm( Enformel Sanat ) ve Danimarka'da Cobra. ....29	
2.2.3. 1960 sonrası Yeni Figürasyon; Konrad Klapheck ve Francis Bacon.....46	
2.3. Pop-Art .....56	
2.3.1. Pop Art'ın Doğuşu ve İngiltere.....58	
2.3.2. Amerika'da Pop Art .....63	
2.4. Foto-Gerçekçilik ( Hiper-Gerçekçilik ).....72	

2.5. Yeni Gerçekçilik.....	75
<b>3.1980'lerde Yeni Dışavurumculuk ve Yeni Figürasyon .....</b>	<b>82</b>
3.1. Almanya'da Yeni Dışavurumcu Eğilimler ve Yeni Figürasyon.....	88
3.2. İtalya'da Yeni Dışavurumcu Eğilimler ve Yeni Figürasyon.....	111
3.3. A.B.D.'de Yeni Dışavurumcu Eğilimler ve Yeni Figürasyon.....	116
<b>4. Günümüz Sanatında Yeni Figürasyon, Yeni Dışavurumcu Sanat ve Türk Sanatına Yansıması .....</b>	<b>128</b>
4.1. Postmodernizm ve Resimde Yeni Dönem.....	128
4.2. Türkiye'de Yeni Figürasyon ve Yeni Dışavurumcu Eğilimler.....	133
<b>Sonuç</b>	<b>164</b>
<b>Kaynakça</b>	<b>167</b>
<b>Özgeçmiş</b>	<b>171</b>



## Resimler Listesi

- Resim 1** Edward Munch, Pubert, 1895, 59 x 43 cm, tuval üzeri yağlı boya  
(<http://www.wikipaintings.org/en/edvard-munch/puberty-1894>).....6
- Resim 2** James Ensor, Ensor'masklar, 1899, 120x80cm, tuval üzerine yağlı boya  
(<http://echostains.files.wordpress.com/2010/04/jamesensor-portraitoftheartistsu-1.jpg>).....6
- Resim 3** Henry Matisse, Two Girls in a Yellow and Red Interior,1947 tuval üzerine yağlı boya, 61 x 49,8 cm Barnes Foundation, Merion, PA  
(<http://www.wikipaintings.org/en/henri-matisse/wo-girls-in-a-yellow-and-red-interior-1947>).....7
- Resim 4** Georges Rouault,The Chinese Man,1937 Tuval üzerine mukavva yapıştırma ve yağlı boya 104,1 x 72,4 cm, Norton Sirmon Museum California  
[http://www.nortonsimonartfoundation.org/collections/browse\\_artist.php?name=Rouault%2C+Georges&resultnum=3](http://www.nortonsimonartfoundation.org/collections/browse_artist.php?name=Rouault%2C+Georges&resultnum=3) .....7
- Resim 5** Vincent Van Gogh, WheatField With Crows, 1890 tuval üzerine yağlı boya  
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f3/Vincent\\_van\\_Gogh\\_%281853-1890%29\\_-\\_Wheat\\_Field\\_with\\_Crows\\_%281890%29.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f3/Vincent_van_Gogh_%281853-1890%29_-_Wheat_Field_with_Crows_%281890%29.jpg).....8
- Resim 6** Ernst Ludwig Kirchner,Sazlıkta yıkananlar,1909  
<http://gacognol.tumblr.com/post/9496020989/expressionismus-ernst-ludwig-kirchner-mit> .....9

- Resim 7** Emil Nolde, Crucifixion, 1912, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 220,5x193,5cm,  
Nolde Stiftung Seebull  
<http://www.allpaintings.org/v/Expressionism/Emil+Nolde/Emil+Nolde+-+Crucifixion.jpg.html> .....10
- Resim 8** Ernst Ludwig Kirchner, Asker olarak otoportresi, 1915, tuval üzerine yağlıboya, Allen Art Museum  
[http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub\\_image.cfm?image\\_id=1671](http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=1671) .....11
- Resim 9** Franz Marc, Horse Asleep, 1911, Kağıt üzerine suluboya ve mürekkep, 40,3x46,3cm, Solomon R.Guggenheim Museum, New York City  
<http://www.wikipaintings.org/en/franz-marc/horse-asleep> .....11
- Resim 10** Wassily Kandinsky, Composition VI, 1911, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 159,5x250,5cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf  
<http://www.glyphs.com/art/kandinsky/> ..... 12
- Resim 11** Kathe Kollwitz, Städtisches Odbach, 1926  
<http://www.artvalue.com/auctionresult--kollwitz-k-the-1867-1945-germa-st-dtisches-obdach-2533405.htm> .....14
- Resim 12** Egon Schiele, Self-Portrait Standing, 1910, guaj ve sulu boya, Graphische Sammlung Albertina, Vienna  
[http://arthistoryoftheday.files.wordpress.com/2011/09/schiele\\_standing.jpg](http://arthistoryoftheday.files.wordpress.com/2011/09/schiele_standing.jpg) .....15
- Resim 13** Chaim Soutine, Carcass of Beef Circa, 1925, t.ü.y.b, 139,7 x 106,7cm  
<http://mentalblog.com/2007/06/raw-all-consuming-unstoppable-passion.html> .....16
- Resim 14** Paul Klee, Senecio, 1922, tuval üzerine yağlı boya, 40,5x38cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel Kunst Museum, Basilea  
[http://www.artinthepicture.com/paintings/Paul\\_Klee/Senecio/](http://www.artinthepicture.com/paintings/Paul_Klee/Senecio/) ..... 16

<b>Resim 15</b> Amedeo Modigliani, Potrait of young woman, seated-circa, 1915, kağıt üzerine yağlı boya, 75x52,4cm, Fitzwilliam Museum at University of Cambridge, UK <a href="http://photos1.blogger.com/x/blogger/1669/792/1600/643378/PD.jpg">http://photos1.blogger.com/x/blogger/1669/792/1600/643378/PD.jpg</a> .....	17
<b>Resim 16</b> Max Beckmann, Christo mulher em adulterio-1917, 149,2x126,7cm <a href="http://blogdofavre.ig.com.br/tag/exposicao/page/2/">http://blogdofavre.ig.com.br/tag/exposicao/page/2/</a> .....	17
<b>Resim 17</b> Christian Rohlf, Woman with mask, 1900, Tempera, 50x40cm, <a href="http://www.flickr.com/photos/32357038@N08/5388674135/sizes/o/in/photostream/">http://www.flickr.com/photos/32357038@N08/5388674135/sizes/o/in/photostream/</a> .....	18
<b>Resim 18</b> Hans Hofmann, Provincetown House, 1940, tuval üzerine yağlı boya, 61x76 cm, Private Collection <a href="http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/action_abstraction/jm-aa_08_01.htm">http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/action_abstraction/jm-aa_08_01.htm</a> .....	20
<b>Resim 19</b> Arshile Gorky, The Last Painting, 1948, tuval üzerine yağlı boya, 78,1x101cm, Foundation Thyssen-Bornemizsa, Lugano, Switzerland <a href="http://georgien.blogspot.com/2009/02/art-painter-arshile-gorky.html">http://georgien.blogspot.com/2009/02/art-painter-arshile-gorky.html</a> .....	22
<b>Resim 20</b> Jackson Pollock. Stenographic figür, 1942, tuval üzerine yağlı boya. 40x56 in, The Museum of Modern Art, New York <a href="http://www.artchive.com/artchive/P/pollock/steno.jpg.html">http://www.artchive.com/artchive/P/pollock/steno.jpg.html</a> .....	23
<b>Resim 21</b> Jackson Pollock, Number 32, 1950,tuval üzerine sentetik boya. 269x457,5cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf <a href="http://www.abstract-art.com/abstraction/l2_grnfthrs_fldr/g004_pllck4.html">http://www.abstract-art.com/abstraction/l2_grnfthrs_fldr/g004_pllck4.html</a> .....	27
<b>Resim 22</b> Mark Rothko, 1950, White Center, tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon <a href="http://www.nga.gov/feature/rothko/classic2a.shtm">http://www.nga.gov/feature/rothko/classic2a.shtm</a> .....	24

- Resim 23** Willem De Kooning, Woman, 1950-52, tuval üzerine yağlı boya,  
192,7x147,3cm  
<http://secretforts.blogspot.com/2011/01/girl-talk-willem-de-kooning-on-painting.html> .....25
- Resim 24** Joan Mitchell, Harbor December, 1956, tuval üzerine yağlı boya,203x203cm  
[http://www.artnet.com/usernet/awc/awc\\_workdetail.asp?aid=424260964&gid=424260964&cid=75384&wid=424342786&page=1](http://www.artnet.com/usernet/awc/awc_workdetail.asp?aid=424260964&gid=424260964&cid=75384&wid=424342786&page=1) .....26
- Resim 25** Adolph Gottlieb, Augury, 1945, tuval üzerine yağlı boya, 101x76cm,  
Solomon R. Guggenheim Museum, New York  
<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Augury&page=&f=Title&object=48.1172.516> .....27
- Resim 26** Franz Kline, Black Sienna, tuval üzerine yağlı boya, 234x172cm Özel Koleksiyon  
<http://www.mutualart.com/Artwork/Black-Sienna/3461295ED04B2E89> .....27
- Resim 27** Clyfford Still, untitled, 1954, tuval üzerine yağlı boya, 292x263cm, Moma  
<http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/308> .....28
- Resim 28** Jean Fautrier, Die Sanfte Frau, 1946 Kağıt üstüne yağlı pastel, 97x145cm,  
National Modern of Paris  
Kunst des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Ingo F. Walther. 1998, 252 .....30
- Resim 29** Alberto Burri, Sack, 1953, karışık teknik, 150x130cm  
Kunst des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Ingo F. Walther. 1998, 260 .....31
- Resim 30** Georges Mathieu, Kapetinger Überall, 1954, tuval üzerine yağlı boya,  
295x600cm  
<http://fromageplus.wordpress.com/2011/01/21/> .....31
- Resim 31** Pierre Soulages, 1953, tuval üzerine yağlı boya, 89x130cm

<http://www.artnet.com/artwork/426173192/425216679/pierre-soulages-peinture.html>  
.....32

**Resim 32** Antoni Tapies, Relief in Ziegelfarbe, 1963, tuval üzerine karışık teknik,  
260x195, Özel Koleksiyon  
Kunst des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Ingo F. Walther. 1998, 262.....33

**Resim 33** Wols, Mavi Hayaletler, 1951, tuval üzerine yağlı boya, 73x60cm,  
Ludwing Museum Köln  
<http://www.museenkoeln.de/museum-ludwig/default.asp?s=777> .....34

**Resim 34** Jean Faurtrier, Tete d'Otage, 1945  
<http://culture-et-debats.over-blog.com/article-300457.html> .....35

**Resim 35** Wols, Bild, 1944/45, tuval üzerine yağlı boya, 79,7x80cm,  
Kunst des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Ingo F. Walther. 1998, , 249.....37

**Resim 36** Jean Dubuffet, Strasse mit Mannern, 1944, tuval üzerine yağlı boya,  
129x96cm, Museum Ludwig, Köln.....41  
Kunst des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Ingo F. Walther. 1998, 255

**Resim 37** Jean Dubuffet, Der Hingeschmierre, 1955, tuval üzerine yağlı boya,  
116x89cm, Özel Koleksiyon  
Kunst des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Ingo F. Walther. 1998, 256.....42

**Resim 38** Jean Dubuffet, Galante Offerten, 1967, tuval üzerine vinil yapıştırma,  
130x162cm, Özel Koleksiyon  
Kunst des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Ingo F. Walther. 1998, 256 .....43

**Resim 39** Asger Jorn, Die Lebende Seele, Tuval üzerine yağlı boya, 150x100cm,  
Özel koleksiyon  
Kunst des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Ingo F. Walther. 1998, 243.....44

- Resim 40** Karel Apel, Fragende Kinder, Kolaj, Asamblaj ve Yağlı boya, 85x57cm,  
Özel Koleksiyon  
Kunst des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Ingo F. Walther. 1998, 243.....44
- Resim 41** Cornelia, Die Entdeckung der Insel, 1965, tuval üzerine yağlı boya,  
81x65cm, Özel Koleksiyon  
Kunst des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Ingo F. Walther. 1998, 241.....44
- Resim 42** Pierre Alechinsky, Alice Wachst, tuval üzerine yağlı boya, 205x245cm,  
Özel Koleksiyon  
Kunst des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Ingo F. Walther. 1998, 241.....44
- Resim 43** Konrad Klapheck, Female Logic, 1965, tuval üzerine yağlı boya, At The  
Louisiana Museum of Modern Art in Denmark.  
<http://www.flickr.com/photos/session/3630146706/>.....50
- Resim 44** Konrad Klapheck, ‘Das Orakel’, 100x110cm, 1959  
[http://www.kunst-aus-nrw.nrw.de/klapheck\\_orakel.html](http://www.kunst-aus-nrw.nrw.de/klapheck_orakel.html) .....51
- Resim 45** Francis Bacon, “Study After Velazquez’s Portrait of Pope Innocent  
X”, 1953, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 153.118cm, Des Moines Art Center, Iowa  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Study\\_after\\_Vel%C3%A1zquez's\\_Portrait\\_of\\_Pope\\_Innocent\\_X](http://en.wikipedia.org/wiki/Study_after_Vel%C3%A1zquez's_Portrait_of_Pope_Innocent_X) .....53
- Resim 46** Francis Bacon, “Crucifixion 3”, 1962, tuval üzerine yağlı boya,  
198x144cm, Guggenheim Museum, New York City  
<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/bacon/crucifixion/crucify3.jpg> .....54
- Resim 47** Potemkin Zırhlısı “Çılgılık” 1925  
[http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Eisenstein\\_Potemkin\\_2.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Eisenstein_Potemkin_2.jpg) .....55

- Resim 48** Richard Hamilton, Günümüz Evlerini Bu Denli Değişik ve Çekici Kılan Nedir? 1956. Kağıt üstüne kolaj (26 x 24,8cm). Koleksiyon, Kunsthalle Tübingen, Sammlung Zundel, Almanya  
[http://artistdergisi-modern-actual.blogspot.com/2010\\_08\\_01\\_archive.html](http://artistdergisi-modern-actual.blogspot.com/2010_08_01_archive.html) .....59
- Resim 49** Peter Blake, Balkonda, 1955-57, tuval üzerine yağlı boya, 121x90cm, Tate Galeri London  
Kunst des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Ingo F. Walther. 1998, 306.....60
- Resim 50** David Hockney, Kaynakların Parkı, Vichy, 1970, tuval üzerine akrilik, 214x305cm Özel Koleksiyon, Paris  
Kunst des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Ingo F. Walther. 1998, 306 .....61
- Resim 51** R.B. Kitaj, Isaac Babel, Budyonny'yle Birlikte At Sürerken, 1962, tuval üzerine yağlı boya, 183x152cm, Tate galeri, London  
<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=8132&searchid=9500> .....62
- Resim 52** Jasper Johns, üç bayrak, tuval üzerine balmumu resim, 76x115x12,7cm, Whitney müzesi New York  
Kunst des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Ingo F. Walther. 1998, 309 .....63
- Resim 53** Jasper Johns,Edingsville, 1965, Tuval üzerine yağlı boya ve asamblaj, 173x311cm  
Kunst des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Ingo F. Walther. 1998, 310 .....64
- Resim 54** Jasper Johns, pasaj 2, tuval üzerine yağlı boya ve asamblaj, 152x159cm  
Kunst des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Ingo F. Walther. 1998, 311 .....64
- Resim 55** Robert Rauschenberg, Retrovive,1964,  
[http://edu.warhol.org/app\\_rauschenberg.html](http://edu.warhol.org/app_rauschenberg.html) .....66

- Resim 56** Roy Lichtenstein, Whaam!, 1963, tuval üzeri akrilik, 68x160cm, Tate Galeri, Londra  
<http://cae2k.com/db-photos-0/roy-lichtenstein-whaam.html> .....67
- Resim 57** Claes Oldenburg, Floor Cake, karışık teknik, 1962, 152,4x22,9x121,9cm  
<http://academics.smcvt.edu/gblasdel/slides%20ar333/webpages/c.%20oldenburg,%20floor%20cake.htm> .....67
- Resim 58** Andy Warhol, Campbell Çorba Kutusu, tuval üzerine akrilik, 1962, 183x137cm,  
Kunst des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Ingo F. Walther. 1998, 327 .....68
- Resim 59** Andy Warhol, Marilyn'ler, 1962, tuval üzerine akrilik, 209x170cm,  
Kunst des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Ingo F. Walther. 1998, 325 .....69
- Resim 60** Keith Harring, Toledo, 1987, tuval üzerine akrilik, 244x376cm,  
Kunst des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Ingo F. Walther. 1998, 386 .....71
- Resim 61** Chuck Close, Kendi Portresi 1968, tuval üzerine akrilik 272x211cm,  
<http://www.artsconnected.org/artsnetmn/identity/close5.html> .....74
- Resim 62** Ralph Goings, Town of Cobleskill, 1976, Kağıt üzerine Sulu boya, 30x45cm,  
<http://www.fotoritim.com/yazi/elif-vargi--foto-gercekçilik> .....74
- Resim 63** Yves Kline, “ANT 19”, 1960, 65,5x55,5cm  
[http://www.yveskleinarchives.org/works/works1\\_us.html](http://www.yveskleinarchives.org/works/works1_us.html) .....80
- Resim 64** Joseph Beuys, 1956, kağıt üzerine suluboya, 15x10,8cm Museum Schloss Moyland, Sammlung van der Grinten  
<http://www.wikipaintings.org/en/joseph-beuys/flower-nymph-1956#close> .....92
- Resim 65** Joseph Beuys, 1951-52, kağıt üzerine suluboya,  
<http://www.wikipaintings.org/en/joseph-beuys/bug-der-argo-1952> .....93



- Resim 66** George Baselitz, Der Hirte, 1966, tuval üzerine yağlı boya, 163x130cm  
<http://arttattler.com/archivebaselitz.html> .....94
- Resim 67** George Baselitz, 1983, tuval üzerine yağlı boya, 280x450cm, Kunst  
Museum, Zurih  
Kunst des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Ingo F. Walther. 1998, 369 .....96
- Resim 68** Anselm Kiefer, Margarethe, 1981, tuval üzerine yağlı boya ve saman,  
280x380cm  
Kunst des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Ingo F. Walther. 1998, 373 .....100
- Resim 69** Anselm Kiefer, Markischer Sand, kağıt üzerine yağlı boya ve kum,  
330x556cm, Stedelijk Museum, Amsterdam  
Kunst des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Ingo F. Walther. 1998, 374 .....101
- Resim 70** Anselm Kiefer, Sulamith, 1983, tuval üzerine karışık teknik, 541x368cm  
[http://arthistory.about.com/od/from\\_exhibitions/ig/fisher\\_inaugural/ddfc\\_2010\\_sfmo  
ma\\_06.htm](http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/fisher_inaugural/ddfc_2010_sfmo_ma_06.htm) .....101
- Resim 71** Anselm Kiefer, Zim Zum, 1990, Tuval üzerine karışık teknik, 380x560cm  
Sanat & Bugün, Heatney Eleanor, 2011, 370.....103
- Resim 72** Jörg Immendorf, Cafe Deutschland, 1978, tuval üzerine akrilik,  
282x320cm  
Kunst des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Ingo F. Walther. 1998, 371 .....105
- Resim 73** Rainer Fetting, Van Gogh ve Havai Demiryolu, 1978-1981, tuval üzerine  
akrilik, 200x250cm  
Kunst des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Ingo F. Walther. 1998, 374 .....107
- Resim 74** Markus Lüpertz, Babil'in Ditirampları, 1975, tuval üzerine yağlı boya,  
162x130cm  
Kunst des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Ingo F. Walther. 1998, 374 .....109

- Resim 75** Enzo Cucchi, Bir Dalganın İç Çekişi, tuval üzerine yağlı boya, 300x400cm,  
Kunst des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Ingo F. Walther. 1998, 377 .....112
- Resim 76** Sandro Chia, 1983, tuval üzerine yağlı boya, 160x180cm, Özel Koleksiyon  
Kunst des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Ingo F. Walther. 1998, 376 .....113
- Resim 77** Francesco Clemente, 1984, tuval üzerine yağlı boya, 274x477cm Özel Koleksiyon  
Kunst des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Ingo F. Walther. 1998, 378 .....115
- Resim 78** Julian Schnabel, Winter, 1982, Karışık teknik, 270x210cm  
[http://www.saatchi-gallery.co.uk/aipe/julian\\_schnabel.htm](http://www.saatchi-gallery.co.uk/aipe/julian_schnabel.htm) .....118
- Resim 79** R.B. Kitaj, The Jewish Rider, 1984-85, tuval üzerine yağlı boya, 152x152cm  
Sanat & Bugün, Heratney, Eleanor, 2011, 275 .....120
- Resim 80** Jean Michel Basquiat, Tobacco Versus Red Chief, 1981, Acrylic and oil paintstick on canvas, 200.7 x 177.8 cm, Paine Webber Group Inc., New York  
<http://art-passion.voila.net/basquiat.htm> .....122
- Resim 81** Jean Michel Basquiat, Zydeco, 1984, tuval üzerine karışık teknik, 219x518cm  
Kunst des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Ingo F. Walther. 1998, 387 .....124
- Resim 82** Leon Golub, "Interrogations (II)", 1981, tuval üzerine akrilik, 304x426cm  
Sanat & Bugün, Heartney, Eleanor, 2011, 367.....125
- Resim 83** Leon Golup, Söldner V, 1984, bez üzerine akrilik, 305x437cm  
Kunst des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Ingo F. Walther. 1998, 384 .....126
- Resim 84** Eric Fishl, Kötü Çocuk , 1981, tuval üzerine yağlı boya, 168x244cm  
<http://gretaliz35.wordpress.com/2010/09/29/eric-fischl/> .....127

- Resim 85** Bedri Baykam, “Elimden Geleni Yapıyorum”, 1986, tuval üzerine yağlı boya, 150x233cm <http://elektronikgazete.com/?p=3746>..... 137
- Resim 86** Bedri Baykam, Valhala, 1986, tuval üzerine yağlıboya, 145x215cm  
[http://www.beyazart.com/v3/?page=show\\_mauction&id=46&page\\_number=29&a=](http://www.beyazart.com/v3/?page=show_mauction&id=46&page_number=29&a=)  
..... 140
- Resim 87** Bedri Baykam, All Work and no Game Make Jack a Dull Boy, 1989,  
tuval üzerine yağlı boya, 150x204cm  
[http://www.beyazart.com/v3/?page=show\\_mauction&id=50&page\\_number=15&a=1](http://www.beyazart.com/v3/?page=show_mauction&id=50&page_number=15&a=1)  
..... 141
- Resim 88** Bedri Baykam, Aynalı Kompozisyon,2009, tuval üzerine karışık teknik,  
180x130cm  
[http://www.beyazart.com/v3/?page=show\\_mauction&id=50&page\\_number=7&a=2](http://www.beyazart.com/v3/?page=show_mauction&id=50&page_number=7&a=2)  
..... 142
- Resim 89** Ömer Uluç, Popüler İkonlar, Dansöz, 1991, tuval üzerine akrilik, 150x150cm  
<http://www.plan-pr.com/images/suretinsireti.html> ..... 143
- Resim 90** Ömer Uluç, Yaşasın Gençlik, 2007, tuval üzerine akrilik, 100x100cm  
<http://www.galerinev.com/tr/sanatcilar/detay/25/omer-uluc> ..... 144
- Resim 91** Ömer Uluç, 2010  
<http://www.antoloji.com/etkinlik/default.asp?etkinlik=2895> ..... 145
- Resim 92** Alaattin Aksoy, İsimsiz, 1998, tuval üzerine yağlı boya , 50x50cm  
[http://www.artpointgallery.com/index.php?Page=Auction&ID=642&auction\\_id=16](http://www.artpointgallery.com/index.php?Page=Auction&ID=642&auction_id=16)  
..... 146
- Resim 93** Mehmet Güteryüz, Köpeğin Gölgesi, 1977, tuval üzerine yağlı boya,  
60x70cm  
<http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/view/240> ..... 147

- Resim 94** Mehmet Güteryüz, Martı, 1989, tuval üzerine yağlı boya, 162x130cm  
<http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/view/345> ..... 148
- Resim 95** Mehmet Güteryüz, Çadır Tiyatrosu, 1968, tuval üzerine yağlı boya,  
150x150cm  
<http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/view/1127> ..... 149
- Resim 96** Mehmet Güteryüz, Ya O Ya Ben, 2009, tuval üzerine yağlı boya,  
162x180cm <http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/view/19> ..... 150
- Resim 97** Kemal Önsoy, isimsiz, 1989, tuval üzerine yağlı boya ,150x150cm  
<http://www.besiktascagdas.com/images/SanatKurgu/KemalOnsoy.jpg> ..... 152
- Resim 98** Kemal Önsoy, soyut kompozisyon, 2003, tuval üzerine yağlı boya,  
99x78cm  
[http://www.beyazart.com/v3/en/?page=show\\_mauktion&id=20&page\\_number=15&a=](http://www.beyazart.com/v3/en/?page=show_mauktion&id=20&page_number=15&a=) ..... 153
- Resim 99** Canan Tolon, İsimsiz, 2003, karışık teknik, 61x183cm  
[http://www.canantolon.com/Untitled\\_2003.html](http://www.canantolon.com/Untitled_2003.html)..... 154
- Resim 100** Canan Tolon, Tıkırında Her şey, 2005, tuval üzerine yağlı boya,  
117x133cm <http://www.galerinev.com/tr/sergiarsivi/detay/16> ..... 155
- Resim 101** Yeşim Akdeniz, Mondhaus 2003, tuval üzerine akrilik boya, 230x240cm  
KUNSTBEELD.NL 2011 Mart..... 159
- Resim 102** Yeşim Akdeniz, Elephant İn My Heart, 2010, tuval üzerine yağlı boya,  
200x250cm  
<http://www.dirimart.org/images/upload/galeri/big/8905145525.jpg>..... 160
- Resim 103** Ali Emacı, Zenginlerde Ağlar I, 2010, tuval üzerine yağlı boya,  
190cmx140cm <http://www.artxist.com/lang-TR/pressreleases/46/>..... 161

**Resim 104** Ali Elmacı, Miras Babadan Oğula Geçer IV, 2011, tuval üzerine yağlı boya, 190x140cm <http://www.artxist.com/lang-TR/pressreleases/46/>.....162

## 1 GİRİŞ

20. yüzyıl ekonomik, bilimsel, teknik ve sosyal alanlarda doğru kabul edilen birçok değerlerin birbiriyle çatıştığı bir kargaşa dönemi görünümündedir. Bütün bunlar, çağımızda yeni bir toplum düzeni kurma isteği de yansıtmaktadır. 20. yüzyılın başında yaşanan bu radikal değişimler ve kırılmalar hem toplumsal hem de bireysel açıdan sanatsal üretim sürecini etkilemiştir. Araştırmada bu süreçler ele alınırken, resim sanatı üzerinden 1900'lerden başlayarak 1980'lere kadar gelişen süreç ve ağırlıklı olarak da araştırmanın temel noktası ve yaşanan temel paralellikler açısından 1945 sonrası ve 1980 sonrası dönem ele alınmıştır.

Sanatta Yeni Dışavurumcu resim anlayışı ve Yeni Figürasyon olgusu konusunda yapılan bu araştırma öncelikle Yeni Dışavurumcu Sanat'a ve Yeni Figürasyon olgusuna, farklı kültür ve farklı bakış açılarından bakılarak belirli saptamalar yapılmaya çalışıldı. 1980 sonrasında günümüze sanatsal süreç ve Türk Sanatı'na yansımaları ele alındı. Tez süresince birçok akım ve sanat olgusu incelenip, konuyla ilgili çerçevesinde sanatçılar üzerinden örneklendirmelere gidildi. Sanatçıların fikirleri, sanat tarihçilerinin görüşleri ve yorumlarının yanında bazı akımları teorik bazında çıkış nedenlerine ve manifestolarına da yer verildi. Bu araştırmanın kaynak taramasında Türkçe kaynakların yetersizliği nedeniyle birçok yabancı kaynağın İngilizce ve Almanca kaynaklarına başvurularak –zaman zaman çeviri yardımları da alınarak– araştırmanın derinliği arttırılmaya çalışıldı.

Araştırmada esas nokta olarak 1940 sonrası dönem ile 1980 sonrası dönem arasında farklı okumalar incelendi. 1980'li yılların sanatında; Modernizm ve Modernizmin 1945 sonrası sanatla olan bağlantıları üzerinde duruldu. Figür resmi 1945 sonrasındaki süreçte dönem dönem ivmesini kaybetmiş olsa da özellikle Pop Art ve

Fluxus akımları ile tekrar ivmesini kazanmış ve özellikle de 1980 sonrasındaki dönemde Almanya merkezli olarak figür resminin yeniden ön plana çıkışı ve kendini yeniden göstermeye başladığı süreçler değerlendirilmeye çalışılacaktır.

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından tuval resmindeki soyut ve figüratif resmin çelişkileri ile beraber yaşanan olayların psikolojik dışavurumunun yanında iki farklı anlayışın birbirinden beslendiği görülmektedir. Dönem itibarıyla sanat merkezinin Avrupa'dan Amerika'ya akmasının yanında, gelişmeler Amerika ve Avrupa paralelinde özellikle 1945 sonrası Amerika merkezli gelişen Soyut Dışavurumcu Sanat (Action Painting) ve yeni figürsel hareketlerle beraber bir bütünlük içinde, Avrupa'da Enformel Sanat, Taşizm ve Cobra gibi oluşumlar ele alındı. Dolayısıyla bu oluşumlarla dönemin sanatçılarının figür resminin oluşumuna katkıları ve 1980'ler sanatına yönelimler ve yaşanan ortak değerleri irdelenerek bu dönemin bazı sanatçıları üzerinden Yeni Dışavurumcu Sanat ve Yeni Figürasyon'un sorunsalı incelenerek değerlendirilmeye çalışıldı.

1980'li yıllar önemliydi; bu dönemin kuşağındaki sanatçılarda figür bir model olarak değil de sosyal ve fiziki çevre içinde bir figür olarak ele alınmış daha geniş yelpazede karşımıza çıkmaktadır. 1980'li yıllardaki sanatçıların daha çok bireyselliği, sanatlarının daha fazla benmerkezci olmalarına rağmen ele aldıkları konular dolayısıyla da toplumun sorunlarından kopmadığını, figürün farklı bir bağlamda ele alındığı gözlemlenmektedir. Figür resminde "Yeni Figürasyon" olgusunun Yeni Dışavurumculuğa uzanan boyutuyla hem teknik hem de düşünce boyutu bakımından oluşan dönüşümünü ele almak tezin önemli amacıdır. 1980'li yıllar kendinden önceki soyut ve kavramsal sanat döneminin ardından figüratif sanata tekrar dönüş olarak görülmektedir. Hatta bu dönemde "resim yeniden doğdu" gibi abartılı yorumlar yapılmıştır. Figür resminin çağlar boyunca her zaman kültürel bir referans niteliği vardır. Günümüzde de bu nitelik farklı mantık ve kavramlarla dinamikliğini sürdürmektedir.

Tez üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Yeni Dışavurumcu resmin ve Yeni Figürasyon'un kökenleri; özet olarak 20. yüzyılın ilk çeyreği, 1945 sonrası ve Pop Art dönemi, ikinci bölümde ise ağırlıklı olarak 1980'lerde Yeni Dışavurumculuk ve Yeni Figürasyon olgusu irdelendi. Bu bölümde, sırasıyla Almanya'da, İtalya'da

ve Amerika'da Yeni Dışavurumcu eğilimler ve Yeni Figürasyon'un aktarılması hedeflendi. Son bölümde ise, 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra söz konusu olmaya başlayan Postmodernizm olgusu ve resimde yeni dönem ele alındı. Sonrasında da Türk Sanatı'na Yeni Dışavurumculuk'un ve Yeni Figürasyon'un sınırlı örneklerle yansımaları değerlendirilmeye çalışıldı.



## 2. DIŞAVURUMCULUK ve YENİ DIŞAVURUMCULUK'UN KÖKENLERİ

### 2.1. 20.Yüzyılın İlk Çeyreğinde Figürasyon ve Dışavurumcu Resmin Dayanakları

Yeni Dışavurumcu resmin kökenlerine inmek için öncelikle Dışavurumcu sanatın tanımını, dışavurumcu sanatın ortaya çıkışını, sanatçıları ve süreçteki durumları ele almak gerekmektedir. Dışavurumculuk, genel bir patlamadır, basit tanımlarla sınırlandırılmayacak kadar geniş bir yelpazeye sahiptir. Bu yüzden 1905 Die Brücke (Köprü) hareketi, 1911 Der Blaue Reiter (Mavi Atlılar) sergisi, 1911-12 Der Sturm (Fırtına) dergisi gibi hareketler Dışavurumculuğun omurgalarını oluşturur ve ilerisi için Yeni Dışavurumcu sanatta çok önemli alt yapılarıdır. Avusturyalı yazar Hermann Bahr Dışavurumculuğu şöyle tanımlamıştır: “(...)Dışavurumculuk güvendiğimiz, bizi korumasını umduğumuz, içimizdeki bilinmeyen şeyin simgesidir. (...) Paniğe uğramış ruhların verdiği bir tehlike işaretidir.” (Aktaran Batur, Modernizmin Serüveni: 229) 20. yüzyılın başında Fransa’da “Fovizm”(Vahşiler), Almanya’da “Die Brücke”(Köprü), “Der Blaue Reiter”(Mavi Süvari)ve “Neue Sachlichkeit”(Yeni Nesnelciler)gibi oluşumlar mevcuttur.

Batı sanatında İzlenimcilik sonrasında son derece yaygın bir eğilim olarak ele alabileceğimiz bu gelişmeler bütünü genel olarak “Dışavurumculuk” başlığı altında ele alınır. Bu durumu Nobert Lynton (1927-2007) kısa ve öz olarak şöyle özetlenmektedir. “İnsana özgü her eylem bir dışavurumdur.” (Aktaran Antmen, 20.yüzyıl Batı Sanatında Akımları: 33) Dışavurumcu sanatı ele alırken, onu tanımlayıp, başlangıç, oluşum, gelişim süreçlerini ve sonuçlarını açıklarken,

Dışavurumcu hareketin düşünsel bağlamda ortaya çıkışını açıklayan ve destekleyen görüşleriyle Hermann Bahr şöyle der;

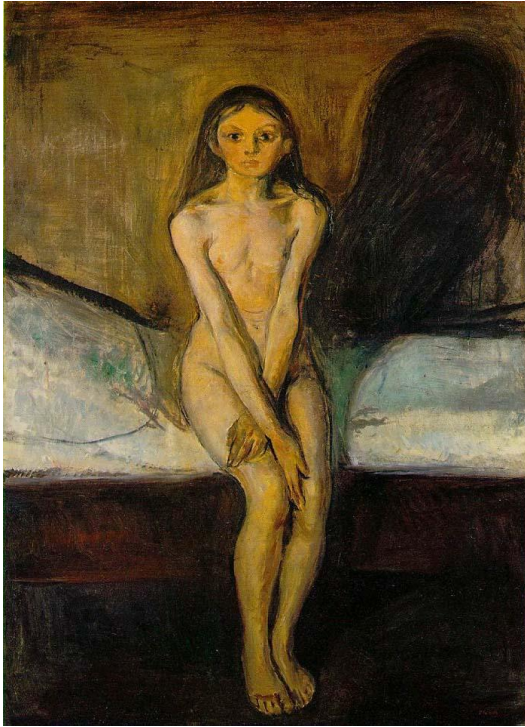
*“Yaşamsal olan nokta, insanın kendisini yeniden bulması gerektiğidir. Schiller şöyle sorar: “Ne amaçla olursa olsun, insanın yazgısı kendini yitirmek olabilir mi?” Bu yitiriş kendi doğasına rağmen insana dayatmak, zamanımızın insanlık dışı çabasıdır. İnsan basit bir alete dönüşüyor, kendi işinin aracı haline geliyor. Makinenin hizmetinde olduğu için artık duyguları da yok. Makine onu ruhundan çaldı. Ruh şimdi onu geri istiyor. İşte yaşamsal sorun bu. Yaşadıklarımız, ruh ile makinenin insanı ele geçirmek için sürdürdükleri müthiş bir kavgadan başka bir şey değil. Artık yaşayamıyoruz, yaşıyoruz; hiçbir özgürlüğümüz kalmadı, kendimiz hakkında karar veremiyoruz. Tükendik, ruhsuzlaştık, doğa insansızlaştı. (...) Daha önceki hiçbir dönem, böyle bir dehşetle, bu kadar derin bir ölüm korkusuyla sarsılmamıştı. Dünya hiçbir zaman bu kadar sessiz, mezar kadar sessiz olmamıştı. İnsan hiç bu kadar anlamsızlaşmamış, kendini bu kadar ürkek hissetmemişti. Mutluluk hiç bu kadar uzak, özgürlük bu kadar ele geçmez olmamıştı. Kulaklara acının haykırışı doluyor, insan ruhu için ağlıyor. Çok şeye gebe zamanımız bir büyük ıstırap çıığı. Sanatta bunun dışında değil; o da bir yardım umarak karanlıklara sesleniyor, o da ruha ağlıyor: İşte dışavurumculuk bu.” (Aktaran Batur, Modernizmin Serüveni: 227)*

19. yüzyıl’ın sonlarına doğru görülen “Yeni Romantik” hareketler, bu dönemdeki; Vincent Van Gogh(1853-1890) , Gauguin(1848-1903), James Ensor(1860-1949) ve Edward Munch(1863-1944) gibi sanatçılar Dışavurumculuğu besleyen isimlerdir.

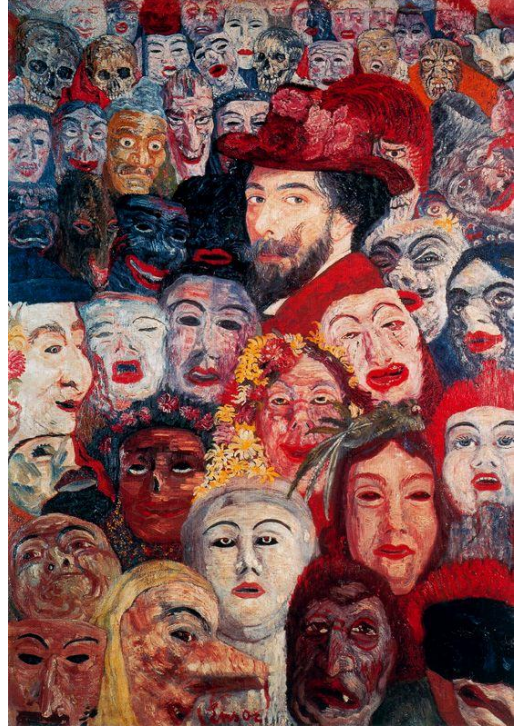
Dışavurumculuk; Natüralizm, Art Nouveau, Akademiizm ve İzlenimciliğe tepki olarak doğmuş, doğanın gerçek görünümünün ikinci planda kaldığı, insanın ruhsal durumunun biçimlendirildiği bir sanat görüşüdür. O dönemde yaşanan diğer gelişmeler de görsel sanat üzerinde etkili olmuştur. Dönemin önemli düşünürlerinden Nietzsche şöyle demiştir: *“Yaratıcı olmak isteyen, önce her şeyi yıkmakla işe başlamalı, eski değerleri yerle bir etmelidir”* (Antmen, a.g.e:34). Nietzsche’nin düşünceleri özellikle dönemin Alman Dışavurumcuları üzerinde etkili olmuştur. Dışavurumculuk ile Fovist teriminin ortaya çıkışı1901’e kadar çekilmiş olsa da terim gerçek anlamda 1905 tarihinde Paris sergi salonlarında Louis Vauxcelles’in sergiye *“cage aux fauves”* (yırtıcı hayvanlar kafesi) ismini takması ile ilk kez kullanılmış ve Die Brücke grubunun ortaya çıkışı ile aynı tarihlere rastlar. “Fovlar”, 20. yüzyılın adı konmuş ilk dışavurumcu akımı olarak geçer (Antmen, 20.yüzyıl Batı Sanatında Akımlar: 36). Vincent Van Gogh ve Gauguin hem Fov akımının hem de Alman

Dışavurumcuların oluşmasında etkili olmuş isimlerdir. Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), Max Pechstein (1881-1955), Erich Heckel (1887-1947) ve Otto Müller (1874-1930) gibi isimler de Die Brücke'yi oluşturan isimlerdir.

Fovizm, öncelikle her duygu ve düşüncenin, her durumun, katkısız renklerin zengin bir anlatım içinde aktarılmasına yöneliktir. Sanatçı doğa karşısındaki duygu ve düşüncelerini yapıtlarına yansıtırken, kopyadan kaçınıp konuyu daha çok renk ağırlığı içinde verir.



**Resim1**Edward Munch, Pubert,  
1895 59 x 43cm tuval üzerine yağlı boya 1899



**Resim2**James Ensor, Ensor' masklar,  
120x80cm tuval üzerine yağlı boya



**Resim3**Henry Matisse “ Two Girls in a Yellow and Red Interior,”1947 tuval üzerine yağlı boya, 61 x 49,8 cm Barnes Foundation, Merion, PA



**Resim4**Georges Rouault “The Chinese Man”, 1937 tuval üzerine mukavva yapıştırma ve yağlı boya 104,1 x 72,4 cm Norton Sirmon Museum California



**Resim5** Vincent Van Gogh, “Wheat Field With Crows,” 1890 tuval üzerine yağlı boya

Dışavurumculuğun toplumu, dünyayı, insanları ve değerleri değiştirme, sanatı yeniden canlandırma amacı vardır. Dışavurumculuk, kaynağı ve sezgisel yaratıcı güçleri ön plana çıkararak Nietzsche ve Bergson felsefesinden etkilenen, bunları kişiselleştirerek birleştiren Die Brücke (Köprü) grubundan gelmektedir. Modernist, ütopyk amaçları geçmişle paralellik taşımaz, yeni bir insan yaratma özleminden dolayı yıkıcı olmuşlardır. Dışavurumcular sanatın her alanında, “yerine getirmeleri gereken bir görevi” olduğuna inanıyorlar; kendilerini reformcu olarak görüyorlardı (Lionel, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi: 132).

Bunların en radikal grupların biri olan 1905 yılında Almanya’nın Dresden kentinde, kurulan Die Brücke (Köprü) grubudur. Bu grubun içinde her biri mimarlık öğrencisi olan dört genç Alman ressam vardır. Bunlar Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluf ve Frits Bley (1880-1966)dir. Daha sonra bu gruba Emil Nolde (1867-1956), Max Pechstein ve Otto Müller katılmıştır. Özellikle bu grup figüratif yaklaşımı ile daha sonra oluşacak olan yeni figüratif harekette çok etkili olmuş bir gruptur. 20. Yüzyılın ilk manifestolu grubu olarak dikkat çeken ve 1913 yılına kadar birlikte sergiler açan Die Brücke sanatçıları Alman Dışavurumcu sanatın öncüleridir. Bir manifestoyla yola çıkan bu akımın en önemli özelliklerinden biri, “yeni bir sanat” arayışını bir tür misyona dönüştürmüşlerdir. Grubun adı, Nietzsche’nin “*Hedef değil, köprü olmak gerek.*” sözünden hareketle, eski sanat ile yeni sanat arasında ‘köprü’ olmak çabasını yansıtmaktadır (Antmen, 20.yüzyıl. Batı Sanatında Akımlar: 37). Grubun lideri ve manifestosunun yazarı Kirchner,

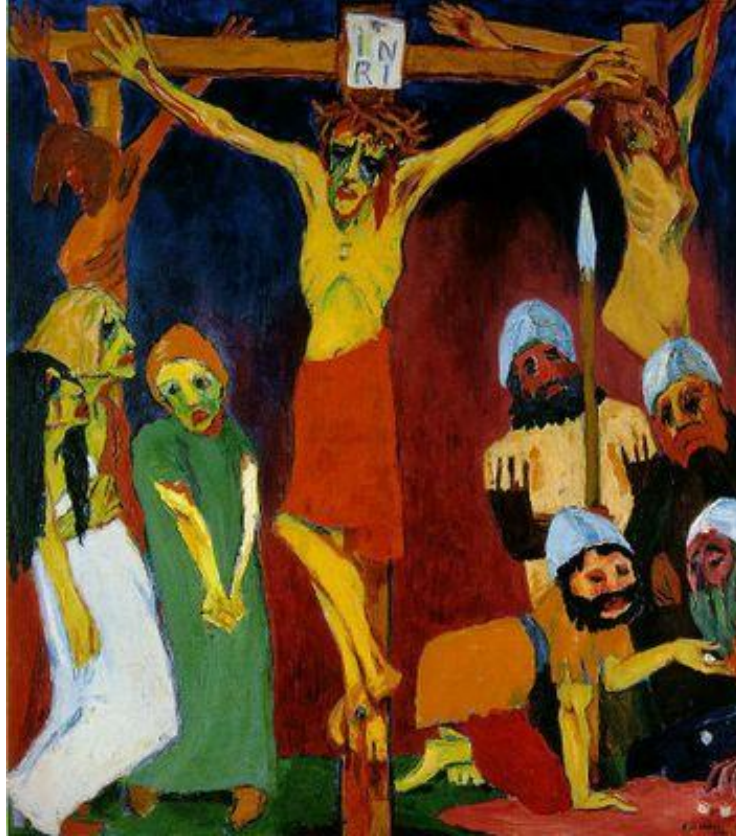
*Die Brücke Manifestosu(1906) 'nu şöyle açıklar;*

*“İlerlemeye duyduğumuz inançla, yeni yaratıcılara, yeni izleyicilere ve gençliğe çağrıda bulunuyoruz. Biz bugünün gençliği olarak, geleceği sırtlanmak, eskinin kurumsallaşmış düzenine karşı kendi yaşamımızın, kendi eylemlerimizin özgürlüğünü yaratmak istiyoruz. Kendini kısıtlamadan, doğrudan ve tüm içtenliğiyle yaratmaya soyunan herkesi bizden sayıyoruz.”(Aktaran Antmen, a.g.e: 40)*

Grubun iki temel amacı vardır. Birincisi; o zamana kadar gelenekselleşmiş sanat ve toplum yapılarını kırmak; ikincisi ise, çizgi ve renk olgularının yaşama özgürlüğünün bir ifadesi, dışavurumu haline getirmektir.



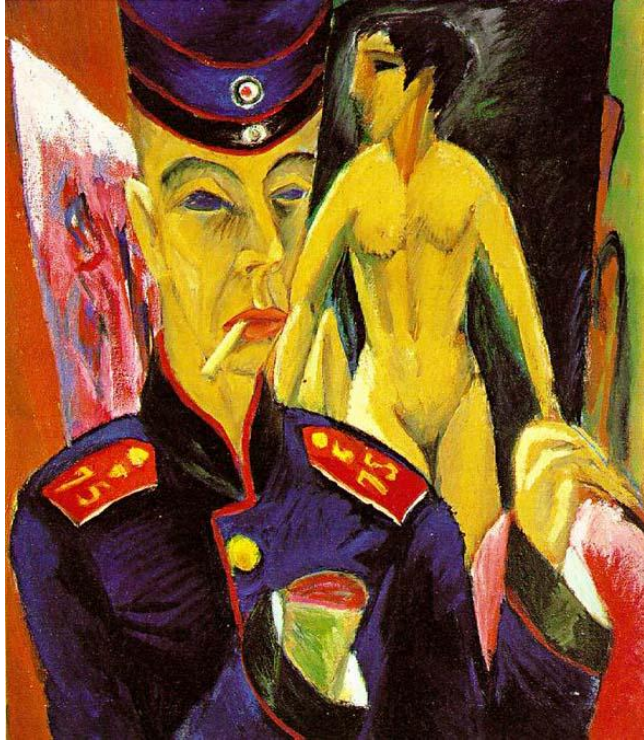
**Resim6**Ernst Ludwig Kirchner, “Sazlıkta yıkananlar”,1909



**Resim7**Emil Nolde,“Crucifixion”, 1912, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 220,5x193,5,cm, Nolde Stiftung Seebull

Die Brücke (Köprü) grubundaki sanatçılar ağırlıklı olarak figüratif çalışmalar ortaya koymuşlardır. Topluluk, sanatsal hareketlerinde daha sonradan şiddeti ve belirgin bir saldırganlığı üst düzeyde yapıtlarına yansıtmıştır.

Die Brücke ile aynı zamanlarda, Münih’te, Alman Franz Marc (1880-1916) ve August Macke (1897-1914) ile Rus asıllı Wassily Kandinsky (1866-1944) ve Jawlensky (1864-1941) gibi sanatçılar Die Brücke ile aynı kaygıları taşıyan sanatçılardır. Almanya’da 1911-1914 yılları arasında etkili görünen bu sanatçılar bir başka dışavurumcu grup olarak Wassily Kandinsky’nin önderliğinde Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) grubunu kurmuşlardır. Gurubun önde gelen sanatçılarından Franz Marc’ın "*Almanya’nın Vahşileri*" adlı yazısında, *yeni bir sanat için bir mücadele verildiği ve bu mücadelenin vahşice olduğunu* dile getirmiştir.



**Resim8**Ernst Ludwig Kirchner, “Asker olarak otoportresi”, 1915, tuval üzerine yağlıboya, Allen Art Museum



**Resim9**Franz Marc, “Horse Asleep”, 1911, kağıt üzerine suluboya ve mürekkep, 40,3x46,3cm, Solomon R.Guggenheim Museum, New York City



Der Blaue Reiter ile Die Brücke arasındaki fark, Die Brücke grubu figüre daha çok ağırlık verirken ve figüratif anlayışta bir dışavurumcu çıkış arayışındayken, Der Blaue Reiter grubu daha çok soyutlayıcı niteliktedir.



**Resim10**Wassily Kandinsky, Composition VI, 1911, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 159,5x250,5cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Dışavurumculuk belli bir yer ve zamanla sınırlanamayacak kadar genel bir eğilim olmasına karşın, Die Brücke ve Der Blaue Reiter gibi grupların etkinliği sayesinde 20. yüzyılın ilk yarısında genel olarak Almanya'yla özdeşleştirilen bir akım olmuştur. Almanya'da Birinci Dünya Savaşı'na uzanan süreç, gerek figüratif, gerekse soyut anlamda dışavurumcu 'ruhun' çok çeşitli ve zengin örneklerinin görüldüğü bir dönem olmuştur.

Adnan Turani; Dışavurumcuların dış dünyada bulamadıkları huzuru iç dünyalarında da bulamadıklarını ve bu yüzden bilinçaltındaki ruhsal birikimlerinin baskılarını isyana dönüştürdüklerini ifade etmiştir (Turani, Çağdaş Sanat Felsefesi: 69).Dışavurumculukta, aynı yapıt içerisinde birkaç anlam katmanı bir arada görülmektedir. Genç Dışavurumcuların sanatsal dilleriyle düşüncelerini topluma yayma isteği sonucunda çoklu anlatım yoluna gittikleri görülmektedir. Bu durum

Georges Rouault'un ve Emile Nolde'un resminde de görülmektedir.(Resim 4-7). Nolde, İsa'nın çarmıhtaki durumunu resmeden sanatçı, aynı zamanda Avrupa dışındaki toplumların sanatlarında görülen kütleli anlatımı da yapıtında birleştirmiştir. Resmi yapma tarzında da bilinçaltının dolaysızca dışavurumuyla serbest fırça darbelerini ve doğaya bağlı kalmayan canlı renkler kullanmıştır. Aynı yapıtta birkaç özelliğin, anlamın aynı anda bulunması Soyut Dışavurumculuk ve Yeni Dışavurumculukta da geçerlidir. Aslında Dışavurumculuk, genelde belli bir gruba ve döneme bağlı olmayan birçok sanatçıyı da içine alan bir toplu sanat hareketidir.

20.yüzyıl'ın ikinci yarısını etkilemesi ve yön vermesi açısından oldukça önemli olan bu sanatçıların her birinin farklı duyarlılıkları ve farklı dünyaları vardır. Bu bağlamda Friedrich Bayl'ın belki de bu duruma ışık tutacak şu paragrafı durumu oldukça iyi ifade etmektedir:

*“Kirchner’in hummalı dışavurumculuğu ile Chagall’ın çılgınca dışavurumculuğu arasında, Otto Mueller’in düşsel hoşluktaki erotizmi ile Soutine’in derisi soyulmuş görünümlü figürleri arasında, Matisse’in lüksü ile Kathe Kollwitz’in saldırganca sefaleti arasında, Beckmann’ın gerçekçi dışavurumculuğu ile Christian Rohlf’s’un dramatik dışavurumculuğu arasında, Kokoschka’nın barok dışavurumculuğu, Nolde’nin vecde dayalı ya da Rouault’nun patetik dışavurumculuğu arasında ne gibi bir ilişki vardır?”... “Bütün bu ressamlar ne kadar dışavurumcu olursa olsunlar, aralarındaki ayrımı doğuran şey onları birbirlerine bağlayan şeyden çok daha önemlidir.” (Aktaran Batur, Modernizmin Serüveni:266)*

Yukarıdaki paragraf aslında genel bağlamda dışavurumcu sanatı ortak bir paydada toplarken aynı zamanda ayırım noktalarını ve dönemin içsel sorunlarının çok yönlü olduğunu göstermektedir. Yine Friedrich Bayl'ın aynı yazısında; dışavurumcu sanatçılardan bazıları kendi sanatlarına ve kendi içselliklerine bakışlarını şu biçimde vurgulamaktadır:

*“Braque, ‘Heyecanları yöneten kuralı severim’ der, Nolde ise ‘Bilgi hiçbir şeydir, içgüdü her şeydir’ diye düşünür. Schmidt-Rottliff şu açıklamayı yapar: ‘Kendimle ilgili olarak, bir programımın olmadığını, ama yalnızca gördüğümü ve hissettiğimi anlatılmaz bir ‘kavrama’ ve ona ‘en uygun anlatımı bulma’ isteğimin olduğunu biliyorum. Şeylere düşünce ya da söz aracılığıyla değil de ancak sanat yoluyla yaklaşabileceğimi*

*biliyorum."Kirchner ise şöyle der:"Deneyimime, yaşantıma, gözlerimi kapayarak görebildiğim tek bir biçim sunan hayal gücü kesinlikle bilinçdışı bir güçtür. Ben ileri derecede esriklik anlarımda bilincine varmadan resim yaptım ve bu durumdan çıktığım sırada, çevremi saran şeylerden son derece şaşkınlık duymuştum." Son olarak, Kandinsky'nin dışavurumculuk doğrultusundaki ilk soyut tablolarını yaptığı dönemde, kafasında hep "ruhu yansıtan onsuz özgürlük" vardı." (Aktaran Batur, Modernizmin Serüveni: 268-269)*



**Resim11**Kathe Kollwitz, Städtisches Odbach, 1926



**Resim12** Egon Schiele, Self-Potrait Standing, 1910,guaj ve sulu boya, Graphische Sammlung Albertina, Vienna



**Resim13**Chaim Soutine, Carcass of Beef Circa, 1925, tuval üzerine yağlı boya, 139,7 x 106,7cm



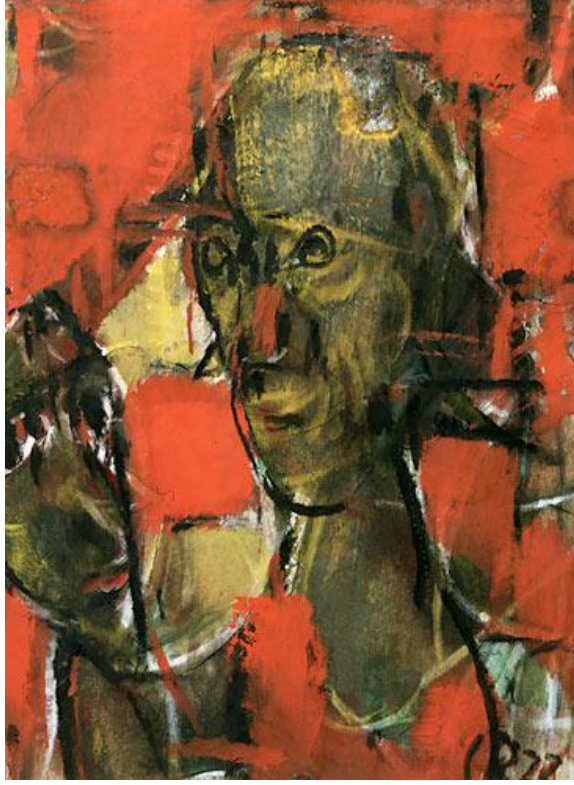
**Resim14**Paul Klee, Senecio, 1922, tuval üzerine yağlı boya, 40,5x38cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel Kunst Museum, Basilea



**Resim15**Amedeo Modigliani, Potrait of young woman, seated-circa, 1915, kağıt üzerine yağlı boya, 75x52,4cm, Fitzwilliam Museum at University of Cambridge, UK



**Resim16**Max Beckmann, Christo mulher em adulterio-1917, 149,2x126,7cm



**Resim17**Christian Rohlf, , Woman with mask, 1900, Tempera, 50x40cm,

Dışavurumculuk özellikle 1915’li ve 1920’li yıllarda başarıya ulaşmış ve zirve yapmıştır. Birçok sanatçıyı çevresinde toplayarak çevresini etkilemiştir. Bu ortamda özellikle Alman Dışavurumcular çok daha ön plana çıkmış ve büyük etki yaratmıştır. Fakat savaş bu sürece darbe vurarak birçok sanatçının sanat yaşamının ve düzeninin bozulmasına neden olmuştur. Çünkü o dönemde birçok sanatçı savaşa katılmış, cephede yer almış ve bazıları hayatını kaybetmiştir.

Sonuç itibari ile dışavurumculuk, Avrupa’da daha yaygın bir oluşuma girebilecekken, Birinci ve arkasından gelen İkinci Dünya savaşlarıyla hızını kaybetmiştir. Savaş sonrası ekonomik bunalım, fakirlik gibi etkenlerden sonra 1930’larda Nazilerin baskıcı tutumlarıyla “yoz” olarak damgalanmış, yasaklanmış ve resimlerin çoğu toplatılıp ve yok edilmiştir.

## 2.2. 1940 Sonrası Sanat Ortamı ve Sanatın Yeni Merkezi New York ve Soyut Dışavurumculuğun Etkileri

İkinci Dünya Savaşı yıllarında uluslararası sanat ortamında yaşanan en çarpıcı değişim; sanatın Paris'ten New York'a taşınmasıdır. Paris 1940'lardan itibaren sanatın tek merkezi olmaktan çıkmıştır. Bu merkez kaymasının arkasında öncelikle İkinci Dünya Savaşı olmak üzere birçok etken vardı. Bunun yanında 1930'lu yıllarda başta Almanya ve İtalya gibi Avrupa ülkelerinde egemen olan totaliter rejimlerde sanatsal yaratıcılığın kökünü kazımaya yönelik girişimler, birçok Avrupalı sanatçının ABD'ye göç etmesine neden olmuştur. Sanat ortamının Paris'ten New York merkezli bir hal almasının bir başka sebebi de 1920'li ve 1930'lu yıllardaki büyük bunalım sonrasında Amerikan ekonomisindeki düzelme ivmesi ile oluşan gelişimdir. Dışavurumculuk, 1940'larla Amerika'da yeni bir kavşağa gelmiştir. Savaşla birlikte Avrupa sanatını müzelerinde toplayamaz hale gelen Amerika, kendi sanatına destek vererek sanat merkezlerini oluşturmaya başlamıştır. Bunun devamında yeni galeriler, yeni dergiler, yeni okullar açılmış ve dolayısıyla aktif bir sanat ortamı şekillenmiştir. Galeriler hızla çoğalmış, yeni satış yöntemleri geliştirilmiş ve sanatsal dergiler belirgin bir şekilde artış göstermiştir.

Avrupa'dan ABD'ye göçen sanatçı sayısı giderek çoğalmıştır. Bunların arasında, başta gerçeküstücüler; Andre Breton, Andre Masson, Roberto Matta, Yves Tanguy, Max Ernst gibi sanatçıların yanında; Fernand Leger ve Piet Mondriam vardır. Yaşanan bu akış, o dönemdeki genç Amerikalı sanatçıların üzerinde etkili olan bir tür sanat göçünü ortaya çıkarmıştır. Amerikan Sanatındaki bir diğer önemli gelişme de Yahudi asıllı İsviçre-Almanya vatandaşı olan Solomon R. Guggenheim 1943 yılında birçok genç Amerikalı sanatçıların sergilerini açtığı "Art of This Century" adlı galeriyi açmasıdır. Peggy Guggenheim'in, büyük bir sermayeyle o zaman açmış olduğu bu galeri Amerika'daki uçta olan sanatçıları da desteklemek açısından çok önemli bir adımdı. Amerikalı sanatçılar; o zamanki adıyla "Nesnel Olmayan Sanat Müzesi" şimdiki adıyla "Solomon R. Guggenheim Müzesi"nin duvarlarında Matisse ve Monet gibi üstatların yapıtlarını görme imkanını yakaladılar. Nesnel Olmayan Sanat Müzesi'nde, tümü 1920'lerden öncesine ait çok sayıda Kandinsky tablosu



görmek mümkündü. Amerika'nın o zamanlarda önemli bir kazanımı daha mevcuttu; oda Hans Hofmann (1880-1966)'dı. Hans Hofmann, 1932'de Almanya'dan ABD'ye göç etmiş ve daha sonra 1934'te kendi adını verdiği bir atölye açmıştır. Amerikan Soyut Dışavurumcuların üzerinde büyük bir etkisi olan çok önemli bir sanatçıdır. New York şehri, Avrupa'daki önemli sanat akımlarını yakından izlemiş olan ve Matisse, Delaunay, Picasso, Kandinsky gibi sanatçılar hakkında derin bilgiye sahip bir öğretmen kazanmıştı. Hans Hofmann o dönemde Amerikan Soyut Dışavurumcu Sanatta çok önemli bir figür ve bir misyon taşımaktadır. Hatta Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun önde gelen kuramcısı olan Clement Greenberg (1909-1994), Hofmann için şöyle demiştir: *"Zamanımızın en önemli sanat eğitmeni, resimsel devrimi Mondrian'dan, Kandinsky'den, Lhote'tan, Ozenfant'dan daha iyi anlamış bir sanatçıdır."* (Aktaran Antmen, 20.yüzyıl. Batı Sanatında Akımlar: 145)



**Resim 18** Hans Hofmann, Provincetown House, 1940, tuval üzerine yağlı boya, 61x76 cm, Private Collection

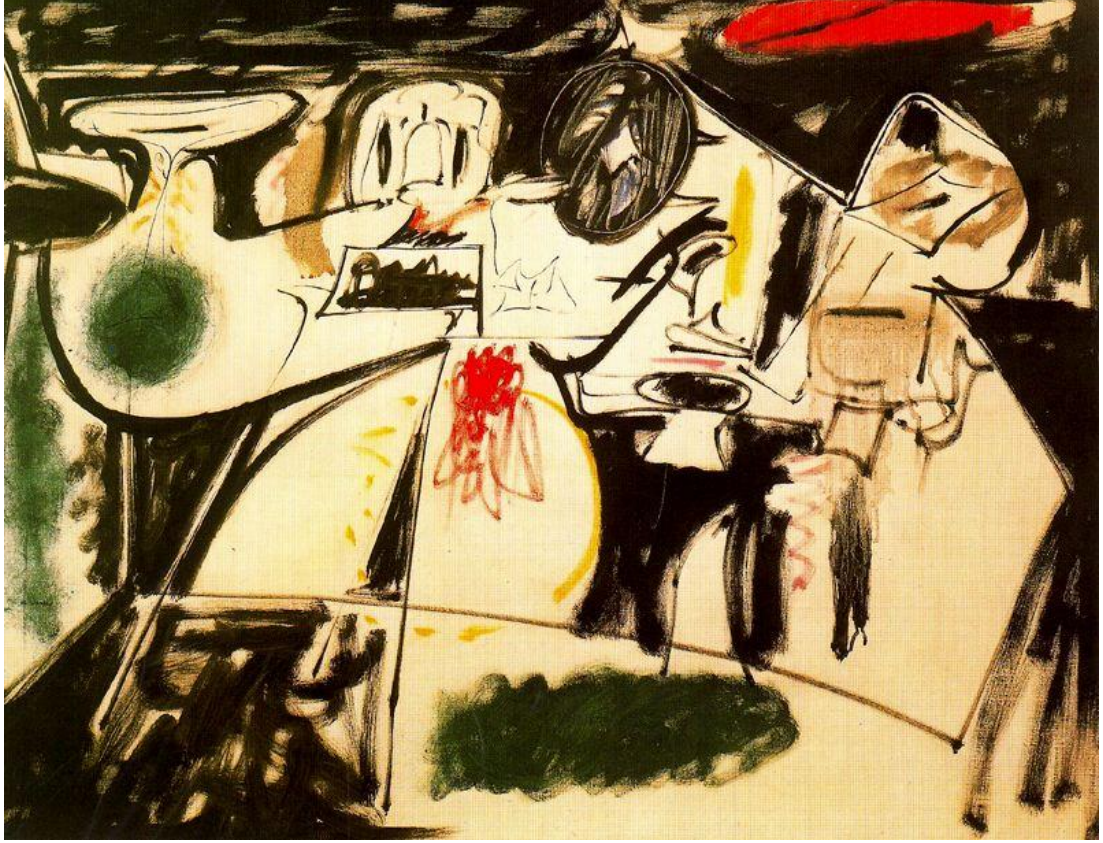
Amerika'da Samuel Kootz gibi halkla ilişkiler uzmanları, Breton ve Greenberg gibi yazarlar, Hans Hofmann, Robert Motherwell ve Barnett Newman gibi eli kalem tutan sanatçılar sanat ortamını sürekli hareketli tutuyorlardı. Bazı sanatçılar destekleniyor, bazıları yeriliyordu, sanatçıların fotoğraf ve demeçleri geçmişe oranla basında daha

sık yer alıyordu. Amerikalı sanatçılar, Avrupa'daki sanatçılar gibi köklü bir kültür geleneğine sahip değildi ve dolayısıyla başlangıçta daha ürkek davranıyorlardı. Bazıları Troçki ve gerçeküstücü sanatçıların görüşlerinden, bazıları da varoluşçu düşünceden yola çıkarak kendilerine kuramsal bir zemin oluşturmaya çalışmaktaydılar. Zaman geçtikçe ortalık harıl harıl çalışan sanatçılar sayesinde resim ile doldu. 1940'lı ve 1950'li yıllar oldukça yoğun geçmiştir. 1920 ve 1930'lu yıllarda yerel temalara odaklanmış ve figüratif ağırlıklı bir sanat ortamı varken, sonrasında gelişen süreç ile beraber Amerikan Sanatı'na temeline Soyut Dışavurumcu hareket egemen olmuştur.

Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'yla ilgili olarak, *“artık tuvalde gördüğümüz bir resim değil, bir olaydır.”* yorumunu yapmış, dışavurumcu soyut resimler yapmanın bir tür özgürlük eylemi haline geldiğini savunmuştur (Antmen, 20.yüzyıl. Batı Sanatında Akımlar: 145).

Amerikan Sanat ortamında o dönemde Amerikan Sanatının gelişmesini sağlayan ve kendi bünyesinde kendi sanatçıları yaratmayı güden, önemli bir proje daha mevcuttu. Bu proje, ABD hükümetinin 1935-1943 yılları arasında sürdürmüş olduğu “Federal Sanat Projesi”dir. Projede aralarında isimlerini daha sonra çok sık duyacağımız, Dünya Sanatında önemli bir yere sahip olmuş sanatçılar bulunuyordu. Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, Amerikalı sanatçı Ad Reinhardt'ın deyişiyle “gündelik yaşamın gerçekliğiyle resim sanatının kendi gerçekliği arasındaki sınırların birbirinden kesin olarak ayrıldığı” bir zeminde ifadesini bulan bir sanatsal yaklaşımdır (Antmen, a.g.e: 146). 1940'lı ve 1950'li yıllarda uluslararası sanat ortamına damgasını vuran bu yaklaşımı şekillendiren isimler, her biri kendi özgün soyut sanat üslubunu geliştirmiş, New York Okulu olarak da bildiğimiz sanatçılardır. Jackson Pollock(1912-1956), Willem de Kooning(1904-1997), Clyfford Still(1904-1980), Barnett Newman(1905-1970), Mark Rothko(1903-1970), Robert Motherwell(1915-1991), Franz Kline(1910-1962)David Smith(1906-1965) ve Adolph Gottlieb(1903-1974) gibi isimler bu yaklaşımdaki başlıca sanatçılardır. Bununla beraber Amerikalı Soyut Dışavurumcular üzerinde önemli etki yapmış Hans Hofmann(1880-1966) ve Arshile Gorky(1904-1948)'de vardır. Bu sanatçılar arasında kısa bir yaşama sahip ve figür soyutlaması bağlamında önemli bir yere sahip olan

Arshile Gorky daha sonraları soyut dışavurumculuk akımının önemli isimlerinden biri olacaktır.



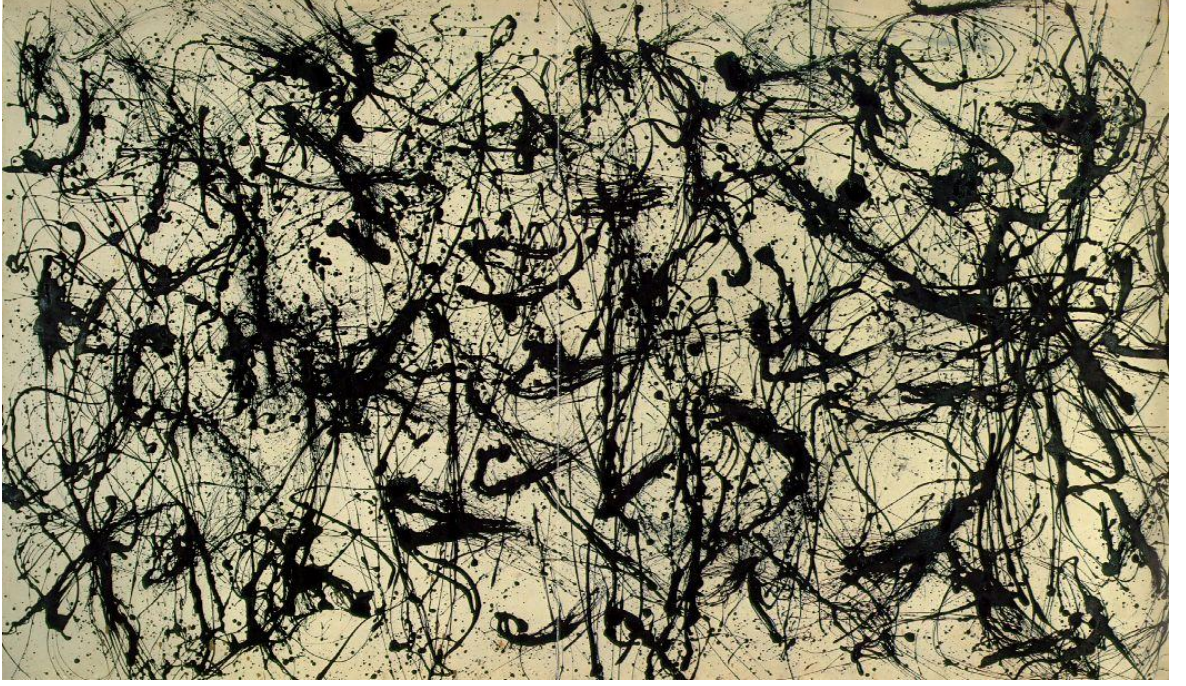
**Resim 19** Arshile Gorky, “The Last Painting”, 1948, tuval üzerine yağlı boya, 78,1x101cm, Foundation Thyssen-Bornemisza, Lugano, Switzerland

Ünlü Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg(1906-1978); Amerikan sanatçıların resim yüzeyini bir tür sahneye dönüştürdüğünü, belli bir nesneyi göstermek yerine belli bir mücadeleyi, eylemi görünür kıldıklarını ve tuvalle girdikleri bu mücadele sonucu belli imgeler yarattıklarını belirtmiştir. Harold Rosenberg, Amerikan resmindeki büyük dönüşümün, “*politik, estetik ve ahlaki tüm değerlerden sıyrılarak, bir özgürlük eylemi olarak salt resim yapmaya başlayarak*” yaşandığını söylemiştir. Greenberg’in dediği hatta Modernist Resim adlı makalesinde de bahsettiği “saf” sanatının temsilcileri özellikle Amerikan modernistleri veya başka bir adıyla New York Okulu sanatçılarıydı (Antmen, 20.yüzyıl. Batı Sanatında Akımlar: 149).



**Resim20**Jackson Pollock. Stenographic figür, 1942, tuval üzerine yağlı boya. 40x56 in, The Museum of Modern Art, New York

Bu sanatçılar Amerikan Soyut Dışavurumcu sanatın önemli isimleriydi. Bu sanatçılardan Jackson Pollock, Clyfford Still ve Barnett Newman tam bir soyutlamacı iken Willem de Kooning ise figüratif soyut sanatçılardan. O dönemde Amerikan Soyut Dışavurumcu resminde, “Aksiyon Resmi” ve “Boyasal Alan Resmi” gibi gruplandırmalar yapılmıştır. Böylece Jackson Pollock “Aksiyon Resmi”nin, Mark Rothko (1903-1970) ise “Boyasal Alan Resmi”nin başlıca temsilcileri olarak nitelendirilmiştir. Jackson Pollock için 1940-50 yılları arasında “All Over” (Tüm Yüzey) resim sanatçısı olduğu da söylenmektedir. Tuvalini yere sererek, adeta bir ritüel halinde resim yapan, bütün yaratıcı enerjisini tuval yüzeyinde görünür kılan Pollock üretimine devam ederken bir diğer tarafta rengin farklı tonlarında ruh hallerini açığa vuran Rothko’nun resimleri arasındaki köprü, salt kendiliğinde anlamını bulan saf sanat anlayışı olarak değerlendirilmektedir (Antmen, 20.yüzyıl. Batı Sanatında Akımlar: 150).



**Resim 21**Jackson Pollock, “Number 32”, 1950,tuval üzerine sentetik boya. 269x457,5cm,  
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf



**Resim 22**Mark Rothko, 1950, “White Center”, tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon

Amerikan Soyut dışavurumcuların arasında figüratif anlamda birçok sanatçı bulunmaktaydı. Bunlardan Willem De Kooning, Figüratif bağlamda bir aksiyon sanatçısı olarak özellikle ham bir enerji ile deforme ettiği “Kadın” serisi ile ön plana çıkmıştır.



**Resim 23** Willem De Kooning, “Woman”, 1950-52, tuval üzerine yağlı boya, 192,7x147,3cm,

Amerika da 1950’li yıllardaki resimleriyle birçok sanatçı Amerikan Soyut Dışavurumculuğun içinde yer almaktadır. Bunların arasında; Philip Guston(1913-1980), Lee Krasner(1908-1984), dönemin önemli kadın soyut dışavurumcu sanatçılarından Joan Mitchell(1925-1992), yine “Patlamalar” serisi ile Adolph Gottlieb, siyah beyaz imgeleriyle Franz Kline, astarsız tuval kullanarak tuvalin akışkanlığını kılan Helen Frankenthaler(1928-) gibi sanatçılar sayılabilir. Daha dingin bir boyasal etkiye sahip sanatçılar arasında, tek renk yüzeylerini bölerek üçüncü boyuta uzanan Barnett Newman, 1950’lerin ortasından itibaren geometrik soyutlamaya dayanan tek renk resimlerini giderek siyah ağırlıkta bir hale getiren Ad Reinhardt, tarih ve edebiyat gibi kaynaklardan yola çıkan ve figüratif çağrışımlar içeren oval biçimlerin çeşitlemeleri üzerine soyut bir resim dili geliştiren Robert Motherwell, yüzeyi kaplayan çeşitli hiyeroglifik biçimlere rağmen genellikle tek renk benimseyerek beyazlığın çeşitli tonlarını arayan Mark Tobey(1890-1976), yine beyaz rengi simgesel bir öge olarak kullanan ve bu renge büyük önem veren Sam Franchis(1923-1994), başka renkleri örten tek renkle katmanlanmış yüzeyler yaratan Clyfford Still de bu sanatçılar arasında sayılmaktadır (Antmen, 20. Yüzyıl. Batı Sanatında Akımlar: 150).



**Resim 24**Joan Mitchell, “Harbor December”, 1956, tuval üzerine yağlı boya,203x203cm



**Resim 25** Adolph Gottlieb, "Augury", 1945, tuval üzerine yağlı boya, 101x76cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York



**Resim 26** Franz Kline, "Black Sienna", tuval üzerine yağlı boya, 234x172cm Özel Koleksiyon





**Resim 27**Clyfford Still, “untitled”, 1954, tuval üzerine yağlı boya, 292x263cm, Moma

Amerikan resminde Soyut Dışavurumculuk; etkili olduğu 1960’lı yıllarda zirve yapmış ve Amerika artık sanatın merkezi halini almıştır. Sonuç olarak sanatın merkezi Paris’ten New York’a kaymıştır. Sanatın merkezini New York’a taşıyan bu kuşaktaki Amerikan sanatçılar, uzun bir süre uluslararası sanat ortamına egemen olmuşlar ve hem Yeni Dışavurumculuğa hem de Yeni Figürasyonun oluşumuna önemli bir ortam yaratmışlardır.

## 2.2.1. Fransa’da Taşizm (Enformel Sanat) ve Danimarka da Cobra

Sanatın ilgi odağının Paris’ten New York’a kaydığı yıllarda Soyut Dışavurumculuğun karşılığı olarak Fransa’da 1947’de Lirik Soyutlama resim dili ortaya çıkmıştır. Otomatizm kaynaklı lirik soyutlamadan başka, Fransa’da 1950’de Tashisme (Taşizm-Lekecilik) terimi Michel Seuphor tarafından kullanılmıştır. Tanıdık biçimlerle geometrik ve figüratif biçim dilini terk ederek ve serbest fırça kullanımıyla çalışan Enformel sanat (Enformel Art- Serbest Biçimli Sanat), farklı malzemeler ve kalın boya tabakalarıyla üretilmektedir. Fransız eleştirmen Michel Tapie(1909-1987), Enformel Sanatı, Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının Avrupa’daki karşılığı olarak yorumlamıştır (Antmen, 20.yüzyıl. Batı Sanatında Akımlar: 150). “Taşizm” adı altında değerlendirebileceğimiz sanatçılardan başlıcaları; Jean Fautrier(1898-1964), Georges Mathieu(1921-), Pierre Soulages(1919-), Hans Hartung(1904-1989) ve Wols(1913-1951) ve figüratif bağlamda çok önemli bir sanatçı olan ancak daha çok “Art Brut”<sup>1</sup> akımı içinde anılan Jean Dubuffet(1901-1985)’dir.

Bu sanatçılardan özellikle Fautrier ve Wols Avrupa’daki Pop Art’ın yükselişine değin Amerika’ya karşı hem eleştirel hem de ekonomik alanda getiri sağlayacak olan taşizmi yaratan sanatçılardır (Öndin, Rh + Sanat 2003, 37). Enformel Sanat kapsamında ise, bu sanatçılara ek olarak İtalyan ressam Alberto Burri(1915-1995), Rus asıllı Fransız Nicolas de Stael(1914-1955), İspanyol Antoni Tapies(1923-) ve Hollandalı Bram Van Velde(1895-1981) vardır. Enformel Sanat kapsamında gündeme gelen ressamların ortak özelliği, sanatta “form”dan –biçimden– yana olmamaları, Kübizmin soyut-geometrik formelliğini (biçimselliği) reddetmeleri, daha lirik, dürtüsel, dışavurumcu bir soyut anlayış benimsemeleridir. Bir başka özellikleri ise tıpkı Amerikan Soyut Dışavurumcuları gibi, İkinci Dünya Savaşı’nın ve sonrasında hüzünlü atmosferine tepki vererek kendi içlerine dönmeleri, zaman zaman

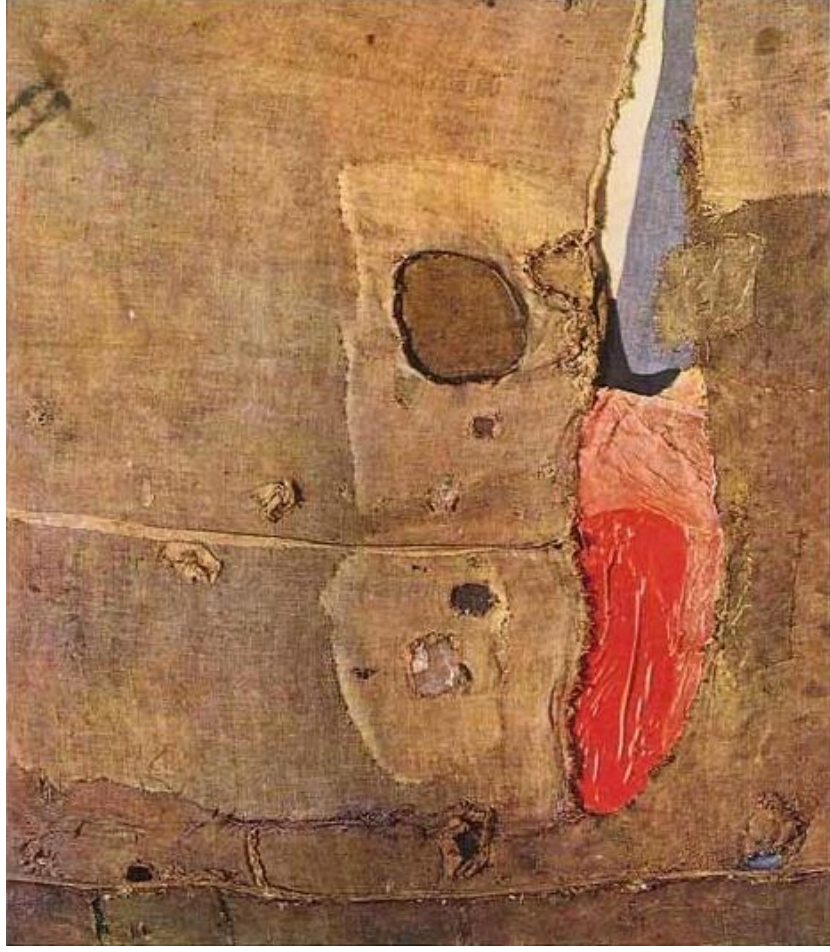
---

<sup>1</sup> **Art Brut:** Fransızca bir terim olan 'art brut'nun tam karşılığı, 'ham sanat'tır. 'Art brut'da profesyonel olmayan, kendiliğinden bir sanat söz konusudur.1948 yılında Dubuffet, Breton ve Tapie, 'art brut'yu kurdular. Bu sanatçıların amacı; kendi kendini yetiştirenlerin, meşhur olmayanların, mahpusların ve ruh hastalarının ürünlerini ortaya çıkarmaktı.([http://tr.wikipedia.org/wiki/Art\\_brut](http://tr.wikipedia.org/wiki/Art_brut))

son derece örtük simgelerle çağımızda insanlığın yitik ruhuna yönelik karamsar tavırlardır. Bunlara Jean Fautrier'nin savaşıla ilgili izlenimlerinden soyutlayarak gerçekleştirdiği “Rehineler” serisi veya Alberto Burri'nin kanlı bandajları andıran çuvallı resimleri örnek verilebilir. Enformel Sanat bağlamında Georges Mathieu, Pierre Soulages ve Hans Hartung gibi ressamlar daha çok doğu mistisizmine ilgi duymuşlardır. Tabii burada özellikle Enformel Sanatta, İspanyol Antonie Tapies de kullandığı teknik, macun ve farklı materyaller ile resimlerindeki tahrip, bozulmuş ve bir iz etkisini andıran yapıtları açısından çok önemli bir sanatçıdır.



**Resim28**Jean Fautrier, “Die Sanfte Frau”, 1946 kağıt üstüne yağlı pastel, 97x145cm, National Modern of Paris



**Resim 29** Alberto Burri, “ Sack” 1953, karışık teknik, 150x130cm



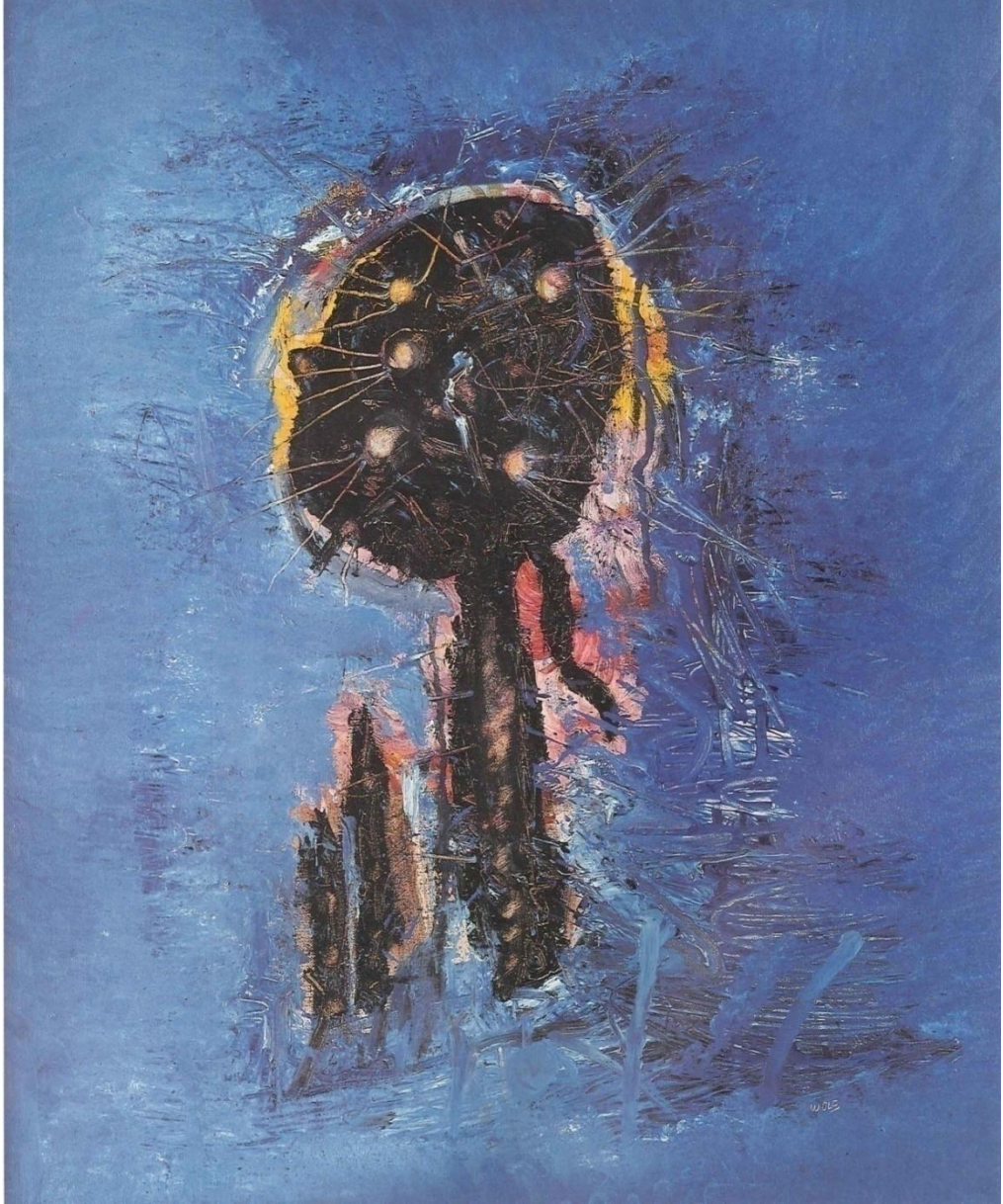
**Resim 30** Georges Mathieu, “ Kapetinger Überall”, 1954, tuval üzerine yağlı boya, 295x600cm



**Resim 31** Pierre Soulages, 1953, tuval üzerine yağlı boya, 89x130cm



**Resim 32**Antoni Tapies, “ Relief in Ziegelfarbe”, 1963, tuval üzerine karışık teknik, 260x195, Özel Koleksiyon



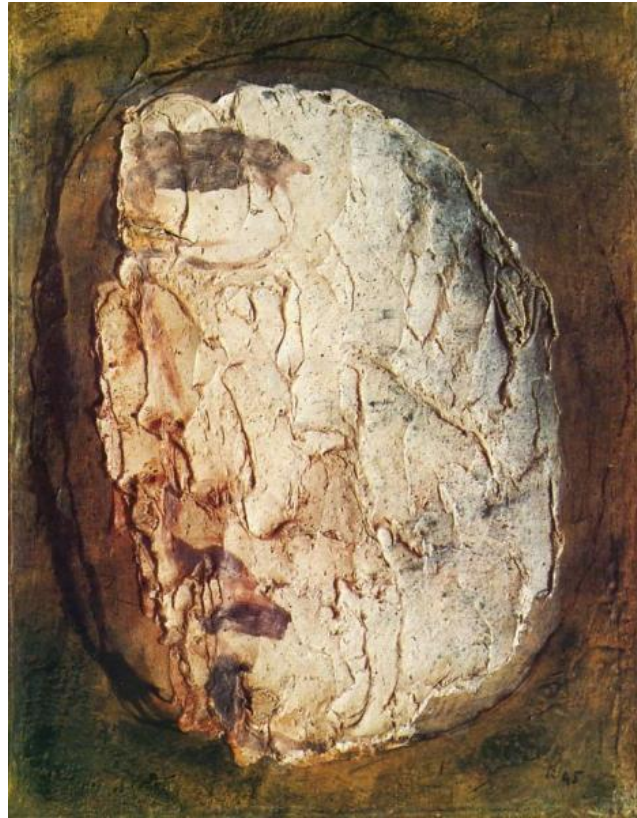
**Resim 33**Wols, Mavi Hayaletler”, 1951,tuval üzerine yağlı boya, 73x60cm, Ludwing Museum Köln

Özellikle Enformel Sanatta çok önemli bir yeri olan ve değerlerinin çok geç anlaşıldığı fakat birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuş, Wols, Fautrier ve Jean Dubuffet<sup>2</sup>’den ayrıca söz etmek gerekmektedir. Michel Tapie; “Enformel” hareket adını verdiği bu etkide kendi deyimiyle bu üç kutsal sanatçının adını ortaya atmıştır (Ragon, Modern Sanat: 46).

---

<sup>2</sup>**Jean Dubuffet:** 1960 sonrası Yeni Figürasyon Dönemi Sanatçıları arasında da önemli bir yeri bulunmaktadır.

Bunlardan ilki olan Jean Fautrier, 16 Mayıs 1998 yılında Paris'te doğmuştur. Fautrier, defalarca ünlü olmuş ve defalarca unutulmuş bir sanatçıdır. Fautrier en önemli sanatsal çıkışlarından bir olan “Rehineler” ve onu son yapıtına götürecek olan teknik denemeler dışında 1943 öncesi tüm yapıtlarını reddetmiştir. Fautrier'nin Rehineler'i 1940-45 savaşının ölüleri anısına dikilmiş en güzel anıttır. Onlarda absürdün, yüreğe işleyen acının resimsel karşılığını bulan Andre Malraux, Rehineler için “*acının hiyeroglifleri*” demiştir. 1945'te Rehineler olay olmuştur. Andre Malraux, Drouin galerisinde açılan sergi için bir tanıtma yazısıyla sergilenen bu otuz resim,1945 tarihini taşımalarına karşın 1943-44 de yapılmışlardı. Alman işgali sırasında gizlenen Fautrier, resimlerini dostlarının evlerine bırakıyordu. Bu nedenle resimlerin tümü Kurtuluş'tan sonra tarihlenip imzalanmıştır (Ragon, Modern Sanat: 48). Kendisi topluluktan kaçan, yalnız başına kalmayı seven biri olsa da eserleri Amerika'ya kadar birçok sanatçıya önemli ilhamlar vermiştir: Pollock ve De Kooning “Otages”(Resim 34) adlı eserinden oldukça etkilenmişlerdi. Bu eser ilk bakışta anlaşılmayan, rahatsız ve hızlı tüketilmeyi haşin bir şekilde reddeden kapalı bir eserdir (Walther, Kunst des 20. Jahrhunderts: 254).



**Resim 34**Jean Faurtrier, “tete d’Otagé” ,1945



Fautrier, başka kimsede görülmedik şekilde geleneksel form ve tekniklerle bağı koparan sıra dışı bir sanatçıdır. O yüzyılın ikinci yarısından hemen önce başlayan ikinci modernizmin sadece ilk değil, aynı zamanda en önemli temsilcilerinden biri olarak görülür. “Rehineler” bunun önemli bir ispatıdır. Bunlar savaş gaddarlığının etkisi altında meydana gelmişlerdir. İçlerinde işkence görmüş, koparılmış, deforme kafalar “Nesneler” ve “Çıplaklar” dizilerindeki resimlerde sakat, çürüyen ceset kalıntıları görülür. Çoğu başka enformel sanatçıların eserlerinin aksine Fautrier’nin boya figürleri resim kenarından taşmaz. Belirsiz arka planların önüne konmuş dikdörtgenler, kareler ve kamçı darbesi gibi yüzeyde seğiren hatların spontane resim yazıları gerçi düzensizdir ama şekilsiz değildir. “Kleine Konstruktion” (küçük yapı) veya “Rechtwinklige Linien” (dik açılı hatlar) diye resim başlıkları bile vardır. Ama esas olan kompakt, plastiğe meyleden malzemelerle açık resim yapısının kullanılmaya başlamasıdır. Wols ve diğer enformellerdeki gibi boyanın başıboş akışı ile bunun özerk şekil ve ifade değerine yükselmesine Fautrier’de rastlanılmaz (Walther, Kunst des 20. Jahrhunderts: 249).

Jean Fautrier inişli çıkışlı sanat yaşamının içinde birçok sanatçıya ilham olmuş bir anlamda yeni figürasyonun da kapısına açan çok önemli bir sanatçı olmuştur. Fautrier, çok uzun bir hastalıktan sonra 1964’de Valle-aux-Loups’daki şatosunda hayata gözlerini kapatmıştır.

Bir diğer önemli Tashisme (Lekeci) sanatçılardan biri olan, Alfred Otto Wolfgang Schulze, diğer adı Wols, 1913’te Berlin’de, büyük burjuvadan bir memur ailesinin çocuğu olarak doğdu. Wols çeşitli bölümler okumuş, balık yetiştirmiş, fotoğraf çekmiş, keman çalmıştır. Daha sonra 1937’de Paris’teki dünya sergisinde resmi fotoğrafçılığa terfi etmeden önce Fransa’da, fotoğrafçı olarak şöyle böyle para kazanmıştır. Lakabı da bu zamandan kalmadır. Eşi Gréty’nin anlatmasına göre bir telefon memuresi ismini anlamayıp Wols diye kısaltmıştır. İsmi de bundan böyle bu şekilde kalmıştır (Walther, a.g.e: 249).

1947’de mayıs sonunda, Paris’teki Drouin galerisindeki, halk ve eleştirmenlerce pek dikkate alınmayan Wols’un sergisi, Carl Jakob Burckhardt’ı derinden etkilemiştir. “devrin niteliğini” farklı ve daha doğru anlamış olarak değerlendirilir. Hakikaten Wols’un olgun eserleri başka bir devirde mümkün olamazdı. Muazzam bir ruhani ve

fiziki şevkle çalışan sanatçının; resmeden, oyan ve tırmalayan ellerinden, 40'lı yılların ortasında dinamik çizgi demetleri ve Haftmann'ın deyişiyle “*birdenbire yepyeni bir resim türü*” kuran filigran<sup>3</sup> ve asabi çizgileri olan bir dizi resim meydana çıkmıştır. Hartung'un psikogramlarının<sup>4</sup> ve Jean Fautrier'in “Otage”larının (rehine) girizgahı eşliğinde bu resimler Avrupa için ikinci şartsız ve illüzyonsuz modernizm ve Amerika için “Pollockvari” ressam sarhoşluklarının başlangıcı anlamına gelmektedir. Kaligrafik hızlı ressam olarak skandal çıkışlarıyla sonraları kendi de başarılı bir taşist olan Georges Mathieu, Drouin'in sergilediği kırk yağlı boyaya bakarken hemen, orada neler döndüğünü anladı. Mathieu, “*Kırk tane şaheser!*”, diye yazdı (Walther, Kunst des 20. Jahrhunderts, 249).



**Resim 35**Wols, “Bild” 1944/45, tuval üzerine yağlı boya, 79,7x80cm,

Muhtelif gözültü kamplarındaki ıstırapların baskısı altında Wols Almanya'da istenmiyor, Fransa'daysa “düşman yabancı” olarak görülüyordu. Wols asla meslek olarak ressamlık istememiştir. Ona kalsa resimlerinin hepsini elinde tutardı. Sanat üzerinden ticaretten tiksiniyordu. “*Resim verip bifttek alınmaz*” diyordu. Sıra dışı zekası ve yığınla kabiliyetine rağmen Wols ağırlıkla, duygularıyla yaşıyordu. Düzen,

<sup>3</sup>**Filigran:** Bazı kağıtların içinde bulunan ve ancak aydınlığa tutulunca görünen çizgi, resim ya da yazı şekilleri.

<sup>4</sup>**Psikogram:** Bir kişiye uygulanan psikometrik araştırmanın sonucunu gösteren tablo ya da grafik

profesyonel yaşam planı ihtiyacını akli almıyordu. Bu genç, ama erken yaşlanan adam, hiç niyeti olmadan, Avrupa için bu yüzyılın isyanlar ve protestolarca kesinlikle fakir olmayan sanat tarihinde en gürültülü patırtılı değişimini tetiklemiştir. Wolfgang Schulze, kelimenin dar anlamında “Taşıstlerin” (lekecilerin) öncüsü, geniş anlamıyla “enformel” sanatın, yani soyut akademizmin formalizmine karşı gelen, dairevi formlarını kaybederek başıboş akan renge duyusal cevherini iade eden, hislerini, irrasyonelliğini, belirsizliğini, tesadüflüğünü, bilinçsiz olanın kuvvetini, hatta anarşistliğini itiraf eden kişiliğin öncüsüdür (Walther, Kunst des 20. Jahrhunderts: 249).

Wols; çalışmaları, başlardaki ekspresyonizmden sonra, nesnesiz resimle sürrealizm arasındaki şeffaf bir sınırdaki konumlandırılabilir bir ifade sanatçısıdır. Wols, “Rüyada gördüğüm her şey, büyük ve çok güzel, bilinmeyen bir şehirde geçer” diyordu (Walther, a.g.e: 249). Aynı bu şekilde 1930’lu yılların resimlerinde çok sayıda edebi hatıralar bulunur. Zaman geçtikçe fenomenler dünyası batar, Şekiller serbestleşir, korkutucu ama büyüleyici de olan bir fantastiklikte “dünya içi resimleri” ortaya çıkar. Paralel çizgiler, çakışmalar, rotasyonlar ve dolanırlarla, tabiattaki şekillerle ilişkilendirilebilecek yapılar üretir. Burgaçlar, spiraller, dallanıp budaklanmalar, dolanan hatlar, yumrular ve urlar mikroskopla büyütülmüş hayvan ve bitki motiflerini andırır. Çok sayıda Wols tablosu biyolojik makro ve mikro yapılarla mesela spiral nebula<sup>5</sup> gibi astronomik teleskop kayıtlarından ilham almıştır. Çok sayıda fantastik çizimi etkilemiş kendi çektiği hayvan kadavrası fotoğrafları da yağlı boyalarına girmiştir. 1932 ila 1941 yıllarında ortaya çıkan fotoğraf eserleri, resim ve illüstrasyon eserlerinin yanında kendine has bir yer edinir. 80’den biraz daha az sayıdaki tablolarında Wols, sıra dışı resim teknikleri tecrübe etmiştir. Seyrelttiği boyayı farklı pozisyonlarda koyultup, fırçayla resim zeminine kazınmış yarıklar ve çukurlarla örülmüş yoğun bir doku örgüsü oluşacak şekilde akıtmıştır. Devrin yaşam hissiyatının karanlık tarafları bu spontane, ateşli ve asabi sanatçıda aman vermeyen bir varlık kazanır. Bazen kaygılar ve tehditler, yaşadığı son yıldan “Mavi Fantom” (**Resim 33**) eserindeki gibi fantastik ve sürrealist bir surette görünür. Bu tuvalerin incinmiş, işkence görmüş gerçekliği, bizzat ressamınkiyle aynıdır. Alkolü fazlasıyla

---

<sup>5</sup>**Nebula:** uzayda bulunan gaz bulutsularına verilen isimdir. Yıldızlar arasında bulunan boşluklarda yer alan ve yıldızların yaydıkları ışık enerjisi ile görünür hale gelen yoğun gaz ve toz bulutları, gökadalardan temel bileşenlerindedir.

tüketir ve 1952’de kliniğe yatarak alkol tedavisi gören sanatçı, aynı yıl gittiği bir otelde yediği etten zehirlenerek ölür.

Bir diğer önemli sanatçı ise Jean Dubuffet dir. New York Çağdaş Sanat Müzesi Müdürü Alfred Barr, 1954’te, Masters of Modern Art (Çağdaş Sanatın Ustaları) kitabında şunları yazmıştır:

*“ Savaştan sonra Paris’ten çıkan en özgün ressam, muhtemelen bir soyut ressam değil. Olağanüstü bir zeka ve olgunluğa sahip olan Jean Dubuffet, çocuksu bir üslupla, gözü pek yenilikleri ve grotesk mizah anlayışı resminde birleştirir.” (Ragon, Modern Sanat: 51)*

Dubuffet, 1901 yılında Havre’da doğdu. 17 yaşında Paris’e geldi, Julian akademisine girmiş bir süre Fernand Leger ile sohbetlere katılmış ve 1935 yılında yaptığı portreler ile amatör olarak başladığı resimle 1942 yıllarda ciddi bir ivme yakalamıştır. Dubuffet, Fautrier’den daha çabuk meşhur olmuştur. Fautrier “Otages”ını çizmeye başlamadan bir yıl önce, 1942’den sonraki değişken hayatının akabinde kesin olarak ticaret mesleğini bırakmaya ve sanata yönelmeye karar vermiştir. Dubuffet çok önceleri, “Art brut” dediği ruh hastaları, saflar ve çocuklarla ilgili sanat ifadelerinde yeni, şekli kaçmamış bir asıllık ve spontanelik aramıştır. Zarif “peinture” ve geleneksel “ebedi değerlerin” ironik bir protestoyla karşısına koyduğu, 1940’lı ve 1950’li yıllardaki çok bilinçli ve entelektüel yansımaları yeni ilkel (neoprimitif) kendi sanatı da bu izlenimlerin etkisindedir. Dubuffet malzemeyi, günlük hayatın küçük önemsenmeyen şeylerini, insan, hayvan ve tabiatın basit yaşantısını şiirleştirir. Her tür mükemmellik onun için hiç yoksa şüphelidir. O, sıra dışı olanla ilgilenmiyordu. İnsanın her köşe başında karşısına çıkan, çocukların sokaklardaki ve evlerin duvarındaki karalamaları, yontulmamış taşlar, kabuklu veya balçıklı toprak şeklindeki banallik ona yetiyordu. Jean Dubuffet, sanatta gerçeklikle ilgili şu açıklamayı yapar:

*“Pek çok kişi, resme, ressamın gördüğününün kopyasını bulacağına güvenerek yaklaşır. Gerçekten gördüğünü yansıtmayı amaçlayan ressamlar vardır belki, ama onların yaptıklarını anlamak zordur: gördüklerini görüyorlarsa demek doyuma varmışlardır. O zaman niye onca sıkıntıya girerler. Başkalarına göstermek için mi? Ne iyi yürekliler! Oysa ressam, görmeyi dilediği ve ancak kendi yaratisıyla var olanı sunmayınca, bana ilginç gelmez. Kısaca ressamın*

*haklı resim yama nedeni, izleyicinin sandığı gibi, gördüklerinin resmini yapmak istemesi değil, aksine, görmediğini, ama görmeyi dilediğini yapmak istemesidir.” (Aktaran Ragon, Modern Sanat: 54)*

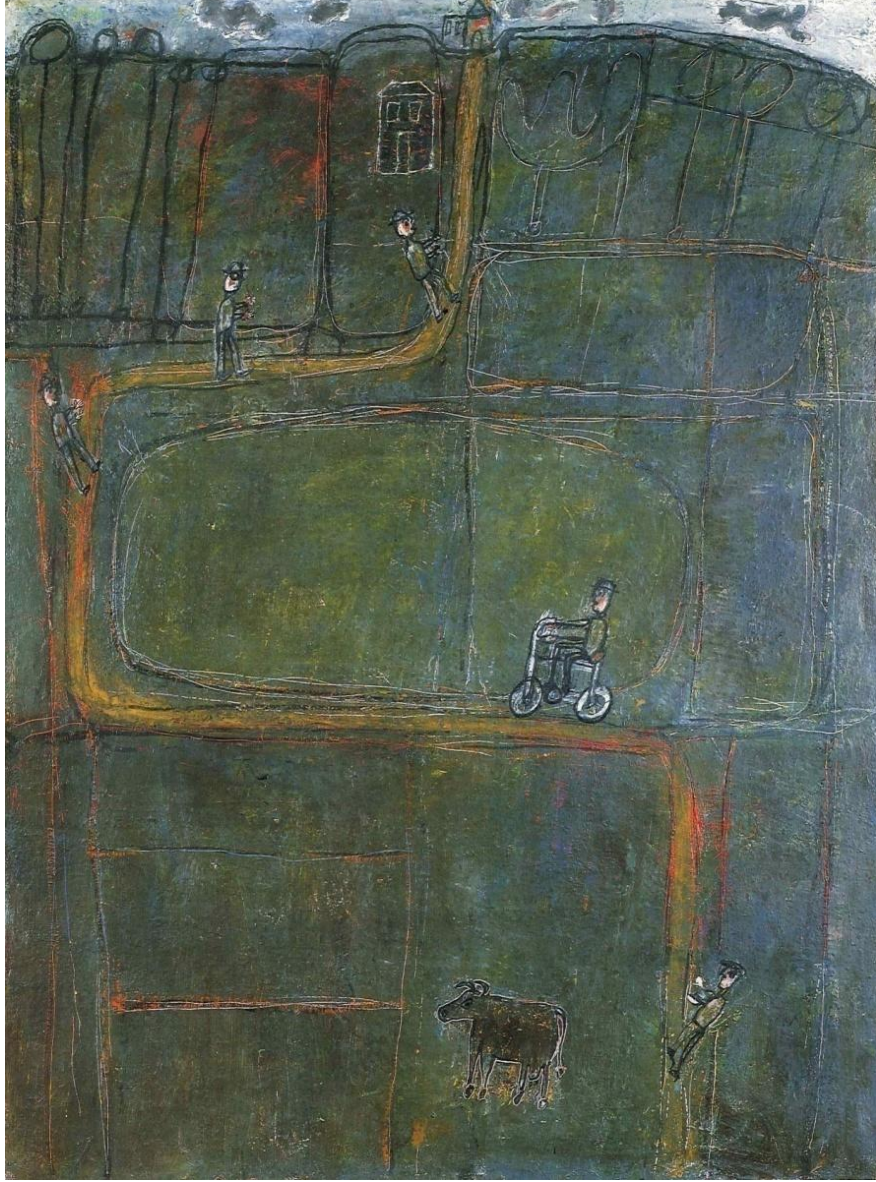
Dubuffet, içlerinden birçoklarının kendisine hayran olduğu (Claes Oldenburg, Eduardo Paolozzi) Pop Art'çıların sonraları yaptığından çok farklı bir şekilde basmakalıp olanı rehabilite etmiştir. O, sıradan olanı küçümsemiyor, daha ziyade saklı şairaneliğini çıkarmaya ve bu şekilde “zengin ve yüce şenlikler” ayarlamaya çalışıyordu. Bunu kıymetli renkler veya seçkin şekiller yardımıyla yapmıyordu. Dubuffet için boya değil, sadece malzeme vardır: *“Resimler düşünüyorum” diyordu, “ne tonu ne renklerinde, hatta parlaklığı ve dizilişinde bile hiç varyasyonsuz, sadece ve yalnızca tek renk çamurdan yapılmış ve püreyi işlerken elin bıraktığı işaretler, izler ve canlı basıklıklar türünden etki bırakan.”* (Walther, Kunst des 20. Jahrhunderts: 255) Katran, çimento, alçı ve taşlardan, çift anlamlı, neşeli ve ironik resimler şekillendiriyor, aynı zamanda manzara da olan masaları, dokuları, nesnelere, küçük idollere, cinlere ve cücelere, hayvanları ve insanları, bir “Tumult am Himmel” (Gökte Şamata) veya “Metaphysische Landschaft”ı (Metafizik Manzara) kurgusunda yapıyordu. Bu resimlerde, yanlarından dikkatsizce geçtiğimiz unutulmuş şeylerin hatırası yatmaktadır.

Dubuffet diyordu ki;

*“Bakış çok hareketlidir, hızla bir nesneden diğerine sıçrar, ateş alır ve saniyede bin kere söner, biter ve yeniden başlar. Sonra, bir ara, dur duraksız döner, boşluğa yönelir, alır, verir, alır ve durmadan, kopan, yeniden bağlanan ve uçları her taraftan sarkan ipini ayırır. – Bu ipi de çizebilir insan. Mükemmeldir bu ip!”* (Walther, Kunst des 20. Jahrhunderts: 255)

Dubuffet daha 1950'li yıllarda, sanatını daha çok grafiğe yönelik başka tekniklere yöneltmiştir. Litografi ve tuşe baskılar negatif formlarla birleştirilmiştir. Gerçekliğin somut detaylarından, yeni yakınlıklarla, yabancılaşmış yeni bir resim gerçekliği meydana gelmiştir. Bu baskılı malzemeden asamblajların grafik unsurları “Legenden” (Efsaneler) serisinde yağlıboya resim yapısını da belirler. Bu, olgunlaşmamış başlangıcına kıyasla, “Art Brut” etkisiyle, tema, renk ve şekil itibarıyla daha yumuşak, hoş, hatta daha dekoratiftir. Bununla birlikte “Manzara

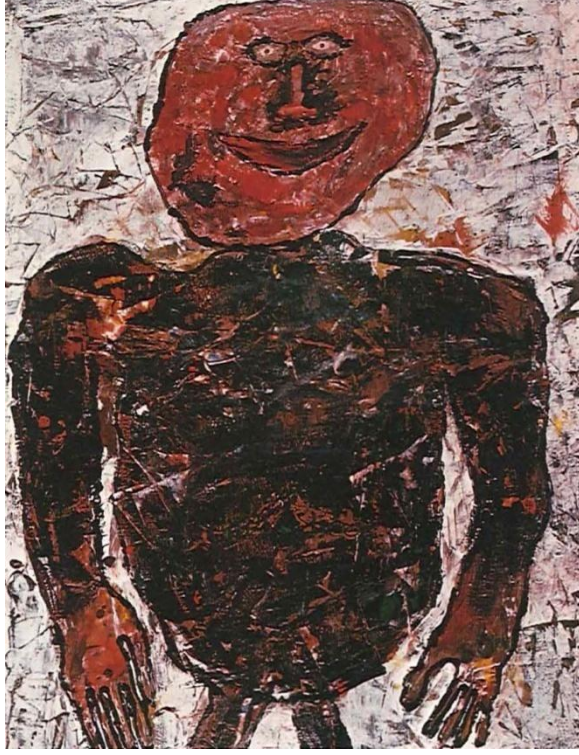
Masaları”, “Ruhun Manzaraları”, “Felsefe Taşları”, biçimsiz, adeta yapılandırılmamış “Dokular” ve “Topografiler”, abes bitki kolajlarıyla nihayet



**Resim 36**Jean Dubuffet, “ Strasse mit Mannern”, 1944, tuval üzerine yağlı boya, 129x96cm, Museum Ludwig, Köln.

(madde bilgisi) karşısında efsaneler ve bundan geliştirdiği “L’Hourloupe” serisi, “Materiologien” biraz eski çalışmalarındaki gizli şeytanlığı, ama bilhassa maddiliğini yitirmiş, bunun yerine hafiflik ve neşe kazanmıştır (Walther, Kunst des 20. Jahrhunderts: 256).

Sanatsal yaşantısını New York'ta sürdüren Fransız sanatçı Dubuffet resmin yanında hem yazılarıyla hem de bir koleksiyoner olarak hayatına birçok koldan devam etmektedir.



**Resim 37** Jean Dubuffet, “Der Hingeschmierer”, 1955, tuval üzerine yağlı boya, 116x89cm, Özel Koleksiyon

Avrupa da, Taşist (lekeci) sanat, Enformel sanat ve 1960'dan sonra Paris okulunda ön plana çıkan “Başka Figürasyon” hareketinin yanında kuzeyde yeni sanatsal tepki olarak doğan “COBRA” Kopenhag, Brüksel ve Amsterdam'ın baş harflerinden oluşan bir hareket meydana gelmiştir. Paris'te İkinci Dünya Savaşı sonrası dışavurumcu bir eğilim olarak dikkat çeken “Cobra” grubu 1948 yılında Paris'te bir araya gelen Hollandalı Karel Apel(1921-2006), Belçikalı Guillaume Corneille(1922-)’nin oluşumda başı çektikleri grubun diğer üyeleri arasında; Pierre Alechinsky(1927-), Cristian Dotremont(1922-1979), Jean Michel Atlan(1913-1960), William Gear (1915-1997) ve grubun daha fazla üne kavuşmuş sanatçısı, Danimarkalı Asger Jorn(1914-1973) vardır. Daha sonraları gruba Pol Bury(1922-2005) ve Karl Otto Götz(1914-) katılmıştır.



**Resim 38**Jean Dubuffet, “ Galante Offerten” 1967, tuval üzerine vinil yapıştırma, 130x162cm, Özel Koleksiyon

Grubun beyni sayılan Christian Dotremont, Cobra’yı şu sözler ile açıklamıştır: *“gevezelikten, kısır tartışmalardan ve dogmacılıktan duyulan tiksintiyle ortaya çıkmış, duvarları kemiren, sınırları yutan, parmaklıkları parçalayan bir akım”* (Boisset, RH Sanat 2004, Mayıs/Haziran)

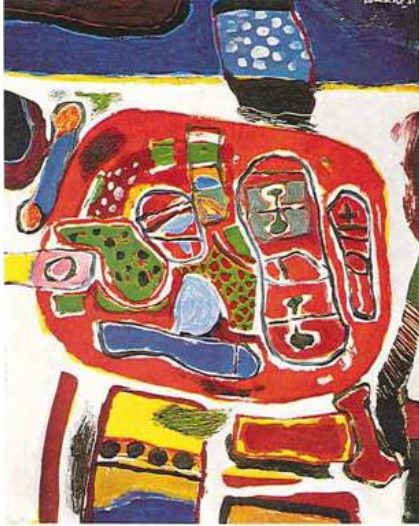




**Resim 39**Asger Jorn,  
“ Die Lebende Seele”,  
Tuval üzerine yağlı boya, 150x100cm,  
Özel koleksiyon,



**Resim 40**Karel Apel,  
“ Fragende Kinder”  
kolaj, Asamblaj ve Yağlı boya, 85x57cm,  
Özel Koleksiyon



**Resim 41**Cornelie, “ Die Entdeckung  
Wacht”, 1961, tuval üzerine yağlı boya,  
81x65cm, Özel Koleksiyon



**Resim 42**Pierre Alechinsky, “Alice der insel” ,1965,  
tuval üzerine yağlı boya,205x245cm,  
Özel Koleksiyon

Grubun sanatçılarının işleri, aynı zamanda farklı bir üslupla ortaya konmuş soyutlama mantığı içinde geliştirilmiş çalışmalardır. Bu çalışmalar Paris Okulu'ndan olan Fautrier, Dubuffet, Wols ve Atlan'ın çalışmalarına bağlanmaktadır. Cobra da retorliğini, öncelleri gibi, avant-garde'in karakteristik ret söylemi üzerine kurmuştur. Dolayısıyla onlar için de, geleceğin kurulması ancak geçmişin reddedilmesiyle mümkündür. Zaten bir araya geldikleri İkinci Dünya Savaşı sonrasında, var olan kültürel değerlere duyulan derin kuşku, yeni bir gelecek kurulması ihtiyacını fazlasıyla ortaya çıkarmıştı. Onlara göre, bütün estetik kurallar reddedilmeliydi. Bu ideal onları, “ Batı'nın klasik kültürünün” bulandırmadığı yaratıcılık kaynaklarını aramaya, tarih öncesi sanat, Doğu hat sanatı, efsaneler, büyü, folklor, çocuklar ile akıl hastalarının yaratıcılıklarıyla ilgilenmeye itmiştir (Yüksel, RH sanat 2003 Mart/Nisan).

Amerikan Soyut Dışavurumculuğu ile Fransız Enformel Sanat'ından etkiler taşıyan Cobra'nın kendine özgü başlıca özelliklerinden biri İskandinav mitolojisine göndermeler içeren gerçeküstücü, fantastik, bir görsellik arayışıdır. Gerçeküstücü akımın soyut kanadına yakın olan Cobra sanatçıları, aklın tüm baskılarından arınmış dürtüsel, serbest ifadeyi benimsemiş, zaman zaman oldukça sert, şiddetli dışavurumcu tavır içinde olmuşlardır. Avrupa'nın çeşitli kentlerinde sergiler açan, bir dönem dergi de çıkaran Cobra grubu, 1951 yılında dağılmıştır (Antmen, 20.yüzyıl Batı Sanatında Akımlar: 152).

En önemli sergilerinden biri olan Liege Güzel Sanatlar Sarayı'nda açılan sergide, grubun son bulduğunu Christian Dotremont şu sözler ile açıklar: “ *Ebeveynlerimizi güzellik içinde ölmeye davet ettik.* Aynı sergide Asger Jorn ise şu sözleri söylemektedir:

*“Deneyci Sanatçılar Enternasyonal'i olarak kendimizi feshediyoruz. Bu eğilimin en aşkın temsilcileri araştırmalarına başka biçimler altında devam edeceklerdir. Buna karşın kimilerinin de deneyci etkinliklerden vazgeçerek yeteneklerini Cobra girişiminin tek elle tutulur sonucu olan; bu çok özel resim biçimini, düzene kazandırma yolunda kullanacakları görülecektir.”* (Aktaran Boisset, RH sanat 2004, Mayıs/Haziran)

Fransa merkezli gelişen Taşizm ( lekecilik) , Enformel Sanat ve Cobra grubu İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika'nın başı çektiği ve aktif olduğu sanat hareketinin karşısında Avrupa'da bu sanatçılar, savundukları düşünce ve manifestoları, özellikle 1960 sonrası dönem için önemli bir durum teşkil etmiştir. Yeni Dışavurumculuk ve Yeni Figürasyonun ortaya çıkmasında birçok sanatçıya ilham veren sanatsal bir üretim süreci oluşturmuştur.

### **2.2.2. 1960 Sonrası Yeniden Figür - Konrad Klapheck ve Francis Bacon**

Dünya/Batı sanatında 1950'li ve 1960'lı yıllar, bir taraftan soyut ve soyut dışavurumcu eğilimlerin etkin olarak ortaya çıktığı ve yaygınlık kazandığı, buna tepki olarak Yeni-Figürasyon dediğimiz figür yorumlu yeni bir sanatın temellerinin atıldığı, aynı zamanda da Kavramsal Sanatı (Concept Art) hazırlayıcı yaklaşımların ortaya çıktığı yıllardır. Artık ilgi kurulan akımların ve anlayışların sanatsal yönüyle olduğu kadar kuramsal boyutuyla da ilgilenilmeye başlandığı, bu konularda yazılar yazıldığı, terminolojik açıklamaların yapıldığı, kavramların tartışılmaya başlandığı gözlemlenir (Akdeniz, Sanat Koleksiyonu – II: 17).

Figür de artık eskisinden farklı belli bir kavram çerçevesinde ele alınmaya başlar. Michel Ragon, Yeni Figürasyon'un terimsel olarak ilk kullanımını Michel Tapiès'in düşüncesini geliştirerek, "başka figürasyon"dan ya da "bir başka figürasyon"dan söz etmeye başlamıştır. Michel Ragon, 1961 Mart'ı "Arts" dergisinde çıkan yazısında sonradan çok tutulacak olan "Yeni Figürasyon" kavramını ortaya atan ilk kişi olduğu görülmektedir (Ragon, Modern Sanat: 129).

Yeni figürasyonun öncüleri, soyut sanata karşı daha 1950'li yılların ortalarında kendini nesne-eşya gerçeğine vermiş olan sanatçılar arasında yer almaktadır. Yeni Figürasyon, soyut dışavurumculuğun lirik jeste dayalı eylem (Aktion) resmine karşı oluşan bir figüratif tavır olarak belirmektedir.

Yeni figürasyonda bir üslup birliğinden söz edilemez. Günümüzde, Foto-Gerçekçilik anlayışından serbest boya kullanımlı ekspresif figür biçimlemesine kadar her üslup yeni figürasyon içinde yer alabilmektedir. Bu anlayışları ortak kılan ve birleştiren nokta, günümüz insanının yaşamına ilişkin figür yorumları ve sorgulayıcı tavrıdır. Batı resminde yeni figürasyoncuların bugünkü görünümüyle genel tavrı ile bazen bir kısım yeni dışavurumcularda gözlemlendiği gibi belli bir ilkellik ve arkaikliğe yönelik bazen de Foto-Gerçekçilerde olduğu gibi çok ince ve titiz bir teknikle ya da başka değişik anlatım yollarıyla, endüstri toplumlarının büyük kent insanının doğal durumlarına ilişkin olarak özetlenebilmektedir.

Yeni Figürasyon, Ragon'a göre; her şeyden önce anıştırmalı (imalı) olmasıyla geleneksel figürasyondan ayrılıyordu. Düşsele, düşleme, groteske eğilim gösteriyordu. Portreden çok maskeyi gece giysisinden çok oyuncu kostümünü seviyordu. Çoğu zaman acımasızdı. Suçlayanıydı (Ragon, a.g.e: 130). Yeni Figürasyonun çıkış aşamasında, Alman asıllı Richard Lindner(1901-1978), Konrad Klapheck(1935-), Jean Dubuffet(1901-1985) ve İngiliz Francis Bacon(1909-1992)'in, sanatlarında insanı ve onun günümüz teknoloji dünyasındaki konumunu, bunalımlarını sorgulamaya yönelik bir sanatsal tavır içinde oldukları gözlemlenmektedir.

1960 sonrası figürün kendini farklı bir üslup ve düşünce tavrı ile kendini tekrar göstermeye başladığı yıllarda, Konrad Klapheck ve Francis Bacon önemli ve öne çıkan sanatçılardır. Konrad Klapheck zamanının ona dağınık görünen sanatına, lirik soyuta karşı süper nesnellik tavrını koymak istemiştir. Klapheck, çevresinden bir kısım mitogram<sup>6</sup> nesnelere seçmiştir (Akdeniz, Çağdaş Resim Sanatında Kuram (Düşünce Boyutu) ve Türk Resim Sanatına Yansıması Üzerine Bir Araştırma, 29). Yazı Makineleri, dikiş makineleri, telefonlar, borular, duş muslukları, bisiklet zilleri, ayakkabı kalıpları, ütüler, asma kilitler, anahtarlar ve itfaiye hortumları gibi nesnelere, Klapheck'in kişisel mitogramları olarak görülmektedir.

Thompson'a göre Konrad Klapheck; 1955'ten bu yana kesin bir makine resimleri sistemi yaratmıştır. Burada yoğun şekilde görülmüş ve hatırlanmış aparatlar hiyerarşik bir yalıtımla çizilmektedir. Klapheck'in resimleri, her yerde rastlanan

---

<sup>6</sup>**Mitogram:** Hemen tanınabilen, ne olduğu açık ve kesin bir nesnedir (Sanat Adam,1988: 56).

soyut ressamlığın doruk noktasında, daha Pop Art, Amerika’da tek kullanımlık resmini bulamadan, 1955-57 yılları arasında yayınlanmıştır. Klapheck’in resimleri ne uluslararası soyut tandanslara tepki olarak ne de maddeci dünyanın ironileştirilmesi olarak görülmektedir. Onun resimleri daha ziyade, Klapheck’in abidevi bir varlık bahsettiği, itinayla çizilmiş, harika makinelerin gözünden portre ve manzaralardır. Orta Çağ ikonlarının resim mantığıyla ve modern reklamların görsel vuruculuğuyla Klapheck’in aletleri tuvalden bize doğru gelir gibidirler. Yoğunlukları ve büyüleri çocuksu bir hayrete sebep olmaktadır ve gerçekten de, Klapheck eserleri hakkında konuştuğunda, açıklamaları çocukluğundan ve şahsi geçmişinden hikayelerle doludur. Psikolojik çağrışımlar, günlük nesnelere yabancılaştırma ve onlara özel bir önem kazandırmak Klapheck’i hem sürrealizmin hem de savaş öncesi devrin yeni nesneciliğinin yakınlarına taşımaktadır. André Breton bir defasında şöyle demiştir: “Klapheck makineler karşısında, yardımcı aletlerini herkese gösteren bir büyücü konumu almaktadır”(Thompson, Neue Figuration: 20).

Bernard Noel’e göre; Konrad Klapheck’in tanıdık nesnelere, bir işleve işaret eden görünüşe ve aynı zamanda da kuşku ve duraksama uyandıran resimsel imgelerdir. Bu imgelerin karşısında tam özgün bir gerçeklik görür gibi olurken, birden bu izlenim tüm anlamını yitirmektedir. Çünkü Klapheck’in resimlerinde, nesneye hiçbir yarar yüklenmemiştir ve nesne, kendi başına tümüyle anlamsız durumdadır. Sonra zihinsel bir atlamayla, nesnenin imgesi, nesnenin kendisinin gerçekleştiremediği hareketten yola çıkarak, bizi başka bir harekete geçirir. Mitogram, çok kesin bir gerçeklikle, o kadar kesin olmayan bir gerçekliği (yani fantezilerimizin, saplantılarımızın, bilinçaltımızın gerçekliğini) çakıştırarak, göze görüneni sessizce paramparça eder ve bu parçalanma, zihinde, iki gerçekliği oluşturan değişik öğelerin birbiri içinde erimesine olanak vermektedir (Akdeniz, Çağdaş Resim Sanatında Kuram (Düşünce Boyutu) ve Türk Resim Sanatına Yansıması Üzerine Bir Araştırma: 30).

Konrad Klapheck kendisi de 1972’de yazdığı bir yazısında resmi hakkında şu açıklamaları yapmaktadır:

*“Çalışırken içgüdüme teslim ederim kendimi. Ama yine de akla uygun sonuçlara varırım ve bunları, yeniden sistemli olarak, kendi bilinçaltı dünyamı araştırmak için kullanırım. ‘Altın Sayı’ kuralını makinelerime*

*titizlikle uygulayarak, elimde olmadan 'yeni canavarlar' yaratır ve bunlarda çocukluğumun özlem ve kaygılarını bulurum. Resimde rehberim kuşkudur. Değiştirilecek hiçbir şey kalmayana dek; tekrar tekrar atar, tekrar tekrar düzeltirim. Gücüm zayıflığımdan ileri gelir. (Sanat Adam: 56)*

Yine Thompson'a göre; Klapheck'in bıçak gibi keskin netliği ve kuru ikonografisi şekil itibariyle enformelin şairaneliğine bir zıtlık teşkil ederken eserleri, savaşta çöküp gitmiş ve sonra savaş sonrası yılların soyut dağarcığına geçmiş bir figürleştirmenin devamını sergiler. Ingres'in "İncinen Gelin" adlı eserindeki gibi tarzı keskin çizgilerle ince çizilmiştir; resmin maddi varlığı azdır ve kesin yapısına rağmen neredeyse hiç yanıltıcı hacimleri yoktur. Resim soyut kalır ve sadece bir harita veya mekanik bir çizimin temsil ediciliği anlamında temsil edici durumdadır. Resmin, tüm resim yüzeyinin "tek bir, ayrımsız ilgi sahası" olarak çizilmediği halde Klapheck'in resmi –iğne tutacağıının, takılan makaranın, çekingen şekilde marka levhasında görünen çıplak kadının ve manivela yarığını sabitleyen volanın itinalı düzenlenişindeki tehditkar konfigürasyonunda– Klapheck'e model duran gerçek dikiş makinesinin anatomik olarak sahip olduğunun çok daha ötesinde bir telkini vardır (Thompson, Neue Figuration:21).



**Resim 43**, Konrad Klapheck, "Female Logic" 1965, tuval üzerine yağlı boya, The Louisiana Museum of Modern Art in Denmark.

Sanat kuramcısı Karin Thomas, Klapheck'in makinelerini, eşyayı psikolojikleştirmenin figüratif fonu için önemli bir vurgulama olarak görür. Thomas'a göre Klapheck'deki makine ayrıntılarının sağlam ve özenli bir şekilde verilmesi, modern makinenin insansal bir halüsinasyonudur. Resimlerdeki soğuk metal parlaklığındaki makine imgeleri, insanın psikolojik dürtülerine ( impulse) etki etme gücündedir (Thomas, Bis Heute: 318).



**Resim 44**, Konrad Klapheck, 'Das Orakel', 100x110cm, 1959

Son derece soğuk, yorumsuz resmedilmiş birer nesne parçası gibi görünen bu makine parçaları, aslında zihinsel bağlantılar bütününde bireyin kişisel dünyasının çağrıştırmaları olarak görülmektedirler. Algı psikolojisi açısından gördüklerimizin yalnızca kendi varlıklarıyla sınırlı olmadıkları bilinir. Bernard Noel'e göre; "*Görme, doğrudan ve birdendir; ama bir anlık değil, yakaladığını düşünmek gereksinimindedir*" (Akdeniz, Çağdaş Resim Sanatında Kuram (Düşünce Boyutu) ve Türk Resim Sanatına Yansıması Üzerine Bir Araştırma: 30 ).

Konrad Klapheck'in makine nesnelere ilişkin çoğu tuvalde tek başına bir portre gibi kabul edilmektedir. Resimlerindeki fon, yalnızca makine imgeleri öne çıkarmaya hizmet eden bir alan ve aynı zamanda da insanda garip bir sonsuzluk duygusu uyandıran bir boşluk olarak görülmektedir (Akdeniz, a.g.e: 31).

1960 sonrasında ele alınan dönemdeki Yeni Figürasyon'da ön plana çıkan ve incelenen bir diğer sanatçı da İngiliz Francis Bacon'dur. 28 Ekim 1909'da Dublin'de doğan Francis Bacon'nun ailesi iş nedeniyle İrlanda'ya gelmiştir. Francis Bacon, önce Dublin yakınında bir çiftlikte, sonra Berlin ve Paris'te yaşar. Bacon daha 1930'da İngiltere'de, Sutherland'le ve Gerçeküstücü kabul edilen birçok sanatçıyla grup sergilerine katılmıştır. Henüz 20'li yaşlarında yaptığı ilk resimleri daha çok



gerçeküstücülük'e yakındı; ama daha o zaman yıkım büyüsunün damgasını taşırlar (Ragon, Modern Sanat: 153).

Ragon'un bir başka iddiasına göre ise Yeni Figürasyon'da, Bacon'ın tek başına Yeni Figürasyon'un karşılığı olduğunu belirmesidir(Ragon, Modern Sanat: 149). Bacon'ın resimlerinde; zarara uğramış bir yaşamı ve dolayısıyla zarar görmüş bir gerçeği dile getirmeye çalıştığı kabul edilmektedir. Resimlerinde; günümüz insanının bunalımları, haykırışları, çıldırma hali sahneleri, yani korkunç ve ürkütücü olanın tüm çıplaklığıyla saptanmaya çalışıldığı gözlemlenir. Onun resimlerinde Bacon'ın kendi deyimiyle "*gerçek biraz umutsuz*" olarak dile getirilmektedir (Akdeniz, Çağdaş Resim Sanatında Kuram (Düşünce Boyutu ve Türk Resim Sanatına Yansıması Üzerine Bir Araştırma: 32). Bacon'ın yapıtları, tüm açılarını işleyerek resme döktüğü birkaç konudan oluşmaktadır. Bacon'ın sanatında İkinci Dünya Savaşı sırasında cephe gerisinde çalışmasının etkileri beden-et bağlamında çok belirgin olarak görülmektedir. Bacon'ın büyük boyutlu tuvalerde özenle düzenlediği kendine özgü mekan kurgusu içinde, belli yerlerde yoğunlaşan bir boya yoğunluğu ve heyecanı içinde sunduğu çıldırma hali gibi sahneleri, resimlerinin tipik özellikleridir.

Almanya'da olduğu gibi, 1960 sonrasında diğer Avrupa ülkelerinde de, özellikle İngiltere ve İngiltere'nin etrafındaki tüm İngiliz kültürü çerçevesinde, figüre doğru bir eğilim olmuştu. Bu yönde David Hockney(1937-) ve Francis Bacon gibi sanatçıların ortaya koyduğu açılımlar önemlidir. 1960 öncesi dünya sanatında soyuta eğilim daha yüksekti. Yukarıda adı geçen sanatçılar, soyuta karşı, "Yeni Figür"ü geliştirmeye gayret etmişler ve 1980'li yılların yenilikçi bakış açısının temellerini atmışlardır.

Yeni Figürasyona dair İngiliz sanatının önemli sanatçılarından olan Francis Bacon, tıpkı diğer Alman ekspresifleri gibi İkinci Dünya Savaşının üzerindeki derin yaraları hissedip sanatına yansıtmiş biridir. Francis Bacon'ın eserleri yüzyılımız sanatında özel bir yere sahiptir. Bacon, sürrealistlerin (hemşerisi Sutherland gibi) ve Picasso'nun deforme figürlerinden etkilenmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın dehşetinin yol açtığı fiziksel yaralar, 1950'lerden yaptığı resimlerinde açıkça gözlenmektedir. Francis Bacon, İkinci Dünya savaşı sırasında rahatsızlığı dolayısıyla cephe arkasında

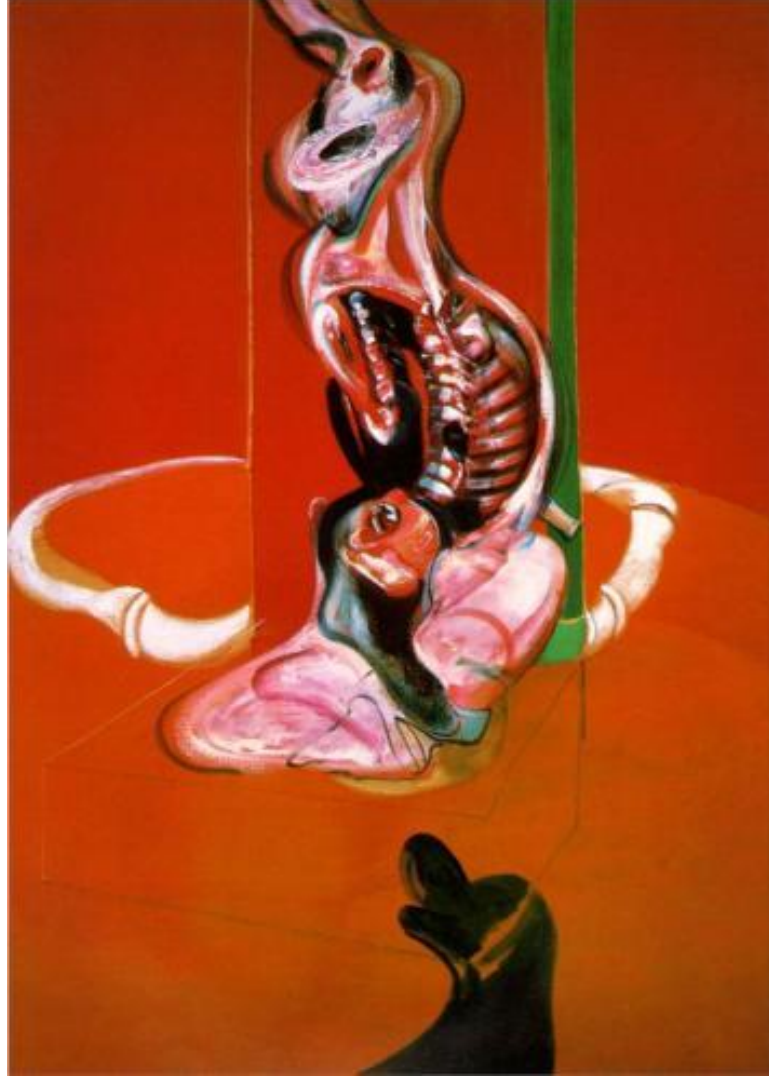
görev almış ve ölen parçalanmış cesetleri gömerek savaş yıllarını geçirmiş olması onun sanatında çok etkili olmuştur ve bu süreç onun sanatında önemli bir kesit oluşturur. Bu süreçten dolayı özellikle 1945 sonrası yapıtları ile daha çok dikkat çekmiştir. 1953 tarihli yapıtında, “Study After Velazquez’s Portrait of Pope Innocent X” (**Resim 45**), uygarlığın çökmüş duygusunu hissedip, dinin etkili bir ahlaki koruma sağlayamamasına yas tutarak, geleneksel dinsel temaların yeniden işlendiği Francis Bacon’ın bu çalışmasında yansıdığı şekilde değerlendirilmektedir.



**Resim45** Francis Bacon, “Study After Velazquez’s Portrait of Pope Innocent X”,1953, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 153.118cm, Des Moines Art Center, Iowa

Bacon'da İsa'nın çarmıha gerilmesi imgeleri benimsenmiştir, fakat onda haçın etrafındaki figürler, yalnızca ağızlarının açık olmasıyla sınırlı kalmayan canavarlara dönüşmüş haldedir; öyle ki sanatçının sığır leşlerini astığı çalışmaları bile daha insani görünmektedir. Bacon 1992'deki ölümüne kadar tekrar tekrar, deforme olmuş ve canavar görünümlü, bazen de ayrıca ölüm mücadelesi olabilecek şekildeki cinsel kucaklaşmalarla da gösterilen insan tasvirlerine geri dönmüştür (Heartney, Sanat&Bugün Akbank:195).

Sanatçı tüm bu tasvirlerini artık çevresinden soyutlayarak yalın ve etkili biçimde geometrik mekanlar içinde sunar.



**Resim46**Francis Bacon," Crucifixion 3",1962,tuval üzerine yağlı boya, 198x144cm, Guggenheim Museum, New York City

Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası üne kavuşan Bacon, zamanın moda akımları ile çok uğraşmayan, figüratif ressamlığına yarım yüzyıldan fazla sadık kalmıştır. Bacon sanat dönemi boyunca resimdeki çok yönlülüğünü ve figüre kazandırdığı dinamikliği hep taze tutmuştur. Bacon sanatının alt yapısında fotoğraf ve filme çok önem vermiştir. Fotoğraf ve filmin öncüleri Muybridge’le Eisenstein’in hayranı olmuş, Muybridge’in insan ve hayvanlardaki hareket seyri üzerine tecrübeleri, ama özellikle Eisenstein’in “Panzerkreuzer Potemkin” (Potemkin Zırhlısı)deki çılgılığı, filmindeki sahneleri yakından çekmesi eserlerinde derin izler bırakmıştır. Sıklıkla fotoğraf örnekleri ile çalışmış ve bir tablonun dokusunun fotoğraftakinden daha doğrudan ve yoğun tesirde bulunduğu avantajını görmüştür.



**Resim 47**Potemkin Zırhlısı “Çılgılık”1925

İngiliz Francis Bacon için Felsefeci G.Deleuze(1925-1995); resim yapmanın “çılgılığı resmetmek” olduğunu söylemiştir. Felsefecinin bu sözleri resim yapma eyleminin yalın, doğal ihtiyaçlarımızı yerine getirmek gibi bir iş olduğu ya da onun yerine geçmek gibi bir şey olduğu anlamına geliyordu. Oysa Resimde sanatçıya dayanak

olan şiddet, erotizm, kan akıtma, ölüm gibi en uç, ancak hep estetik bir biçim kazanmış duyular yer almıştır. Bacon resmindeki çıplak bedenler ister çarpmışa gerilmiş olsun, ister en bayağı, en alışılmış, bedensel işlevlerini yerine getirmekte olsun, bilgili bir yorumlama aracılığıyla değil, bir anlık bakışla kavranmak isterler (Eroğlu, Sanatın Tarihi: 392).

Yeni Figürasyon anlayışı ve sanatçıları figüratif sanatın yeniden dirilebileceğini ve klasik figür bağlamından ayrılarak farklı bir platformda ele alınabileceğini göstermiş ve 1980 sonrası dönemdeki Yeni Figürasyon hareketinin devamında önemli bir zemin hazırlamıştır. Özellikle Francis Bacon 1980 döneminde çok önemli bir yere gelmiş ve Yeni Figürasyonun 1980 sonrasında ivme kazanmasında önemli bir figür olmuştur.

### **2.3.Pop Art**

Popüler Sanat'ın kısaltılmış ismi olan Pop Art; İngiltere ve Amerika Birleşik Devletlerinde aynı anda gelişmiştir. Batı'da savaş sonrası ekonomilerin çok hareketli ve üretken olduğu "ekonomik mucizeler" in yaşandığı 1950'li yıllarda modern günlük hayatın sıradan nesnelere sanat eseri olarak ortaya çıkartmıştır. Pop Art, kitle kültüründen alınan imgelerle yapılan bir sanattır. Tüketim maddeleri, reklamlar, gazete kesikleri, çizgi romanlar ve hatta pornografi, Pop Art Sanatçısının malzemesi olmuştur.

Pop Art, Rıfat Şahiner'e göre; 20.yüzyılın ortalarının üst derecede sanayileşmiş ülkelerindeki birikimde duyumsanan kentsel çevreyle kurulan ilişkilerin bilince çıkarılarak düşünülmesi durumu olarak görülmektedir. Böylece sanatın kaynağı sanatçının iç evreninden, dış çevreye yönelmiş, insanın, gerecin ve davranışın anlamlandırılmasına dayalı, geleneksel artisanal araçlar kullanan seyirlik bir resimden, katılım ve çözümleme gerektiren bir sanata geçişle belirlenir (Şahiner, Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu: 136).

Pop, ilk ortaya çıktığında Modernizmin el üstünde tutulan niteliklerine bir ihanet gibi görüldüyse de Clement Greenberg(1909-1994)ve Harold Rosenberg(1906-978)gibi soyut Ekspresyonizmin başlıca destekçileri olan Amerikalı eleştirmenler Pop'un en ateşli karşıtları arasında yer almışlardır. Onlara göre birçok bakımdan Modernist geleneğin en ezoretik<sup>7</sup>, en boyun eğmez halin ifadesidir. Aslında, Marcel Duchamp(1887- 1968 ) kurduğu Dadacı<sup>8</sup> geleneğin bir devamıdır ve sanata karşı algısal yaklaşımdan çok kavramsal bir yaklaşımı benimsemeye eğilimli olduğunu göstermek zor değildir(Lucie-Smith, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar: 256-265). Pop Art'ın en büyük şansı, sanatın figüratif olana ilgisinin azalıyor gibi görüldüğü bir dönemde, hemen tanınabilir bir görüntüler yelpazesini kullanması olmuştur. Hemen ilişki kurabileceği çağdaş bir sanata aç olan kamuoyu, Pop Art'ı kolay benimsemiştir. Pop'un entelijansiyayı rahatsız etme kapasitesi onun aleyhine değil lehine işlemiştir; çünkü bu yönü, bu şaşırtıcı derecede ulaşılabilir gelişmenin, avangard sanatçılardan beklendiği gibi “devrimci” bir nitelik taşıdığına güvenmesi işlevini görmüştür (Lucie-Smith, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar:256-265).

Pop Art adı altında toplanacak yapıtlar ilk olarak 1950'lerin ortalarında sanat gündemini meşgul etmeye başladı. Bir şölen havası, renk cümbüşü, bir tür iyimser neşe ya da hafife alma görölüyordu çoğunda; yine çoğunun belirleyici özelliği dev boyutlarda olmalarıydı. O zamana kadarki “sanat” ve “sanat olmayan” ayrımını hiçe sayan, neredeyse “anti-sanat” sayılabilecek bir yaklaşımla “sanat”ın kapsamını genişleten bir tavır sergilemişlerdir.

Pop Art daha önce sanat sayılmayanı, hatta dikkate bile alınmayanı odağına yerleştirmiştir. Onlara göre hiçbir şey kutsal değildi, ne kadar ucuz ve adi olursa o kadar iyiydi. “Sanat yapma” yöntemlerine de saygı duyulmuyordu. Roy Lichtenstein (1923-1997) ve Andy Warhol (1928-1987) kullandıkları imgeleri “yaratmaya”, resmetmeye bile zahmet etmiyordu; işlerinin önemli bir kısmını başkalarına

---

<sup>7</sup>**Ezoterik:**İçsel, Gizli, Batını

<sup>8</sup>**Dada Dadaizm veya Dadacılık:** I. Dünya Savaşı yıllarında başlamış kültürel ve sanatsal bir akımdır. Dada Dünya Savaşı'nın barbarlığına, sanat alanındaki ve gündelik hayattaki entelektüel katılığa ve erotizme bir protesto olmuştur. Bu akım, dünyanın, insanların yıkılışından umutsuzluğa düşmüş, hiçbir şeyin sağlam ve sürekli olduğuna inanmayan bir felsefi yapıdan etkilenir. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından gelen boğuntu ve dengesizliğin akımıdır. Dada'cı yazarlar, kamuoyunu şaşkınlığa düşürmek ve sarsmak istiyorlardı. Yapıtlarında alışılmış estetikçiliğe Karşı çıkıyor, burjuva değerlerinin tiksiniçliğini, pisliğini, iğrençliğini, berbatlığını, rezaletliğini vurguluyorlardı.

yaptırarak seri üretim yöntemini vurgulamışlardır (Akaş, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar: 5).

### 2.3.1. Pop Art'ın Doğuşu ve İngiltere

Dada'nın anarşist yanının kendini yeniden göstermesi için İkinci Dünya Savaşı'nın ertesini beklemek gerekmiştir. Pop Art 1950'lerin başlarında Londra'da, Eduardo Paolozzi(1924-2005), Richard Hamilton(1922-2011), Nigel Henderson(1917-1985), Lawrence Alloway(1926-1990) ve Reyner Banham(1922-1988)gibi sanatçıların Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde bir araya gelmesi ve kendilerine “Bağımsız Grup” adını vererek sanatın toplum içindeki yerini sorgulamaya başlamasıyla çıkmıştır (Edward Lucie-Smith, (Edward Lucie-Smith, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar: 256 - 265).

1956'da Londra'daki Whitechapel Sanat Galerisinde açılan “Bu Yarındır” sergisi açıldı ve serginin ana bölümü, izleyiciyi yeni popüler kültürün farklı yönleriyle tanıştırmak üzere hazırlanmış ortam tasarımlarının bulunduğu on iki bölümden oluşmuştur. Ancak en önemli parçası, sergi salonunun girişinde yer alan, Hamilton'ın hazırladığı, “Just What is it that Makes Today's Homes so Different, so Appealing?” (Günümüz Evlerini Böylesine Farklı, Böylesine Çekici Kılan Nedir?) **(Resim 48)** başlıklı popüler kültür envanteri niteliğini taşıyan resmi, yeni bir akımın habercisi olmuştur. “Pop Art” terimi de ilk olarak bu dönemde, Lawrence Alloway tarafından kullanılmıştır. Bu kolaj, sonradan Pop Art'ın karakteristik öğeleri diye nitelenecek, aralarında bir poster kızı, vücut geliştiren bir adam ile en son tüketim malları ve ambalajlarından örneklerin de yer aldığı birçok öğeyi bir araya getirmiştir. Hatta kaslı adam, üzerine büyük harflerle “POP” yazılmış bir loliop taşımaktadır.



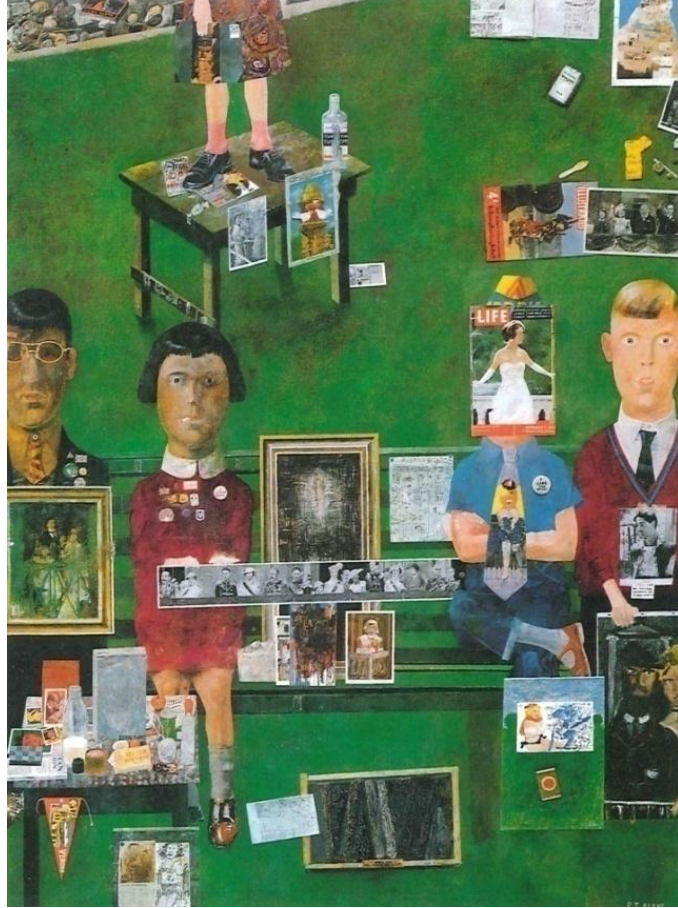
**Resim 48** Richard Hamilton, Günümüz Evlerini Bu Denli Değişik ve Çekici Kılan Nedir? 1956. kağıt üstüne kolaj (26 x 24,8cm). Koleksiyon, Kunsthalle Tübingen, Sammlung Zundel, Almanya

İngiliz Pop Art'ın ilk evresi(1953-56) teknolojiyle çok içli dışlıydı ve figüratif, ikinci evresi ise soyut özellikler gösterdiği izlenir. Pop Art'çılar endüstri toplumunun yarattığı kültürü benimsiyor, bunun çeşitli yönlerini yapıtlarına sokmaya başladıkları görülür. İkinci dönem sanatçıları, kitle iletişim araçlarının bombardımanı sonucunda dünyayı farklı algılamaya başladığımızdan hareketle, izleyiciye ulaşmanın yolu olarak bu araçların dilini ve söyleminin benimsenmesi uygun görmüşlerdir.

Hamilton, 1960'larda yaptığı sonraki çalışmalarında da benzer öğeler kullanmıştır. Ancak Hamilton'ın çağdaşı olan daha genç Britanyalı sanatçılar da 1960'ların başında benzer malzemeleri kullanmaya başlamışlardır. Bu sanatçıların arasında



Peter Blake(1932 – ) ve David Hockney de vardır(1937 – ). Blake’in 1960’larda yaptığı çalışmalar –örneğin güreşçi porteleri serisi –rozetler, çıkartma etiketler ve küçük oyuncaklar gibi her tür “pop” malzemeyi bir araya getirmiş, fakat bu çalışmaların nostaljik bir havası vardır ve Blake’in kendi gençliğini kuşatan ortama göndermede bulunur.



**Resim 49**Peter Blake, “ Balkonda” 1955-57, tuval üzerine yağlı boya, 121x90cm, Tate Galeri London

Pop Sanatın önemli isimlerinden çok önemli bir diğer sanatçı David Hockney’dir. Bradford’da doğup büyüyen Hockney ise, kariyerine Britanya sanatının “harika çocuğu” olarak başlamıştır, sanatçı “Genç Çağdaşlar” sergisinde yer alan çalışmalarıyla Londra sanat sahnesini derinden etkilemiştir.

Hockney’in 1960’lardaki çalışmalarının üç ana teması vardır. İlki, temsil kurallarının yani, sanatçıların karmaşık olguları; sözgelimi, havuzda suyun dalgalanmasını

aktarıırken kullandığı formüllerin analizidir. Bir başkası, kendi eşcinselliğini resmetmesidir. Bu savunuyla bağlantılı üçüncü tema, Hockney'in Amerika'yı, özellikle de güney California'daki hedonist<sup>9</sup> hayat tarzını zevkle keşfidir. Hockney'in yüzme havuzları, palmiye ağaçları ve cam kaplı modern bina resimleri, Avrupalı sanatçının kuralın zincirini kırabileceği bir rüyalar ülkesinin toplu portresini çizmektedir (Lucie-Smith, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar: 256 - 265).



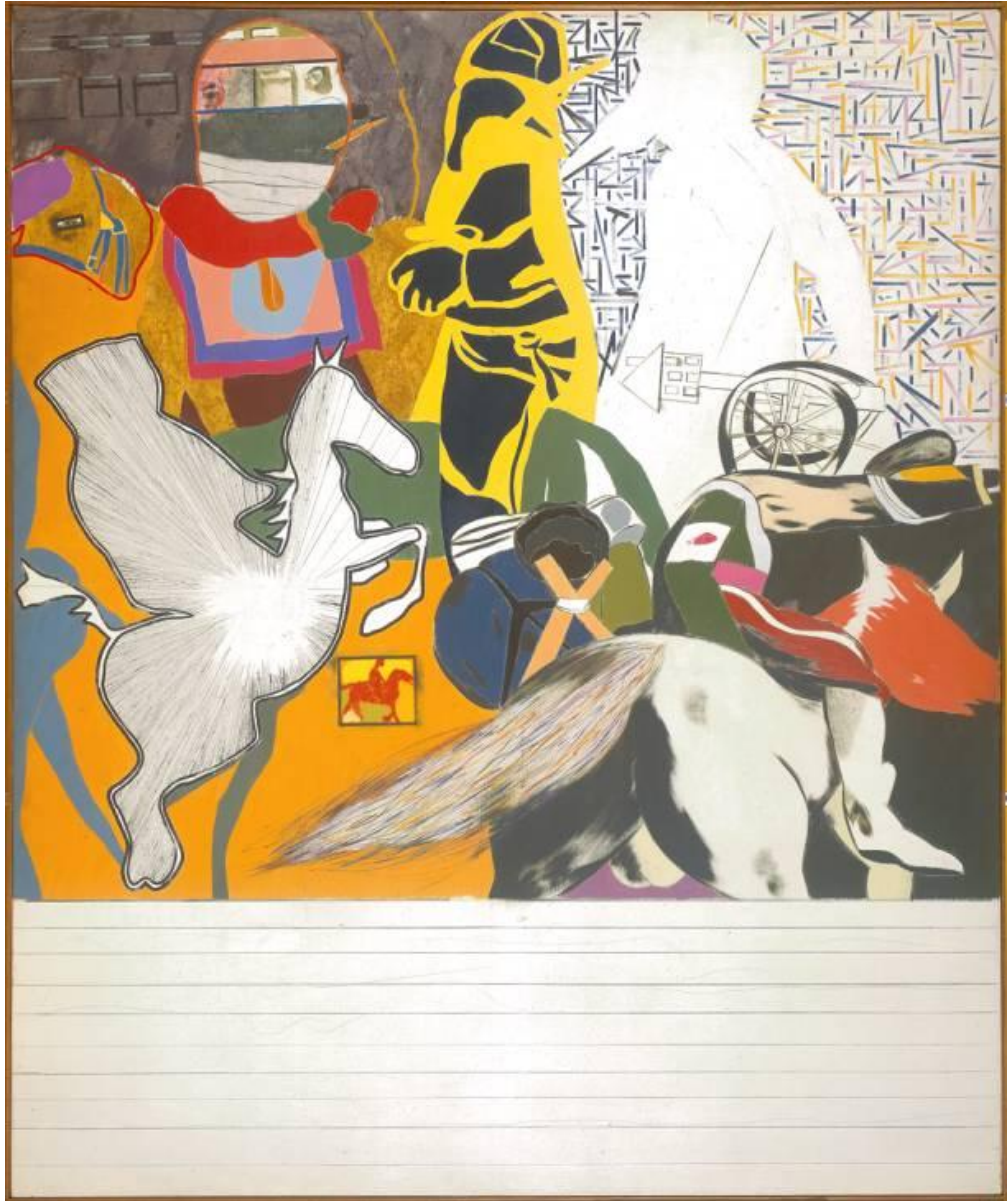
**Resim 50**David Hockney, “ Kaynakların Parkı, Vichy ”, 1970, tuval üzerine akrilik, 214x305cm Özel Koleksiyon, Paris

Peter Blake ve Amerika da doğan ama Britanya'da büyüyen R.B. Kitaj (1932 – 2007), bu kuşağı önemli ölçüde etkileyen bir sanatçıdır. Kitaj tuvalde olanla tuval dışında kalanı birbirine bağlamakla ilgileniyordu. R.B. Kitaj'ın çalışmalarına tezin ileri aşamalarında 1980 sonrası Amerika'daki Yeni Dışavurumcu ve Yeni Figürasyon bölümünde bahsedilecek sanatçıların arasında da yer verilecektir. Kitaj, kariyerinin erken dönemlerinde ancak küçük bir kesimin bildiği edebi temaları ifade etmek için Pop imgeleminden yararlanmıştı. Örneğin “Isaac Babel, Budyonny'yle Birlikte At Sürerken” (**Resim 51**) adlı tablo içinde, Ekim Devrimi'ni (1971) izleyen iç savaş sırasında Mareşal Budyonny komutasındaki Kızıl Ordu süvarilerine katılan Rus

<sup>9</sup>**Hedonizm:** Hazzın mutlak anlamda iyi olduğunu, insan eylemlerinin nihai anlamda haz sağlayacak bir biçimde planlanması gerektiğini, sürekli haz verene yönelmenin en uygun davranış biçimi olduğunu savunan felsefi görüş.

Yahudi öykücü Isaac Babel'e göndermede bulunduğu belirtilir (Lucie-Smith, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar: 256 - 265).

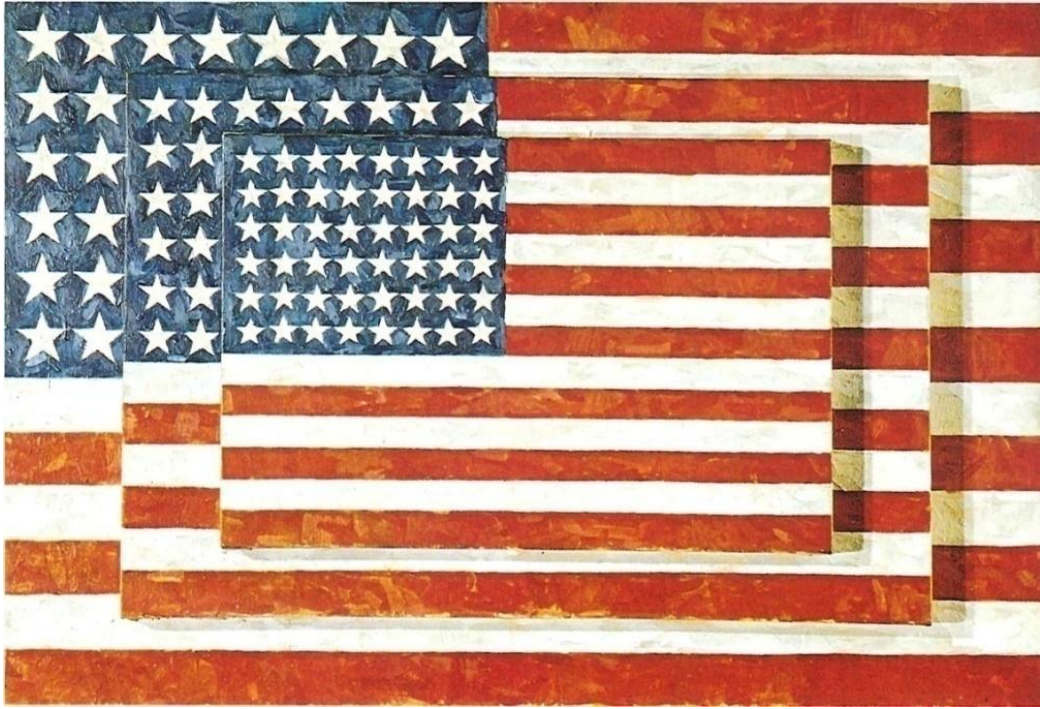
Kraliyet Sanat Okulu'nda çok iyi arkadaş olan ve kariyerleri bütünüyle ters yönlerde ilerlese de hep arkadaş olarak kalan Hockney ve Kitaj, anlatıya duydukları ilginin ortak noktasını oluşturduğu, içten gelen bir romantizmi paylaşmışlardır. Peter Blake'in çalışmalarında da rastlanılan bu temalar, Britanya Pop Art'ı ile Amerikan Pop Art'ı arasındaki farkları ortaya koymaktadır (Lucie-Smith, a.g.e: 256 - 265).



**Resim 51R.B.** Kitaj, “ Isaac Babel, Budyonny'yle Birlikte At Sürerken”, 1962, tuval üzerine yağlı boya, 183x152cm, Tate galeri, London

### 2.3.2. Amerika’da Pop Art:

Amerikan Pop resminin, aynı adı altında Britanya’da yapılan çalışmalardan çok farklı kaygıları bulunmaktadır. Amerika’nın savaş sonrası dönemde yaşamaya başladığı ekonomik refah düzeyi, savaştan çıkmış bir toplumun iyimserliğe gereksinimiyle birleşince, Pop Art için uygun bir zemin hazırlanmıştır. Savaşın Avrupa’daki fiziksel yıkımını yaşamamış olan Amerika’da endüstri patlarcasına büyümüş, bununla koşut olarak da popüler kültürde, teknolojik anlamda büyük ilerlemeler kaydedilmiştir. Jasper Johns(1930 – )’un çalışmaları New York’lu Pop Art’çılar için önemli bir çıkış noktası olmuştur. Johns’un 1950’lerdeki “Bayrak”(Resim52) resimlerindeki gibi, Amerikalı olma özünü, çağdaş Amerikan kültürünün en tipik örneklerinden biridir. Ayrıca Barnett Newman(1905 – 1970)’in “Fermuarları” ve Mark Rothko(1903 – 1970)’nun yüz bloklarının bıraktığı etkiyi yaratacak yeni bir figüratif resim üslubu keşfetme çabası içinde olduğu gözlenmektedir.

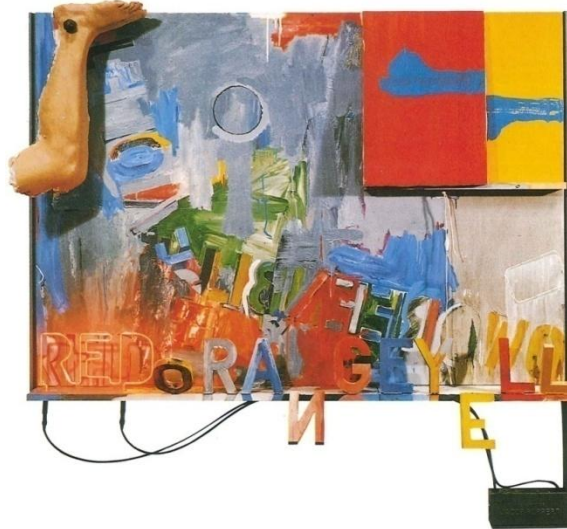


**Resim 52**Jasper Johns, “ üç bayrak”, tuval üzerine balmumu resim, 76x115x12,7cm,Whitney müzesi New York

Soyut Ekspresyonizmin en verimli yeniliklerinden biri olan basitleştirilmiş ve genelde merkezileştirilmiş kompozisyon, Pop Art ressamlarının terk etmekte gönülsüz olduğu bir özellikti. Pop ressamlarının başka kaygıları da vardı. Ambalajlar, ünlülerin portreleri, posterler, çizgi romanlardan ödünç alınmış kareler gibi hemen tanınabilir objeleri resmetmeler de, bu malzemeyi daha özel biçimde sunmakla da ilgilendikleri gözlemlenir (Lucie-Smith, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar: 256 - 265).



**Resim 53**Jasper Johns, "Edingsville", 1965, tuval üzerine yağlı boya ve asamblaj, 173x311cm



**Resim 54**Jasper Johns, "pasaj 2", tuval üzerine yağlı boya ve asamblaj, 152x159cm

Duchamp hazır-yapım nesnelere sanat nesnesi olarak sunmuştur; Johns ise nesneyi resim haline getirip, “saf resim” alanını ihlal ettiği söylenir. “Bu bir bayrak mı, resim mi?” sorusuna yanıtın olmadığına önemini olmadığına anlaşılması, Pop Art’ın yolunu açmıştır. Hamilton Londra’da “Günümüz Evlerini Böylesine Farklı, Böylesine Çekici Kılan Nedir?”i yaptığı sırada Johns New York’ta Amerikan Bayrağı resimleri yapıyordu. Pop ressamı, imgeyi boyayla tuval üstünde yeniden yaratmaya çalışmaktan çok, onun sunulma biçiminin görsel gramerini incelemekteydiler. Lichtenstein bu ana dair şöyle söylemektedir:

*“Cézanne’den bu yana sanat aşırı romantik ve gerçekdışı bir hal aldı, yalnızca sanattan beslenir oldu – ütopyacılık bu. Dünya dışarıda kaldı. Pop Art ise dünyaya baktı, çevresini kabul etmeye yöneldi – bu iyi ya da kötü bir şey değil, sadece farklı bir ruh hali.”(Aktaran Akaş, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar: 9-10)*

Oldenburg da bu durumla ilgili şöyle bir yorumda bulunmaktadır:

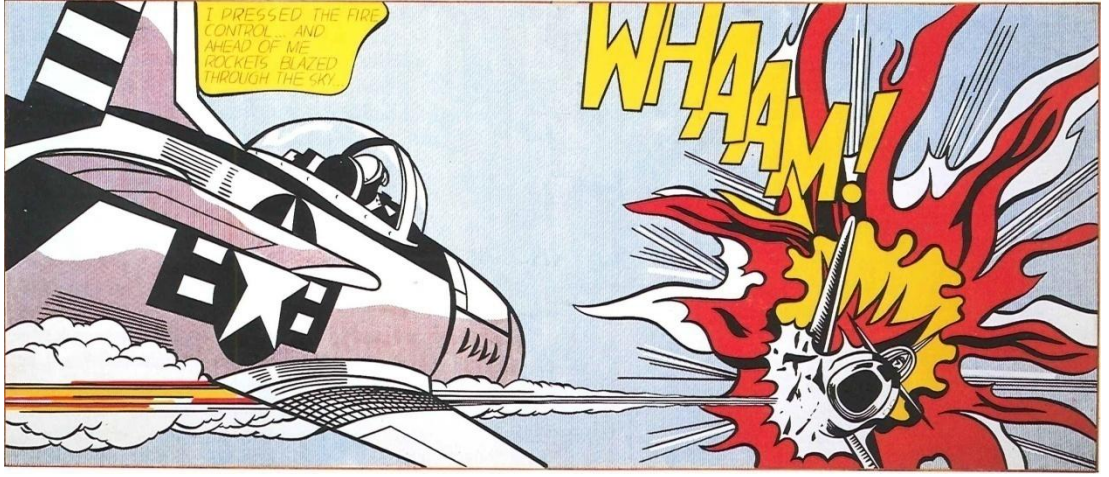
*“Çok uzun süredir cam tabutta tutulan resim artık özgür, git bir yüz deniyor ona, sigara ve bira veriliyor eline, saçları karışık, sırtına vuruluyor, çelme takılıyor, gülme öğretiliyor, takside bir kızla karşılaşılıyor ve onu elliyor...”(Aktaran Akaş, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar:11 )*

Amerikan Pop Art’ında Robert Rauschenberg seyirlik resimden katılım ve eylem resmine geçişte bu geçişi çok iyi sağlayan bir sanatçıdır. Robert Rauschenberg’in, Soyut dışavurumcu izler taşıyan, kendi anlamlandırmasıyla, ‘Combine Painting’lerini 1954 ve 1961 yılları arasında, genellikle, pentür üzerine çeşitli eşyalar yapııştırıp sabitlemek suretiyle oluşturmuştur. Böylece Rauschenberg, içsel olanla, her yerde bulunan sıradan nesnelere aynı yüzeyde buluşturarak, içsel ve dışsal olanın göstergesel çekişmesini sağlamıştır. Ayrıca Rauschenberg’in 1980 sonrası Yeni Dışavurumcu ve Yeni Figürasyon bağlamında bahsedilebilecek ve sadece Pop Art akımı içinde yer almayan aynı zamanda Noe-Dada akımında da adından söz edilmiştir.



**Resim 55**Robert Rauschenberg, Retrovive, 1964

1960'ta, klasik Pop Art'ın ilk resimleri ortaya çıktı. Andy Warhol, Dick Tracy'nin, Superman'in, şeftali konservesinin ve Coca-Cola şişesinin resimlerini yapmıştır. Aynı sırada James Rosenquist beş metrelik bir kanvasa "Yeni Seçilmiş Başkan" adlı resmini yaparak, Kennedy'yi, bir arabanın bir bölümünü ve bir dilim pastayı kullandı. Lichtenstein'in üne kavuşmasını sağlayan erken dönem tablo serileri, aşırı ölçekte büyütülmüş çizgi roman karakterlerinden oluşuyordu. Tom Wesselmann üç boyutlu sahnelerde gerçek nesnelere ve boyanmış insan figürleri kullandı. Escobar Marisol(1930 - ) halk sanatını andırır bir biçimde figürler koyup bunları buluntu nesnelere birleştirdi. Roy Lichtenstein, bir yandan üç boyutlu nesnelere üretmeye yöneldi, bir yandan da resimde soyuta doğru yeni bir yöneliş sergilemiştir. Yapıtlarının boyutları 1980'lerde iyice devleşmiş Claes Oldenburg yumuşak nesnelere yapmayı sürdürürken, daha anıtsal boyutlarda yapıtlar da ortaya koymuştur (Akaş, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar: 12-15).



**Resim 56**Roy Lichtenstein, “ Whaam! ”, 1963, tuval üzeri akrilik, 68x160cm, Tate Galeri, Londra

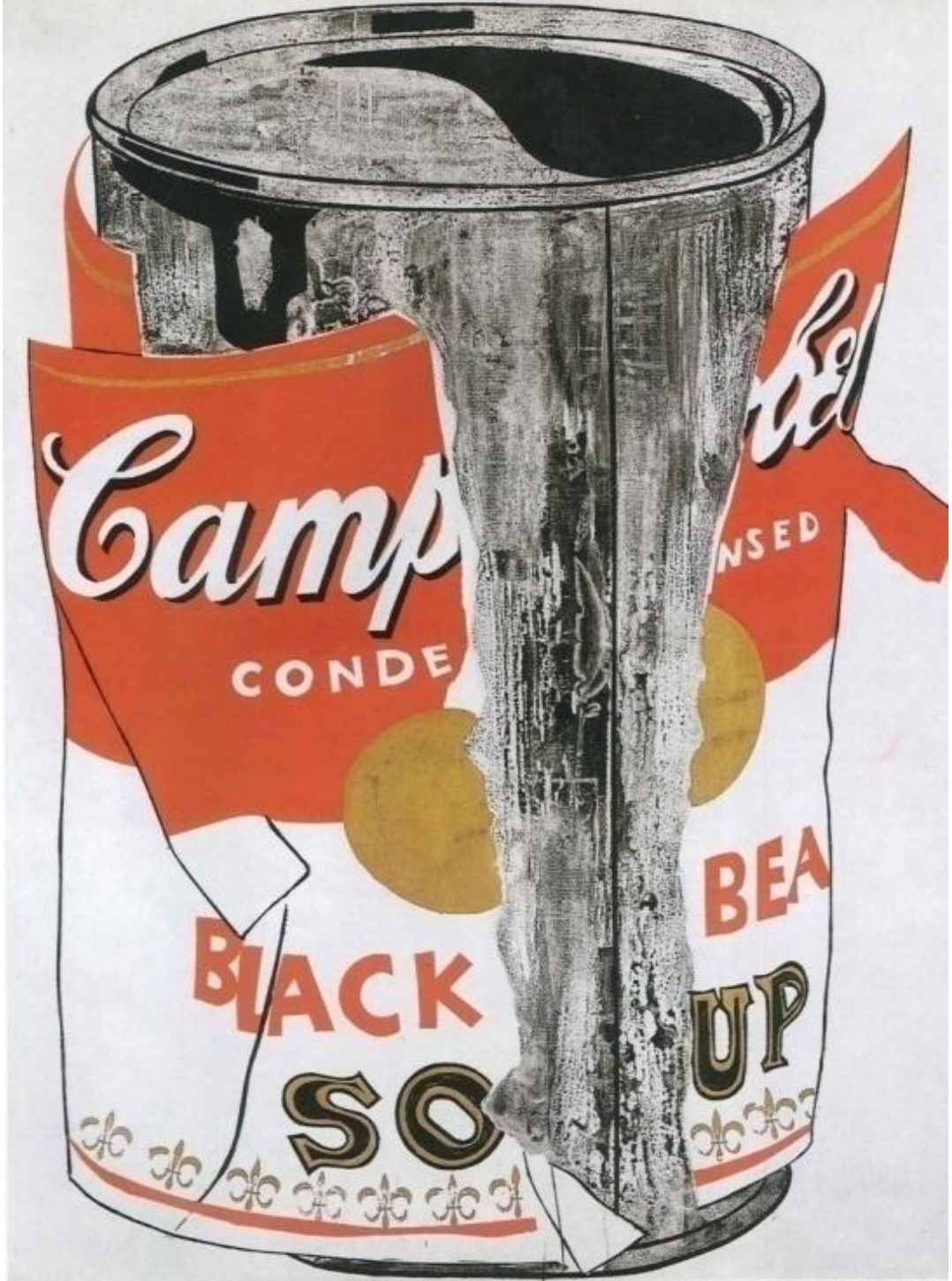
Pop Art'çılar çok farklı imgeleri bir araya getirebileceklerini ve bunu kendi biçemlerini katmadan yapabileceklerini ileri sürmüşlerdir. Lichtenstein bunu şöyle dile getirmektedir;

*“Bence [kullandığım] düz imgeler kafamızın içinde olup bitenlere, lirik soyutlamanın ya da soyut dışavurumculuğun sahte derinliğinden çok daha uygun.” derken, Oldenberg; “Ben iç çamaşırı ve taksi sanatını destekliyorum. Ben kaldırırma düşürülmüş dondurma sanatını destekliyorum. Ben, bir katedral gibi yükselen köpek dışkısının soylu sanatını destekliyorum.” diyordu(Aktaran Akaş, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar: 14-15).*



**Resim 57**Claes Oldenburg, “Floor Cake”, karışık teknik, 1962, 152,4x22,9x121,9cm





**Resim 58** Andy Warhol, "Campbell çorba kutusu", tuval üzerine akrilik, 1962, 183x137cm



**Resim 59** Andy Warhol, “ Marilyn’ler” , 1962, tuval üzerine akrilik, 209x170cm

1962’den sonraki dönemde Amerikalı Pop Art’çılar birlikte sergi açmaya, birbirleriyle tanışmaya, birbirlerinden etkilenmeye ve ortak bir amaç etrafında toplanmaya başlamışlardır. 1965’te Philadelphia’da düzenlenen ilk Andy Warhol retrospektifinin tanıtım kataloğunda, Samuel Adam Green şöyle diyordu:

*(Warhol'un) resim dili klişelerden oluşuyor. Bizim zamanımıza dek, kişisel olmaktan kesin biçimde uzak, makine yapımı, insan elinin değmediği ticari ürünlerle tanışan bir kültür daha olmamıştır... Warhol, popüler alışkanlıklarımızı ve kahramanlarımızı sorgulamaktan çok onları onaylıyor. Kaçınılmazlıkları kabul etmek, onlara karşı çıkmaya kıyasla ele alınmalarını kolaylaştırıyor. Göklere çıkarılan efsaneyi, mevcut deneyimimizin gerçekliğine tercih ediyoruz; öyle ki efsane yaygınlık kazanıyor ve sonunda başta ilgimizi çeken niteliklerinden sıyrılıyor.(Aktaran Lucie-Smith, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar: 256 - 265)*

Pop Art'ın bir diğer Özelliği ise temsile dayalı resmin ana özelliği yüceltme kavramını ele almasıdır. Şahiner'e göre ise; tüketim mantığı temsil resmine yüklemiş yücelik olgusunu ortadan kaldırmıştır (Şahiner, Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu: 137).

Geriye dönüp bakıldığında, Pop hareketinin bir başka çarpıcı özelliğinin, evrensel bir mesaj taşıdığı iddiasına karşın, içeriğinin ve tonunun yere, bölgeye göre değişmesi olduğu görülür. Britanya ve Amerika'daki Pop Art'ın farklı olmasının yanı sıra, New York'taki yerleşik sanatçılarla başka yerde çalışan Amerikalı sanatçıların yaptığı çalışmalar arasında da çarpıcı farklılıklar bulunmaktadır.

20. yüzyıl düşüncesinin bir imgesi gibi duran Pop Art Şahiner'e göre; 20. Yüzyılın temel eğilimlerini bünyesinde barındırdığı için var olan Pop Art, göstergeler ile ilgili mantığı ve onları tüketim biçimiyle yansıtan çağdaş bir form olmasının ötesinde, kendisi de doğrudan doğruya bir tüketim nesnesi gibiydi. Öyle ki nesnelere dünyasını tersine çevirmiştir. Ama kendisi de zamanla nesnelere arasında yitip gitme tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır (Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu: 137).

Pop Art, sıradan sanat haline getirerek devrimci bir söylem geliştirmiş, ama bu söylemin kendisi sıradanlaşınca hareket devrimci özelliğini yitirmiştir. Yine de 80'ler Pop Art'ın ustalarının izinden giden grafiti'ciler, New York'un en canlı resim gücü oldu; yasadışı çalışarak duvarlara, metro istasyonlarına ve kaldırımlara resimler yapmışlardır. Bu ekolün tartışmasız ustası Keith Haring(1958 – 1990)oldu, Warhol gibi Haring de bir marka haline geldi. Haring aslında Pop Art'çı sayılmazdı çünkü imgelerini popüler kültürden almıyordu, kendi amblemlerini yaratıyor ve bunları

çizgi romanlara benzer, basitleştirilmiş bir biçimde çiziyordu. 80'lerin sonunda grafiti art, on beş yıl önce Pop Art'ın sahip olduğu yere yakın bir yer edindi, New York'taki galeriler bu "Sokak Çocukları"nı kabullenmekte çekingen davrandı. Keith Haring aynı zamanda Yeni Figürasyon açısından çok önemli bir sanatçıydı. Haring 1990'da çok genç yaşında, 31 yaşında, AIDS'den hayata gözlerini kapamıştır.

Keith Haring:

*"Andy [Warhol] olmasaydı yaptığım şeyleri yapmam mümkün olmazdı. Andy sanatın ne yapması gerektiği konusundaki genel geçer görüşleri yıkmasaydı, ben var olamazdım."* diyordu.



**Resim 60** Keith Haring, " Toledo", 1987, tuval üzerine akrilik, 244x376cm

Pop Art'ı birçok değişik sanatsal biçimler izlemiştir. Ortak özellikleri son derece sofistike bir düşünsel alt yapı ile buna vakıf olunmadan anlaşılması zor olan bir dizi sanatsal proje ve ürün halini almıştır. İzleyiciyi düşünmeye zorlayarak sanatsal sürecin içine çekme çabası, sanatı daha entelektüel bir uğraş haline getirmiştir. Gözle görünen, elle dokunulan sanat eserinin modası artık geçmişti. Sanat 1960'lı yılların

ortalarından bu yana giderek madde olmaktan çıkmaya başlamıştır. Kısacası sanat daha geniş bir sanat kavramının içinde erimiştir. Eserler gerçek dünyanın içine bu kadar karışınca da sanatı değiştirme, dönüştürme gücünü yitirmeye başladığı izlenmektedir. Bu ürkütücü gerçeği kavrayan sanatçılar 1980'lerde resmin yanlısamalarına, kendi görüntü dünyalarına büyük özlem duydukları gözlenmektedir.

1980'lere gelindiğinde, 1960'larda zirvesini yaşamış olan Pop Art iyice kurumsallaştı ve avangard özelliklerini önemli ölçüde yitirmiştir. Warhol 1987'de ölünce New York sanat dünyası büyük bir darbe yer. 1980 ve 90'larda Hockney fotoğrafa ve sahne tasarımına yönelir. Oldenburg anıtlar yapmaya başlar. Lichtenstein zengin olur – 90'ların ortasında büyük resimleri daha boyası kurumadan 2 milyon sterline alıcı bulmaya başlar.

#### **2.4. Foto-Gerçekçilik ( Hiper-Gerçekçilik )**

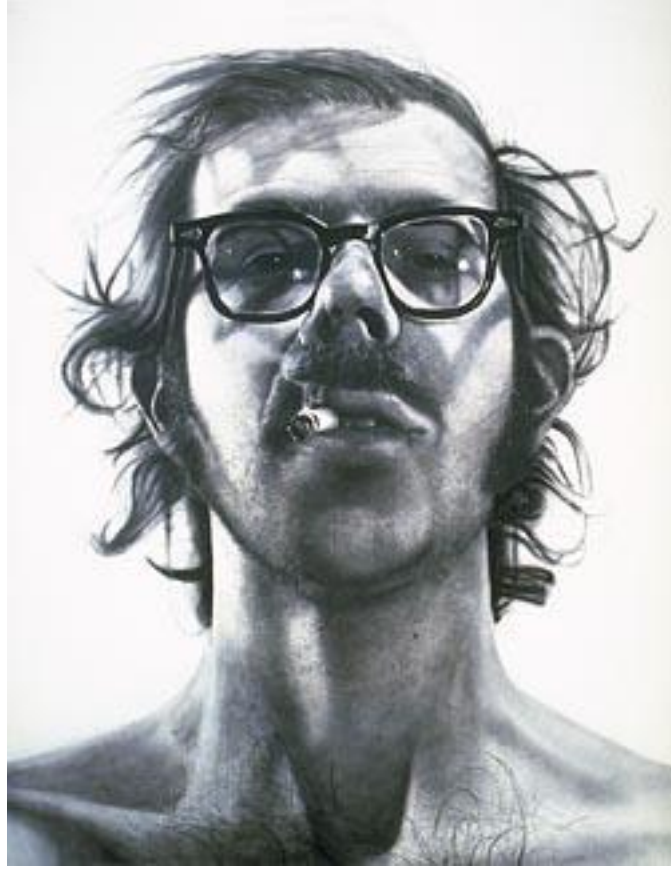
1960'ların sonlarında gelişmeye başlayan ve 1960-1970 yıllarında özellikle ABD'de yayılan Foto-Gerçekçilik, gözün görme yeteneklerinin ötesindedir ve bu nedenle fotoğrafa başvurur. Pop resim gibi, Foto-Gerçekçilik de çalışmanın dışarıdaki kaynağının doğrudan gözlenmesine değil, fotoğrafik kaynak malzemeye dayanan figüratif bir üsluptur. İmgeler ya yüksek kalite renkli baskılar (kartpostallar ya da seyahat broşürlerindeki resimler gibi) ya da gerçek fotoğraflar temel alınarak titiz bir çalışmayla yeniden üretiliyordu. Foto-Gerçekçi sanatçılar yüzeysel görüntüyü birebir yansıtmak yoluyla sorgulamak ve eleştirmek istemişlerdir. Netliği ve detaylarıyla gerçek fotoğrafı neredeyse geride bırakan bu resimler tasvir edilen nesneye yepyeni ve onu teşhir eden bir bakış açısı ortaya koymuşlardır.

Bu akımın önemli sanatçıları arasında; Robert Bechtle(1954-), Claudio Bravo(1936-20011), Chuck Close(1940-), Robert Cottingham(1935-), Don Eddy(1944-), Richard Estes(1936-), Janer Fish(1938-), Audrey Flack(1931-), Ralph Goings(1928-), Richard McLean(1934-), Malcolm Morley(1931-), Gérard Schlosser(1934-) de bulunan Foto-Gerçekçi ressamlar için konu bahaneden başka bir şey değildir. Bu

ressamları gerçekten ilgilendiren betimledikleri nesnenin fotoğrafla ilgili yanadır (Batur, Sanat Dünyamız, Avant-garde 1945-1995 Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları: 74).

Figüratif çalışmaların fotogerçekçi bir yaklaşımla ele alınması, ilk bakışta görüldüğünden daha karmaşık bir süreçti ve üç temel ögeye dayanıyordu. Öncelikle sanatçı, kaynağını, Duchamp'ın yaklaşımına benzer bir tavırla “hazır nesne” olarak görüp onu en ince ayrıntısına dek yeniden üretmeyi seçmiştir. Örneğin Malcolm Morley'in seçimi bu doğrultuda olmuştur; Morley, tuvalini karelere böler, üzerinde çalıştığı kare dışında tuvalin her yerini kapatır, seçtiği görüntüyü bu şekilde kare kare, sonucun ne kadar hatasız olduğunu tablo tamamlanana dek bilmeden oluşturmaktadır(Lucie-Smith, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar: 265-266).

Chuck Close da (1941-), arkadaşlarının iyice büyütülmüş vesikalik fotoğraflarını kullanarak tablolar yaptı. Close, resimlerini yaparken fotoğraf makinesine özgü ayrıntıları yeniden üretmeye dikkat ediyordu; örneğin, diyafram açıklığı geniş tutulduğunda, başın farklı odak bölmelerine ayrılması gibi. Bu durum, eleştirilenlerin, Close'un “*gerçek görüntünün kendisinden çok, bilginin sistematikleştirilmesi ve düzenlenmesiyle uğraştığını*” ileri sürmelerine neden olmuştur. Ancak sanatçı, “*bir şeyi yaparken seçilen yöntemin, yapılan şeyin görüntüsünü, dolayısıyla anlamını değiştirdiğini*” söyleyerek bu eleştirileri reddetmiştir. Close, amacının yalnızca, “görüntünün içinde bulunduğu bağlamla bağlarını gevşetmeye çalışmak” ve izleyicinin gerçekliğe bakışına karşı koymak olduğunu iddia ediyordu (Lucie-Smith, a.g.e: 265-266).



**Resim 61** Chuck Close, Kendi Portresi 1968, tuval üzerine akrilik 272x211cm



**Resim 62** Ralph Goings, "Town of Cobleskill", 1976, kağıt üzerine Sulu boya, 30x45cm

Ralph Goings (1928-) gibi başka Foto-Gerçekçi sanatçılar ise, konunun en önemli öge olduğunu kabul etmişlerdir. California’da doğup büyüyen Goings’in ilk Foto-Gerçekçi tablolarının 1969’da başlayan bir dizi kamyonetler üretmiştir. Goings, bu tablo serisinin ilkini, bir grup sergisi için Sacramento’yu gösteren bir manzara tablosu yapması rica edildiğinde hazırlamıştı. Süpermarketin park yerinde duran bir kamyonet, ona yerelliğin ve bu yerelliğe özgü hayat tarzının mükemmel bir yansıması olarak görünmüştü. Ancak bunun gerisinde, “geri çekilip, konunun kendi başına ayakta durmasına izin vermek” gibi daha genel bir eğilime yönelmiştir.

Foto-Gerçekçilik, uluslararası arenada kısa süren bir başarının –1972’deki Kassel Documenta sergisinde Foto-Gerçekçi çalışmalara ağırlıklı olarak yer verilmişti– ardından başlıca akımlar arasında yer almaktan uzaklaşıp, birçok özel koleksiyoncunun önemseydiği, ama eleştirilenlerin pek tartışmadığı, yalıtılmış, bir alt-üslup haline gelmiştir. 1990’larda da gelişmesini sürdürmüş, günümüz sanatında da hala etkisini sürdürerek devam etmektedir.

## 2.5. Yeni Gerçekçilik

Avrupa’da da (Paris’te), “çağdaş sanayi ve tüketim dünyasının oluşturduğu gerçekliğin farkına varılması; modern doğanın saptanması” bağlamında Yves Klein, Tinguely ve Hains yeni bir vizyon, bir algılama metodolojisi geliştirme peşindeydiler ve İngiliz ve Amerikalı sanatçıların araştırmalarına koşut olarak, hemen hemen aynı zamanlarda (1950’lerin ortalarında) “Yeni Gerçekçilik” (Nouveau Realisme ) üç genel yaklaşım çerçevesinde gelişmiştir (Şahiner, Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu: 144).

İkinci Dünya Savaşı sonrası yıllarda Batı sanatında, Dada’nın mirasçısı sayılabilecek çeşitli akımlar ortaya çıkmıştır. Bunların gerçek bir Dada ruhu taşıyıp taşımadığı ise, bugün de tartışma konusudur. Marcel Duchamp, 1950’lerde arkadaşı Hans Richter’e yazdığı bir mektupta,

*“Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat, Asamblaj ve benzeri isimlerle anılan pek çok akım Dada’nın temelleri üzerinde yükselmekte ve Dada’yı kolay bir çıkış yolu*



*olarak kullanılmaktadır. Ben hazır-nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-Dadacılar ise hazır-nesnelerde estetik güzellik buluyorlar”(Aktaran Antmen, 20.yüzyıl Batı Sanatında Akımlar: 175).*

Diyerek bu tartışmayı bizzat başlatan kişidir. Duchamp'ın eleştirisi haksız sayılmaz. 1960 sonrasında gündeme gelen pek çok Neo-Dadacı akım Yeniçağın yeni estetiği olarak gündeme gelmiş; ancak sanatla hayat arasındaki sınırların en çok eridiği noktada bile estetik ve 'biricik' sanat nesnesi olgusu baskın çıkmıştır

Hayatla sanat arasındaki sınırları yok etmek için ortaya çıkan bu Neo-Dadacı akımlardan biri de Fransa'da 1960 yılında bir eleştirmenin öncülüğünde, bir grup genç sanatçının oluşturduğu Yeni Gerçekçiliktir. Yeni Gerçekçilik, 1950'li yıllardan itibaren Batı dünyasında gözlenen modern tüketim kültürünün bir yansıması olarak ortaya çıkmış ve bu anlamda çağının bir tür tanıklığını yapmıştır.

Fransa'da Pierre Restany(1930-2003)16 Ekim 1960 tarihli bir bildirmede Yeni Gerçekçilik terimini ortaya atmış ve 27 Ekim'de Yves Klein'in evinde aynı adlı grubunu kurulmuştur. Yeni Gerçekçiliğin manifestosunu<sup>10</sup> yazan Fransız sanat eleştirmeni Pierre Restany'e göre,

---

<sup>10</sup>**Yeni Gerçekçiliğin Manifestosu 1960:**

Bir yandan modern çağın içinde düştüğü olağanüstü bitkinlik, öte yandan sanat tarihinin kazandığı ivme karşısında telaşlanan ağırbaşlı akademisyenlerin ya da namuslu insanların güneşi durdurmak veyahut saatin gösterdiğinin tersine yönelerek zamanının ilerleyişini yavaşlatmak çabaları boşunadır.

Günümüzde, kurumlaşmış tüm söz dağarcıklarının, tüm dillerin ve üslupların tükendiğine ve kemikleştğine tanık olmaktayız. Geleneksel ifade biçimlerini yetersiz kılan bu tükenmişlik, Avrupa ve Amerika'da dağınık haldeki bağımsız girişimleri karşı karşıya getiriyor; ama incelemeleri ne yönde olursa olsun her biri yeni bir ifadenin normatif temellerini tanımlama çabası içinde bulunuyor.

Bu çabalar, yağlıboya resimde, cilada yeni bir formül arayışı değil. Tuval resmi (resim ve heykel temelli bütün diğer klasik ifade biçimleri gibi) miadını doldurmuş bulunuyor resim şu günlerde, bazen hala yüce bir biçimde, o uzun tekelinin son demlerini yaşıyor.

Peki, biz onun yerine ne öneriyoruz? Biz, gerçeğin kendisini öneriyoruz: kavramsal ya da düşsel süreçlerin prizmasından yansıyan değil, gerçeğin kendi tutkulu macerasını öneriyoruz. Nedir bunun işareti? İletişimin temel evresinin sosyolojik sürekliliğinin devreye sokulmasıdır. Sosyoloji, nesnelere seçmek ya da afişleri yırtmak, çöplerin ya da yemek masasının artıkları olsun nesnelere cazibesine kapılmak, mekanik hassasiyetleri salıvermek, duyarlılığın algılanabilenin de ötesinde yayılmasını sağlamak gibi farklı şekillerde bilincin ve rastlantının yardımına koşacaktır.

Bütün bu girişimler (birkaç tane var, ama başkaları da olacaktır) genel, objektif olasılıklarla acil bireysel ifade arasındaki kategorik anlayışın yarattığı aşırı mesafeyi ortadan kaldıracaktır. Böylece, bir bütünlük içinde sosyolojik gerçeklik, insanlığın bütün eylemlerinin ortak iyiliği, sosyal

*“Tüm dillerin ve üslupların tükendiği bir nokta” söz konusudur. Yeni gerçekçilik ise, “artık çoktan miadını doldurmuş olan resim ve heykel alanında yeni bir formül” değildir. “Peki, biz ne öneriyoruz?” diye sorar Restany ve yanıtlar: “Gerçeğin kavramsal ya da düşsel bir prizmadan geçirilmiş bir yansımasını değil, ta kendisinin algılanmasının o tutku dolu macerasını.”(Aktaran Antmen, 20.yüzyıl Batı Sanatında Akımlar: 175).*

Pierre Restany bu etiketle anılmaya başlanan birbirlerinden çok farklı sanatçıların girişimlerinde ortak bir yan bulunur. “Gerçekliğin kavranmasında yeni yaklaşımlar” olarak tanımladığı Yeni Gerçekçilik motivasyonların farklılığını ön planda tutar. O dönemde grup Kuzey Amerika kökenli Neo-Dada’nın Avrupalı dengi olarak görülüyor, Avangardın liderliğini New York’tan alıp gerçek sahibi olarak görülen (özellikle Fransızlar tarafından) Paris’e teslim etmeye yönelik, çaresizlikle sarf edilmiş son bir çaba olarak değerlendiriliyordu. Grup üyelerinden (Pierre Arman, 1928-) gündelik hayattan nesnelere bir araya getirilerek üne kavuşmuştur; önceleri bu nesnelere açıkça rastgele seçiyordu, sonraki dönemlerde çalışmalarında bir tek kategoriden örnekler yer almaya başlamıştır. Restany, grubun kuruluş bildirgesinde “yeni gerçekçiliğin hiçbir tartışma eğilimi gütmeksizin sosyolojik gerçekliği kaydettiğini” belirtmiş olsa da, Arman’ın çalışmaları, genellikle tüketim toplumunun basite indirgeyici kınaması olarak görülür (Lucie-Smith, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar: 273-274).

Yeni Gerçekçilerin, dünyanın kendisini bir tür resim gibi gördüklerini, “evrensel anlamda önem taşıyan kesitlerini” kendilerine mal ettiklerini belirten Pierre Restany,

---

etkileşimlerimizin yüce cumhuriyeti, toplumsal bir alıveriş ortaya çıkacaktır. Sözde soylu türlerin ve özellikle resmin sonsuz içkinliğine inanan bu kadar çok insan varsa, bu sanatsal çağrının şüpheye hiç yer bırakmaması gerekir. Bu aşamada, zorunlu olarak acil bir biçimde, belli deneyimlerin doğal olarak Barok görünümü içinde, bireysel yaratıcısını cisim kazanması ve etkili bir biçimde ifade biçimini bulmasında saf duyarlılığa dayanan yeni bir gerçekçiliğin yoluna girmiş bulunuyoruz. Yves Klein ve Tinguely, Hains ve Arman, Dufrière ve Villeglé ile birlikte, Paris civarında çok çeşitli yeni başlangıçların hazırlıkları yapılıyor. Sonuçları tam olarak hala bilinmeyen, ama kesinlikle ikonoklastik (kutsal tasvirleri ya da dinsel eşyayı tahrip eden, ikon kırıcı) olması beklenen (ikonaların yanlışları ve onlara hayran olanların aptallığı nedeniyle) bu başlangıçların mayası bereketli olacaktır.

Dolayısıyla, Dada’nın sıfır derecesinden kırk derece yüksekte, boyunlarımız kadar doğrudan ifadeye batmış durumdayız; bizi temize çıkaracak gerçekçiliğimizden başka saldırganlığımız, belli bir polemik niyetimiz yok. Ve bu durum lehimize işlemekte. İnsan, gerçeklikle yeniden bütünleşmek için kendi payına düşeni yaparsa, kendi aşkınlığıyla bir tuttuğu gerçeklikte duygu, duyarlılık ve yeniden şiirle karşılaşacaktır.

1961 yılında Paris'te "Dada'dan 40 Derece Yüksekte" başlıklı resim serginin broşüründe yer alan düşüncelerinde, Yeni Gerçekçilik için Marcel Duchamp'ın hazır-yapım nesne kavramını şu şekilde anlatmıştır:

*"İçinde bulunduğumuz durumda Marcel Duchamp'ın hazır-nesnesi (ve aynı zamanda Camille Bryen'in fonksiyonel nesnelere) yeni bir anlam kazanmaktadır. Modern varoluşun organik tüm kesitlerini oluşturan kente, sokağa, fabrikaya, kitlesel üretime ait doğrudan ifadenin bir tercümesidir. Sıradan nesneye yönelik bu sanatsal vaftiz, tipik bir 'Dada Eylemi'dir. Ret ve sıfır noktasının ardından, efsanenin üçüncü ayağı hayata geçmektedir: Marcel Duchamp'ın sanat karşıtı eylemi, olumlanmaktadır. Dada akli, modern dünyanın dışsal gerçekliğini kendine mal etmeyi kendine uygun bulmuştur. Hazır-nesne artık olumsuzluğun ya da polemik değil, yeni bir ifade repertuarının temel öğesidir."* (Aktaran Antmen, 20.yüzyıl Batı Sanatında Akımlar: 175)

Yves Klein'in sanatındaki sorunsal; kozmik sezgiye ulaşacak duyarlı bir iletişim ve algılama kanalı bulgulamak, gündelik yaşamın dönüşümüne teknolojiyi entegre etme isteği ve "düzenlenmiş görsel diller" olan kitle iletişim araçlarının formlarını şiirsel bir şekilde yeniden kazanma tasası olarak görülmektedir. Klein 1960'larda beliren birçok sanat hareketiyle içli dışlı olmuş, vücut Sanatı (Body Art), Süreç Sanatı (Process Art) gibi 1960'larda gelişen değişik sanat hareketlerine uygun düşen işler ortaya koymuştur (Şahiner, Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu: 144-145).

Yeni gerçekçilik, bir yandan Pop Sanat'ın öte yandan Kavramsal Sanat'ın çeşitli özelliklerini bünyesinde barındıran, ama yukarıdaki açıklamanın da ortaya koyduğu gibi, genellikle atık ve buluntu nesnelere kullandığı bir akımdır. Gerçeklik olgusunun yeniden kavranmasını amaçlaması, akım dahilindeki sanatçıları birbirinden ilginç ve farklı malzemelere ve yollara yöneltmiştir. Bu sanatçılardan bir grubun çok daha önemli bir üyesi olan Arman'ın çocukluk arkadaşı, genç yaşta ölen Yves Klein'di(1928-1962). Klein'in çalışmaları, bir nihilizm unsuru barındırmaları anlamında Dadacıydı. Klein, 1958'de bomboş bir galeriden ibaret bir sergi düzenlemiş, açılışta kapıda dursunlar diye Cumhuriyet Muhafızları kiralamıştı. Ancak Klein'in çalışmalarının görünürde Pop'la bağlantısı yoktu. Yaptıklarının çoğunun kökeninde, son derece farklı ezoterik kaynaklar vardı. Örneğin; Gülhaçlılar'dan çok etkilenmişti. Ayrıca bir judo uzmanıydı (Japonya'da ciddi eğitim

almıştı bu konuda) ve judo sayesinde Zen Budizm'i öğretileriyle ilgilenmeye başlamıştır. Görünüşe bakılırsa, Klein'in (kendi deyişiyile) "sanat düşüncesinden uzaklaşma" isteğinin gerisinde Zen Budizmi yatmaktadır.

Klein şöyle diyordu:

*"Resmin özü, o 'uçucu tutkal' denilen şey; sanatçının bütün yaratıcı varlığıyla gizlediği, tablonun resimsel öğeleri arasına yerleştirme, üstünü kapama, sızdırma gücüne sahip olduğu, arada bulunan üründür."* (Aktaran Lucie-Smith, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar: 273-274.

1950'li yıllarda "Uluslararası Yves Klein Mavisi" olarak tanımlanan bir mavi tonuyla tek-renk resim ve heykelleri gerçekleştirmiş, ayrıca boyalı insan bedenlerini tuvale bastırarak yaptığı 'antropometrik' resimleriyle tanınmıştır. Klein'in suyla ya da ateşle gerçekleştirdiği resimleri de bulunmaktadır. Klein, 1958 yılında Paris'teki Iris Clert Galerisi'ni "Boşluk" adı altında sergileyerek büyük sansasyon yaratmış, ve bir dizi benzeri etkinlikle sanat dünyasının işleyişini tüm gerçekliğiyle gözler önüne sermiştir. Yeni Gerçekçilik akımının bir fikir olarak şekillenmesinde Pierre Restany ile birlikte aktif rol alan Yves Klein, akımın ilk sergisi olan "Dada'dan 40 Derece Yüksekte" adlı serginin ismi nedeniyle Restany ile tartışmış, kendi sanatının "ruhsal içeriği"nin Dada'nın yıkıcı anarşizmiyle bir ilgisi olmadığını ifade etmiştir.



**Resim 63**Yves Kline, “ANT 19”, 1960, 65,5x55,5cm

Klein’in öğretisi, genellikle kendisinin “Uluslararası Klein Mavisi”, IKB adıyla patentini aldığı tonda yapılmış tek renkte tablolarla dile getirilmiştir. Bu tabloların yumuşak dokuyu çağrıştıran yüzeyleri minimal bir yaklaşım içeren düşüncesiyle ilgili olarak, Stella’nın ilk çalışmalarında rastlanan ya da Robert Ryman’ın beyaz tablolarında karşımıza çıkandan daha farklı, doğaüstücü bir yaklaşım sunmaktadır.

Klein ısrarcı bir eleştirmen, tam bir provokatör olarak görülmektedir. Halka açık “resim yapma törenleri” gibi gösteriler düzenlemesi, kötü şöhretini iyiden iyiye arttırmıştı. Bu gösterilerde, Klein’in bestelediği, yirmi müzisyenin on dakika boyunca tek bir notayı çalıp on dakika boyunca sessiz kaldığı Monoton Senfoni (sessizlik senfonisi) adlı beste eşliğinde, maviye boyanmış çıplak kızlar yine Klein’in

direktifleri doğrultusunda, yerlere serilmiş tuvaler üzerinde yuvarlanarak bedenlerinin izlerini aktarmışlardır.

Yeni Gerçekçilerin başlıca temsilcisi bulunun Arman(1928-) ise, Klein'in tersine sergilediği boş galeriyi 1960 yılında tümüyle çer çöple doldurarak yine bir sansasyon yaratmıştır. Arman'ın yapıtları, çok sayıda gündelik kullanım eşyasının bir araya getirilmesiyle oluşmaktadır. Bir başka Yeni Gerçekçi César(1921-1999) atık malzemelerle, özellikle de otomobil hurdalarıyla gerçekleştirdiği "Kompresyon" heykelleriyle tanınmıştır. Fluxus'la ilişkilendirilen İsviçreli sanatçı Daniel Spoerri(1930-) de Yeni Gerçekçilik akımının manifestosuna imzasını atan sanatçılar arasında yer almıştır. Spoerri, özellikle yiyecek-içecek gibi malzemelerden oluşan atıkları resim yüzeyine yapıştırarak duvara astığı resim heykel arası yapıtlarıyla tanınmıştır. 1970 yılında Düsseldorf'ta Eat Art Gallery (Yiyecek Sanat Galerisi) adlı bir galeri açan Daniel Spoerri, bu galeride yiyecek malzemeleriyle sanat üreten sanatçıların yapıtlarını sergilemiştir. Spoerri'nin Eat Art Galerisi'nde yiyecek heykellerini sergileyen Fransız heykeltıraş Niki de Saint-Phalle(1930-), 1960 yılında boya püskürten tabancalar kullanarak yaptığı resimleriyle dikkat çekmiş; kısa bir süre için Yeni Gerçekçiler arasında yer almıştır. Yeni Gerçekçilerden İsviçreli heykeltıraş Jean Tinguely(1925-1991), modern çağın teknolojiye olan aşırı merakını hicveden heykelleriyle tanınmış, kendi kendini yok eden kinetik heykeller tasarlamıştır. Yeni Gerçekçilik Özellikle Amerika da etkisini geç hissettirmiş olsa da özellikle sinema da çok önemli gelişmeler göstermiştir.

### **3. 1980'LERDE YENİ DIŞAVURUMCULUK ve YENİ FİGÜRASYON**

1980'ler sanat dünyasında sanatın üretimi, algılanması, alımlanması ve anlamlandırılması açısından köklü değişikliklere gidilmesi önemli bir dönemdi. Bununla birlikte 1980'li yıllar, Yeni Ekspresyonizm, Yeni Figürasyon, Neo Geo ve Simülasyon kavramlarının ortaya çıkışına, eski dönemin bütünlüklü hareketlerini dikkate alma eğilimin sürdüğüne işaret etti. Heartny'e göre; Julian Schnabel(1951-), Soyut Ekspresyonistlerin devasa iddialarını akla getiren kahramanca, bol boya sürülmüş tuvaler yaratmıştı. Anselm Keifer(1945-), Alman tarihi ve mitolojisine gönderme yapan saman, dökme kurşun, çamur ve kumun toplandığı tuvalerle kendisini Alman Romantizm neslinden sayıyordu.

Yeni Dışavurumculuk; Modernizmin ve Avangardın kalıplarına karşı gelen, çeşitli dönemlerden anlayışları birleştiren, özgürlük ve alaycılık duygusuyla eleştirel ve tepkisel olan Postmodernist çağın karmaşası ve bunalımlarından kendi benliğine ve geçmişine dönerek köklerini arayan, farklı yerlerde aynı anda "Resimde yapılacak yeni bir şey kalmadı" dediği sırada, sanki birden resim yeni keşfedilmişçesine ortaya çıkmış ve sanatçının bütün yaratıcı hücrelerini kullanan bir anlatım tarzı olarak belirmiştir.

Yeni Dışavurumculuk, 1980 sonrası dünyanın değişik yerlerinde aynı anda, aynı ya da benzer koşulların ortaya çıkardığı bir tavır veya davranış biçimidir.1970'lerde birçok ülkede kültürel birleşimlerin ortaya çıkardığı eklektik, politik ve ekonomik bunalımlar ve terör olayları, 1980'lere doğru sanatçıları resmin dolaysız ve dışavurumcu anlatımına sürüklemiştir.

Yeni Dışavurumculuk, 1970'lerden itibaren Avrupa'da ve ABD'de gündeme gelen yeni resimsel yaklaşımların tümünü tanımlamak için kullanılmaya başlanan son derece genelleyici bir terim olarak nitelendirilmektedir. Özünde, 1960-80 sürecine damgasını vuran kavramsal temelli yaklaşımlara bir tür tepki olarak değerlendirilebileceğimiz bir anlayış vardır: yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür, yeniden anlatı, yeniden tarih... gibi bir dizi 'geri dönüş', hem Modernist sanatın, hem kavramsalci eğilimlerin dışladığı birçok geleneksel sanatsal unsurun yeniden sahiplenilmesine yol açmıştır. 1980'lerde, özellikle Amerika'da Avangard fikrin yıkılmasıyla, Reagan<sup>11</sup>yıllarında Amerikan sanat marketinin güçlenerek yeni yetenek ve yenilik peşinde yeni eğilimlerin tanıtılmasında etkili olduğu, 1960'lı ve 70'li yılların Kavramsal Sanatının satılmazlığının kurduğu piyasanın 1980'lerde canlandığı, Postmodernizmle gelişen çoğulcu anlayışlarla birlikte yeniden bireysel, renkçi, boyayla yapılan resme dönüş olduğu düşünülmektedir. Sandler'e göre; sanat dünyasındaki ilk değişim aslında Şubat 1979'a tarihlenmektedir. New York'ta, Mary Boone galerisindeki Julian Schnabel'in sergisinde, yapıtları öyle bir çıkış yapmıştır ki resimler galeriye asılmadan satılmış ve hakkında en çok konuşulan kişi haline gelmiştir. Amerikalılaştığı düşünülen sanat, Avrupa'da var olan toplumun eleştirisini yaparken, ideolojikken ve toplumu değiştirmek isterken, Amerikan sanatçıları kapitalizmi uygun bulabilmektedirler. Yine Alman sanatçı Kiefer'in belirttiğine göre; *"Avrupa tarihe sahiptir"*. 1980'lere uzanan süreçte özellikle Almanya'da ve İtalya'da dikkat çekmeye başlayan bir grup ressamın yoğun üretim ve sanat çevresinde gördüğü ilgi, "resmin geri döndüğünün" işareti sayılmış, 1960-80 sürecinde pek tercih edilmeyen bir mecra olarak "tuval"ın o kadar da kolay kalkmayacağı yolunda yorumlar yapılmıştır (Antmen, 20.yüzyıl. Batı Sanatında Akımlar: 263). Böylelikle 1980'lerin resminin şeması belirlenmiş olmaktadır. Yeni Dışavurumculuğun ilk tanıtımı, 1981'de Londra'da Royal Academy'nin "Resimde Yeni Bir Ruh" isimli uluslararası sergisinde, eleştirmen Hilton Kramer(1928-)'in 1981 New York Time'daki yazısı ve aynı yıl Thomas Lawson'un Art Forum dergisindeki yazısıyla ortaya çıkmıştır. Bu sergilerde farklı kuşaklardan pek çok sanatçının figüratif yapıtlarına yer verilmiş, Pablo Picasso(1881-1973)'dan Francis Bacon'a, Erich Auerbach(1892-1957)'tan David Hockney (1937-)'ye uzanan bir çizgide, özellikle figüratif resim bağlamında, "geri dönüşü" büyük bir heyecan

---

<sup>11</sup>**Ronald Wilson Reagan:** (1981-1989) Tarihleri arasında Amerika Birleşik Devletleri Başkanlığı'nı yapmış 40. Dönem başkanıdır.



yaratmış ve “Yeni Figürasyon” hareketini tetiklemiştir. Amerikalı eleştirmen Hilton Kramer’in, “resim sanatına yönelik müthiş bir açlık” olarak gördüğü bu ilginin temelinde, 1970’li yılların ekonomik durgunluğundan sonra 1980’lerde yaşanan ekonomik canlanmanın ve sanatın önemli bir yatırım aracı olarak değerlendirilmeye başlanmasıyla da açıklanmaktadır (Aktaran Antmen, 20.yüzyıl. Batı Sanatında Akımlar: 265).

Bir başka anlatımla Yeni Dışavurumculuk, 1980’lerde başlayarak özellikle Almanya, İtalya ve Amerika’da yeni kuşak sanatçı gruplarının tuval resmine dönüş yaptıkları, renkçi ve kalın boya tabakaları ve serbest fırça darbeleriyle bireysel, mitolojik, öyküsel bir ikonografiye yöneldikleri gözlemlenir. Sanat alanında gözlemlenen tüm bu yeni gelişmeler, kullanılan malzeme ve anlatım alanları ne olursa olsun, zamanın özgür tavrının sanatta biçimlenişi olarak görülmektedir (Akdeniz, Sanat Koleksiyonu – II: 52).

Yeni Dışavurumculuk dalgası, Almanya’da George Baselitz( 1938-), Anselm Kiefer, Markus Lüpertz(1941-), Jörg Immendorf(1945-2007), Salome(1954-), Rainer Fetting(1949-), A.R Penck(1939-), Norbert Tadeusz(1941-) ve Helmut Middendorf(1953-); İtalya’da “Transavanguardia” (Avangardın Ötesi) adıyla anılarak Sandro Chia(1946-), Francesco Clemente(1952-), Nino Longobardi(1953-) ve Enzo Cucchi(1949-); ABD’de Julian Schnabel(1951-), Eric Fishl(1948-), David Salle(1952-), Jean Michel Basquiat(1960-), Keith Haring(1958-), Kenny Scharf(1958-), R.B. Kitaj(1932-2007) ve Leon Golup(1922-2004) gibi ressamlarla yayılmıştır. Bu ressamlar “Yeni Dışavurumculuk” şemsiyesi altında farklı resimsel kaygıları yansıtmak bir yana, mensubu oldukları farklı ulusal/kültürel kimliklerin de zaman zaman belirgin biçimde görünür hale geldiği bir sanatsal ifade benimsemişlerdir.

Yukarıda bahsedilen sanatçıların dışında, Berlin’de doğan Avusturya asıllı Sigmund Freud’un torunu Lucien Freud(1922-2011), Paris doğumlu Polonya asıllı Balthus(1908-2001), Almanya doğumlu bir başka İngiliz Frank Auerbach ve bu araştırmanın “1960 sonrası Yeni Figür” bölümünde de bahsedilmiş olan Francis Bacon’dan da söz edilebilir.

Aslında Yeni Dışavurumculuk'u oluşturan sanatçıları etkileyen, Amerika'da başlayan ve Avrupa'da da etkili olan 1968 öğrenci hareketleridir.

*Amerikalı gençler, çok sevdikleri Amerika'nın Batı dünyasına örnek ve kılavuz olarak tanıtılan Amerikan toplumunun, kendilerine inandırılmak istendiği kadar mükemmel bir toplum olmadığını keşfettiler. Bireysel haklara saygı temelinde yetiştirilen gençler bir siyahın okula alınmamasını algılayamazlardı. Amerika kendi değerlerini yalanlıyordu ve gençler, bu gerçeği haykırmak amacıyla sokağa indiler. Amerikan iktidarı, cop savurarak, yangın bombaları atarak ve kamu düzenini bozdukları gerekçesiyle onları gözaltına alarak, gençlere Amerika Birleşik Devletleri gerçeğini öğretti (Aktaran Dövençi, Yeni Dışavurumcu Resimde Dramatik Etkiler ve Uygulamalar: 41).*

1968'de Avangardın ruhu yeniden canlanmış, Londra, Paris, Berlin ve New York'ta sergiler açılmaya başlanmıştır. Fransa'da da alevlenen 1968 isyanları, Avangardın kutsadığı coşkunun zirvesi haline gelmiştir. Günlük yaşamı, imgelem ve yaratıcılığın hüküm sürdüğü bir oyuna, kendi oyun parkına dönüştürecek bir devrim amaçlanmaktadır. Bu yılların karşı kültüründe, sokakları süsleyen karşı estetikte Modernist Dadacıların, Gerçeküstücülerin, Fütüristlerin yani Avangardın en isyankar temsilcilerin hayalleri etkili olmuştur. Ali Artun'a göre bu durum, avangardın son oyunudur. Sanatın inşa ettiği modernizm ve sanata karşı çıkan avangard 1968 ertesinde çözülmüştür (Artun, Peter Bürger Avangard Kuramı, içinde; 'Sunuş, Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı: 9-10).Yeni Dışavurumculuk ise, Hitler'in gençliğe ibret olsun diye "yoz" sanat olarak tanımlayıp bastırdığı, engellenmiş gücün aniden geri dönüşü gibi Almanya'da da hemen yankı bulmuştur. Yeni Dışavurumcu resim; sanatçıların özel fantezi dünyasını, anı kırıntılarını ve korkularını, tarihsel olguların bireysel algılarını ve yorumunu içeren bir resimdir. Üslupsal bir özgürlüğün ifadesi olan Yeni Dışavurumcu resimde Modernist resme hakim olan biçimsel kaygılar geri plana itilirken üslupsal özellikler ve öznel anlatılar ön plana geçmiştir. Birbirinden çok farklı birer imge dünyası yaratan Yeni Dışavurumcu ressamların temel ortak noktası, hepsinin figüratif'e olan eğilimidir. Modernizmin genel olarak dışladığı figüratif resim 1980'lerde Yeni Dışavurumcu ressamlarla birlikte yeniden ilgi odağı olmuş, soyuta yönelmiş eğilimlerin oluşturduğu modernizm şemalarında bir türlü yer bulamayan Polonya asıllı Fransız ressam Balthus(1908-2001) ya da İngiliz ressam Lucian Freud(1922-2011) gibi eski

kuşak figüratif ressamlar adeta yeniden keşfedilmiştir (Antmen, 20. Yüzyıl. Batı Sanatında Akımlar: 265).

Yeni Dışavurumculuk, yükselişini 1970’lerde gelişen Bad Painting (Kötü Resim), Pattern & Decoration (Desen ve Dekorasyon Resmi) ve New Image Painting (Yeni İmge Resmi)’ne borçludur. Ayrıca 1970’lerde pek çok serginde düzenlendiği bilinmektedir. 1979’da “Avrupa79 Sergisi” Alman sanat tüccarı Hans Jürgen Müller tarafından düzenlenmiş ve sergi Honnef’e göre; Amerikan Kavramsal ve Minimal sanata tepkiyle geleneksel formlara, kendilerinden emin biçimde dönüldüğünü göstermiştir (Honnef, Contemporary Art: 24). Aslında 1960’larda başlayarak resim etkinliklerini sürdüren bu yeni kuşak 1970’lerin sonunda dikkat çekmişlerdir.

1980’li yıllarda, terör, politik gerilimler, iç savaşlar Almanya’nın ikiye bölünmüşlüğü, medyanın sunduğu görsel patlama, rock müzik kültürü, savaş sonrası kapitalizmin ve yabancılaşmanın yükselişi, teknoloji ve bilimin kitlece insan yok etmedeki suç ortaklığı, kimyasal felaketler, gelir dağılımındaki eşitsizlik, kentleşme sorunları, sanat piyasası, doğanın yok olmakta olması, azınlık sorunları, göçebelik gibi pek çok sosyal koşulla karşı karşıyadırlar. Bu durumlardan kaynaklanan ve resim doruk noktasını yaşamasına yönelik ilgide, kimi eleştirmenlere göre “görsel ve duyuşal olana yönelik müthiş bir özlem”in ifadesi vardır. 1960’lardan itibaren sanatta alternatif arayışların egemenliğine karşı resimsel uyanışı olumlu bulan çevreler, bu dönüşümü, kavram ve zihinsellik yerine duygu ve ifadenin geri dönüşü olarak değerlendirmişlerdir.

Yeni bir sanat oluşturmak için geçmişe ilişkin deneyim ve bilgilerden yola çıkan Yeni Dışavurumculuk ayrıca Picabia, Chagall, Max Beckmann ve De Chirico’dan özellikle ilham almıştır. 1980’lerin sanatı estetik ahlaktan vazgeçmiş, Avangard sanatın bu mirasının sanatçının toplumdan kopmasına neden olduğunu düşünerek; sanatla yaşam ve yüksek sanatla kitle kültürü arasındaki sınırları kaldırmıştır. Post Avangardlar sanatın özerkliğine inanmakta, tüketim dünyası, medya ve popüler kültürü karşıt olarak görmemekte, ilham kaynaklarını tartışmaya açmaktadırlar. Bunun için geleneksele başvurmakla beraber yüksek ve düşük sanatın değerlerini bir araya getirmektedirler. Çünkü farklı bir izleyici kuşağıyla karşı karşıyadırlar ve bu yüzden sanat anlayışları ve ilham kaynakları da değişmiştir. Sanatçılar artık

kendilerini tek bir alanda uzman olarak görmemekte, farklı disiplinleri de bütünleştirmektedirler (Honnef, Contemporary Art: 27). Bu sanatçılar fotoğraf, enstalasyon, heykel ile ilgilenmişlerdir. Hatta Julian Schnabel 1996'da Jean-Michael Basquiat'nin otobiyografisi niteliğindeki 'Basquiat' ve 2000'de Kübalı yazar Reinaldo Arenas'ın otobiyografik romanından uyarladığı 'Before Night Falls (Karanlıktan Önce)'adlı oldukça ses getiren ve Oscar adayı olan filmlere de imza atmıştır. Hughes'e göre aslında "Dışavurumculuk asla uzağa gitmemiştir. 1970'lerde Land-Art (Arazi Sanatı) ve Body-Art (Beden Sanatı)'ın her ikisinin de arkasında oyalanmıştır" (Hughes, The Shock of The New Art And the Century of Change: 400). Bu yüzden Yeni Dışavurumculuğun, Dışavurumculuk'tan büyük ölçüde etkilendiği düşünülmektedir. Ayrıca Soyut Dışavurumculuk'un serbest fırça ve boya kullanımını, akıtmalarını ve dev boyutlarını, Art Brut'un naifliğini ve çocuksuluğunu, Enformel Sanat'ın farklı malzeme kullanımını, Cobra'nın yoğunlaştırılmış boya hamurunu, Gerçeküstücülük'ün bilinçaltı otomatizmini, Arte Povera'nın (Yoksul Sanat) toprak, ip, keçe, metal atıklar gibi organik veya inorganik madde kullanımını, Pop sanatın kitle kültürü kullanımını, figüratif unsurları çağın ruhuna göre, çoğulcu biçimde kendine mal etmiştir. 1980'lerde üretilen yapıtlarda eclectism (seçmecilik), pluralizm (çoğulculuk), appropriation (kendine mal etme), deconstruction (yapı söküm) ve disiplinlerarasılıktan başka 1970 ve 80'lerde gündemde olan multiculturalism (çok kültürlülük), küreselleşme, kozmopolitizm anlayışları da görülmektedir.

Yeni Dışavurumcular; Her olasılığın yürekli biçimde kucaklanmasını istediler – metafor ve alegori ya da öykü, fonografik oluşumlar, enerji veren yüzeyler, kırık çanaklar ve hala yağlı boya ile tıka basa doldurulmuş yüzeyler– kökeninde 1970'lerin Yeni İmge Sanatını yapan Modernist dogmaların duygusal ve biçimsel rezervi hala oldukça yer etmektedir. Çelişkili biçimde, Post Pop ve Post Kavramsal Sanattan da pek uzak görünmemektedir (Düvenci, Yeni Dışavurumcu Resimde Dramatik Etkiler ve Uygulamalar: 46-47).

Arnason'a göre ise; Yeni Dışavurumcular çoğunlukla "ikinci el" olan, anlaşılması güç imgeleri karıştırıp, bir araya getirmiş, şifrelendirerek yeniden bağlamsallaştırmışlardır (Arnason, A History of Modern Art: 636-637). Buchloh'a göre de; resim becerisinin kökenine yeniden dönüştürme, modernistlerin ütopyik

düşüncelerini sürdürmek için estetik olana yıkıcı bir niyet taşımalarına karşın, örtük bir boyun eğme hatta ideolojik egemenliğin hiyerarşisinin doğrulanması söz konusu edilmiştir (Düvenci, Yeni Dışavurumcu Resimde Dramatik Etkiler ve Uygulamalar: 46).Yeni Dışavurumcular, ifade etmek istediklerini, geçmiş dönemlerin kimi özelliklerini aracı olarak kullanarak vermişlerdir. Aslında bununla gerek modernizmi gerek kendi çağlarını eleştirmek istemişlerdir. Hasan Bülent Kahraman'ın yorumuna göre; bugün içinde yaşadığımız kültür, tarihe dönmekten çok tarihin artık yitirilmiş olduğunu söylemektedir: “Bu durumda sanatçı belki bir kitsch olarak, tarihin yapay görüntüsüne sığınarak boşlukta kalmaktan kurtulmaya çalışıyor. Dolayısıyla Yeni Dışavurumcu sanat tarihselin, gerçeğin ve nesnenin yitirilişine bir yanıt olarak belirmiştir” (Kahraman, Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri: 151).

1980 sonrası Yeni Dışavurumculuk ile beraber Yeni Figürasyon alanında birçok sanatçı kendini göstermiştir. Özellikle Alman sanatçılar bu alanda fazlasıyla aktiftirler. Figürlü resim erken dönem 1980'li yılların ihtilafı konusudur ve bu devirde modern paradigma, altmışlı yıllardan beridir geri çekilmekte, altmışların ve yetmişlerin Amerika'sındaki Concept ve Minimal Art stratejileriyle bir kapanış noktasına varmış görünmektedir. Sahne artık uluslararası olarak modern çağın yıllar önce mezara gömdüğü sanılan, tarihleştiren bir taklitçiliğin tüm dış karakteristiğini öne süren agresif, Avrupalı bir gerçeklik sanatının hükümdarlığı olarak görülmektedir. Avrupa'da tartışma, farklı düzlemlerde, küratörler ve eleştirmenlerce estetik bir münazara olarak, savaş sonrası Amerikan kültür hegemonyasına karşı isyan olarak yürütüldü; belki daha da sansasyonel olan, Almanya'da, faşizmin ve Nazi hükümdarlığının iblislerini yakalayıp kovan milli kimlikli bir sanat olarak değerlendirilmektedir(Lawson, Neue Figuration: 13).

### **3.1. Almanya'da Yeni Dışavurumcu Eğilimler ve Yeni Figürasyon**

Romantik ve Dışavurumcu tavır Alman resminin birkaç yüzyıldır kişiliğini oluşturmuş, özellikle 20. yüzyıl başında, geleneksel estetik kuralları yıkan ve toplumsal değerleri sorgulayan acı, hırçın, atak ve psişik derinliğe sahip dışavurumcu

akımla doruğuna ulaşmış olarak görülmektedir. Dönemin yeni kuşak Alman ressamaları bir yerde kendi öznel dünyalarını resme aktarıırken öte yanda Alman kültürünün bu niteliğine tekrar sahip çıkararak geleneksel mitleri, Alman insanının kaderini, ağdaş dünyanın kaosu içinde kişinin dramını işlemişlerdir. O dönemde Almanya’da daha çok 1940 kuşağının ressamaları olan ‘‘Yeni Dışavurumcular’’ uluslararası sanat pazarını etkilediysele de, onları izleyen 1950’ler kuşağı geç ressamaları endüstri ötesi ülkelerin diğer geç ressamaları ile birlikte estetik, kural, sınır tanımaz bir uçta çalışmaktadırlar ( Erzen, Yeni Boyut, Sayı 29: 8-9).

Yeni Alman resminin figürasyon sevdası dolayısıyla karşı karşıya kaldığı, ‘‘bugünün radikal sanatının gerçek vatani’’ olmaya dair taleplerle, kendi tarihiyle onaylanan bir otantiklik ve kesinlikle birlikte iyice hesaplanmış bir manifestoya dayanıyordu – Alman resmi tam da bu tarihe sahipti.

Almanya’da zaman zaman ‘‘Yeni Fovizm’’ olarak adlandırılan ve 20. yüzyılın ilk yarısında etkili olmuş Alman Dışavurumculuğuyla ilişkilendirilen Yeni Dışavurumculuk, Yeni Alman Resmi; George Baselitz, Anselm Kiefer, Jorg Immendorf, Markus Lüpertz, Rainer Fetting, Salome, A.R Penck ve Helmut Middendorf, Norbert Tadeusz gibi sanatçıların resimlerinde açıkça ortaya konduğu gibi, sanatçıların yaşadığı ortak ulusal geçmişten ve kültürel coğrafyadan beslenmektedir (Antmen, 20. Yüzyıl. Batı Sanatında Akımlar: 266).

Figüratif Alman resminin 1970’lerin sonlarına doğru ve 1980’lerin başında uluslararası sahnededir. Ancak başarisının kökleri 1950’li yıllara kadar uzanır. Zamansal ve mekansal kapsama alanıyla yeni Alman resmi otantizmin tadına varıyor ve 1970’li yıllarda New York’un kendinden emin sanat sahnesini tutan farklı postmodern ‘‘stratejilere’’ eşlik eden ontolojik kaygıdan korunmaktadır. Yaklaşık yirmi yıl boyunca figüratif resmin Georg Baselitz, Markus Lüpertz, K. H. Hdicke ve Bernd Koberling gibi sanatçıların ifade aracı olmuştur. Konrad Klapheck, Gerhard Richter ve Sigmar Polke’nin çalışmaları, uzunca süre figüratif unsurlar taşımışlardır (Lawson, Neue Figuration: 13).

İkinci Dünya Savaşı’ndan beri Alman sanatında Alman kimliğine dair her türlü gösterenin reddine karşı özellikle tartışmalı olan çeşitli imgeleri, simgeleri ve

çağrışımları harmanlayan Alman Yeni Dışavurumcuları, bir anlamda Joseph Beuys'un açtığı yolda, ama daha geleneksel bir mecra olan resim aracılığıyla, kendi geçmişleriyle hesaplaştıklarını düşündüren imgeler yaratmışlardır (Antmen, 20.yüzyıl. Batı Sanatında Akımlar: 266).

1960'lı ve 70'li yıllarda tamamında figüratif resim uluslararası camianın pek bilmediği bir şey halinde fakat uluslararası avangardın farkında olmakla birlikte fakat ona muhalif olarak Almanya'yla sınırlı kalmıştır. 1958'de Berlin'deki bir sergi dolayısıyla tanıtılan, "Enformel Sanatı" destekleyen ve Almanya'da taşizmi sağlamlaştıran soyut ekspresyonizm, Alman realizminin güçlü geleneği üzerinde yükselen bir isyan provoke eder nitelikte olmuştur. Berlin, eleştirel veya dramatik realizm gibi figüratif sanatın farklı yeni formlarının beslendiği zemindi: bu kavram ilk olarak, Baselitz ile Schönebeck'in eserlerini veya Richter ile Polke'nin ironik "kapitalist realizmini" karakterize etmek üzere altmışların başında kullanıldı. 1961'de Baselitz ile Schönebeck, "Pandämonium" adını verdikleri manifestoyu yayınlamışlardır. Baselitz bu cesur ayaklanmanın sebebi olduğu anlaşılır. Figüratif veya realist olarak çalışan Lüpertz, Hödicke, Koberling ve on iki başka genç sanatçı, 1964'te, kararlı ve ilerlemeci yapısıyla Amerikan pop sanatının, Fluxus eylemlerinin ve Beuys'un performans eserleri ile Alman grubu ZERO ve diğer minimalist veya konstrüktivist olayların sergilendiği sahne halini alan bir forum olan Galerie Großgörschen 35'i kurarlar. Berlin ve Düsseldorf'taki sahnenin çeşitliliğine rağmen, Alman figüratif resminin uluslararası profilinin hızla ve dramatik şekilde değişmeye başlaması 1970'lerin sonuna kadar sürmüştür(Lawson, Neue Figuration: 37).

Alman Federal Cumhuriyeti'nin geçen 30 yılda uluslararası avangardında aldığı parlak role bakıldığında Yeni Figürasyonun konvansiyonelliği oldukça göze çarpar. Almanya Joseph Beuys'un, belki de 20. yüzyıl savaş sonrası zamanındaki Avrupa sanatı içerisinde en ön safları alan bir sanat eserleri külliyesi (gesamtkunstwerk) olan, kapsamlı sosyal bir heykel projesinin vatani ve ana konusuydu. Ama Beuys'tan bağımsız olarak da performans ve nesne ilişkisi olmayan sanat, hiçbir yerde Almanya'daki kadar erken ve geniş bir alana yayılmamıştır. Mesela 1962'de Wiesbaden Şehir Müzesi Festum Fluxorum'un ilk Fluxus Hareketlerinin sahnelendiği yerdir (Thompson, Neue Figuration:22).

Sanatı ele alışı ve yorumlayışı açısından Marcel Duchamp'ın ve Dadaizm'in çizgisine oturan Fluxus hareketi Şahiner'e göre; kuramsal bir gruplaşma, yayınlar, betimlemeler ve Fluxus Maciunas denilen nesnelere odaklanmaktadır. Multiples (reprodüksiyonlar gibi çok sayıda çoğaltılmış ve ucuza satılan yapıtlar) , filmler ve çeşitli nesnelere oluşan Fluxus ürünlerinin hemen hepsi eklektik bir nitelik taşımaktadır. Etkileri günümüzde de devam etmekte olan ve kitle kültürünün bir parçası haline gelen hareket, bir akımdan çok yaşayan bir mite dönüşmüştür (Şahiner, Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu: 66).

Hitlerizm ve Holocaust (Büyük Yıkım) ile yüz yüze gelmiş ilk Alman sanatçı olarak görülen Beuys, dünyayı değiştirmek için ilk önce insanın kendi içinde savaşması gerektiğini, ancak böylelikle yeni bir sanat doğabileceğini düşünmüştür. Sanatı, toplumsal ve politik değişim ortamı olarak gördüğü için toplumsal, kültürel sorunlara karşı duyarlı olunması gerektiğini savunmuştur. Hughes; Beuys'un Nazizm'le kirlendiği düşünülen Alman sanatının Nazizm'le çirkin bağlarını kırmış olduğunu ve Alman sanatının gerçek hislerini düzeltmek için katkıda bulunduğunu belirtmiştir. Alman kültürüne ve geçmişine özgü imgeleri sosyal biçimde karşıt elemanlar halinde şamanistik bir hareketle dönüştürmüştür. 1970'lerin sonundaki dışavurumcu hareketi, yeniden canlanmayı tetikleyerek, Alman Modern Kültürünün mitik geri dönüş özlemine bütünleştirmek olanağı sağlamıştır. Ayrıca Hitler'ce zehirlenmiş sanatı, Romantik mirasla, vicdanla hesaplaşmaya itmiştir (Hughes, The Shock of the New, Art And the Century of Change: 403-5). Geçmişini saklamayan, inkar etmeyen hatta onunla yüzleşerek atlatmaya çalışan Beuys, Honnef'e göre mirası olarak gördüğü Alman kültürüne ait değerlere yeni anlamlar kazandırmada ve "Alman Sanatı" terimini hala değerli olan bir marka haline getirmede etkili olmuştur (Honnef, Contemporary Art: 51). Böylece Nazi geçmişiyle yüzleşmek Alman Yeni Dışavurumcu sanatçılarının temel sorunlarından biri haline gelmiştir.





**Resim64** Joseph Beuys, 1956, kağıt üzerine suluboya, 15x10,8cm Museum Schloss Moyland, Sammlung Van der Grinten



**Resim65** Joseph Beuys, 1951-52, kağıt üzerine suluboya,

Sanatın kendi geçmişine kök salmış olması gerektiğine inanan ve Yeni Dışavurumcu resmin en önemli üyelerinden bir diğeri de Alman Georg Baselitz'dir. Şiddet ve cinsel öğeler içeren ilk dönem resimlerine 1963'te Berlin'de polis tarafından el konan Georg Baselitz Alman Yeni Dışavurumculuğun önemli sanatçılarından (Antmen, 20.yüzyıl. Batı Sanatında Akımlar: 266).

Almanya'nın bölünmesi Baselitz'in resminde simültane ve aynı zamanda iki boyutlu yüzeye aktarılmış bir şimdiki zaman olarak görünür: Batı Kapitalizminin soyutlaması ile Komünist Doğu'nun ve Alman geçmişinin nesneciliği. Figürlü olan da tuvalde tekrar görünür. Doğu Almanya'nın Toplumcu Gerçekçi, Batı Almanya'nın Lirik

Soyut sanat anlayışlarına karşın, bu ikiye bölünmüş, zıt tutumları Baselitz resminde birleştirmiştir. Coşkulu resimsel tavrıyla, figüratif unsurları boyadığı resimlerinde dramatik anlatımlardan ironik durumlara kadar geniş bir alanda duygulanım yaratmıştır. İmge yaratmadaki üslubu, çarpıcı renk ve fırça kullanımında Die Brücke ressamları, özellikle Emil Nolde'nin etkilerini taşımaktadır. Hocası Joseph Beuys'un Alman gerçeğiyle karşılaşma temelli düşünceleri bağlamında Baselitz de geçmişten kaçmadan, onu bir şekilde sanatına oturtmaya çalışmıştır(Govan, Neue Figuration: 34).

Baselitz ilk dönem resimlerinde, dev döküntü yığınları arasında dolaşan hastalıklı, bedeni parçalanmış, kahramansı figürleri konu edinmiştir (**Resim 66**). Bunlar, yakından tanık olduğu II. Dünya Savaşı ve sonrası Alman ekonomik mucizesini ifade eder şeklinde yorumlanmaktadır.



**Resim66** George Baselitz, "Der Hirte", 1966, tuval üzerine yağlı boya, 163x130cm

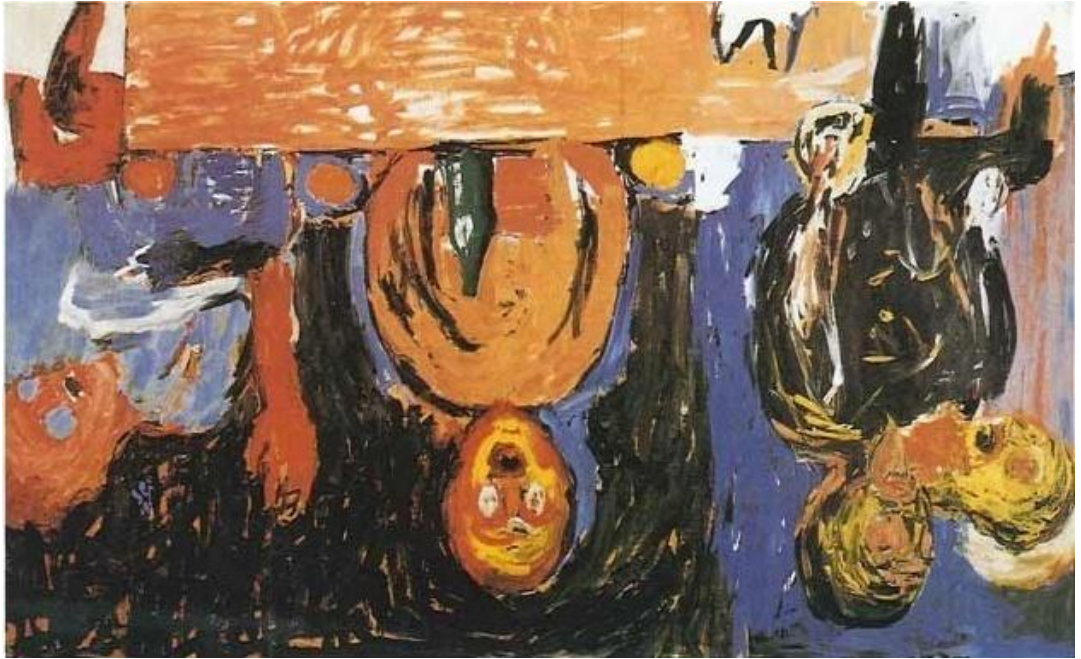
Baselitz'in resimleri derin biçimde, Almanya'daki savaş sonrası dönemin tinsel tüketimiyle uğraştadır ve bu yüzden Laf'a göre Baselitz eski tarzları tekrarlamakla kalmayıp, ironik biçimde de saldırmıştır (Aktaran Dövençi, Yeni Dışavurumcu Resimde Dramatik Etkiler ve Uygulamalar:51). Soyutlamaya karşın figürün dönüşünün en dramatik biçimde Baselitz'in resimlerinde görüldüğü söylenebilmektedir.

George Baselitz 1960'ların ortalarında Batı Berlin'e göçmüş ve hem soyutlamanın hem de gerçekliğin alışkanlıklarını aynı zamanda yıkmıştı. Baselitz'in erken dönemindeki, zaman içinde harabeye dönmüş manzaralardaki kaba köylü fikirlerinin erken, geniş fırça hareketleriyle yapılan ekspresyonist temsilleri—figürlerin kendileri tuvalin üstünde yırtılırcasına ayrıldıkça—parçalanmaya yüz tutan bir görünümde dirler. Sanatçı 1969'da tuvalerini baş aşağı çevirdi ve üzerinde çalıştığı figürler o zamandan beri hep bu konumda kaldılar. Bu resimler soyutlama ile temsil arasındaki gerilimin, görüntünün yönelimsizliğiyle pekiştirildiği, böylece geleneksel bakma biçimlerine ve metaforik olarak da geleneksel bakma tarzlarına meydan okunduğu, bir ara zeminde durmaktadır. Düz anlamıyla baş aşağı çevrilmiş gerçekçilik, Sovyet sistemlerindeki amacın tersine, artık resmi gerçeklerin doğrulanmasına hizmet edemez durumdadır(Heartney, Sanat ve Bugün:112).

*Baselitz'i sanat dünyası, 'Ağırlıksız Resimler' olarak nitelendirdiği, baş aşağı çizilmiş insan figürleriyle tanıdı. İnsanın toplumdaki soyutlanmasını 'ağırlıksız insanlar' ve tüm resim yüzeyine yayılmış nesnelere anlatan Baselitz, New York Okuluna bağlı sanatçıların soyutlamalar yoluyla vermek istediğini kendi deyişleriyle figüratif resmi yeniden icat ederek yapmaya çalışabilmiştir (Aktaran Taşdemir, 'Türk Figüratif Resminde Görülen Dışavurumcu Eğilimin 1980 Sonrası Yansıyış Biçimi Yeni Dışavurumcu Anlayış: 17)*

Baselitz'in bu baş aşağılık imgesi, bireysel sorunlarla, algı bağlamında sanat kuramlarına karşın bir başkaldırı niteliğindedir (**Resim 67**). Lynton göre; yaşadığı savaş sonrası dönemden etkilenen sanatçı, geçmiş değerlerin ters yüz edilmesinden yana görünmektedir. Resimlerdeki aceleyle yapılmışlık, biçimsizlik, baş aşağılık, kirli renkler, dağınık tuşların mesajı; temelde toplum yaşantısından yabancılaşma, mekanikleşme bağlamında duran bireysel farkındalıklardır. "İmgelerin "doğru"

(başı yukarıda) görünmesini bekleme alışkanlığına karşı meydan okuyarak, baş aşağı edilmiş imgeler çizmek ve resmetmek küçümsenemeyecek bir kendini yadsıma eylemiydi” (Lynton, Modern Sanatın Öyküsü: 355). Fırça vuruşlarının ters bir ritimsellikle sunulması, dışavurumcu dramatik etkileri arttırmıştır. Bu, yerçekimi ve sıradan mekan kavramlarına karşı da bir uygulamadır. Böylece, resimde imgeleri tanımlayıcı unsurlar resimden atılmıştır. Resimde konuyu arayan izleyicinin ilgisi dağılacak, izleyici zihinsel bir eyleme girecektir. Görsel alışkanlıklar kırılmakla kalmamakta, sanatı, insanı, değerleri sorgulama eylemine dönüşmektedir. Baselitz için, figüratif unsur, içerikle resmin oluşumu süreci eşit biçimde önemlidir. Baselitz ve diğer Yeni Dışavurumcular, içsel görüşlere göre ifade etmeye gereksinim duymalarından dolayı, sadece figüratif bir temsilci olarak kalmamışlardır. İlk Dışavurumcuların senteze ulaşmak istemesi, modern insanın güvensiz, inançsız durumuyla bağlantılıyken, Yeni Dışavurumcular nesne karşısında yadsıyan ve yıkan bir tavırla sentezleme yapmak istemektedirler. Baselitz, baş aşağı imgelerinden dolayı eleştirilmiş, başarısız görülmüş, ucuz şovmenlikle suçlanmıştır. Yine de bazı eleştirmenlere göre, bu baş aşağılık “dünyanın durumunun bir alegorisi” (Honnef, Contemporary Art: 24)dir. Lynton’a göre ise, Baselitz’in baş aşağı dünyası “geçmiş ile şimdiki zamanı arasında bocalayan bir Almanya’yı, kendi doğal sanat dili üzerindeki egemenliğini yitirmiş bir Almanya’yı yansıtıyordu (Lynton, a.g.e: 356).



**Resim67**George Baselitz, 1983, tuval üzerine yağlı boya, 280x450cm, Kunst Museum, Zürich

Sanatında Alman toplumunun hem hayranlık uyandıran estetik bir çalışması, hem de nefret ve acı uyandıran dramatik geçmişin ayaklanışının düşünsel unsurlarının biraradalığı zıtlık içerisinde. Yeni Alman resminde Kuspit'e göre;

*“Soyutlama kendine karşı kullanılarak hem yeni hem de sağlam bir tasvir, kavramsal bir düşünce betimlemesi üretildi. (...) Hem saflığa erişme isteği ile kendilerini bastırmaları, hem de anti-sosyal davranışlarla toplumca bastırılmaları, Yeni Alman resminde tasvirle ruhun birleştirilmesini ve böylece yeni bir ruhsal resim türünün ortaya çıkmasını sağlamıştır.(...) Tüm güçler resmin içine, gücün dünyevi sembolünden uzağa! Bu; yeni Alman resminin savaş narasıdır.(...) Resim yapmak artık bir iştir ve resim artık içerdiği fikirlerin üslup kadar önemli olduğu bir operadır. Resim yapmak efsaneye dönüşebilecek bir şeyi gizeminden arındırma yoludur”(Kuspit, The New Subjectivism, Art in 1980' s: 6-7).*

Baselitz, bölünmüş, birbirine zıt iki Almanya'nın çelişkisi üzerinden zihinsel çağrışımlar yapan dramatik unsurlarla yoğun biçimde çalışmıştır. Böylece, bireysel öyküler yalnızca bireysel olmakla kalmamakta, aynı zamanda yaşadığı çağ ve toplumun izlerini taşımaktadır. Baselitz ve diğer Yeni Dışavurumcular, Arnason' un yorumuna göre, “Kutsal Delilik”in bir çeşidiyle kavramsal biçimde, Soyut Gerçeküstücülük ve Dışavurumcuların Otomatizm sezgisini, kendi skalalarında kahramanlaştırmışlardır (Düvenci, Yeni Dışavurumcu Resimde Dramatik Etkiler ve Uygulamalar: 54). Baselitz, resimlerinde yoğun bir yaşanmışlık hissiyle biçimsel ölçütleri ikinci plana atarak, aceleyle yapılmışçasına kendini ve kimliğini yitirme, yabancılaşma bağlamında, geçmişini sorgulayarak çalışmıştır. İnsan yaşantısı ve doğaya soyutlamanın başlangıcı değil, kendini ve dünyayı hatırlayarak doğanın kaybolmaya başladığı hissini de vermektedir. Ağır ve kesin renkler, fırça vuruşlarında yenedünyanın teknolojik yapaylığını reddetme, canlı varlığın, insanın önemini yeniden hatırlatma olduğu düşünülmektedir.

Baselitz, Almanya'da ulusallık fikrinin yayılmasında, Almanya'nın geçmişiyle yüz yüze gelerek hesaplaşmasında etkili olmuş bir sanatçıdır. Resimlerindeki serbest boya kullanımı, akıtmaları Soyut Dışavurumculardan ve özellikle figüratif resimleriyle tanınan De Kooning ve Francis Bacon'ın etkilerini anımsatsa da, erken dönem resimleri Maniyerist özellikler taşımaktadır. Kuspit'e göre, daha sonraki resimlerindeki baş aşağılık, onun Maniyerist dramatik acı hissindedir. Onun

maniyerizmi uyumsuzlukla eklemişlerdir. Kendine karşı bölünmüş bir ülkenin yıkıcı durumunu hatırlatan baş aşağılık Almanya'nın metaforudur (Kuspit, The New Subjectivism, Art in 1980' s: 14).

1970-72 yıllarında Joseph Beuys'un öğrencilerinden olan bir başka Alman Yeni Dışavurumcu sanatçı Anselm Kiefer'dir. Anselm Kiefer, 8 Mart 1945'te Danube yakınlarında dünyaya gelmiştir, Şahiner'e göre Kiefer; Almanya'nın Nazi mirasının tüm ağırlığını omuzlarında hissetmiştir nedense... Öyle ki; kendisini bir sanatçı olarak tanımlamaktan önce, bu sürecin bir varisi gibi görür Kiefer. Bu misyonla, kendinden önceki sanatçılar her ne yapmışsa, bunun tam tersini gerçekleştiren strateji izlemekten geri durmamıştır. Geçmişin izlerini silmek ya da ona doğrudan saldırmak yerine o, geçmişi kendi düşünceleriyle yeniden şekillendirmiş ve bir "Nazi Geleceği" yaratmayı hayal etmiştir hep. Kiefer tarihi sıkıcı, ahmakça ve absürt bir trajedi olarak görmektedir (Şahiner, Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu: 93).

Kiefer'in resimlerinde Almanya'nın yakın tarihine yönelik imgelerin yanı sıra uzak geçmişe yönelik mitolojik simgelere de yer verilmiş; saman, kül, kan gibi malzemelerin kullanımıyla savaş, yıkım, soykırım gibi olgulara işaret edilmiştir. Melankoli, orta çağa aitlik, tarihsellik, yabancılık, zihinsellikle özdeşleştirilen, Almanya'nın ölümcül düşünce ayrılıkları tarihi, kültürü ve Yahudi kültürüyle saplantısal biçimde ilgilenen Kiefer için resim kavramsal bir sanattır. Bir çeşit kavramsal resmin dirilişi olarak görülmektedir.

Kiefer'in sanatı Şahiner'e göre; Hitler'in Alman ulusu ve kültürü adına ortaya koyduğu sapkınlık, Kiefer'in sanatının sadece gölgede kalmış arka planı değil, geleceğe dair bakışını da ele verir. Kasvetli, kimi şeyleri örtmeye dönük, suçlayıcı, alaycı ve bilmecemsi bir vizyona sahip olan Kiefer'in dine, ideolojiye, ulusal kimlik ve tarihe bakışı ancak Yahudi Soykırımı ile açıklanabilir. Sonraki yıllardaki resimlerinde yer alan meşale imgesi, sanki yarım kalmış bir işi tamamlamak için kullanılıyormuş izlenimi verir. Kiefer'in en çok tercih ettiği tekniklerden biri ise; çoktan kömürleşmiş, küllenmiş hissi veren tuvallerine eriyik hale getirilmiş kurşunu dökerek, katliamın korkunçluğunu her seferinde biraz daha vurgulamasıdır. Bu bize, Kiefer'in psikik gelgitlerini çağırır. Bir yandan eritilmiş kurşunun her seferinde

çıkartılmış sesler ile Faşizan ve sadist duygularını tatmin eden ve Hitler ile özdeşleşen sanatçı, diğer yandan da bu imgeleri örtmek, dondurmak ve gömmek istemektedir adeta. İşte tam da bu yüzden Kiefer'in işleri kendini doğrudan ele vermez çoğu zaman, sanatçının gerçek niyeti, bastırmaya çalıştığı dürtüleriyle, biçimleme anlayışı ve bu biçimlere iliştiirdiği sözcüklerin çağrışımsal alanı arasındaki gerilimlerle Kiefer'i büsbütün karmaşık kılmaktadır. Kiefer Alman kimliğine sıkı sıkıya bağlı bir sanatçıdır. Bundan dolayı da geçmişle ve kendi kültürü ile derin bir hesaplaşma içinde görülür (Şahiner, Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu:95).

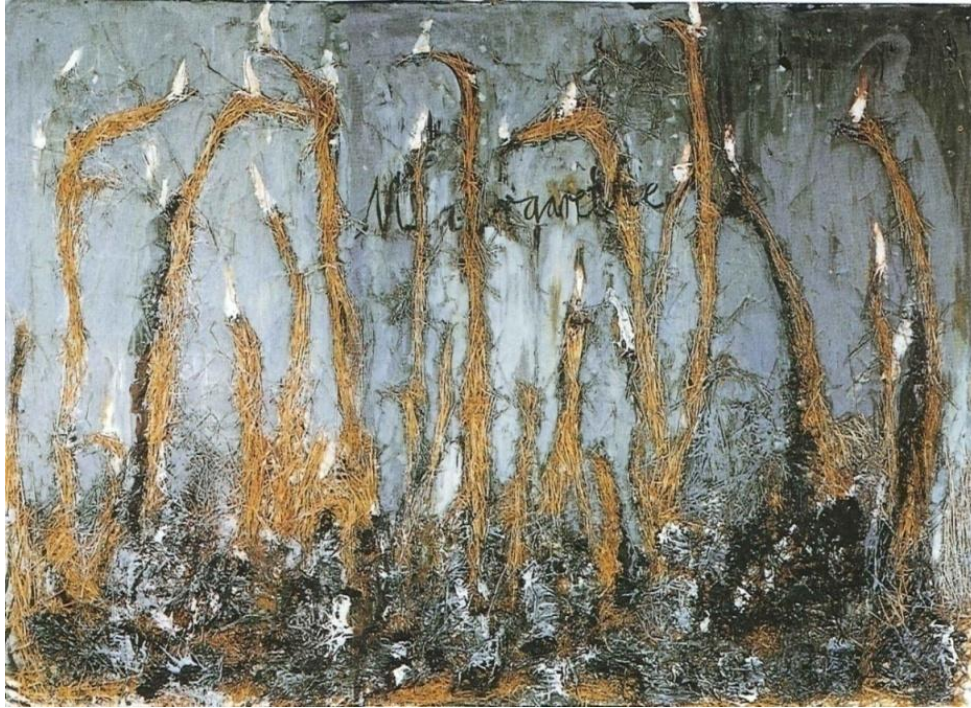
Kiefer, geniş perspektifli, panoramik manzaralarında yıkımı, acıyı anımsatan konular ve malzemelerini kullanımıyla dramatik etkileri arttırmaktadır. Sanatçı adeta Nazi geçmişinin yasını tutmaktadır. Ayrıca simya bilimi, kabala (Yahudi gizemciliği), Holocaust (Büyük Yıkım), Almanya'nın Napolyon tarafından işgali, Nazizmin Neoklasik kitschliğine göndermeler yapmaktadır. Resimlerinin bu çok anlamlılığı, gerçekçiliği ve görünenin ardında aranmasıdır. Resimlerinde Romantizm ve ilk Dışavurumculuğun hayal gücünü hatırlatan dramatik etkiler vardır. Ancak ilk Dışavurumculuğun doğanın ilkel güçlerini anımsatmasına karşın, Kiefer derin biçimde bir ürpertiyle yeryüzünün tahribatını göstermektedir. Kıyamet gününe benzer katastrofik (felaketli) bir izlenim vardır. İnsana acı biçimde dünyanın tehdit altında olduğu hissini vermektedir. Yeşil çayırların, görkemli, parlak ormanların izlenimleri yerini paslı, kirli bir yaşama, derin kederlerle kaplanmış, harabeye dönmüş görüntülere bırakmıştır. Bu dramatik etkiler yanmış, yıpranmış samanla desteklenmiştir. Dramatik duygular uyandıran siyah, kahverengi, koyu mavi, gri, kirli sarı ve kırmızı tonlarda doğanın yok olma hissi doğal bir malzemenin zaman içinde kendisini yok etmesiyle pekiştirilerek ifade edilmiştir.

Kiefer, oldukça dindar ve muhafazakar bir yapıya sahiptir. Seçtiği konuların neredeyse tamamı Hıristiyanlık, Yahudilik, Gnostisizm üzerine temellenir. Anselm Kiefer'in sanatını irdelerken; ne tümü ile entelektüel, ne de sezgisel unsurlardan söz edilebilmektedir. Nesnelere ve tarihsel yığınlar dünyasının birincil dereceden etkisi Kiefer'in sanatını anlamamızda bize daha çok yardımcı olmaktadır(Şahiner, Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu: 97).



Kiefer'in resimlerinin güzelliği, acı ve huzursuzluk verici biçimde dramatiktir. Alman tarihi, kültürü ve mitleriyle yüz yüze getiren sanatı ve plastik yapılandırmasındaki etkiler nedeniyle Kiefer'e "Alman suçluluk duygusunun arkeoloğu" denmektedir(Sandler, Art of the Postmodern Era, From the Late 1960s to the Early 1990s: 312). Kiefer, ilk Dışavurumcuların ve Modernistlerin ütopyik reformculuğuna karşın, sanatla kurtarılmayı beklemek yerine, sanatla başlangıca dönmek ve adeta yapımına başlanan daireyi tamamlamak istediği şekilde yorumlanmaktadır. Kiefer, sırtını gelip geçici güncel eğilimlere dayamaktan kaçınmıştır. Tek başına resmin artık estetik değerlerle, eskisi gibi sorunları çözümlenmede yeterli olmayacağını anlayarak, görsel sanatın yazınla desteklenmesi gerektiğini işaret eder gibi çalışmıştır.

Yine Şahiner'e göre; sanatçı sürekli olarak bazı imgeler ve yasak birçok şeyle kuşatılmış politik güç ile ilgilenmektedir. İmgeler arasındaki bu acımasız ilişkide Kiefer hep yasaklı olanın yanındadır adeta... Faşist sanatın ve mimarinin yasaklı imgeleri–yani iyilik ve merhametten yoksunluk– acımasızlığı öylesine ortaya çıkarır ki, biz karanlığa giden gücü daha da belirgin olarak fark ederiz(Şahiner, Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu:99).



**Resim68**Anselm Kiefer, "Margarethe", 1981, tuval üzerine yağlı boya ve saman, 280x380cm.



**Resim69** Anselm Kiefer, “Markischer Sand”, kağıt üzerine yağlı boya ve kum, 330x556cm, Stedelijk Museum, Amsterdam



**Resim 70** Anselm Kiefer, “Sulamith” 1983, tuval üzerine karışık teknik, 541x368cm

Kiefer'in 1969'da Nazi Üniforması giyerek, Avrupa'nın tarihi anıtları önünde illegal bir hareket olarak Nazi selamı verdiği fotoğrafları, üzerindeki kuşkuyu arttırmıştır. Ancak Kiefer, Kuspit ile yaptığı görüşmede şöyle söylemiştir;

*Karşıtlık benim çalışmalarımın ana temasıdır. Almanya kadar, karşıtlık içinde bir başka yer olamaz. Bunu Alman düşünürler bile gördü.(...) Bu karşıtlık, Almanların Yahudilere olan tavırlarında da kısmen görülür.(...) Ben Heine'in yaptığı gibi, hem Alman entelektüelliğini hem de Yahudi ahlakını somutlaştırmak istiyorum (Aktaran Yavuz, "Yeni-Dışavurumcu Resimde Anselm Kiefer'in Sanatı": 81).*

1983'te yaptığı "Sulamith" adlı resimde (**Resim 70**) kilise bodrumuna benzer bir yeraltı geçidi, derin bir perspektifle verilmiştir. Hughes'e göre 1933'te Berlin'de inşa edilen "Büyük Alman Askerleri için Cenaze Salonu" için bir Nazi mimarın tasarımından alınmış bir görüntüdür. Bu klostrufobik zindan ateşle aydınlatılmıştır (Hughes, The Shock of the New, Art And the Century of Change: 407). Meşale imgesi "sanki yarım kalmış bir işi tamamlamak için kullanılıyormuş izlenimini verir" (Şahiner, RH+Sanat, Türkiye'nin Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı 16: 55). Margarethe, aryan<sup>12</sup> kadınlığının sarışın kişiselleştirmesiyken, Sulamith ölüsü yakılmış Margarethe'in kopyasıdır. Bu anlam Keifer'in varlığı, altın sarısı saman tutamları, Sulamith'in varlığı kömürleştirilmiş siyah gölgelerle işaret edilmiştir (Hughes, The Shock of the New, Art And the Century of Change:407- 409). Paralel serilerde, Arnason' un belirttiğine göre; Sulamith, Yahudi kadınlığının unutulmaz bir anıtı olarak küller ve saman metaforuna dönüşmüştür (Arnason, A History of Modern Art, Painting, Sculpture, Architecture, Photography: 640).

Anselm Kiefer'in resimlerinde genellikle baskın olan mimari yapılarıdır (fabrika binaları, su götürmez biçimde toplama kamplarındaki fırınların anıştıran tuğla bacalar, piramitler ve yeraltı odaları). Ya da, kavruk topraklara, terk edilmiş tren güzergahlarına (yine Holokost'a yapılan bir gönderme) ya da harabeye dönmüş tarlalara odaklanarak bir felaketin sonrasını gösterirler bize. *Zim Zum* (1990) (**Resim 71**)adlı çalışmasının başlığı, bir Yahudi mistik teoloji olan Kabbala'dan gelir ve

---

<sup>12</sup>**Aryan:** ari ırka ait olan; Alman

burada kastedilen, hem dünyanın yaratılmasını hem de kötülüğün gelmesini sağlayan Tanrı'nın soluğudur. Boya, toz ve külle kaplı eğri büğrü, buruşmuş, delik deşik tabakalardan oluşmuş kavruk bir manzara, insanlığın güce sarılma arzusunun yıkıcı sonuçlarına işaretler.



**Resim 71** Anselm Kiefer, Zim Zum, 1990, tuval üzerine karışık teknik, 380x560cm

Yeni dışavurumcu resim figüratif unsurun yeniden merkeze oturduğu bir anlayış olmasına rağmen Kiefer'in ima ettiği katastrofik tahribattan payını alıp yok olmuş ya da bu tahribatın ele başısı olarak yeryüzünün yanmışlığını ve yalnızlığını işaret edercesine silinmiştir. Kiefer'in betimlemeleri terk edilmiştir, çünkü onun büyük boyutlu anıtsal resimlerinde, Almanlığı ve Alman geçmişini anıtsallaştırdığını görülür ve kimi kesimlerce eleştiriye uğrayan Kiefer'in resimleri koyu, karanlık, atmosferinin özünde Almanya'ya yakılmış görsel bir ağıt niteliğindedir. Bu açıdan bakıldığında Kiefer, diğer Alman Yeni Dışavurumcularıyla karşılaştırıldığında en karamsar vizyonu ortaya koyandır (Antmen, 20. Yüzyıl. Batı Sanatında Akımlar: 266).

Joseph Beuys ve Baselitz'i örnek alan Kiefer'in Alman tarihi ve kültürünü çok yönlü ve anlamlı biçimde konu alması her zaman çelişki yaratmıştır. Sanatçı olarak kendini gündeme taşımak, tarzı olmadığı için, sanatının gizemini, polemikli yapısını korumuştur. Şahiner'e göre; Nazi geçmişini silmek ya da saldırmak yerine o geçmişi kendi düşünceleriyle yeniden şekillendirmeyi ve bir "Nazi geleceği" yaratmayı hayal etmiştir. Kiefer, Nazi geçmişinin ağırlığını her zaman hissetmiş bir sanatçı olduğundan, kendini bu sürecin bir varisi olarak görmüştür. Bu misyonla önceki sanatçıların tersi bir strateji izlemiştir (Şahiner, RH+Sanat, Türkiye'nin Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı 16: 55). Beuys' un sanatından esinlenerek saman, asfalt, paslı demir, toprak, kurşun, çinko, hasır, kum, yağlıboya, pigment, kül, kendi çektiği fotoğrafları ve ağaç baskıları çok katmanlı biçimde üst üste kullanmıştır. Kiefer'in çalışmalarında kullandığı materyaller, Beuys'un süreçsellik kavramıyla ilişkilendirilebilir: saman, kurşun, kimyasal maddeler, bitki kökleri gibi süreç içinde dönüşebilecek kimi malzemeler tercih etmesi sanatçının bu yönünü ortaya koyar. Diğer yandan ise; Kiefer özellikle postmodern söylemle örtüşen biçimleme anlayışıyla son dönemlerde en çok üzerinde durulan isimlerden biri olmuştur (Şahiner, Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu: 103).

Beuys'un diğer öğrencilerinden biri olan Jörg Immendorff da, Alman Yeni Dışavurumcu resmin üyelerindendir. Resimlerinde Almanya'nın trajik tarihini, endüstriyel konum içinde çağdaş insanın dramını işleyen Immendorf 1945'te doğmuştur. 1966'da Düsseldorf'ta ilk sergisini açan ve 1967'de bir karma sergiye katılan Immendorf, resimlerinde çok karmaşık ve sıkışık bir mekan içinde, siyah, sarı, mavi ve kırmızı renkleriyle çeşitli insan gruplarını işlemekte, açık ve çerçeveye bağımsız bir kompozisyon kullanmıştır.



**Resim72**Jörg Immendorf, “Cafe Deutschland”, 1978, tuval üzerine akrilik, 282x320cm

Immendorf’un resimleri estetik kaygılar taşımaktan çok çeşitli insan davranışlarını, psişik bir ortamı vurgulayan, karabasan bir dünyada yaşam savaşını anlatan resimlerdir. 1970’lerde resmin ölümünün ilan edilmesine karşın, Immendorff sanatsal kariyerini güçlü biçimde birleştirdiği politik konularla ilgili resimler yapmaya devam etmektedir. Özellikle 1977 yıllarında başladığı “Cafe Deutschland” serisiyle Almanya’nın bölünmüşlüğü ve fikir ayrılıklarını ironik biçimde işlemiştir. Diğer Yeni Dışavurumculara karşın daha gerçekçi bir çalışma tarzını benimseyen Immendorff, büyük boyutlu tuvallerinde pek çok figürü detaylı biçimde işlemiştir. Arnason’un belirttiğine göre, Cafe Deutschland serisinde sanatçının kendisi merkez, kendi ruhu için bir metaforudur (Arnason, A History of modern Art, Painting, Sculpture, Architecture, Photography: 638). Güncel politik figürler, Alman ulusal kahramanları, işçi sınıfından insanlar, renkli parlak disko sahnelerinde dans eden gençlik gibi karmaşık biçimde işlediği belli bir gerilim duygusu yaratan atmosfer yaratmış resimlerdir. Immendorff’un bu seride Renato Guttuso’nun

başyapıtı sayılan “Cafe Greco”dan etkilendiği düşünülmektedir (Honnef, Contemporary Art: 58). Bu seride sanatçı, kendini merkeze almaktan başka, Almanya’nın bölünmüşlüğüne gönderme yapacak şekilde iki taraf arasını simgeleyen, dev boyutlu iki sütunun arasında otururken de betimlemiştir (**Resim 72**). Immendorff’un resmindeki bu ironik anlatım ve hicivci yaklaşımından dolayı “Yeni Dışavurumculuğun Toplumcu Gerçekçisi” ve “politik karikatürün resim ustası” olarak görülmüştür (Sandler, Art of the Postmodern Era, From the Late 1960s to the Early 1990s: 311). Cafe Deutschland serisi çağrışım ve imalarla doludur. Uzaysal, gerçekçi mantıktan uzak, hareketin paralel sekanslarını aynı anda bir resme vermeye çalıştığı, dünyanın görünüşünü dramatik biçimde karmaşıktırdığı bir seridir. Serinin bazı resimlerinde, Baselitz’in yaklaşımından farklı olarak figürlerin baş aşağı, ya da anatomik olarak mümkün olmayan duruşlarda resmedildiği görülmektedir. Cafe Deutschland I’de pek çok otoportresini kullanmıştır. Sanatçının, ressam A.R. Penck ile dostluğu bilindiğinden merkezde duran duvarı delerek uzanan elin Penck’e ait olduğu düşünülmektedir. Resmin sol tarafında renkli bir gece kulübünde dans edenler görülmektedir. Buradaki figürlerden biri de deri kıyafetler içerisinde kendisidir. Diğer tarafta bir barın içi resmedilmiştir. Birkaç oturan figürle, yürüyen figürler vardır. Duvarın arkasından görünen sütuna bir görüntü yansımıştır. Resmin sol tarafında, disko görüntüsünün üstünde görülen gamalı haçı, pencere ve kanatları görülen, Almanya’nın simgelerinden olan bir kartal tutmuştur. Sağ üst köşede ise sessiz bir gözlemci olarak 80. doğum gününü işaret eden biçimde mumla aydınlatılmış Bertolt Brecht<sup>13</sup>(1898-1956) bulunmaktadır (Düvenci, Yeni Dışavurumcu Resimde Dramatik Etkiler ve Uygulamalar: 66). Resmin sağ ve solundaki kulelerde Berlin duvarını ve Almanya’nın ikiye bölünmüşlüğünü simgelemektedir. Godfrey’e göre, Cafe Deutschland serisindeki bazı resimlerde Alman efsanelerden veya otobiyografik unsurlardan aldıklarını kendi resim dünyasında birleştirmiştir (Aktaran Düvenci, a.g.e: 66).

Alman Yeni Dışavurumculuğu’nun Markus Lüpertz, Rainer Fetting ve A.R Penck gibi diğer önde gelen sanatçıları kendi özgün üslupsal yaklaşımları içinde yoğun, ham hatta şiddetli bir dışavurumculuk sergilemiş, figüre yönelik resimlerinde primitif çağrışımlı öğelere yer vermiş, bu yönden 20. Yüzyılın ilk yarısında Nazilerin

---

<sup>13</sup>Bertolt Brecht: 20 Yüzyılın en önemli Alman şairi, oyun yazarı ve tiyatro yönetmeni olarak kabul edilir.

“Dejenere Sanat” diye damgaladıkları Alman Dışavurumcuların mirasçısı oldukları gerekçesiyle zaman zaman “Yeni Vahşiler” olarak adlandırılmışlardır. Bunlardan 1940’ta doğan Rainer Fetting, olgunluk döneminde Berlin’de yaşamış, ilk kez 1971 yılında “Özgür Berlinliler” karma sergisine katılan ve ilk kişisel sergisini 1977’de Berlin’de açtığı dış hatları siyahla vurgulanmış çıplak figürleri çarpıcı renklerle ve kaotik mekanlar içinde işlemektedir. Grubun en genç üyesi olan Fetting, yüzyılın ilk yirmi yılında ağırlığını hissettiren Alman Ekspresyonizmi’yle en çok özdeşleştirilen sanatçısıdır (Lucie-Smith, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar: 341).



**Resim73**Rainer Fetting, “Van Gogh ve Havai demiryolu” 1978-1981, tuval üzerine akrilik, 200x250cm

Bir başka Alman sanatçının, Markus Lüpertz’in çalışmaları Alman Neo-Ekspresyonist resim çalışmalarının iki aşırı ucuna uzanmaktadır; sanatçı ya yarı Sürrealist savaş makineleri ya da akrilik figürler resmediyordu (Lucie-Smith, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar:341). Markuz Lüpertz aynı zamanda daha yetmişli



yıllarda Berlinli sanatçıların, Alman ve uluslararası sanat sahnesinde o zamanlar geçerli olan eğilimlerin tersine duran çalışmalarının az saygı görmesini protesto için düzenledikleri bir protesto bienalinin dili güçlü liderlerindedir. O dönemin politik olarak coşkulu yıllarında, bir akademi tartışması esnasında, “halkın temsilcileri” olarak zamanın “elit” sanatının sözcüğüne ona anlaşılmağını polemize ederek “*Ben resim yapan halkım!*” vecizesiyle mat etmiştir. Bunun sonrasında yükselerek ulusal ve uluslararası itibara kavuşmuştur (Walther, Kunst des 20. Jahrhunderts:373).

Madenci, sokak işçisi, güreşçi ve futbolcu figürleriyle doğuştan ressam özgüveni, resmine damgasını vurur. Resmi “vahşi” değildir, Lüpertz, kendisinin “Heftige”(Haşinler)in muhteşem öncüsü olarak gösterilmesinden de hazzetmez, ama trajik olmayan, güzelleyici bir coşkunun, hamlesini yapan bir ressam, aynı zamanda da kompozisyonda resmi ağırlaştırılan başka malzemelerden yardım almadan gerçekleşmesi gereken renk değerlerinin ayrıştırılmasına dair şaşırtıcı bir güce sahiptir. Bu sebepten Kiefer’in samanına ve Schnabel’in seramiğine gerek duymaz. Motif onun için önemsizdir. Tarih ve sanat tarihinden alıntılar yapmaktan çekinmese de, Lüpertz’in biricik konusu resmin kendisidir.

Berlin’de yaşayan Dönemin bir başka Alman sanatçısı Helmut Middendorf’tur. Middendorf ilk grup sergisine 1971’de “Özgür Berlinliler” sergisiyle katılmıştır. Genellikle siyah, sarı ve kırmızı renklerin sıkışık bir atmosfer içinde egemen olduğu, kent imgelerinin arasında insan ve hayvan figürlerinin çarpıcı bir yalınlıkla işlendiği resimlerinde Middendorf mekanın psikik anlamını, insanın ilkel ve mitolojik önemini vurgulamaktadır (Erzen, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Ard-Çağdaşlık ve Amerika’da Resim, Sayı29: 8-9).



**Resim 74** Markus Lüpertz, “Babilin Ditirampları”, 1975, tuval üzerine yağlı boya, 162x130cm,

Dönemin grup içinde yer alan bir diğer sanatçısı da Salome'dir. Berlin sanatçı grubuna dahil olan sanatçı, ilk sergiye 1975'te katılmış, ilk kişisel sergisini “Resimler, Fotoğraflar, Nesnelere ve Gösteri” adı altında 1977'de açmıştır. Özgür bir fırça tekniği ve berrak renk lekeleri ile dağınık ve zor okunan figür grupları işleyen Salome için önemli olan ilk bakışta izleyiciyi etkileyen güçlü bir resim yaratmaktır. Belirli bir tema etrafında seriler halinde resimler üreten sanatçı için en önemli resim ögesi renktir. Salome'nin resimleri ilk bakışta soyut izlenimi verseler de, girift renk dokusunun altında baktıkça berraklaşan hareket halinde figürler dikkati çeker.

Alman resminin diğerk iki ilginç figürü, Gerhard Richter(1932-) ve Sigmar Polke(1941-)’dir. 1980’lerde resme yönelik yoğun ilginin yaşandığı dönemde resimleriyle gündeme gelen iki önemli sanatçıdır. 1960’larda Pop Sanat’a ilgi duyan her iki sanatçı da 1970’lerden 1980’lere uzanan süreçte zaman zaman başka resimleri ya da başka üslupları alıntılararak parodiye başvurmuşlardır. Soyut Dışavurumcu bir tavrı kavramsallıkla ve Pop Sanat öğeleriyle harmanlayan Polke’nin resimleri, modern sanatın bir tür ironik yorumu niteliğindedir. Gerhard Richter’in geometrik soyutlamadan Soyut Dışavurumculuğa, fotoğrafik gerçeklikten tek renkli resimlere uzanan yapıtlarının üslupsal çeşitliliği, zaman zaman siyasi boyutu olan simgesel öğeler de içermektedir, Richter çağımızın sınıflandırması en güç sanatçıları arasında görülmektedir (Antmen, 20.yüzyıl. Batı Sanatında Akımlar: 267).

Yeni Alman Dışavurumcu resmin ve Alman Yeni Figürasyonun resminde asıl noktanın figürle birlikte yalnızca figür (figur qua figur) olmadığıdır. Ülkedeki petrol kimyası ve bilgi çağı arasındaki bir zamanda içerik aktarma imkanlarının ne olduğu gibi sorunlar içermektedir. Bundan başka gösterilen resimler spektrumu, Almanya’da 1960’tan 1988’e kadarki resmin tür olarak değil, bütün bir estetik faaliyet sahası olarak anlaşılabilceğini belgeler olarak görülmektedir. Yeni figürasyon kendine, heykel, performans veya konsept sanatının olumsuzlanmasından çok daha karmaşık olan bir saha açmıştır. Son otuz yılın Alman resmi, çeşitli anlatı yapıları içinde kavranabilecek tasvirler meydana getirmiştir. Yine de 1950 sonrası Alman resminde figürasyonun özü, nesnecilik ve soyutlama, illüzyonizm ve eleştiri pratiği veya romantik ve analitik ilerleme arasındaki basit diyalektikliğin ötesinde çok daha karmaşık ve önemli problemleri içermektedir. 1960’tan 1988’e kadarki Alman figüratif resminin araç ve motiflerini anlamak için, burada bir savaş sonrası –veya daha kesin olarak– 1950’li yıllar sonrası fenomeninin söz konusu olduğu görülmektedir (Thompson, Neue Figuration: 26).

### 3.2. İtalya’da Yeni Dışavurumcu Eğilimler ve Yeni Figürasyon

Resim sanatına büyük romantik sanatçıların yaklaşımları genellikle büyük ikonografik gelenekleri öznel bir biçimde işlemek olmuştur. Dönemin genç İtalyan ressamlarının en serüven dolu olanları da bir yandan “Yeni Figürasyon” temasını dışavurumcu bir tavırla işlerken, İtalyan sanatına o güne dek esin kaynağı olmuş öykü ve mitleri kendi öznel görüşleriyle biçimlendirmişlerdir. 1982 yılının nisan ayında Guggenheim Müze’sinde uluslararası sanat ortamında çalışmalarını tanıtan İtalyanlar arasında Sandro Chia, Enzo Cucchi ve Nino Longobardi dönemlerinin önde gelen isimleridirler. Genellikle karmaşık ve geniş bir manzara anlatımı içinde anıtsallaştırılmış insan figürlerini yerçekimine karşı gelen bir şekilde koşarken, kaçarken ya da kahramanca bir davranış içinde yakalayan Chia bu grubun uluslararası pazarında en tanınmış ismidir. Nino Longobardi resim tekniğini bir ikonografiye dönüştürebilen, bir yerde biçimi içerik haline sokabilen, Dante, Francis Bacon, Goya ve Cézanne gibi sanatçılardan esinlenen, hayvan, iskelet ve yenilgin insan figürlerini trajik bir atmosfer içinde işler. Giderek daha dışavurumcu ve serbest bir tekniğe yönelen Francesco Clemente’nin resimleri trajik bir şiirsellik ve çelişkiler, gizemler içerir. Enzo Cucchi oldukça yalın bir boya tekniği içinde stilize edilmiş figürleri, yalnız insanları, tuhaf durumlar içinde göstermektedir.

Yeni Dışavurumculuğun İtalya’daki temsilcileri olan Francesco Clemente, Enzo Cucchi ve Sandro Chia, Alman Baselitz ve Kiefer ile karşılaştırıldığında, bu sanatçıların kendi ulusal kültürlerinden ziyade kişisel yaşantılarına odaklandıkları, ama bunu da belli bir alaycılıkla ele aldıkları görülmektedir.

Bu bağlamda dönemin İtalyan sanatçılarının hepsi bir şekilde alegori, göz boyama, kendi öznel dünyasını yüceltme, çelişki ve edebiyat referanslarıyla doludurlar. Bir yerde hepsinin resminde yüceltilmiş, duygusallaştırılmış bir dinsellik de egemendir. Bu dinsellik bir şekilde mit arayışı olarak yorumlanabilir. Öte yandan, tarihi öykülerden, Dante gibi yazarlardan esinlenen bu İtalyan sanatçılar sanatlarında küçük ayrıntılarla edebiyata bilinçli bir bağımlılık göstermektedirler.

1980'lere doğru kendini göstermeye başlayan bu İtalyan sanatçılar, eleştirmen Achille Bonito Oliva'nın (1939-) desteği ile "Transavanguardia" ismi altında birleştirilmişlerdir. Transavanguardia şemsiyesi altında toplanan sanatçıların ortak özelliği, figüratif resimlerinde çokça kendi kişisel dünyalarını yansıtan imgelere yer vermeleridir. Oliva, manifestoda Transavanguardia için;

*"...bir eserden diğerine, bir stilden ötekine göçüp durur... Herhangi bir hesaplaşma, ideolojik bir zorunluluk yoktur... Yaratıcılık bir baştan çıkarma, bir mutasyon vakası olarak kendi deneyimini geliştirmeyi amaçlar... [Sanat] şaşalı bir şov haline gelir"* (Aktaran Artun, *Peter Bürger Avangard Kuramı içinde Sunuş, Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı*: 26).

Transavanguardia üyesi Enzo Cucchi çağının resmi için; *"bugünün resmi, büyük bir otopsi masasının resmi"* diyerek bir bakıma Yeni Figürasyon ve Yeni Dışavurumculuk'u tanımlamış olmaktadır.



**Resim75**Enzo Cucchi, " Bir dalganı iç çekişi" , tuval üzerine yağlı boya, 300x400cm,

Transavanguardia'nın "üç C'ler" inden, İtalyan ressam Sandro Chia da, Immendorff gibi, ancak daha farklı biçimde ironik, toplumsal göndermeler yapan resimler üretmektedir. Son derece üretken bir sanatçı olan Chia, kişisel kaygılarıyla ilgilenen bir ekspresyonistten çok, cesur bir parodist, daha çok yapay dekoratif imgeler üreten bir sanatçı gibi görünmektedir. Chia'nın resmi modernist geleneğe yapı sökücü bir tepki olarak görülmektedir (Arnason, A History of modern Art, Painting, Sculpture, Architecture, Photography: 643).



**Resim76**Sandro Chia, 1983, tuval üzerine yağlı boya, 160x180 Özel Koleksiyon

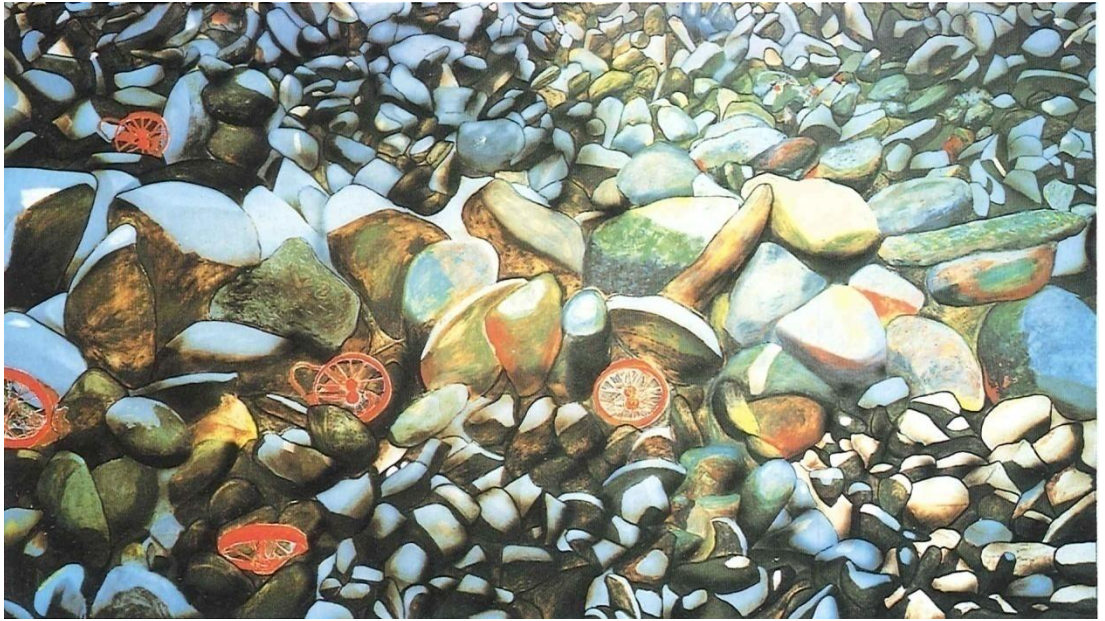
De Chirico'nun figürlerine benzetilen orantıya ters biçimde, balon gibi şişirilmiş figürleri şakacı, ironik bir tavırla işlemiştir. Sosyal, ekonomik kültürel ve düşsel zıtlıkları esprili bir dille geçmişin sanatı üzerinde oynayarak vermektedir. Lynton'a göre Chia gibi, bazı ressamlar Beuys ve Kiefer'in ciddiyetine karşın, kendilerini birer kabare oyuncusu olarak görmektedirler (Lynton, Modern Sanatın Öyküsü: 359). Dışavurumcu resimde rengin tek başına bir anlatımı vardır, Soyut Dışavurumculukta

saf resimsel bir tada ulaşma arzusu vardır, anlam dışlanmıştır, perspektifsiz soyut yüzey ancak bilinçaltı kimi duygular yaratabilmektedir. Ancak Yeni Dışavurumculukta renk, tek başına önemli bir unsur olsa bile, vereceği anlamlar yeterli değildir. Renk ancak konu, biçim ve malzemelerle pekiştirilecek bir unsurdur. Kiefer’ın siyah ve gri tonlarını soykırımı işaret edercesine kullanması gibi. Chia ise fovist renkler kullanarak, konularının şakacı bir parodisini yapmıştır. Arnason’a göre Chia;“16.yüzyılın Maniyerist yeniden doğuşuyla, Chagall’ın ruhu gibi görünmektedir” (Arnason, A History of modern Art, Painting, Sculpture, Architecture, Photography: 643).

İtalyan sanat eleştirmeni Achille Bonito Oliva’nın desteğiyle ortaya çıkan Transavanguard sanatçılarının bir ortak paydası dünyanın biçiminin bozulmasıdır. Honnef’in belirttiğine göre, İtalyan sanatçılar Picasso, Chagall, Afrika yerli sanatçıları, düşlerin etkisi, mitleri ve antikite gibi unsurları ateşli renklerle birleştirmişlerdir. Sanatçının egosu, cinsel tabular, aşırı öznel vurgular, psikolojik unsurlar, insan bedeniyle ilgili saplantılar islenmiştir. İtalya’nın farklı bölgelerinde yaşamalarına rağmen bölgesel farklar azdır. Bunalımlarla sarsılan dünyada, talepler ve gerçekler arasındaki dev uçurumla karşılaşmayla ilgili bireysel temaları ile kendilerini keşfetmeyi seçmişlerdir (Honnef, Contemporary Art: 88-89). İtalyan sanatçılar yağlı boyadan başka, suluboyalar, çizimler, taş ve bronz heykeller ve mozaikler, fotoğraf ve film ile Arte Povera akımından etkilerle enstalasyonlar da üretmişlerdir. Chia da farklı disiplinlerde yapıtlar üretmiş, 1970’lerin sonunda yeniden resme dönmüştür. Chia, resimlerinde geleneğin ve Modernin sentezini çelişkili ve dramatik biçimde işlemektedir. New York ve İtalya’da yaşamını sürdüren sanatçı Barok etkilerle, Otomatizm kaynaklı ve Cy Twombly’e benzer çizgisel etkilerle, Uzakdoğu estamplarının etkilerini ve Sembolizm’deki betimlemeyi alarak sanatsal çalışma yöntemini oluşturmuştur. Honnef’e göre ironi Chia’nın sanatsal oyuncuğu olmuştur (Honnef, Contemporary Art: 104). Chia, klasik tipleri yellenirken resmederek bu özelliğini göstermiştir. Bir tarzlar labirentinde, geçmiş birikimleri de önüne katarak, harmanlayarak çalışmak istediğini, bu zenginliği humuslu toprağa benzeterek onu reddetmek istemediğini söyleyen Chia’nın gelenekle ilişkisi aşk-nefret ilişkisine benzetilmektedir (Irving, Art of the Post modern Era, From the Late 1960s to the Early1990’s: 293).

Chia alaycı tavrı ile diğer İtalyan sanatçılardan ayrılmaktadır. Onun gelenekle ilişkisi bir sevgi ve nefret ilişkisidir. Geçmişe hayrandır, çünkü aşılması olanaksız büyük yapıtlar ortaya koyulmuştur. Dolayısıyla onların mükemmelliği, aynı zamanda nefretinin kaynağı olmaktadır. Chia'nın alaycılığı kendini en çok osuran figürlerinde gösterir. Sanatçı bir figürün osurduğunu belirtmek için, kışına bir takım çizgiler kondurarak bunları; çizgi roman dilinden devşirdiği kodlarla ifade etmektedir.

Resimleri, “ilk Barok Caravaggio'nun coşkulu dünyasını ve karanlığını anımsatan” ve çoğunlukla Alman Anselm Kiefer ile kıyaslanan İtalyan bir başka ressam da Enzo Cucchi'dir (Arnason, A History of modern Art, Painting, Sculpture, Architecture, Photography: 644). Dünya gezgini diğer arkadaşlarına karşın, Cucchi doğduğu kent olan Ancona'da, ailesinden kalan bir çiftlik evinde yaşamaktadır. Çiftlik yaşamından, doğal felaketlerden etkilenmiş, kuvvetli hatta kızgın ama olgun renklerle, otlar, ağaç dalları gibi organik maddelerde kullanarak görkemli ve dramatik etkisi son derece kuvvetli resimler yapmıştır. Yıkımı, doğal felaketleri, kıyameti çağrıştıran resimler, dramatik duygularla romantik ve sembolist bir tavırla doludur. Cucchi resimlerine konuk ettiği kurukafalar ve tedirgin edici mekanları ile biraz Kiefer'i anımsatır bulunmaktadır.



**Resim77** Francesco Clemente, 1984, tuval üzerine yağlı boya, 274x477cm Özel Koleksiyon



Transavanguard birleşimin bir diğer sanatçısı Francisco Clemente'dir. Clemente'nin çalışmaları, Avrupa'nın başka kültürlerden aldığı etkiler gibi tartışmalı bir meseleden ayrı görülmemektedir. Clemente, yılın büyük bir bölümünü Hindistan'daki Madras'ta geçirirdi. Burada bir atölye kurmuştu ve çalışmalarının büyük bölümü Hint felsefesi ve dininden aldığı düşüncelerle ilgilidir. Clemente'nin bu türden çalışmaları, onlara kaynaklık eden orijinal malzemeye fazlasıyla bağımlı olduklarından, biraz görsel enerjiden yoksun yapıtlar olarak değerlendirilebilmektedir. Yine de Clemente, "ilkelcilik" meselesini güçlü bir biçimde dile getiren bir sanatçıdır. Gugain'in Güney Denizleri'ne seyahatinden beri Avrupalı sanatçıların yaptığı gibi, o da egzotik imgeleri alıp dönüştürerek yeniden işleme iddiasında olduğu görülmektedir (Lucie-Smith, 20. Yüzyılda Görsel Sanatlar: 341 – 342). Clemente özellikle otoportreleri ile çok dikkat çeker. Clemente, işine yaradığı takdirde her sanatsal değeri çekinmeden kullanan bir ressamdır. Resmin hemen bütün tekniklerinde ürünler vermiştir. Eşcinsellik ve kendi portresi, üzerinde ağırlıklı olarak çalıştığı konulardandır.

İtalyan Yeni Dışavurumculuk veya İtalyan Transavanguard sanatçıları 1980 sonrası Yeni Dışavurumculuk ve Yeni Figürasyon hareketinde önemli yer almalarının yanında genellikle İtalyan sanatçılar için kullanılan Avangard Ötesi bir tanım da temsil etmektedirler.

### **3.3. A.B.D.'de Yeni Dışavurumcu Eğilimler ve Yeni Figürasyon**

Yeni Dışavurumculuk, Avrupa'da olduğu kadar Amerika'da da 1980'lerin aktif ve hakim sanatsal hareketiydi. Amerikan Dışavurumculuğu'nun en çok dikkat çeken sanatçısı, Julian Schnabel'dir. 1951'de doğan ve New York'ta çalışan Schnabel, döneminin en ünlü genç sanatçılarından. Resimleri dünyanın bütün büyük müzelerinde görülen Schnabel, daha 1982 yılında 8 kişisel sergi açmış ve 22 karma sergiye katılmış bir sanatçıdır. Resimlerindeki dışavurumcu imgelere, karışıklıklara ve hırçın fırça tuşlarına karşı, nüansları ve duygu dolu bir renk uyumunu da

bütünleştirebilen Schnabel estetik biçime karşı gelmediğini ve her resminde içten bir duyguyu estetik biçimde ifade etmek istediğini, güzeli aradığını söylemektedir. Schnabel 1982-1983 yıllarında kırık tabaklar ve porselen parçalarını yapıştırdığı 300x600cm gibi anıtsal boyutlardaki kalın tabakaları, kolaj ve birleştirme tekniklerini uygulayan resimleri ile ün yapmıştır. Resimlerine yapıştırdığı kırık tabakaları ile kendine özgün bir üslup geliştirmeyi başaran sanatçıya, 1979 yılında New York'un ünlü galerilerinden Mary Boone Galerisi'nde açtığı sergisiyle adeta yeni bir Pollock yakıştırması yapılmıştır.

Schnabel'in resimlerinde kullandığı gündelik hayattan malzemenin yarattığı dokusal özellikler kadar, sanat tarihinden öğelerle popüler kültür öğelerini harmanlaması, tarihsel/kültürel kaynaklar arasında herhangi bir hiyerarşi gözetmemesi özellikle dikkat çekmiş, hatta Amerikan Yeni Dışavurumculuğu'nun en temel özelliklerinden birini oluşturmuştur. Schnabel'in resimlerinde tüm bu öğeler kendi kişisel tarihinin bir parçası olarak yer almış, böylece öznel bir belleğin yansımaları olarak imgelere dönüşmüştür. *“Resimlerimde kullandığım bir öğe sanat tarihindenmiş, sıradan bir desen defterindenmiş ya da ne olduğu belirsiz bir şekilmiş, harfmış, hiç fark etmez, alıntı yaparken benim için aralarında hiyerarşik bir ilişki yoktur”* diyen Schnabel'in tavrı aynı dönemin bir diğer Yeni Dışavurumcusu olarak gündeme gelen David Salle'in resimleri için de geçerlidir. Schnabel'in resimsel anlamda dışavurumcu tavrını paylaşmamak ile birlikte Salle de farklı kültürel kaynaklar arasında bir ayırım yapmamış; genelde fotoğraftan çalıştığı resimlerinde birbirinden kopuk öğelerin bir araya geldiği imgeler yaratmış, hatta resimlerinin günümüzün “zapping” deneyimine

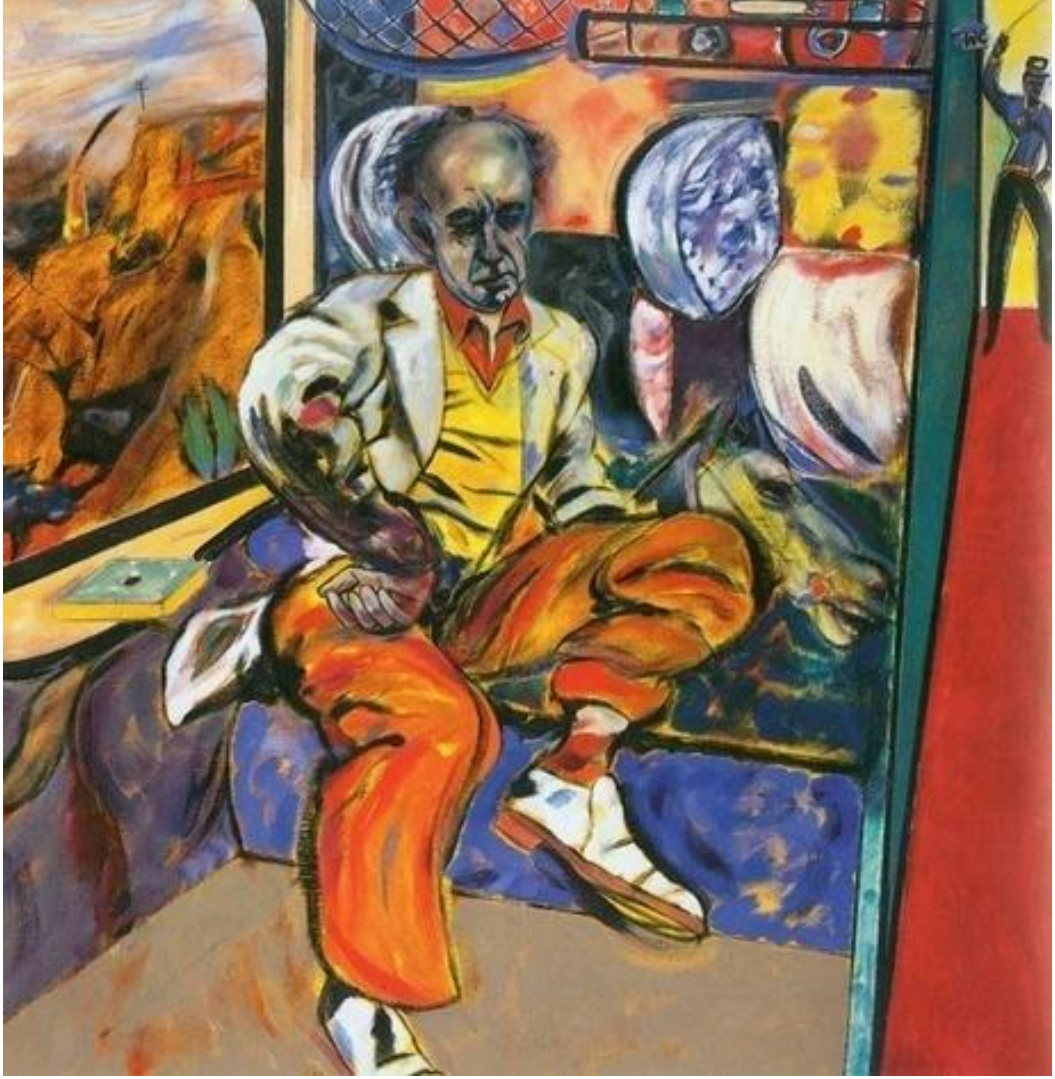


**Resim 78** Julian Schnabel, “Winter”, 1982, Karışık teknik, 270x210cm

benzer bir imgeler silsilesinden oluştuğu söylenmiştir. Sanatsal özgürlüğünün, sanatçının yarattığı değil “seçtiği” imgelerde olduğuna inanan, böylece Marcel Duchamp’ın ve 1960 sonrası yeni avangardların kavramsal yaklaşımını benimseyen bir ressam olarak ortaya koymaktadır. Amerika’nın Yeni Dışavurumcuları olarak gündeme gelen sanatçıların pek çoğunun ortak noktası her türlü kültürel kaynağı genel bir potada eriten kitle kültürünün bir yansımasını oluşturmalarıdır. Bu çerçevede gündeme gelen Eric Fischl, yaşamının zaman zaman sinemaya, televizyon dizilerine ve popüler tartışma programlarına yansıyan yüzüyle Amerikan banliyö yaşamını konu almış ve 1980’lerde Schnabel ve Salle ile birlikte Amerikan sanat ortamının en çok dikkat çeken genç ressamı arasında yer almıştır. Pornografi ile flört eden Fischl, 1980’lerin ortalarında dikkatleri üstüne toplamıştır.

Heartney'e göre Fischl, Amerikan rüyasının üstündeki perdeyi kaldıran, banliyölerin oturma ve yatak odalarında, hatta kısmen açık arka avlu teraslarında dönen ensest, pedofili ve başka cinsel sapkınlık dolaplarını ima eden resimler üretmiştir. Bu resimlerde ergen oğlanlar plastik yüzme havuzlarında kaçamak yolla mastürbasyon yaparlarken, yetişkinler de cinsel bakımdan kışkırtıcı pozlarda kendilerini genç erkeklere sergilemektedirler (bir oğlan çıplak, bacakları açık bir kadını seyrederken, aynı zamanda onun çantasından bir şeyler çaldığı 1981 tarihli *Bad Boy*, buna bir örnek olarak verilmektedir. **[Resim 84]**). Öte yandan, bütün ailelerin de hiç masum gözükmeyen senaryolara hazırlık olarak elbiselerini çıkardıkları görülmektedir. Bu çalışmaları Fischl'le, sonraki işlerinden hiçbirinde yakalayamadığı bir ün kazandırmıştır, fakat sonraki eserleri de cinsel psikolojiyi daha vurgulu biçimde işleyen bir içeriktedir. Daha sonra dikkatini yetişkinlerin cinsel davranışlarına yönelten sanatçı, ön oyun, sevişme ve sevime sonrasını akla getiren mahrem pozlar veren cinsel partnerleri işlemiştir. Fishl bu tür çalışmalarında, arzuyu kışkırtmak için değilse de cinsel esirlik ve tatmine dair çağdaş rüyalarımızın aşırı gergin doğasıyla ilgili bazı gerçekleri ortaya koymak üzere geleneksel fotoğrafçılıkta yaygın olan cinsel topluluk diline başvurmaktadır (Heartney, *Sanat&Bugün*: 230).

Çağdaş bir “Edward Hopper” olarak nitelendirilen Fischl, Pop Sanat'ın renkli imgelerle yansıttığı Amerikan tüketim kültürünün öteki yüzünü, “Amerikan Rüyası”nın gerçek görüntüsünü gözler önüne serdiği görülmektedir. Yine dönemin bir başka sanatçısı olan R. B. Kitaj, kaleyskobik imgelemin ekspresyonizm, kübizm, sürrealizm, ilkecilik ve gerçekçilikten alınmış eklektik üsluplarla uyguladığı resimlerde modern Yahudi bilincinin çeşitli lehçelerini yansıtmaktadır. Sanatçının temaları kendi cinselliğinden yirminci yüzyıl siyasetine kadar çeşitli alanlardadır. Bazı çalışmalarına ulaşım ve hapislik sembolleri katılır ve bunlar arasında faşizmin yükselişi ile Yahudilerin Holokost deneyimini akla getiren trenler, şömineler, bavullar ve merdivenleri sayılabilir. *The Jewish Rider* (1984-85) tarihli yapıtında **(Resim 79)**, devrin elbiseleri içinde ki bir adam görece rahat bir trende yolculuk etmektedir, fakat pencerenin dışında görülen bir haç ile bir duman bulutu ve yan tarafta otoriter bir kondüktör, Yahudileri toplama kamplarına ve ölüme taşıyan trenleri anıştırmaktadır. Holokost'un mirası, zamanın geçişini ve Yahudi kimliğinin çeşitlenmesini hiç dikkate almadan, Kitaj'ın en güçlü çalışmalarının bazılarında yedirilmiş olan bir tema olarak görülmektedir (Heartney, *Sanat&Bugün*: 275).



**Resim 79R.B.** Kitaj, The Jewish Rider, 1984-85, tuval üzerine yağlı boya, 152x152cm

1980'lerin Amerikan Sanat ortamı, resmin dönüşü ile bir yandan Jean-Michel Basquiat(1960-1988) ve Keith Haring(1958-1990) gibi özünde kent kültürünün yansımalarını içeren ve "Graffiti Sanatı" bağlamında ele alabileceğimiz genç ressamları gündeme taşırken, bir yandan da daha önceki kuşaktan ressam Philip Guston'ın(1913-1980) öncülük ettiği "Yeni İmgecilik" hareketinin şekillenmesine yol açmıştır. Boyasallığı önemseyen, soyutlanmış figür ve nesnelerin harmanlandığı yarı-soyut bir imgeselliğin arayışlarını duyuran Yeni İmgeciler arasında, ortak noktaları kadar farklı yönelimleri de bulunan Jonathan Borofsky(1942-), Kenny Scharf(1958-), Donald Sultan(1951-), Jennifer Bartlett(1941-), Neil Jenney(1945-), Susan Rothenberg(1945-), Joel Shapiro, Joe Zucker(1941-) gibi sanatçılar sayılmaktadır (Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar: 267-269).

1940'lardan bu yana Amerikan sanatı hep gençliğin ivmesiyle kendini yenilemiş, elitizme karşı, kurulu düzene karşı, yerleşik değerleri sorgulayan bir sanat olmuştur. 1940'larda Soyut Dışavurumcular öznel bir gerçeğin güçlülüğü ile Paris Ekolünün yumuşaklığını eritmişlerdir, Jackson Pollock sanatta değerini insanı oluşturan süreçte olduğunu kabul ettirmiştir. 1950'ler sonunda Pop sanatçıları olarak ortaya çıkan Warhol, Rauschenberg, Lichtenstein gibi gençler soyut estetiğin gerçekten kopukluğuna karşı genç bir kültürün tutkularını sanat olayı haline sokmuşlardır. Foto-Gerçekçilik dikkati güncel yaşamın en olağan ayrıntılarına yöneltmiştir. 1980'lerde kent yaşamının kaosu, mizahı, hareketi ve çelişkisi ve yeni kuşağın eğitiminde etken olan kitle iletişimi bugünün genç sanatçılarının esin kaynağı olmaktadır. Amerikan sanatının yeni kuşağının önde gelen isimleri bize bilgisayar kültürünün ve fotoroman, televizyon, video, sinema, afiş, grafiti ve karikatürün bütünleştiği bir anlatım ortamı sunmaktadırlar.

1958'de Los Angeles'ta doğan ve 1978'de New York'a yerleşen Scharf, Keith Haring ile dostluk kurmuş, birlikte grafiti üzerine çalışmış, ilk sergisini 1981'de Fun Galeri'de açmış ve izleyicilerden büyük tepki almıştır. Haring ile metroları boyayan Scharf grafiti türü resimleri atölyesinde de üretmekte, bunlarda televizyonun ünlü kişiliklerinden esinlenmektedir. Scharf'ın sanatı çocukluk yıllarının kahramanlarıyla dolu olup, teknolojik gelişmenin mitolojisini mizahlı bir şekilde betimlemektedir. Sanatta sihire, mizaha, fantastiğe inanan Scharf güldürü için canavarlar yarattığını ileri sürer ve birçok çalışmasında resmin ötesine giderek duvardaki resimlerle ilişki kuran şaşırtıcı nesnelere mekanı donatarak bir tür çevre sanatı yaratmıştır.

1958'de Pennsylvania'da doğan Haring 1978-1979'da New York School of Visual Arts'da eğitim görmüş, ilk sergisini 1981'de açmıştır. Haring sanatında çağdaş toplumun insanı hapsettiği işlevselliğe düş gücünün etkisiyle karşı gelmektedir. Yazı-resim, grafiti ve poster sanatlarından etkilenen Haring'de imgeler bir propaganda aracı gibi görünse de, onun çizgilerinde gizemli bir ikonografi vardır. Atom bombasına karşı yaptığı bir afişi yirmi bin adet basarak bedava dağıtan, bunun gibi çeşitli değerlerin propagandasını yapan Haring, reklamcılığı sanatında yepyeni ve olumlu bir değer için kullanmıştır.



**Resim 80**Jean Michel Basquiat, “Tobacco Versus Red Chief”, 1981, tuval üzerine karışık teknik, 200,7 x 177,8 cm, Paine Webber Group Inc. New York

1960'ta New York'ta doğan Basquiat, okulu çok genç yaşta bırakan, çocukluğundan beri sokak kültürüne kendini bağlayan ve metrolarda grafitiler yapan ve yaptığı duvar resimlerine Samo imzası atan Basquiat, giderek daha sistematik bir sanat çalışmasına yönelmiş ve 1982'de Documenta sergisine davet edilmiştir. Basquiat'nın resimlerinde yazılar, basit ve çocukça figürler, karalamalar, korkutucu imgeler son derece dışavurumcu ve karmaşık bir biçimde bütünleşirler. Andy Warhol ile arkadaş olan ve onunla birçok kez birlikte çalışan Basquiat, Andy Warhol'un 1987 de hayata veda etmesinden hemen bir yıl sonrası aşırı kokain ve uyuşturucudan yaşamını yitirir. 1980 sonrası Yeni Dışavurumcu Sanatın çok önemli ve genç yaşta ölen ismi kısa yaşamına rağmen birçok sanatçıyı derinden etkilemiş bir isim olarak görülmektedir.

Basquiat'in 1980'li yıllarda Amerikan Yeni Dışavurumculuk ve Yeni Figür çevresindeki bahsi ile beraber bir başka tanım olan ve Fransa ile bir paralellik gösteren "Özgür Figürasyon" tasviri içinde de ismi geçen sanatçı bu tavrındaki kent alt kültürlerini de yansıtır. Sanatı, yaratının ve sanatın demokratikleşmesinin kendiliğindenliği ilkelerine dayanır. Resimli romandan, kurgu bilimden, reklamdan, televizyon dizilerinden, rock'tan, punk'tan, büyük modern kent çevreciliğinden esinlenir. Aslında "sanatçı yerleri"nin çoğalmasına bağlı bir Fransız olgusudur bu hareket. Özgür Figürasyon kültür ve burjuva uzlaşmalarıyla ilgili her şeye karşı çocuksu bir masumiyetle yaklaşır. Her sanatçı kendi günlük deneyimleriyle gösterir yaratıcılığını. Fransız eğilimi olan bu hareket, kısa zamanda Graffiti ve Yeni Kitsch'e bağlı "New York Hareketi"yle birleşir. Bu akıma bağlı tüm sanatçılar canlı renkler kullanırlar, çok kısa süreli çalışmalarla ürettikleri yapıtları spontane ürünler olarak kabul edilir, resimde her türlü uzlaşmaya karşıydılar ve Paris ve New York'ta yaşanan biçimiyle çağdaşığa tepki gösterirler (Batur, Sanat Dünyamız - Avant-Garde 1945-1995 Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları: 132).

Basquiat sanat dünyasının içinde ve dışında, 1980'lerin uyuşturucu destekli, dizginlenmemiş hedonizminin timsali olarak ün yapmıştı. 1985'te önce kulüp kulüp gezilen, sonra birkaç resim yapılan ve boya sıçramış bir tasarımcı elbisesi giyilen bir gecenin ardından stüdyosunda çekilen resmi New York Times Magazine'in kapağında almıştır. Ünü büyüdükçe daha başarılı sanatçılar arkadaş çevresine katılıyordu. Özellikle Andy Warhol, herkesin kendi ayırıcı üslubuyla resim çizdiği ya da metin yazdığı bir ortak resim projesine onu katarak, Basquiat'yı hem mirasçı hem de rakibi olarak kabullenmişti. Bu eserlerin olduğu serginin posterinde, ikili, maç yapmak için karşı karşıya gelmiş boksörler olarak resmedilmiştir (Heartney, Sanat&Bugün: 28).

Aslında burada özgür figürasyondan bahsederken bir anlamda bu tavrın 1950-60 sonrası Pop hareketinin devamı yani "Yeni Pop" olarak aynı değerlerden beslendiği görülmektedir.





**Resim 81** Jean Michel Basquiat, “Zydeco” 1984, tuval üzerine karışık teknik, 219x518cm

Yeni Figürasyon Anlamında dikkat çeken bir başka sanatçı da Leon Golup'dur. Amerikalı sanatçı Leon Golub, Soyut Dışavurumculuk akımının gözde olduğu 1950'lerde bile bu akıma kapılmayıp büyük boy figüratif resimler yapmıştır. 1960'larda dönemin kavramsalci ilgilerine karşı eski zaman savaşları, tanrılar, devlerin olduğu resimleriyle devam etmiştir. Estetik ile ilgili meseleler, 20. yüzyılın ikinci yarısının ünlü siyasal sanatçılarından olan Leon Golup'un zihnini fazlasıyla meşgul ediyordu. Golup klasik Roma duvar resimleri ve Yunan heykel rölyeflerinden 19. yüzyıl tarihi resmi ve 20. yüzyıl grafitilerine kadar her şeyde ilham ararken, sanat tarihinin paradigmalarına yaslanmıştı. Soyut Ekspresyonizm çağında yetişmiş olan Golup, figürasyon ve gerçekçilikten vazgeçmeyi reddetmekteydi. Vietnam Savaşı'yla ilgili, katliam ve zulmün imgeleriyle donattığı resimlerindeki bu insanlık suçlarının kiralık temsilcilerini kameraların girmediği yerlerde yaptıklarını, post gibi duvara çivileyerek tutturduğu yüzeylere işlemiştir. Özellikle 1982'deki Paralı Askerler (**Resim 83**) serisiyle büyük yankı bulmuştur. 1980'lerde Golup, Latin Amerika'da sağcı ölüm mangalarının vahşeti ilgili gazete haberleri ve belge fotoğraflara dayalı resim serileri olan “Mercenaries” ile “Interrogations”ı (**Resim 82**) hazırlamıştır. Golup'un en iyi işleri olan bu çalışmalar, insanın iktidar olma iradesinin en karanlık boyutlarını deşmektedir. Güçsüz insan kümeleri, o kadar aşağıya bir noktaya çekilir ki, izleyici onlara tepeden bakmak zorunda kalır. Merhametsiz paralı asker kümeleriye silahlarını onlara doğrultur, keyfince sigaralarını tütürür ve bir başlıkta belirttiği gibi, çaresiz esirlerinin “sırtlarına binerler”(Heartney, Sanat&Bugün: 367).



**Resim 82**Leon Golub, “Interrogations (II)”, 1981, tuval üzerine akrilik, 304x426cm

Heartney’e göre yukarıda yer alan , “Interrogations (II)” adlı çalışmadaki açıklaması çok ilginçtir; resimdeki rahat giyimli sorgucular sigara molası vermiş, bir sandalyeye bağlanıp gözü kapatılmış çıplak bir adamın etrafında gevezelik etmektedirler. Serinin diğer çalışmalarında olduğu gibi bu figürler sanki kirli işlerine bizleri de bulaştırmak isterlermiş gibi gözümüzün içine bakmaktadırlar. Kişilerin giydikleri(gömlükler, kamuflej pantolonları, askeri yelekler) onları şimdiki zamana getirirken, resimlerin başka yönleri de onlara daha zaman-ötesi bir hava katmaktadır. Pompeii’nin duvar resimlerinden yankıymış gibi fon daha çok koyu kırmızı olurken, kompozisyonlar Roma saçaklarının düzleştirilmiş yerlerini akla getirmektedir (Heartney, Sanat&Bugün: 367).

Pigment ve vernik gibi farklı malzemelerle sıvıdığı yüzeyi kasap satırı gibi bir takım kesici aletlerle kazımış, yıpratmış, adeta insan yaşamını yok etmek için yapılanları resmine uygulamıştır. Bu görüntüleri, gazetelerde çıkan fotoğraflardan almıştır, ayrıca kendini basit bir muhabir olarak görmüştür. Ancak bu acılı sonuçların yorumcusudur (Sandler, Art of the Postmodern Era, From the Late 1960s to the Early

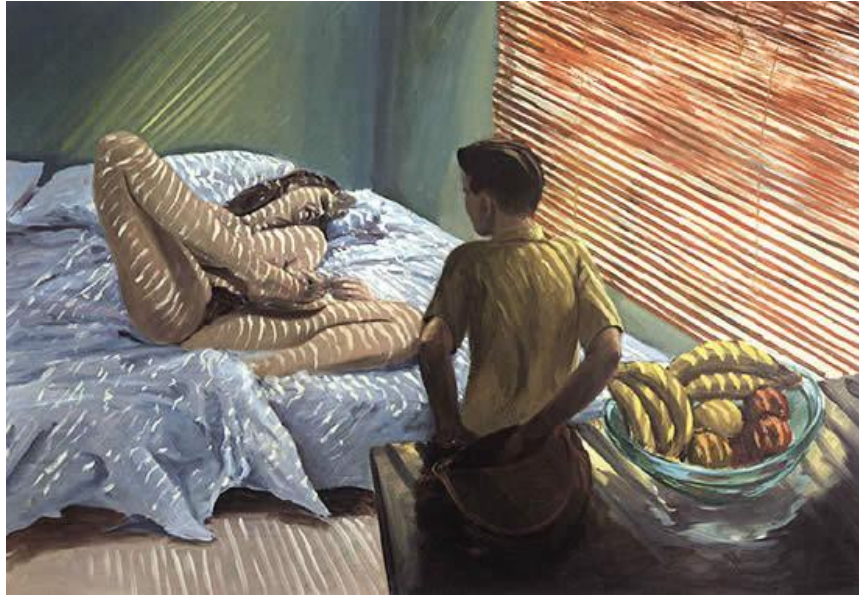
1990s: 254). Arnason'a göre, Golub böylece figürlerindeki kalabalıklıkla seyircide etkili olmuş, acımasızca seyirciyle göz temasında bulunacak biçimde kurduğu kompozisyonunda işkenceleri sırttırarak insanlığın ve savaşın acımasızlığını gözler önüne sermiştir. Kurban ve suçlu arasındaki gerilimi izleyiciye suç ortaklığı ediyormuş gibi verecek şekilde sunmuştur (Arnason, A History of modern Art, Painting, Sculpture, Architecture, Photography: 651). Ancak Golub, bu paralı askerleri günlük hayatlarında çeşitli halleriyle de betimlemiştir. İnsanlık dışı davranış ve acıların şahidi olmaktan sıkıldığı için yapmıştır. Buna karşın mesajı Sandler'e göre belirsiz kalmaktadır (Irving Sandler, Art of the Postmodern Era, From the Late 1960s to the Early 1990s:256). Golub, bu yaklaşımıyla 1980'lerde yeniden ortaya çıkan figüratif eğilimi etkilemiş görünmektedir.



**Resim 83** Leon Golub, “ Söldner V”, 1984, bez üzerine akrilik, 305x437cm

Resimleri dramatik bir tiyatro sahnesini anımsatan, ışığı, oyuncuları seyirciye göre ayarlanmış gibi görünen Eric Fischl da Amerikan Yeni Dışavurumcu sanatçılarından. Özellikle figüratif bağlamda öne çıkan sanatçı, kendi

çocukluğunda yaşadığı travmatik olayları anlattığı düşünülmektedir. Resimleri, teşhircilikle, sapkınlığın ima edildiği kadın-erkek ilişkileriyle, fantezilerle, homoseksüellik, enest ilişkiler, mastürbasyon, çoğunlukla ergenlik çağındaki oğlan çocuklarıyla, banliyö yaşamı, sosyal karşıtlıklar, Amerikan rüyasıyla ve bunların yarattığı psikodramatik olaylarla ilgilidir. Hughes'e göre Fischl'ın yapıtı; Amerika'nın duygusal yaralarının sergilenmesini törenselleştirmiştir ve katıksız Hollywood'dur. Zaten Fischl temasının "Amerikan kimliğinin, Amerikan rüyasının başarısızlığının eleştirisi" olduğunu iddia etmiştir(Hughes, The Shock of the New, Art And the Century of Change: 422). Çağdaşlarından farklı olarak Eduard Manet'ye benzetilen bir üslupla gerçekçi bir anlatım tercih etmiştir. Temaları banliyöde yaşayan, beyaz, orta sınıf Amerikalının, dışarıdan görülen zengin ve muhteşem yaşamına karşın boş, amaçsız ve sapkınlıklarla, çarpıklıklarla dolu dünyasını sergilemektedir.



**Resim 84**Eric Fischl, "Kötü Çocuk" , 1981, tuval üzerine yağlı boya, 168x244cm

Amerikalı sanatçının resimleri 1985'te Paris Bienal'inde Anselm Kiefer ile yan yana asılmıştır. Honnef'e göre, bu ilginç, meydan okuyucu bir karşıtlık olmasına rağmen ortak noktaları vardır. Fischl, kuzey Amerikan hayatının gizli iç yaşamını kavramaya çalışan bir gözlemciydi, Kiefer da Alman aklının gizli kıvrımlarına ışık tutmaya çalışmaktaydı(Honnef, Contemporary Art: 145).

## **4. YENİ DIŞAVURUMCU ve YENİ FİGÜRASYON SANATININ GÜNÜMÜZ TÜRK SANATINA YANSIMASI**

Günümüz sanatı artık belli sınırlara bağlı kalmadan, çok geniş bir yelpazede sürecini devam ettirmektedir. İçinde bulunduğumuz ana kadar binlerce yıllık geçmişinde çok farklı çeşitlilik ve gelişim göstermiştir. Sanat bugün her türlü doktrinin ötesinde – belki yalnız yeni ve yaratıcı ilkesine sadık kalarak– soyut resmi somutun yanında, video ve bilgisayar sanatını enstalasyon içinde veya obje sanatını performans ile birlikte yan yana, sorunsuz bir biçimde yaşamaya devam etmektedir. Artık sanatta olmayan şey yok ve hiçliğin kendisi bile sanat olabilmektedir.

Araştırmanın sonu olan bu bölümde; Postmodernizm ve resimde yeni döneme bir giriş yaparak, sonrasında Yeni Dışavurumcu ve Yeni Figürasyon Sanatının günümüz Türk Sanatı'nda beliren etkileri incelenecektir.

### **4.1. Postmodernizm ve Resimde Yeni Dönem**

Postmodernizm(Modernize sonrası veya Ard Çağdaşçılık), kapitalist kültürlerde genel olarak Batı'da 20. yüzyılın son çeyreğinden önce mimari, sonra güzel sanatlar, edebiyat, sosyoloji ve felsefede ortaya çıkan bir hareket, durum ya da yaklaşımdır. Sanat alanında 1970 sonrasının bireyci, çoğulcu ve özgün yaklaşım türleri için kullanılan bir terimdir. Terim olarak 1930'lardan beri bilinmesine karşın bugünkü yaygın anlamını Charles Jencks'in 1977 tarihli bir yazısına borçludur. "Postmodernizm Nedir?" adlı kitabında Charles Jencks, "modernizmin hem devamıdır, hem aşılmasıdır" diyerek iki olgu arasında hem bir devamlılığa hem

de bir kopuşa işaret ederken, David Harvey ise; “yapısalcılık sonrasıyla, post-endüstriyalizmle ve bütün bir yeni fikirler cephaneliğiyle” bağlantılı gördüğü postmodernizmin son yıllarda tartışmaların ölçütlerini belirleyen, “söylem” tarzını tanımlayan, kültürel, politik ve düşünsel eleştirinin parametrelerini şekillendiren yeni duygu ve düşüncelerin bileşimi olduğu savunulmuştur (Aktaran Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar: 275-278).

Frederic Jameson’a göre; Postmodernizm, Modernizm’in tekeli kapitalizme dayalı anlayışından, çokuluslu kapitalizme geçişi temsil eder. Buna göre, sanat yapıtının tekil, ayrıcalıklı statüsünden başka sanatçının pozisyonunda da köklü bir değişim meydana gelir. Foucault’e göre Barthes’in savlarını referans gösteren postmodern yaklaşımlarda, yapıtı oluşturan anlam sadece müellifçe (author) belirlenmez, daha çok yapıtın içinde yer aldığı kültürel odaklarca sarmalanır. Sanat nesnesine atfedilen ayrıcalık sona erdirilir. Böylece sanat müze ve galerilerden kurtularak sokağa taşınır, kültürel uygulamaların vazgeçilmez bir bileşeni olarak selamlanır. Elbette bunu Postmodern evrede sanatın nesnesizleştirilmesi yönündeki girişimlerin bir sonucu olarak algılamak gerekiyor. Diğer yandan her türlü reklam, endüstriyel tasarım ve bilişimsel uygulamalara yönlendirilerek sanatın ayrıcalıklı statüsünün sona erdirildiği ve kültürel problemlere yanıt veren bir olguya dönüştürüldüğü gözlenmektedir (Şahiner, Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu: 206).

Modernizme yönelik ciddi bir eleştiri olarak ortaya çıkan Postmodernizm, Aydınlanmaya karşı bir tavır da takınmaktadır. Aydınlanma ve onunla gelişen dönüşümün oluşturduğu hümanizm, yeni bir dünya görüşü, akılcı, insan merkezli bir anlayış olan Modernizm, toplumsal anlamda değerlerinin değişmesiyle eş zamanlı biçimde bilimsel, teknolojik ve buna bağlı sosyo-ekonomik ve kültürel gelişmelerle de bağlantılıdır. Bir dizi ekonomik, toplumsal ve kültürel dönüşümün kesişim noktasında ortaya çıkan postmodernizm, 1979 tarihinde Jean-François Lyotard’ın “Postmodern Durum” adlı incelemesinde öne sürdüğü gibi, modern çağın meşrulaştırıcı “büyük anlatılarının” ve insanlığın bilim aracılığıyla ilerlediği yolundaki modernist inancın sonudur. Bu açıdan bakıldığında sanatsal modernizmin de sonuna işaret eden Postmodernizm, Charles Harrison’ın vurguladığı gibi, özünde “modernizm”in nasıl tanımlandığıyla da son derece ilişki görülmektedir (Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar: 275-278).

Modernizmin insanlığa yeni yollar açması ve sanatın da bunda önemli bir rolü olması amaçlanmıştır. Evrenselleşmiş yeni bir dünya hayaline karşın, sonuçta “dünyanın sağlıklı bir yönelim” gösterdiği anlaşılmıştır. “Modernizmin ana amacının çağın hastalıklarını tedavi etmek” olduğu sanılmıştı (Tanyeli, Modernizmin Serüveni: 64). Ancak Cevizciye göre; Modernliğin sicili iki büyük dünya savaşı, Nazizm, soykırım, kitlesel silahlar gibi 20.yüzyılın bütün büyük suçlarıyla suç ortaklığı için kirletilmiştir. Bu bağlamda Postmodernizmde Batı uygarlığının yarattığı bilgi birikimi, sanayileşme, kentleşme, ileri teknolojiler, modern ulus devletleri, modernin simgelerinden kariyer, hümanizm, eşitlikçilik, demokrasi gibi anlayışlar eleştirilmektedir. Evrensel etik düşüncesine, siyasi, dini ve toplumsal nitelikli küresel dünya görüşlerine karşı çıkmaktadır. Kapitalizm, Marksizm, Hıristiyanlık, Faşizm, Stalinizm, Liberalizm gibi modern çağın tüm meşrulaştırıcı söylemlerine şüpheyle yaklaşmaktadır. Postmodernizm doğa bilimlerinin evrensel geçerliliği ve somutlaştırıcılığına, Aydınlanma akılcılığının uygarlaştırıcı olduğu düşünülen misyona kuşkuyla bakmaktadır. Aydınlanmanın Hümanizm anlayışına kuşkuyla bakılmasının temelinde Nietzsche, Heidegger gibi düşünürlerin etkisi vardır. Ayrıca Postmodernistlere göre Postmodernizm modernizmin yansıması anlamına da gelmektedir(Cevizci, Felsefe Sözlüğü: 452).

Şahiner’e göre; Postmodernist sanatın müellifi, özneliği ve orijinalliği yok ettiğini ileri süren neredeyse tüm makalelerde orijinalin ve özgün olanın yerini alan yapay, kurmaca bir görüntü alanından, “simulakr”dan söz edilmektedir. Böylece simulakr, görüntünün sosyal ve cinsel konumunu ortaya koyan postmodernist fotoğrafın, diğer tüm kitle iletişim araçları tarafından reklam ve pazarlama yöntemlerinin merkezine çekildiği bir alanı da ifade ediyor. Dolayısıyla postmodernist fotoğrafik anlayış, bu unsurların bir kısmı ya da tamamıyla başa çıkarak ilerlemek zorunda kalmaktadır (Şahiner, Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu: 220).

Postmodernizmin yaratıcı bir kuram olmasında ve toplumsal bir durum olduğunun anlaşılmasında etkili olan Jean François Lyotard’a göre Postmodernizm; *“şüphesiz modernin bir parçasıdır. Bir yapıt eğer ilkin postmodernse modern olabilir. Böyle anlaşılan Postmodernizm, amacında modernizm değildir, oluşumunda modernizmdir ve bu oluşum durumu süreklidir”*. Postmodernizmin, yeniyi yine modernde bulması, avangardın sorgulanmasını sağlamakta yenilikle öncü anlayışına bir tepki

içermektedir. Akımda Jürgen Habermas ve Michel Foucault gibi düşünürlerin de etkisi vardır. Modernizm, Avrupa kaynaklı bir akımdır ancak Postmodernizm Amerikan toplumu içindeki kültürel etkilerinden kaynaklanmış, Amerikan sanatının içeriye verdiği önemi benimsemiştir.(Lyotard, Postmodern Durum: 95).

Başlayan bu bireycilik ve eylemcilik tavırları, 1970'lerinve 80'lerin Postmodernist sanatını etkilediği, Modernizmin ahlakçılığına karşın Postmodernizmin siyasal, kültürel ve sosyal koşullardan çıkan yargı ve değer boşluğu ya da çok yönlülüğüyle sanata yaklaştığı bilinmektedir (Jean-François Lyotard, a.g.e: 97).

Postmodernizm, modernizmin evrenselleşmeciliğine karşı, tek değişmeyen bir akıl yerine akılların var olduğunu savunması ve yerel olana, bölgeleşme önem vermesiyle, egemen anlayışlara bir eleştiri olarak hareket etmektedir. Bu yüzden temelleri yüksek Sanatın hor gördüğü popüler kültürün tüm unsurlarını çoğulcu biçimde kullanan Pop Sanat'a kadar dayandırılmaktadır. Karşı-biçimci eğilimler olarak 1970'lerde Vücut Sanatı(Body-Art), Eylem Sanatı (Happening), Fluxus, Yeryüzü Sanatı (Land-Art), Yoksul Sanat(Arte Povera), Kavramsal Sanat, Video Sanatı, Minimal Sanat, Kitsch, Foto-Gerçekçilik,1970'lerle Yeni İmge Resmi, Desen ve Dekorasyon Resmi (Pattern and Decoration),1970'lerin sonunda Postmodernizm teriminin belirginleşmesiyle özellikle 1980'lerde Transavanguard, Yeni Dışavurumculuk gibi çok çeşitli yönlere gitmiştir. Postmodern, artık tanımların tükendiği bir evrenin karakteristiğidir, tüm tanımlar sökülüş (Deconstructed) ve tahrip edilmiştir (Kahraman, Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri: 53).

Postmodernizm, iki büyük dünya savaşından sonra bellek yitimi, Disneyland estetiği, siber uzay, internet gibi Francis Fukuyama'nın "Tarihin Sonu" gibi olguları barındıran sanal bir "üst gerçeklik" dünyası ve Husserl'in kişisel bilgiyi yeniden ele alma, geçmişten gelen derslerden kuşku duyma gibi tutumlarından da gelmektedir. Belirli bir merkez anlayışın olmadığı Postmodern dönemde kullanılan tüm imgeler, anlamlar üsluplar yan yana, üst üstedir. Her şeyin denenebileceği, her şeyin bir arada olabileceği, Baudrillard'a göre artık eleştirel işlevini yitirmiş sanat, bir tür "ağırlıksızlık" yaşamaktadır. Hatta yazara göre, sanat kendisine gönderme yapa yapa sonunda kendisine dönmüş, kendi serüvenini anlatan bir mozaik haline gelmiştir (Kahraman, Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri: 34).



Postmodernizm'in bölgesele önem vermesi "ötekilik" biçimlerini de ortaya çıkarmış, Feminist sanatın oluşmasında da etkili olmuştur. 1980'li ve 90'lı yıllarda düzenlenen çok yönlü, toplu sergilerde farklı tarzlarla birlikte bu "ötekilik bilinci" çok kültürlülüğe (multiculturalism) dönüşmüştür.

Postmodernizm yaklaşık 40 yıldır var olduğu söylenen fakat henüz tam olarak tarif edilemeyen bir süreçtir. Jameson, Postmodernizm'i Modernizm'in gelişmiş biçimlerine karşı tepki niteliği taşıyan karmaşık bir süreç olarak niteler. Jameson, özellikle seri üretim kültürü (mass culture) ile yüksek kültür arasındaki eski ölçülerin erozyona uğradığı ve sınırların yok olduğu bir dönem olarak niteler Postmodernizm'i. Jameson, Postmodernizm'in niteliklerinin tam olarak belirginleşmediğini, bu yüzden de bir üslup olarak değil, ama halihazırdaki 'baskın kültürel yapı' olarak algılanmasını istediği şeklinde yorumlanmaktadır (Şahiner, Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu: 44).

Sonuç olarak, özetle, postmodern olarak nitelendirilen süreçte görülen sanatsal yaklaşımlar bütünü, belli bir maceraya bağlı olmaksızın, resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf gibi farklı ifade biçimleriyle yeni bir kavramsal sanat anlayışını yaratmış, tek bir sanat dalının –örneğin resmin– diğerlerine egemenliğine son vererek, disiplinlerarası ve çoğulcu bir anlayış getirmiştir. Toplumsal zeminde yaygınlık kazanmış stereotiplerin, klişelerin, alışkanlıkların, değer yargılarının gizlediği alt anlamları adeta "okumaya" yönelen Postmodern sanatçılar, toplumsal düzeni belirleyen göstergeler sistemiyle oynamayı, onları sahiplenerek, kendine mal ederek dönüştürmeyi, bildik imgelerden yeni anlamlar yaratarak bir sorgulama sürecinin kapılarını aralamayı amaçlamışlardır (Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar: 275-278).

## 4.2. Türkiye’de Yeni Figürasyon ve Yeni Dışavurumcu Eğilimler

İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan politik, sosyal ve zihinsel değişiklikler, siyasi ve sosyal oluşumlara paralel olarak kültür ve sanat alanlarını etkilemiş, dolayısıyla dünyada olduğu kadar Türk sanatında da bir kısım yeni gelişmelere, ayrımlara ve sanatsal dönüşümlere neden olmuştur. Bu nedenle kültür ve sanata yönelik genel dönem belirlemelerinde ya İkinci Dünya Savaşı’nın sona erdiği tarih olarak 1945 ya da 1950 ve sonrası gibi yüzyılın ikinci yarısına evrilmenin, yeni sanatsal oluşumların başlangıç tarihleri olarak görülmektedir.

1950’li ve daha sonraki yıllarda izlenen düşünsel alt yapı ve sanatsal üretimin, çağımızın başka sanatçılarının görüşleriyle paylaşılan yanları ve ortak paydaları vardır. Çağdaş anlamda bu düşünce ve kavrayış ortaklığı, sanatçılarımızın sanatsal kişiliklerinde sanatsal özgünlüğe giden yolu açmıştır. Bugün artık, çevremizdeki onlarca nesnelere, olgular salt birer anlam depoları olarak görülmekte ve her şey her fırsatta bir kültür kavramı içinde; sosyal içerikli bir yaşam ögesi, psikoloji, ahlak, metafizik bağlamı içinde algılanmaktadır. Ancak bütün bunlara karşın, sanatçıların bir kısım bireysel yaklaşım farklılıkları, dolayısıyla yorum farklılıkları oluşmaktadır.

Dünya ve Batı sanatında 1950’li ve 1960’lı yıllar, bir taraftan soyut ve soyut dışavurumcu eğilimlerin etkin olarak ortaya çıktığı ve yaygınlık kazandığı, buna tepki olarak Yeni Figürasyon dediğimiz figür yorumlu yeni bir sanatın temellerinin atıldığı, aynı zamanda da Kavramsal Sanatı (Concept Art) hazırlayıcı yaklaşımların ortaya çıktığı yıllardır.

1960’lı, 1970’li ve 1980’li yıllarda ve sonrasında, Türk sanatındaki ilgilerle çağdaş dünya sanatı arasındaki ilgiler, artık hem zaman hem de sanatsal yaklaşımlar yönünden belli paralellikler ve eşzamanlılık göstermeye başlar. Özellikle de 1980 sonrası dönemde figüratif ve Yeni Figürasyon, soyut ve soyut dışavurumcu, kavramsal ve postmodernist gibi geniş perspektifli yaklaşımlar; Türk sanatında sanatsal üretimin, kavramlar ve sanatsal düşüncenin çağdaş noktada yakalanmış yönelimleri olarak görülmektedir (Akdeniz, Sanat Koleksiyonu – II:20-25).

Türk Resmi genelde figüratif ağırlıklı olarak kabul edilmektedir. Bunun nedenleri Batı anlayışındaki Türk Resim Tarihi'nin kısalığı ile ilgili olduğu kadar, Türk kültüründe kavramsallaşmanın henüz yeni bir olgu olmasına da bağlanmaktadır. Batı sanatında uzun ve köklü geleneği olan figüratif resim, tarih boyunca dini resim, tarihi resim, portre, nü vb. türler içinde içerik ve biçim aşamalarında giderek yoğun bir anlam zenginliği kazanmış durumdadır. Batı sanatında figür kullanımı, sanatçının özgün yorumu ile birlikte, aynı zamanda tarihin kültürel kaynaklarına gösterge niteliği de taşımakta ve bu iki özellik, Batı resminin referansları olarak görülmektedir.

Türk resminde figür, 1970'lere doğru bir konu ve hikaye anlatımının ötesinde bir içerik sorunu olarak ele alınmaya başlanmıştır. Çünkü 1970'li yıllarda Batı sanatında olduğu kadar Türk sanatında da gündeme gelen figüratif yaklaşımlarda, insanın psikik durumu, sosyal ve fiziki çevresi içindeki konumu ve sorunları irdelenmeye başlanmıştır. Türk sanatında figüratif eğilimler, gücünü klasik, akademik ve geleneksel sanattan alan figüratif yaklaşımlardan gerçekçi, toplumcu ve eleştirel gerçekçi, düşsel, simgesel anlatımlara, yeni figürasyon ve yeni dışavurumculuğa kadar uzanan geniş bir yelpazeyi içerir.

Türk resminde, 1970'lere, 1980'lere ve hatta bugüne kadar uzanan dönemde temsil edici sosyal gerçekçi, toplumsal eleştiri çalışma örnekleri Nuri İyem(1915-2005), Mümtaz Yener(1918-2007), İbrahim Balaban(1921-) ve Neşet Günal(1923-2002) gibi sanatçılarda görülmektedir. Yine bu dönem sanatçıları arasında 1980 sonrası dönem itibariyle Yeni Dışavurumcu ve Yeni Figürasyonda öne çıkan Yüksel Arslan (1933-) ve Ergin İnan (1943-) gibi sanatçılardan söz edilmektedir.

Dünyadaki Yeni Figürasyona ilişkin gelişmelere paralel olarak Türkiye'de 1970 sonrası, sorunlara entelektüel açıdan çözüm arayan Yen Figürasyon kapsamında değerlendirebileceğimiz Türk sanatçıları arasında Özdemir Altan(1931-), Zekai Ormanlı(1949-2008) ve Nur Koçak(1941)'in 1970'li yıllara ait resimleri hem sanatsal içerikleri hem de teknik gerçekleştirme yöntemleri açısından Yeni Figürasyon anlayışı içinde değerlendirilebilir. 1970'li yıllar Batı'da bu yaklaşımın ağırlıklı olarak yeniden gündeme geldiği yıllardır. Bu dönemin Yeni Figürasyonunda özellikle makine parçalarının ve değişik yorumlu insan figürlerinin sanatın ilgi odağı

olduğu görülür. Bu bağlamda daha önce de bahsedildiği gibi Konrad Klapheck örneğinden söz edilebilir. Bu noktada Türkiye'ye döndüğünde 1980 sonrası resimde hem ele alınan konu hem de Foto-Gerçekçilik ile paralellik göstermesi açısından Zekai Ormancı ve Özdemir Altan dikkat çekmektedir. Zekai Ormancı'nın 1970'li yıllarda yaptığı, hem figürsel içeriği hem de içeriği nesneleştirme yaklaşımı açısından bir takım ortak ilgiler ve teknik benzerlikler içinde bulunan resimlerinde; bir kısım kumaş ve metalik formlu bildik gibi gelen fakat izlemeye kalktığımız zaman hiç de gerçekçi olmayan nesne-biçimlerle karşılaşılır. Ve resimlerde gerçekle fantezinin sürekli yer değiştirdiği durumlar yaşanır. Somut gerçek-nesne parçaları görünümlü biçimlere, anımsatıcı ve çağrıştırmacı özellikleriyle zihinlerde psişik kesişme ve buluşma noktaları oluşturan, görüntülerin ötesine sürekli göndermeler içinde olan bir dünya sunmaktadırlar (Akdeniz, Sanat Koleksiyonu –II:20-25).

Türk resminin figüratif alanda yeniden güçlenmesine çalışan sanatçılar, dünya resminde ilgi çekici bir yeri olan İngiliz ressam Bacon'la sınırlı değildir; çünkü Türk ressamları geniş bir etki yelpazesi karşısında özümseyen, etkileri yeni bir Türk sanatı sentezi haline dönüştüren doğal haklarını sınamaktadırlar. Sentez kavramı, Türkiye'nin sosyo-ekonomik ve kültürel planda geleneksel sorunsalları yönünden oldukça karmaşıktır. Fakat çağdaş uygarlık düzeyine geçilen süreç içinde, bu kavramın aydınlığa kavuşabileceğini düşünmemek için de bir neden görünmemektedir (Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı: 278-281).

Türkiye'de Yeni Figürasyon anlayışı içinde belirgin bir varlık gösteren bir diğer yaklaşım Foto-Gerçekçiliktir. Bu anlayışta Türk sanatında en belirgin kişilik olarak Nur Koçak görülür. Nur Koçak'ın resimleri, “Fetiş Nesnelere/Kadının Nesne Olarak Kullanımı, Mutluluk Resimleri” dizileri ve “Erkek Ulus Kavramı”na yönelik eleştirel tavrıyla birlikte “Aile Albümü” gibi dizileriyle de çocukluk yıllarına ait bir dönemin atmosferini yeniden yaşatmak gibi yorumlar içermektedir.

Bedri Baykam(1957-) 1980 sonrası Yeni Dışavurumcu ve Yeni Figürasyonun Türkiye'ye yansması bakımından en çok dikkat çeken ve uluslararası ortamda adı en çok duyulan sanatçıdır. Baykam, dünyada Yeni Dışavurumculuk akımının yükselişe geçtiği dönemde, Türkiye'de bu akımın eş zamanlı örneklerini vermiştir. 1980'lerden itibaren Yeni Dışavurumculuk akımı içinde yer alan Baykam, kendi erotizmini konu

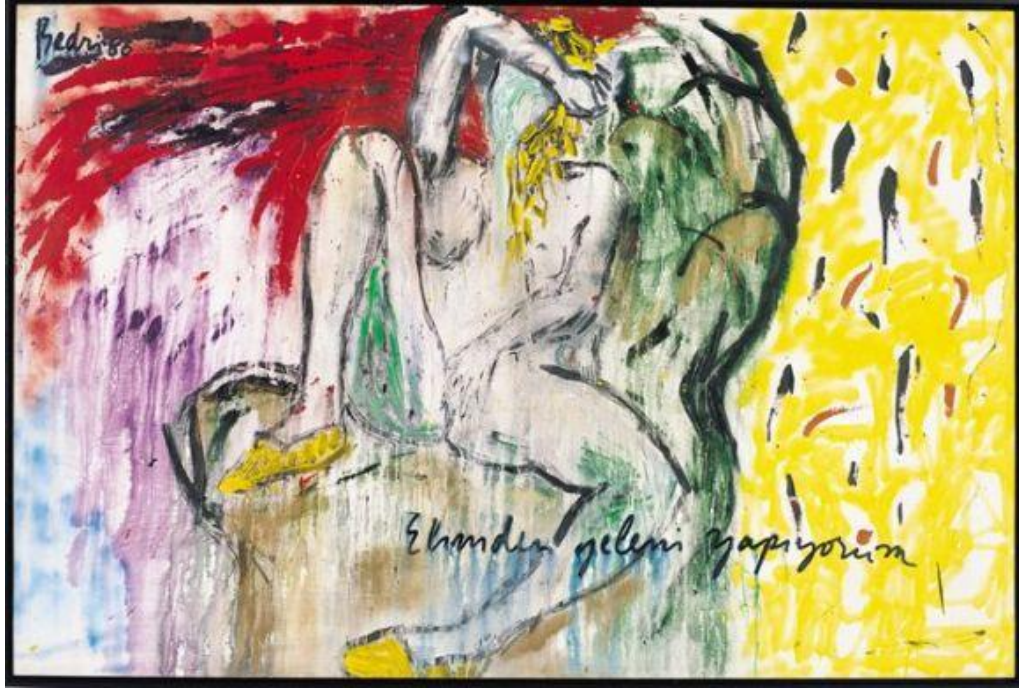
alan çalışmalar yapmış, cumhuriyet rejimini tehdit eden gerici eğilimlere karşı çıkan tavrını hem yayınlarında, hem de çalışmalarında göstermiş, sanatta ve kültürel arenada sürüp gitmekte olan Doğu-Batı, merkez-periferi tartışmalarına yayınları ve eylemleri ile katılmıştır.

Baykam 1987’de ABD’den Türkiye’ye döndükten sonra açtığı, AKM galerilerinin tümünü kaplayan sergilerinde, özellikle açılışlarda görülen, siyaset ve popüler kültür alanlarındaki yıldız izleyicileri de kapsayan büyük kalabalıklarla sanat ortamına şok eden bir boyut getirmişti. Bu “büyüklük” duygusunu aynı zamanda resimlerinin boyutları ile pekiştiriyor, yenilikçiliğini kurduğu enstalasyonlarla vurguluyordu. Baykam’ın resimsel/toplumsal/siyasi etkinlikleri, sergileri, Happeningleri, bir dönem işlettiği kafe bar, gazete yazarlığı ve kitapları ile aralıksız sürdü. Sonuç olarak 2000’li yıllara gelindiğinde Baykam, İstanbul’da, sanat ve siyasi çevrelerin yıldızı olmuştur (Duben – Yıldız, Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar: 226-239).

Baykam’ın farklı alandaki uğraşları, sanatçılığı ile yazarlığı birbirini tamamlar, bütünler. Kendi hikayesinden yola çıkarak işlediği temalar, siyasi konular, sanat tarihine atıfta bulunan işlerinin tümü bütünün parçaları gibi gözükür ve bunu şu şekilde dile getirir:

*“Ben her resminde ayna olan adam değilim, ben her resminde yazı olan adam değilim, her resminde kolaj kullanan adam değilim. Sürekli resim çeken adam değilim. Ben hep enstalasyonlar yapan adam değilim, hep erotik sanat yapan adam değilim... Bunların hepsinin oluşturduğu genel söylemin bir de estetik dili var bunu anlaşılır hale, tanınır hale getirdim. Yüz metre ileriden benim işlerimin tanınır hale gelmesini sağladım, bu benim en büyük başarımdır.” (Aktaran Duben – Yıldız, a.g.e: 226)*

Bedri Baykam’ın bütün işlerini tek bir çizgide analiz etmek bu araştırmanın kapsamında mümkün olmayacağı için eserlerinde bazılarını seçerek onların üzerinden sanatını incelemek daha doğru olur. Baykam’ın en çok ilgilendiği konular “siyaset” ve “kadın” olarak kabaca iki ana alanda toplanabilir (Duben – Yıldız, a.g.e: 226-239).



**Resim 85** Bedri Baykam, “Elimden Geleni Yapıyorum”, 1986, tuval üzerine yağlı boya, 150x233cm

Baykam California’da yaşadığı yıllarda (1980-87) çoğu zaman grafiti kullanarak yaptığı çıplak kadınlar, oto-portreler ve diğer kompozisyonlarında cinsellik, yaşam ve ölüm konularını işlemiştir. Bu dönemden en önemli bir çalışma kırık aynaları resmin bir elemanı olarak kullandığı *Fahişenin Odası*’dır (1981). Aynı dönemde Yeni Dışavurumculuğun Amerikalı temsilcilerinden Julian Schnabel’in kırık tabakları büyük ebatlı tuvalerde kullanarak yaptığı resimler akıma yeni bir soluk getirmişti. Schnabel bu işlerinde geleneksel mozaik anlayışına karşı bir tavır sergilemişti. Schnabel’in işleriyle Baykam’ın aynı yıllara rastlayan *Fahişenin Odası* kıyaslanabilir. Baykam, *Fahişenin Odası*’nı yaparken Schnabel’in bu işlerinden habersiz olduğunu, aradaki benzerliğin ve eş zamanlılığın tamamen tesadüf olduğunu belirtir:

*“...80’li yıllarda “resim öldü” denilen bir ortamda, 50’lerde doğmuş birbirinden habersiz sanatçılardı bunlar -ki bunların ortak noktaları; savaş görmemiş olmaları, cinsel devrim içinde büyümeleri, slogan ve manşet kültürünü bilmemeleri, resimli romanlar okumaları- rock’n roll etkileri, eklektik bir bakış açısı içinde kendi özgürlüğünü yaşamış olmaları gibi- bunlar hiç resim sanatı ölmüş mü olmemiş mi diye sorgulamadan, para getirir mi getirmez mi, resim yasak mı değil mi demeden büyük ebatlı resimler yapmaya başladılar. (...) Sonra 1981’de Art in Amerika’da; Avrupa’da*

*Dışavurumculuk, “New York’ta Dışavurumculuk” adlı ciddi kritikler çıkmaya başladı. Bu beni hem çok heyecanlandırdı hem de üzdü. (...) Schnabel’in kırık tabaklarla yaptığı resimleri ilk kez 1981’de ressam ve fotoğrafçı arkadaşım Ron Stewart sayesinde duydum ve aradaki benzerlik karşısında çok şaşırđım. (Aktaran Duben – Yıldız, Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar: 228)*

Baykam *Fahişenin Odası* dışında da, birçok eserinde kadını cinsel obje olarak betimler. Beral Madra’ya göre sanatçı, bu betimlemelerde cinsel ve etnik kimliğini, romantik erotizmle dile getirmektedir.

*“Baykam’ın Türkiye’de erkek sanatçılarda rastlanmayacak türde cinselliğın özellikle erkek egemen yönden itiraf eden, tartışan ve sorgulayan bir yanı vardır. Kadının bir arzu nesnesi olarak görüldüğünü ve kendisinin bu durum yer aldığını vurgularken, kadını fetiş olarak gösterdiği resimlerde bile okşayan ve el üstünde tutan bir yaklaşımı vardır. Resimlerinde romantik bir erotizm vardır.”(Aktaran Duben – Yıldız, a.g.e: 229)*

Baykam cinsellik üstüne işlerinin toplu halde sergilendiğı “Dişİ Entrikalar” (2002) sergisinde erotizmi arzulayan itirafçı romantik bakıştan, kadın imgesini daha açık, pornografıye gönderme yapan bir tarzda ele aldığı görülebilir. 2002’de yine tipik olarak AKM’in tüm galeri mekanına bu kişisel sergisinde Baykam, pornografı ve fuhuşu kapsayan konuları, kullandığı resim dili ve üslubu ile eleştirel bir mesafeden görselleştirmiştir. Baykam’ın bu çalışmaları 1980’lerin Yeni Dışavurumcu sanatçı kuşağı içinde yer alan David Salle’nin postmodernizmin pastij söylemini kullanarak modern dönem ve geçmiş yüzyıllara ait çalışmalar üzerine erotik kadın figürlerini bindirdiğı çalışmalarını anımsatmaktadır.

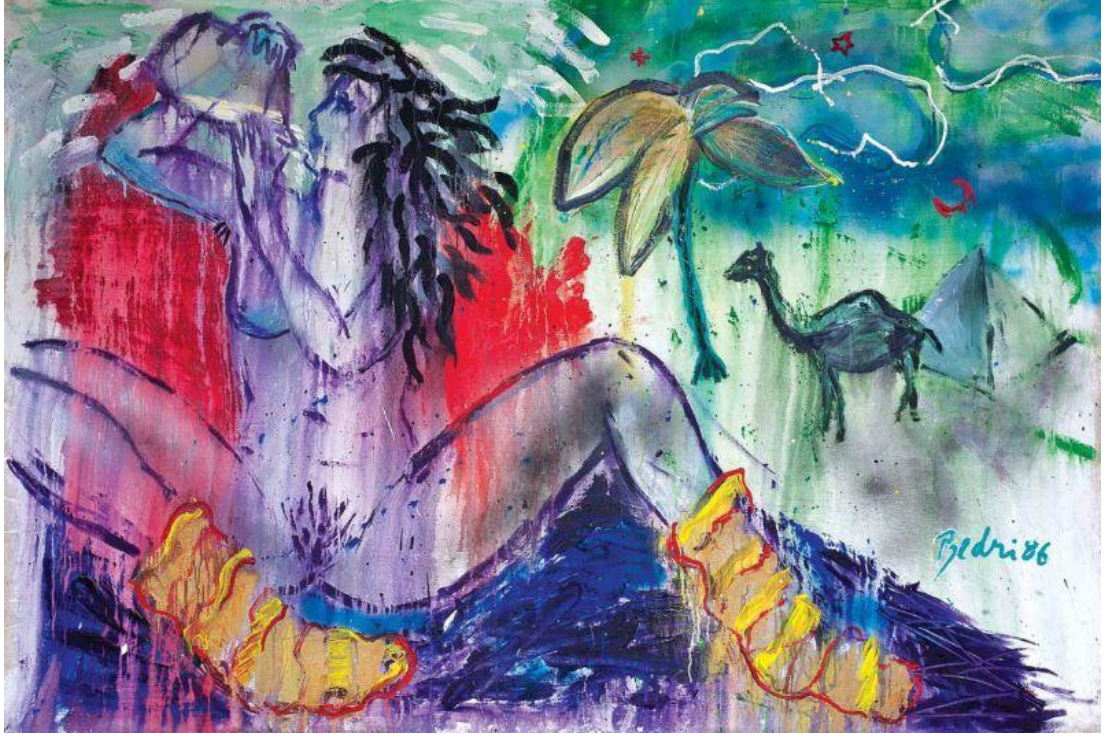
Baykam farklı öykülerini farklı malzemelerle birleştirerek farklı sahneleri üst üste bindirdiğı, kimliklerinde bölümler parçalar gösterdiği “şerit” dizilerine 1986-87 yıllarında çok büyük boyutlu resimlerinde başladı. Bu üslubun “Dişİ Entrikalar” sergisinde de devam etmiş olduğu görülebilir. 1987’de Amerika’da, Türkiye’ye dönmeden önce yaptığı son işlerinde resimlerin kavramsallığa doğru eğildiğı, sanat tarihini yorumlayan işlerinde sanat bilincinin önem kazandığı da izlenir. “*This Has Been Done Before*” (Bu Daha Önce Yapıldı, 1987), grafitisi Baykam’ın “orijinal” olmanın mümkün olmadığı bilinci içinde orijinal olmak için savaş verdiğini ve

Batı'nın bir "oldubittisi" olarak yorumladığı Batı sanat tarihi yorumunun karşısında "öteki" olan kendisinin (ve tüm "öteki"lerin) orijinal olma hakkını savunduğunu ifade eder. Baykam'ın bu tavrı postmodernist söylemin de bir ifadesidir. Baykam bu görüşüne "*Maymunların Resim Yapma Hakkı*" kitabında geniş yer verir; "Remake" dizisinde, "This Has Been Done Before" akıtmalı resim dizisi de ve manifestolarında tekrarlar.

Yeni Dışavurumcu akım sanatçıları, sanat tarihinden aldıkları konuları, tekrar kendi resimlerinde kullanmışlardır. Örneğin; Rainer Fetting'in, *Dancers III* (1982) adlı tablosu, Henri Matisse'in *La Dance* (Dans, 1909) tablosuna gönderme yapar gibidir. Bu tür ironik göndermeyi Baykam'ın bazı eserlerinde de görmek mümkündür. Örneğin, René Magritte'in, *Ceci n'est pas une pipe* (Bu bir pipo değildir, 1926) adlı resmine nispet niteliğinde *Ceci n'est pas une chatte* (Bu bir kedi değildir, 1986); ya da Jean Auguste Dominique Ingres ve Jean-Léon Gérôme'un yaptığı oryantalist hamam resimlerine cevap niteliğinde yapılan *Ingres ve Gérôme Burası Benim Hamamım* (1987) adlı işler sayılabilir (Duben – Yıldız, Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar: 226-239).

Baykam'ın bu tavrıyla ilgili olarak Vasıf Kortun şöyle söyler: "*Bedri klasikleri, kendi resimleri üzerinden izliyor ve egzersize tabi tutuyor ve piçlerini yaratıyor.*" Kortun'un sözleri postmodernizmin özelliklerinden pastiş ve parodiyi Baykam'ın işlerinde görüldüğüne işaret etmektedir (Duben – Yıldız, a.g.e: 232).

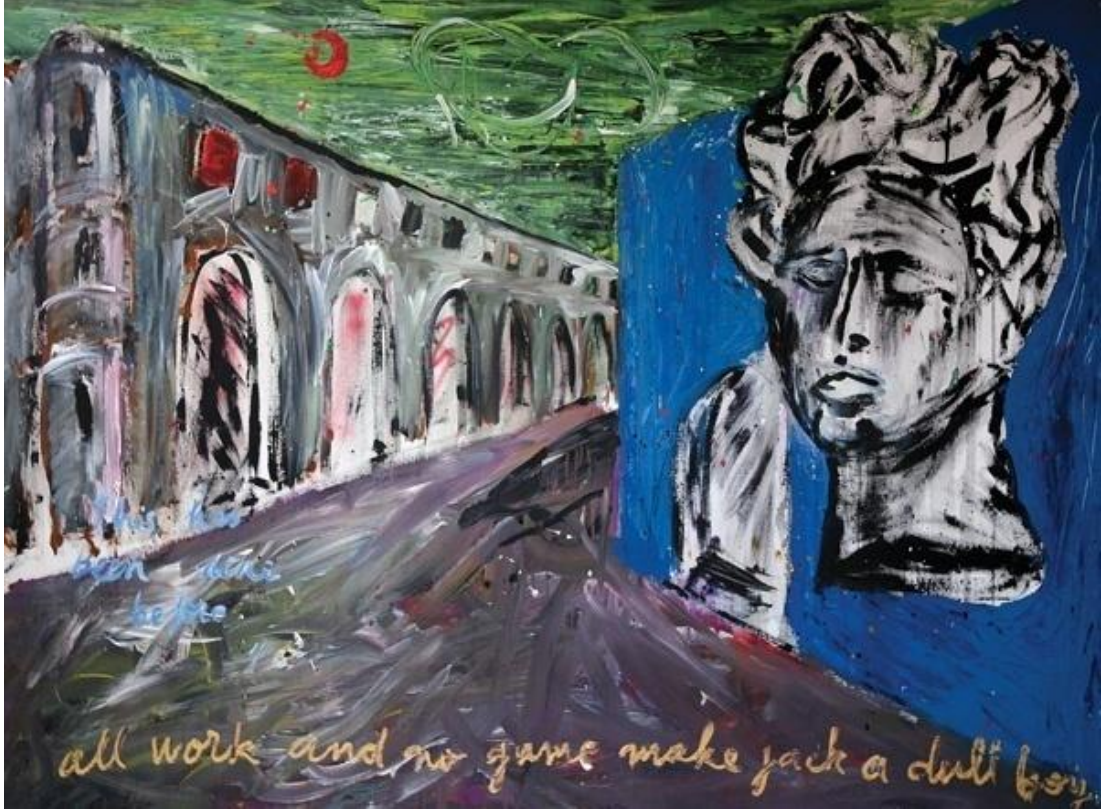




**Resim 86** Bedri Baykam, Valhala, 1986, tuval üzerine yağlıboya, 145x215cm

Bedri Baykam, başta resim olmak üzere farklı sanat disiplinleri arasındaki çizginin çok keskin olmadığını düşünüyor. *Livart* (Yaşayan Sanat) adını verdiği işlerinde tuval, enstalasyon ve video gibi birçok alanı bir arada kullanarak sanat eserini boyutlu hale getirerek, seyirciyi mekanın içinde aktif kılıyor. 1994'ten Cannes'daki Uluslararası Sanat Festivali'nde uygulanan Livart projesinde canlı oyuncular, hayvanlar, oyuncaklar, tiyatro parodileri, resimler, videolar, enstalasyonlar kullanarak ve seyircinin bunlara katılımını sağlamıştır.

Beral Madra sanatçının arşivciliğine ve gündelik hayatla iç içe olmasına dayanarak, Baykam'ın eserlerinde kendi arkeolojisini yaparken bunu dönemin tarihine yerleştirmesi olarak görüyor (Duben – Yıldız, Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar: 226-239).



**Resim 87**Bedri Baykam, All Work and no Game Make Jack a Dull Boy, 1989,tuval üzerine yağlı boya, 150x204cm

80’li yıllarda Türkiye’deki sanat ortamına Baykam nefes ve renk getirmiştir. AKM sergi salonlarını kiralayarak birbiri ardına yaptığı büyük ve gösterişli sergilerde pop sanatçılarının, sinema dünyasından ünlülerin, siyasilerin, basın elemanlarının görsel sanatla tanışmasını sağlamıştır. Bir anlamda postmodern çoğulculuğu sosyal ekseninde gerçekleştirerek, sanat olaylarını küçük bir elitin işi olmaktan, İstanbul’un bakımsız, köhne müzesi ve sayılı galerinin dışında şıklığa önderlik edecek bir “happening” olayına dönüştürmüştür. Bu bağlamda Baykam çağdaş sanat/yüksek kültürün eğlence kültürü ile arasındaki sınırları da sorgulayıp, belirsizleştirmiştir.

Baykam’ın 80’li yıllara getirdiği açılımlar olarak, seyirciyi işe katan yerleştirmeleri; sanatı siyasi bir eyleme dönüştürmesi; işlerindeki eleştirel bilinç; resme yazıyı, grafiti sanatını, hazır yapım nesnelere sokması; sahneleme olgusunu kullanması; manifestoları; o güne kadar akademik çevrelerin sanatçıyı tek tür sanat yapmaya zorlayan katı tutumunu kırarak, yazar, siyaset adamı ve görsel sanatçı kimliklerini şahsında toplamasına örnek olarak gösterilmektedir.



**Resim 88** Bedri Baykam, Aynalı Kompozisyon,2009, tuval üzerine karışık teknik, 180x130cm

Baykam, Gerçeküstücü, Dışavurumcu, Pop sanat ve soyut etkileri barındıran resimlerinde herhangi bir sınır, engel tanımamış, çalışmalarında yalnız görsel değil tüm diğer duygulara da ulaşmak istemiştir. Bu yüzden ses bantları, ışıklar, eylem gibi unsurları da kullanarak yaşayan bir sanatı ortaya koymuştur. 1980'lerin ortalarında gerçekleştirdiği Foto-Pentürlerde sosyal, kültürel değinmelerle, siyasal söylemine uygun yapıtlar üretmiştir. Bundan başka Batı resminin eleştirisine de girmiş, Batı'nın önyargılarını kırmak için sanat anlayışlarını sorgulayan resimler yapmış ve yazılar yazmıştır.

1980 sonrası dönemde Bedri Baykam dışında Türkiye'deki Yeni Dışavurumcu ve Yeni Figürasyonda önemli yerleri olan ve ayrı bir paragraf açılması gereken bazı sanatçılar mevcuttur. Bunlar arasında; Türk Resim Sanatında daha çok figürün deformasyon ve daha fantastik ve ikonlaşmış figür armalarıyla resmeden Ömer Uluç(1931-2010) bahsedilmelidir. Eğitim formasyonu mühendislik olan Ömer Uluç, soyut resim alanında özgün çalışmaları olan bir sanatçıdır. Ömer Uluç, önce serbest biçimlerin horizontal hareket sistemine bağlı oldukları bir yöntem denemiş, daha sonraları düz bir fon üzerinde figürleşmeye dönük görünen bir arma motifi, kendi damgası denebilecek kadar özgün ve benzersiz bir biçim ögesi olarak çeşitli kompozisyonlarda uygulanmıştır. Ömer Uluç'un gelişmesi, arma motifin tümüyle figüratif bir özellik kazanması yolunda olmuştur.



**Resim 89** Ömer Uluç, Popüler İkonlar, Dansöz, 1991, tuval üzerine akrilik, 150x150cm

Başlangıçta modelden ve doğadan figüratif çalışan Ömer Uluç, 1950’lerde, Nuri İyem’in o dönem soyut resimlerinden etkilenerek soyuta ilgi duydu. Uluç’un soyuta ilgisi ABD’deki yıllarında da gelişerek sürdü. Daha sonra mekan sorunları üzerine çözümlenmelere yöneldi. 1960’lardan itibaren aşama aşama tek renk fon üzerine akışkan/devingen fırça vuruşları ile gerçekleşen çizgi yumağı haline gelmiş kadın figürünü anımsatan imgeleri tuvalinde kullanmıştır(Akdeniz, Sanat Koleksiyonu –II: 131).

Tansuğ’a göre; Ömer Uluç başlangıçta enformel denebilecek bir soyutlama fantezisi içinde, hareketin mekanik anlamda izlenebildiği motif titreşimlerini içeren kompozisyonlar oluşturuyordu. İlginç renk ataklığı yönündense, henüz cüretini denemediği bir dönemiydi bu. Giderek kendi bireysel çabalarının klasik çağı denebilecek bir aşamaya ulaştı. Bu aşamada, düz monokrom bir fon üzerinde, her türlü renk atağına şaşırtıcı bir cesarete girdiği özgün bir motif yarattı ve bunun her birinin, ayrı bir heyecan uyandıran varyasyonlarını araştırmıştır.



**Resim 90**Ömer Uluç, Yaşasın Gençlik,2007,tuval üzerine akrilik,100x100cm

Ömer Uluç'ta figür yaklaşımları giderek tüm dramaları ile gerçekleştirmeye koyulmuş, renk yolunda, hareket duyarlılığının cüretini de denediği birkaç peyzajın yanı sıra, figür, en özgün örneklerle boy ölçüşmeyi sınavan bir etkinlik içinde, bu kez fonun da figürle birlikte hareket kazandığı, fonla figürün resimsel hareketin dinamizmini paylaştıkları kadın imgelerinde karar kılmıştır (Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı: 278-281).

Ömer Uluç'un sanatsal tavrı hep sorgulayıcı ve risklere yöneliktir. Dışavurumcu bir tavırla boyayla yüklü figür ve nesnelere 'anlatımı' önemsemediğini belirtmektedir (Akdeniz, Sanat Koleksiyonu –II:131). Ömer Uluç, Son dönemlerinde tuvalin dışında oluşturduğu heykel ve farklı Yerleştirmeleri ile tuvalde yakaladığı tarzını üçüncü boyutu taşıma çabasında olmuştur.



**Resim 91** Ömer Uluç, 2010

Uluç, uzun zamandır süren etkinlikleri ve üslup özellikleri bakımından ilginç bir gelişim tablosu oluşturan özgün değerlerine rağmen, resimle ilgili çerçevelerde, sanatı hakkında kuşkuları ustaca gidermiş bir sanatçı olarak görülmektedir (Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı: 278-281)

Yeni Figürasyon bağlamında eleştirel tavrılı fantezi ve mizah dolu düşsel figürleriyle Alaattin Aksoy(1942-); ve çağdaş insanın psikolojisini ve davranışlarını eleştiriye ön plana alarak işleyen Mehmet Güteryüz(1938-); bazı ortak figüratif eğilimleri paylaşan bir hava içine 1970 öncesinde girmişlerdi. Daha sonra özellikle 1980 sonrasında dönemlerinde daha çok dikkat çekmeye başlamışlardır.

Alaattin Aksoy, figürlerin deforme edilmesinde konstrüktif yöntemlere en çok ilgi duyan ve bu tavırda resim yapan bir sanatçıdır. Alaattin Aksoy'un resimlerinin konusu hep insan olmuştur. Ancak “bu insanlar”, dünyanın herhangi bir zaman diliminde yaşayan insanlardır. Ve bu nedenle “zaman ve mekan” belirleyici bir işaret taşımazlar. Ancak karakter aramalarında, tiplerde yaşam içerisindeki durumların belirlenmesine yönelik davranış ve jestlere sahiptirler.” (Akdeniz, Sanat Koleksiyonu –II:187).



**Resim 92** Alaattin Aksoy, İsimsiz, 1998,tuval üzerine yağlı boya, 50x50cm

Aksoy'un insanları, gerçek ve düş arasında gezinen, sürekli yaşamımıza göndermeler içinde bulunan görsel fantezinin ürünleridir. Figürlerin karakter ve tiplmeleri, insanların yaşam içerisindeki durumları, davranış ve jestleri, kesin tanımlı olmayan mekanlarda mizahi fantastik görünümde olarak sunulmaktadır. 1970'lerde başlayan sanatsal tavrı olgunlaşıp gelişerek bugünde aynı doğrultuda sürmektedir (Akdeniz, Sanat Koleksiyonu – II: 187).

Figüratif anlayışta çalışan başka sanatçı da Mehmet Güteryüz, özellikle 1980 sonrasındaki çalışmalarındaki figür'e dair çizgisel karakteri ile dikkat çekmiştir. Mehmet Güteryüz'ün 1970'li yıllardaki çalışmaları, çağdaş insanın sorunlarına bakışı ve toplumsal eleştiriyi ön plana çıkaran çalışmalardır. 1980'li yılların ortalarına doğru olan resimlerinde, çizgisel karakterli abartılı insan yüzleri ile hayvan ve hayvanı anımsatan mizahi yüklü figür biçimlemeleri gözlemlenir (Akdeniz, Sanat Koleksiyonu – II: 187). Bu dönemi izleyen resimlerinde, anlatımcı, çizgiyi bir ölçüde benimsemekle ve ölçüt almakla beraber, daha renkli bir üsluba yönelmiştir.



**Resim 93** Mehmet Güteryüz, Köpeğin Gölgesi, 1977, tuval üzerine yağlı boya, 60x70cm



Daha sonraki çalışmalarında bu çizgisel karakter korunmakla birlikte rengin ve biçim çarpıtmalarının ön plana çıktığı dışavurumcu bir anlatıma yönelir.

Ferit Edgü bir yazısında şöyle bahseder:

*“Sanatçının 1980'den sonraki resimlerini yeni bir dönemi olarak görmek gerektir.1980'de gittiği New York'tan 1985'te döndüğünde, Güleriyüz'ün resminde desenin yerini renk almıştır. Öylesine bir renklilik ki, sanki desen ve tek renk ağırlıklı eski günlerine savaş açmıştır. Ama bu değişim ne mene köklü olursa olsun, gene de eskiye, daha önceki yıllarına bağlıdır. Değişen, ressamca konuşacak olursak, yalnızca "paleti"dir. Hatta fırçaları da değişmiştir. Ama ressam aynı ressamdır. Aynı trajik görüntü, aynı uyumsuz insan. Aynı ressamın değişik öyküleri. Çünkü bu resimlerinde de öykü sürmektedir” (Edgü, Milliyet Sanat 1992, Mayıs)*



**Resim 94** Mehmet Güleriyüz, Martı, 1989, tuval üzerine yağlı boya, 162x130cm



**Resim 95** Mehmet Gülyüz, Çadır Tiyatrosu, 1968, tuval üzerine yağlı boya, 150x150cm

İstanbul'un toplumsal ve kültürel çevresinden çıkan Mehmet Gülyüz, çizgi enerjisine dayalı biçimi ve eleştirel içeriği ile tartışılan ve dış dünyada kendini kabul ettirmiş sanatçılardan biridir.



**Resim 96** Mehmet Gülerüz, Ya O Ya Ben, 2009, tuval üzerine yağlı boya, 162x180cm

Bahsedilen bu sanatçılar dışında özellikle figüratif bağlamda 1980 sonrasında isimlerini duyduğumuz bazı sanatçılar vardır. Bunların başında figüre getirdikleri yeni yorumları ve anlatım biçimleri ile Yeni Figürasyon kapsamında yer alan sanatçılar olarak toplumsal temalı yarı gerçek yarı düşsel figür tasarımları ile yaşantı duyarlılıklarını yansıtan deforme edilmiş figür biçimlemeleriyle Neşe Erdok; psikolojik çağrışımlar uyandıran siyah beyaz silüet insan ve hayvan figürü imgeleriyle Selma Gürbüz; boşlukta yüzen figürsel imgeleriyle insan dramını yakalamaya yönelik çalışmalarıyla Mustafa Ata; Foto-Gerçekçi figürleri ile yaşam öğelerinin bir araya geldiği yaşam kesitlerine ilişkin metinli resimleriyle Ramazan

Bayrakoğlu; büyük kent yaşamını yansıtan bir dönem imgesel figür biçimlemeleriyle Tomur Atagoğ gibi sanatçılar bulunmaktadır (Akdeniz, Sanat Koleksiyonu – II: 30).

Türk resminde figüratif yaklaşımlar bugün artık, çoğulcu anlayışta, yeni açılım ve yönelimlerle eski geleneksel anlayıştaki figür mantığını kıran bir değişim ve anlatım zenginliği içindedir.

Kemal Önsoy(1954-)'un “Rumeli” dizisi gibi boya katmanlarının arkaik imgeleri çağrıştırdığı resimleri; Canan Tolon(1955-)'un mimarı alt yapıyı yıkım, düzen ve kaos içerikli çalışmaları; Mehmet Gün(1956-)'ün edebiyat ve etkilenimli, psikolojik soyut yorumları; İsmet Doğan(1957-)'ın yazı resimleri ve yerel kaynakları kullandığı çalışmaları; Mithat Şen(1957-)'in seksenli yıllardan bugüne süregelen beden imgeleri; İnci Eviner(1956-)'in gövdenin deformasyonu, yara, sakatlanma, protez gibi konularla gövdeyi iç gözleme tabi tuttuğu organik soyutlamaları, özgün dillerini doksanlı yıllarda oluşturacak bir sanatçı kuşağının haberini veriyordu. Seksenli yıllarda kavramsal düzlemde resimde farklı eğilimlere örnek olarak Halil Akdeniz(1944-)'in *İzmir Körfezi'nin Kirlenmesiyle İlgili Görsel Değerlendirmeler ve İzmir'den Görsel Notlar* gibi çevresel, kültürel tarihe ait verilerle şekillenen, simge, alıntı, bilgi nesnelere yer verdiği çalışmaları hatırlanabilir(Duben – Yıldız, Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar:28).

Kemal Önsoy, Canan Tolon ve Serdar Arat(1955-)'ın resimlerinde, resimsel içeriklerini ve tuval karakterini aşmaya yönelik özellikler gözlemlenir.

Kemal Önsoy kent doğası ve yaşamışlığını, kent doğasının varoluş ve kayboluşuyla değişen kent dizisi resimlerinde; tuvale taşınan izlerle örölü duvarlar, fantezi ve düş görüntölü yaratıkların oluşmasına kaynaklık eder. Gördüklerimizle çağrıştırdıkları, kendi yaşantımızla ilgili belleğimizde bir yerlerde buluşur gibidirler.

Kemal Önsoy eski İstanbul surları/kent duvarları dokusunda büyük tuvaler üstüne insan ve doğa kaynaklı figür soyutlamaları ya da gölgemsi siluet fantezi figür/yaratık resimleriyle dikkati çeker. Tuval yüzeylerinde karışık teknik aracılığı ile elde ettiği eskimişlik dokusu üzerine 1980'li yılların ortalarına doğru oluşturmaya başladığı yarı soyut figür imgeleri, 1990'lı yıllarda ve sonrasında, duvarlarda izleri sürölün kentsel

yaşamın derinlerden gelen seslerini fısıldayan, çağrıştırmacı fantastik yaratıklara dönüşür.



**Resim 97** Kemal Önsoy, isimsiz, 1989, tuval üzerine yağlı boya, 150x150cm

Semih Kaplanoğluna göre Önsoy; “Öte bir ilişkiler zincirinin gizli kimyasını keşfetmiş, yeryüzünde kentlerin karanlık bölgelerinde varoluşun dinmez, sürükleyici güdüsüyle geziniyor. Yaşamın katları arasında iç ve kapalı bir antikitenin izleğini sürüyor; acı, ateş, gölge, kül ve yıkım (ki bunlar Anselm Kiefer de fazlasıyla rastladığımız saptamalar) ile besleniyor. Salt kendine özgü sadece resimle ifade edildiği bir yeryüzü ve yer altı katmanlarını enine boyuna resmediyor” (Akdeniz, Sanat Koleksiyonu – II:247).

Zeynep Yasa Yaman bu konuda şöyle bir atarımda bulmakta;

*Kemal Önsoy, uzun süre, katmanlarla ilgilendi. Toplumların, kümelerin, yaşam koşulları sonucunda bıraktıkları izlere yöneldi. Yerleşmelerdeki döküntüler, sürekli yapılanmalar ve yıkımlarla birbiri üzerine yığılan kültürel kodların peşine düştü. Bu takip bir bakıma sanat tarihinin izini sürmek biçiminde de anlaşılabilir. Böylelikle biz, katmanların üst üsteliğini kavırıyor, zaman içinde dolanabiliyorduk. Zaman olgusunun içerdiği “ardışıklık”, “süre” ve “zamandaşlık” kavramları ana sorunsalları gibi görünüyordu.*



**Resim 98** Kemal Önsoy, soyut kompozisyon, 2003, tuval üzerine yağlı boya, 99x78cm

*Resimlerinde, katmanları birbirinden ayırt edebilecek işaretler bırakıyordu. Sonuç olarak, yaşanmış ve bitmiş anılarını, el izlerini hâlâ yaşamlı kılan, duvarlara yönelik bir ilgiydi onunki. Tarih öncesi çağlara, mağara resimlerine uzanıyordu. Önsoy, Prehistoryadan günümüze katmanlaşan*

*kültürel geçmişin 'nasıl duyumsanabileceğine' ilişkin resimler boyadı. Onun resimleri, sanatsal arkeoloji için oluşturulmuş en üst katman değerindeydi. Kemal Önsoy, maddenin mikroskobik özelliklerini belirleyen devinimlerini, bileşenlerini, değişimlerini, gözle görülemeyen karmaşık içyapıyı; atomik olanı sorgulayarak katmanlaşmayı geleceğe doğru sürdürüyor (Yasa Yaman, Galeri Nev, Etraf İnsan).*

Canan Tolon, mimarlık alt yapısı olan, çalışmalarını ve her sergisini genellikle bir tema üzerine kurar. Canan Tolon, kullandığı tuvaler ve duvarlarla birlikte bir yerleştirme sanatçısıdır. Duvar yerleştirme (installation) ve biyolojik nesnelere üzerine kurulu çalışmalarında, oluşumları irdeleyen bir yaklaşım içindedir. Bazen hazırladığı tuvalerin iki yüzünü de boyayarak kullanmış bazen de resim yüzeyini bir kısım çizimlerinin yanı sıra cam, çerçeve, demir, saç, ot, çim, saman ve tohum gibi doğal ve buluntu nesnelere değerlendirerek germiş ya da sunta üzerine yapıştırılmıştır.



**Resim 99** Canan Tolon, İsimsiz, 2003, karışık teknik, 61x183cm

Son dönem çalışmaları daha çok tuval ve kağıt ağırlıklıdır. Sanat temaları için seçtiği malzemelerin doğasında görülen birbirlerini etkisiz hale getirme mücadelesi kağıt ve tuval üzerine yansıtılmaya çalışılmaktadır. Süreklilik, oluşum, tahribat, bozulma, onun sanatının temellendiği kavramlar olarak görülmektedir (Akdeniz, Sanat Koleksiyonu –II: 257).



**Resim 100** Canan Tolon, Tıkırında Her şey, 2005, tuval üzerine yağlı boya, 117x133cm

1970'lerin sonu ve 1980'ler boyunca tek tek sanatçıların kişisel serüvenleri açısından, dönemin siyasi havasına koşut biçimde birbirinden kopuk, bağımsız olarak gözlemlenen etkinlikler, çağdaş Türk sanatında gerçek bir değişime, evrilmeye işaret etmektedir. 80'li yılların ilk yarısında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde Sanat Tanımı Topluluğu'nun ve Nur Koçak, Gülsün Karamustafa(1946-), İpek Duben, Canan Beykal(1948-) gibi sanatçıların beraber ya da tek başlarına açtıkları sergiler, Akademi'deki "Yeni Eğilimler Sergileri", "Öncü Türk Sanatı'ndan Bir Kesit" ve A, B, C, D sergileri benzer ya da farklı eğilimlerdeki sanatçıların kendi aralarında bir sanatsal diyalog oluşturma çabaları olduklarını gösterir. 80'lerde sanat eleştirisi ve teorisi bu dönemi bütünsel bir bakış açısından değerlendirmeyi sağlayamamıştır. Farklı tarihsel ve eleştirel perspektiflerden değerlendirilebilecek, bu anlamda yeni okumalara açık 80'li yıllar dönemi, Türk çağdaş sanatında Altan Gürman(1935-) ile 1960'lı yılların ilk yarısında başlayan ve 1970'lerde Sarkis(1938-), Füsun Onur(1938-) ile devam eden değişim çizgisi paralelinde kitapta ele alınan sanatçıların seksenli yıllardan bugüne kadarki sanatsal pratikleriyle, 1990'larda ve 2000'lerde çağdaş sanat alanında yaratılan ivmenin oluşmasında önemli bir dönem



olmuştur. Bu dönem içinde ele alınan sanatçılar, seksenli yılların sanat ortamında yeni bir sanatsal açılım, dil oluşturmuşlardır (Duben-Yıldız, Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar:32).

*Yeni Eğilimler Sergileri*’nde genel anlamda iki eğilimin ön plana çıktığı görülür. Bunlar, bu dönemde genel olarak Kavramsal Sanat başlığı altında anılan, tümel sanat anlayışını yansıtan, düşünsellikle malzeme çeşitliliği ve mekan kullanımını birleştiren yapıtlar ile figüratif anlatımın çağdaş yorumlarıdır.

Çağdaş sanat anlayışını ve özgün arayışları bir araya getirmeyi amaçlayan serginin yeni biçimsel yorumlamalara ortam yarattığı görülmektedir. 1960’lardan itibaren Avrupa ve özellikle ABD’de birbiri ardına etkinlik gösteren sanat akımlarıyla özgürleşen sanat nesnesinin çeşitliliği, plastik sanatlarda disiplinlerarası kaynaşma ve daha birçok sorunsalın Türkiye’de yankı bulmaya başladığı 1970’li yıllardaki arayışlar bu sergiler aracılığıyla ifade ortamı bulmuşlardır. Kimi görüşler Türkiye’de sanatta postmodern dönemin başlangıcının bu sergilerle yerleştiği yönündedir.

Bununla birlikte *Yeni Eğilimler Sergileri* 1970’li yıllardan başlayarak Türkiye’de çağdaş sanat alanında açılımların gerçekleştiği, kavram ve tanımların yeniden ele alındığı bir etkinlik olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat ortamına getirdiği bu açılım ve sorgulamalar Türk sanatçıları farklı biçimde düşünmeye yöneltmiş ve çabalarının bireysel sınırlar içinde kalması yerine ortak bir platformda değerlendirilmesini sağlamıştır. İlk yapıtlarını bu etkinliklerde tanıdığımız pek çok sanatçı sonraki yıllarda uluslararası bienallere ve diğer etkinliklere katılarak uluslararası çağdaş sanat ortamında isimlerini duyurmuşlardır. Bu oluşumların Türkiye’de çağdaş sanat alanındaki süreçleri hızlandırdığı ve devamında uluslararası etkileşimlerin yoğunlaştığı bir sürece girildiği izlenir.

1990’lara artık Postmodern yaklaşımların sonrasını da içeren Post-Postmodern (Modernizmin sonrasının sonrası) yaklaşımların ortaya çıktığı gözlemlenir. Yapısalcılık ve psikanalizi içeren bir düşünce sistemleri ortamından gelen ve de Construction (Yapı Çözücü) olarak nitelendirilen bu yaklaşımda insan bilincinin, insan beyninin yarattığı her şeye yorum getirme arzusu bulunmaktadır. Yeni-

Geometrik sanatçıların bir kısmı aynı zamanda “de-construction” anlayışı içinde değerlendirilmektedir (Akdeniz, Sanat Koleksiyonu – II:38).

1980’li yıllarda Türk sanatında da dünyadaki sanatsal gelişmeler paralelinde geniş bir vokabüler içinde kişisel yaşam öykülerinden, fantezilerden, güç, cinsiyet ve kimlik sorunsalına kadar uzanan çeşitlilikte geniş açılımlı yorum ve sanatsal ürünlerle karşılaşılır. Bunlar, sanatçıların kendilerini toplumla yaşadıkları çevreyle ilişkilendirme ve iletişim kurma isteklerinin yansımalarıdır. Postmodern dönemin sanatçıya sağladığı tüm çevresel, tarihsel imge ve simgelerin özgürce kullanılmaya başlaması Türk sanatında da gözlemlenir. Ve sonuç olarak eleştirel ve sorgulayıcı bir tavırla Türk sanatında da görsel kültür ve her şey yeniden sorgulanıp yorumlanma sürecine girilmiştir. Artık sanatsal üretimde, her şey bireysel ve toplumsal yaşamda bir ögenin işareti, simgesi ve göstergesi olarak görülmekte ve sanat olabilmektedir.

Yeni Dışavurumculuk 1980 sonrası dünyanın değişik yerlerinde aynı anda, aynı ya da benzer koşulların ortaya çıkardığı bir tavır veya davranış biçimidir. 1970’lerde birçok ülkede kültürel bileşimlerin ortaya çıkardığı eklektizm, politik ve ekonomik bunalımlar ve terör olaylarının 1980’lere doğru sanatçıları resmin dolaysız ve dışavurumcu anlatımına sürüklediği ve dolayısıyla 1980’lerden başlayarak özellikle Almanya, İtalya ve Amerika’da yeni kuşak sanatçı gruplarının tuval resmine dönüş yaptıkları, renkçi ve kalın boya tabakaları ve serbest fırça darbeleriyle bireysel, mitolojik, öyküsel bir ikonografiye yöneldikleri gözlemlenir. Sanat alanında gözlemlenen tüm bu yeni gelişmeler, kullanılan malzeme ve anlatım alanları ne olursa olsun, zamanın özgür tavrının sanatta biçimlenişi olarak görülmektedir.

Günümüzde Türk resim sanatında 30 ve 40’lı yaş grubunda yeni Figürasyon yani günümüz sanatını temsil eden genç kuşak sanatçıların uluslararası tanınan ve başarılı olan isimler mevcuttur. Özellikle 2000’li yıllar ile beraber Türk sanatında pazarın giderek genişlemesi, sanat alımının ve dolayısıyla koleksiyonerlerin de paralelinde çoğalması Türk Sanatına bir ivme kazandırmıştır. 2000’li yıllar Sanat fuarlarının oluşması, İstanbul Bienalinin daha fazla olgunlaşp tecrübe kazanması, büyük holdinglerin sanata yaptıkları yatırım ile beraber nitelikli sergileri İstanbul metropolüne kazandırmaları sayesinde birçok genç sanatçının ve sanatseverin uluslararası sanatçıların ülkemizde izlenmesini sağlamıştır. Bunların başında;

İstanbul Modern Sanatlar Müzesi, Sabancı Müzesi, Pera Müzesi, Santral İstanbul, Arter ve son olarak da Salt gibi mekanların sanat ortamındaki gelişimde önemli oluşumlardır.

Bu bağlamda son dönem sanatçılarımız arasında özellikle “Yeni Figürasyon” açısından; Leyla Gediz(1974-), Yeşim Akdeniz(1978-), Ali Elmacı(1976-), Barış Sarıbaş(1979-), Meltem Sırtıkara(1982-),Zekine Kundukan(1983-), Kerem Ozan Bayraktar(1984-) ve Şevket Sönmez(1978-) gibi isimleri sayabiliriz. Bu sanatçılar arasında dikkat çeken isimlerden, Düsseldorf Akademisi mezunu olan ve uluslararası platformda tanınan sanatçılarımızdan Yeşim Akdeniz’den ayrıca söz edebiliriz.

1978 İzmir doğumlu olan sanatçı, 1997-2000 tarihleri arasında Düsseldorf Akademisinde Prof. Krieg Atölyesinde ve 2002-2004 yıllarında Amsterdam’daki De Ateliers’de master düzeyinde öğrenim gören sanatçı, halen İstanbul’daki Atölyesinde çalışmalarına devam etmektedir.

Yeşim Akdeniz’in Resimleri hakkında Dominic Van Den Boogerd yaptığı değerlendirmede; resimlerine doğrudan olsun mecazi olsun, dünya hakkında sahip olduğumuz imgeleri tanımlayan Microsoft, Vogue, MTV ve diğer küresel şirketlerin egemenliğinde olan bir görsel kültürü yansıttığından bahsetmektedir. Sanatçının kendini cezbeden ne varsa, amblemler, figürler, simgeler seçip alıyor ve bu imgeleri öyle bir biçimde resmediyor ki belirsizleşiyor; giyimle, basılı malzemeyle veya bilgisayar monitörüyle daha az bağlantılı bir şekil aldığını belirtiyor. Yeşim Akdeniz’in, sanatında imgenin kendisinden ziyade dış görünüşünde onu şık, modaya uygun ve çekici kılan neyse onunla yani imogayla ilgilendiğinden bahsetmektedir (Boogerd, Flash Art, 2005, Mayıs).

Van Den Boogerd’e göre; Anglo-Sakson Pop Sanatı ile Alman Yeni Dışavurumculuğu arasında gidip gelen Yeşim Akdeniz, yeni görsel dünyayı tasarımılandırmanın yeni yollarını arıyor. En önemli kararları önceden değil de tuvalin üzerinde sonradan resim yaparken alıyor. Resimleri, bulanık niyetlerden ziyade görülebilir seçimlerin sonucu. Tuval Yeşim Akdeniz için, modern sanattan ve popüler kültürden alınma markalarla yapılan deneyler için kullandığı bir deneme tahtasıdır(Boogerd, Flash Art, 2005, Mayıs).



**Resim 101** Yeşim Akdeniz, Mondhaus 2003, tuval üzerine akrilik boya, 230x240cm



**Resim 102** Yeşim Akdeniz, Elephant In My Heart, 2010, tuval üzerine yağlı boya, 200x250cm

Yeşim Akdeniz'in (**Resim 102**)“Elephant In My Heart” isimli resmi üzerine Elif Dastarlı şöyle bir okuma yapmıştır:

*“Resimde küçük adam karşısında elleri bağlı bir portre görmekteyiz. Arkasında dev bir fil, olan resimdeki, bu durum sadakatin ve gücün biricik temsilcisi konumundadır. Figürlerin oranları, hiyerarşik bir anlayışla belirlenmiş. Solda üst üste duran kitaplar üzerlerinde yer alan bir şemsiye, Hıristiyan ikonografisinde ya da mitolojik resimlerde yer alan atribüler<sup>14</sup> gibi, sanatçının kendi mitolojisinin ipuçları taşıyor. Bu ipuçları başka bir resimde karpuz olurken bir diğerinde anahtar olarak karşımıza çıkıyor.” (Dastarlı, Artist Actual, 2011: 63)*

Bunun yanında genç dönem Türk sanatçılardan olan ve Yeni Figürasyonda olgusunu içinde yer verebileceğimiz dikkat çeken sanatçılardan biri de Ali Elmacı'dır. Mimar Sinan Üniversitesi resim bölümü mezunu olan Elmacı 2007 yılından bu yana birçok

<sup>14</sup>**Atribü:** Antik heykellerde bir heykelin hangi tanrıya ya da tanrıçaya ait olduğunu anlamaya yardım eden ayrıntı.

sergi ve fuara katılmıştır. Elmacı'nın son açmış olduğu "Miras Babadan Oğula Geçer" isimli sergisini anlatan bir yazıda da Evrim Şener şöyle bahsetmektedir;

*"Yüksek kültürün taşıyıcılarının maddi duvarlarının ardına gizledikleri pastij yaşamlarını herhangi bir ajitasyona ve politik söyleme girişmeden yalın, aynı zamanda şok edici bir biçimde vurgulayan Elmacı'nın "miras babadan oğla geçer" serisi; mevcut durumun sahteliğini ararken bizlere aslında hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığı gerçeğiyle bir kez daha yüzleştirir. Sistem oyun ve zevk alanlarını denetim altına almaya çalışırken bir "şöhret kültü" yaratmıştır. Standartlaşmanın monotonluğun ve rutinin hüküm sürdüğü toplumsal koşullarda şöhretler, gözü pek bireyciliği, sınıf atlama ve tercih ideolojisini ifade ederler. Elmacı'nın resmettiği dünyada bireyin arzu fantezilerinin yansıtıldığı bu şöhretler kimi zaman üçüncü dünya ülkelerine yardım elini uzatan bir oyuncu, kimi zaman sözü kanun olan bir politikacı ya da vergi rekortmeni bir baba-oğul çoğaltmasıdır. İnşa edilen yeni bağımlılık alanlarında arzu nesnesi metalaşmış bedenler, onlarla özdeşleşecek kitleleri beklemektedir.*



**Resim 103** Ali Elmacı, Zenginlerde Ağlar I, 2010, tuval üzerine yağlı boya, 190cmx140cm

*Elmacı bu noktada kabul edilmiş davranış kodlarının üzerine giderek onları tüm çıplaklıkları, uygunsuzlukları ve uyumsuzlukları ile gözler önüne sermeye çalışır. Artık tarihe karışmış güzellikler, değerler; orijinallikten uzak kopya biçemlerle yeniden üretilip tüketilirken bu çarpık anlayışı görselleştiren Elmacı'nın resimleri; "tüketim toplumunun" tüketim kültürüne karşı takındığı keskin tavrın göstergesidir. Bu tavır hem figürlerin abartılı yapaylığında, hem yaratılmak istenen tedirgin mekandaki kitsch süsleme ve kolajda kendini göstermektedir. (Evrım Şener, <http://alielmaci.com/>)*



**Resim 104**Ali Elmacı, Miras Babadan Oğula Geçer IV, 2011, tuval üzerine yağlı boya, 190x140cm

Günümüz Türk resim sanatında özellikle genç kuşak sanatçılarda, artık daha çok bir izlenme duygusu, oluşan dünyada hem yalnız olmama hem de tamamen bir yalnız olma hali hissedilmektedir. Artık toplumdaki doruğa çıkan vurdumduymazlık, günümüz genç kuşak sanatçılarındaki hem Yeni Dışavurumculuk hem de Yeni Figürasyon olgusu içinde farklı tavırlarda yansıyan sorunsallıklarını içermektedir.

Çağın sanatçısı artık daha hızlı algıları daha açık, teknoloji ile iç içe yaşamakta olan bir tavır takınmıştır. Bilgisayar çağının gelmiş olduğu noktada dünyadaki sanatsal hareketlerden anında haberdar olmaktadır. Artık toplumlar, kültürler ve toprakların farklılıklarına rağmen sorunlara ilgi ve yaklaşımlarda belli paralellikler gözlemlenmektedir.



## SONUÇ

Dışavurumculuk, 20. Yüzyıl da ortaya çıkan sanat akımları içinde sanatçıların sosyal olaylara tepkileri, bireyselleşme ve kendi iç dünyalarının dışavurumunu yapıtlarına aktarması açısından önemli bir sanat hareketidir. Dışavurumculuk bir akım olarak aynı yüzyıl içerisinde üç kez dünya sanatı gündemine oturmuş ve çağdaş sanatı farklı dönem ve farklı gelişmelerle etkilemiştir. Bunda en önemli sebeplerden biri, hatta en temel sebep, bu akımın hangi adla, hangi dönem ve hangi koşullar altında ortaya çıkarsa çıksın bir rahatsızlık ve buna bağlı bir tepkiyi dile getirmiş olmasıdır. 1900'li yılların başından itibaren sosyal çalkantılar ve sıkıntılar içinde kendini ifade etmenin yollarını arayan insan, dolayısı ile sanatçı bunu dışavurumcu tepkileri ile başarmıştır. O nedenle dışavurumcu sanat kendini ifade etmenin en dolaysız yolu görülmektedir.

Batı Resminin 20. Yüzyılda genel çizgisi, yapıtların içeriği ve kavram boyutu bakımından çok farklı düşünce boyutlarını barındıran bir tavır ve tepki sanatı olmuştur. Sanat ve sanatçı artık sadece gözlem yapan ve onu aktaran değil aynı zamanda çevresindeki her türlü olaya tepkisini ortaya koyan dolayısıyla da daha fazla bir sorunsallık içinde hayata bakan, düşünce ve tepkilerini ortaya koyan bir tavır içindedir.

Bu tez araştırmasında çağımız sanatçısının, çevresine karşı duyarlılığı, iç dünyası ve kendi iç travmalarının, sanatlarını ne kadar çok etkilemiş olduğu ve sanatına yansıdığı görülmektedir. Bu çalışmada Yeni Dışavurumculuk ve Yeni Figürasyon da 1980 sonrasında sanatçılar da bireysel tepkilerini yansıtma yanında özellikle tuvalin, boyanın, dolayısıyla tuval resmi figürün yeniden ama farklı bir kavram boyutu ile tekrar canlandığı gözlemlendi. Özellikle bunun 1970 sonrası Avrupa ve Amerika'da çok hızlı bir gelişim ve değişim gösterdiğini, bu değişim ve oluşan

ivmenin Pop Art ile birlikte ağırlıklı olarak Yeni Gerçekçilik sayesinde bir eylemsel nitelikte sanata dönüştüğü görüldü. Bu hızlı değişim ve tüketim çılgınlığı ile beraber Postmodern dönem tartışmaları, küresellik hareketleri ile birlikte artık yeni döneme girildiği ve sanat pazar ilişkilerinin gündeme geldiği görülmektedir. Bu dönem özellikle çoğunluğunu Avrupalı sanatçıların oluşturduğu ancak Almanya'nın biraz ön planda gözüktüğü, farklı kültür temeline dayanan oluşumlarla Yeni Dışavurumculuk ve Yeni Figürasyon'un, gelişim ekonomi ve teknoloji sayesinde küçülen dünyamızda her tarafta ortak paydalarda buluşan farklı oluşumlar gösterdiği görülür.

Yapılan incelemede, Yeni Dışavurumcu ve Yeni Figürasyon sanat bölümünün değerlendirmelerinde Joseph Beuys'un Alman resminde başlayan kavrama dayalı, daha düşünmeye sevk eden, farklı malzeme ve denemeler ile sanatta geniş bir boyutun yakalanmasını sağlayan Yeni Dışavurumcu resme önem katkısı olduğu görüldü. Alman resminde Joseph Beuys ile başlayan bu hareketle birlikte figürün yeni bir soluk almasında, 1960-70 yıllarında Baselitz ile figür resmi yeniden anlam kazanmıştır ve devamında da Beuys'un öğrencisi olan Anselm Kiefer de Alman kültürü ve Naziler ile olan iç hesaplaşmasının, günümüz sanatında ele alınış biçimleri değerlendirilmeye çalışıldı. Ayrıca Yeni Figürasyon bağlamında bütün bunlara kaynaklık eden Francis Bacon ve Konrad Klapheck' in sanatı ve eserlerindeki düşünce boyutu da farklı kulvarlarda araştırılarak değerlendirildi; burada Konrad Klapheck ve Francis Bacon yan yana çok tezatmış gibi olsa da aslında figürün yeniden fakat farklı bir mantıkta, klasik figür mantığının dışında çok farklı dinamiklerde ele alındığı gözlemlendi. 1980 sonrası Yeni Dışavurumculuk'a Yeni Figürasyon'a bakıldığında; Almanya, İtalya ve Amerika'daki sanatçıların, farklı gelişmeler gösterdiği, küreselleşme sürecine rağmen farklı toplum ve kültürel özellikleri ile sanatta her zaman çok değişik açılımlar getirdikleri görüldü.

Dünyadaki 1980 sonrası dönem sanatına özellikle figür bağlamındaki Türk sanatına yansımaları incelenirken; etkilerin çok farklı olduğu, sürecin daha farklı işlediği görüldü. Bilindiği üzere Türk resminde Batı Sanatı'nda yaşanan diğer akımlar ve ara dönemler pek hazmedilerek yaşanmıyor. Dolayısıyla etkilenme ve zamansal durum çok daha farklı işliyor. Türk Sanatı genellikle figür merkezli bir sanattır. Buna rağmen sanatımızın ve sanatçımızın figürü olağan ve klasik bir üsluptan çıkarması ve Batı anlayışındaki kavramlara ve figür anlayışına yaklaşması çok kolay

olamamaktadır. Bu nedenle figürün ele alınışı, sorunlara yaklaşımların da çok farklı ve dağınık olduğu gözlenmektedir. Türk Sanatı'nın gelenekçilikten çok fazla uzaklaşmadığı, değişimin kolay sindirilemediği, halen plastik akademik kurallara çokça bağlı kalındığı ve bunun da figür resmimizde bir kısır döngü ve tıkanıklık yaşanmasına sebep olduğu gözlemlenmektedir.

Sonuç olarak, Yeni Dışavurumculuk ve Yeni Figürasyon 1970'li yılların sonunda artık, resimde yeni bir şeyin yapılamayacağına sanıldığı bir anda kendinden önceki tüm eğilimlerden beslenerek ve onlara karşı bir tepki de taşıyarak daha güçlü olarak gündeme gelmiştir. Yeni Dışavurumculuk ve Yeni Figürasyon da; resmin sırf estetik bir anlayışta kalmadığı, toplumun yasakladığı bireysel serüvenleri ortaya çıkaran öyküleri, cinselliğe yönelimleri, özellikle Alman sanatçıları İkinci Dünya Savaşı ve Nazizmin getirdiği yıkımla yüz yüze getirmesiyle tabuluları yıkıcı bir özellik taşımaktadır. Ayrıca, 1980'lerin kültür ortamının, renkli disko görüntülerinin, rock müzik kültürünün, kitle medya etkilerinin, büyük şehir yaşamı gibi konuların sıkça yer aldığı görülmektedir.

Bu süreçte Yeni Dışavurumcu ve Yeni Figürasyon resminin, Türkiye'de 1980 sonrası dönemde az çok dünyadaki gelişmeleri karşılayan örneklerin yer almaya başladığı görüldü. Sanat ortamımızda galerilerin, eleştirmenlerin, yazarların ve koleksiyonerlerin, bienal ve fuarların izleyici kitlesinin artmasıyla da bu gelişime katkı ve ilgi artmıştır. Günümüz Türk resim sanatında da artık Pazar genişlemiş ve sanat ortamını destekleyici yeni bir sanat izleyicisi oluşmaya başladığı gözlemlenmektedir.

## KAYNAKÇA

AKAŞ, Cem (Hazırlayan), (2001), *Pop Art: Kaldırımındaki Dondurma*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık

AKDENİZ, Halil,(1990), *Çağdaş Resim Sanatındaki Kuram. (Düşünce Boyutu) ve Türk Resim Sanatına Yansıması Üzerine Bir Araştırma*, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı

ANTMEN, Ahu (2009), *Joseph Beuys ve Öğrencileri – Bir Eylem Biçimi olarak Sanat, Bugünün Perspektifinden Joseph Beuys*, İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi, Sergi Kataloğu

ANTMEN, Ahu, (2010), *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık

ARNASON, H. (1986), *A History of modern Art, Painting, Sculpture, Architecture, Photography*, London, Thames And Hudson.

ARTUN, Ali (2003 ); *Peter Bürger Avangard Kuramı, içinde; 'Sunuş, Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı (7- 30)*, İletişim Yayınları, İstanbul.

BARAZ, Yahşi, (2006, Temmuz-Ağustos, Sayı 31), *RH + Sanat, Nazizm'in Sanat Sürgünleri ve Göçmenleri*, RH Sanat Yayınları

BATUR, Enis (Genel Yayın Yönetmeni), (1995, sayı 59), *Sanat Dünyamız - Avant-Garde 1945-1995 Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

BATUR, Enis, (2003), *Modernizmin Serüveni*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

BELL, Jullian, (2009), *Sanatın Yeni Tarihi*, Çev: U. Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtüna, İstanbul: NTV Yayınları

BOISSET, Maiten, (2004 Mayıs-Haziran, Sayı 10), *RH + Sanat, Cobra: Malzemede Çiçek Açan Dışavurum*, Fransızcadan Derleyen: Sırma Bilge, RH Sanat Yayınları

BOYANCI, Melis, (2008, Mayıs, Sayı 51), *RH + Sanat, Sanat ve Bilimin Birleştiği Yerde Modern ve Postmodern Arasına Konumlanmış Bir Sanatçı: Jackson Pollock*, RH Sanat Yayınları

- CABANE, Pierre (2003); *Modernizmin Serüveni*, haz: Enis Batur içinde, 'Die Brücke'(230-233), Çev: Mehmet Rıfat, İstanbul, YKY.
- Dastarlı, Elif (2011, Mayıs-Haziran); Artist Actual, *Fantezi Gerçeklerle Çarpışırken*, İstanbul, Artist Yayın.
- DASTARLI, Elif, (2005, Mart, Sayı 16), *RH + Sanat, Sanatın Yaşam, Yaşamın Sanat Olduğu Çizgiler, Beuys*, İstanbul: Mart Matbaacılık
- DASTARLI, Elif, (2011, Mart, Sayı 192), *Genç Sanat, Figüratif*, İstanbul: Genç Sanat
- DUBEN, İpek – Yıldız, Esra, (2008), *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- DÜVENCİ, Ertürk Ebru, (2005), *Yeni Dışavurumcu Resimde Dramatik Etkiler ve Uygulamalar*, Mersin Üniversitesi.
- EDGÜ, Ferit, (1992, Mayıs, sayı. 288)Milliyet Sanat Dergisi, *Benim Resimlerim*, İstanbul
- EROĞLU, Özkan, (2005), *Sanatın İpuçları*, İstanbul: Nelli Sanat evi
- EROĞLU, Özkan, (2007), *Sanatın Tarihi*, İstanbul: Kolaj Kitaplığı
- EROĞLU, Özkan, (2009), *Sanat Birikimi*, İstanbul: Mass Matbaacılık
- ERSOY, Ayla, *Günümüz Türk Resim Sanatı, (1950'den 2000'e)*, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi
- ERZEN, Jale, (1982, Nisan, Sayı 2), *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Türk Sanatı ve Yeni*, Ankara: Yeni Boyut Plastik Sanatlar
- ERZEN, Jale, (1984, Ekim, Sayı 25), *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Yeni Kuşak Ressamlar – Amerika, Almanya, İtalya, Fransa ve Türk Ressamları*, Ankara: Yeni Boyut Plastik Sanatlar
- ERZEN, Jale, (1985, Şubat, Sayı 29), *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Ard-Çağdaşlık ve Amerika'da Resim*, Ankara: Yeni Boyut Plastik Sanatlar
- GİDERER, Hakkı Engin, (2003), *Resmin Sonu*, İstanbul: Ütopya Sanat Dizisi
- GOVAN, Thomas – Thamson, Michael – Krens, Joseph (1989), *Neue Figuration, Deutsch Malerei 1960 -1988*, Düsseldorf, Prestel
- GUILBAUT, Serge, (2009), *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*, Çev: Elif Gökteke, İstanbul: Sel Yayıncılık
- HEARTNEY, Eleanor, (2011), *Sanat&Bugün*, İstanbul, Akbank Yayınları

- HONNEF, Klaus, (1992), *Contemporary Art*. Köln: Benedikt Taschen.
- HUGHES, Robert (1993); *The Shock of the New, Art And the Century of Change*, London: Thames And Hudson.
- İPŞİROĞLU, Nazan – İpşiroğlu, Mazhar, (2010), *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, İstanbul: Hayalbaz Kitap
- KAHRAMAN, Hasan Bülent (2002); *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul, Everest Yayınları.
- KRAUSE, Anna-Carola, (2005), *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, Çev: Dilek Zapçioğlu, Almanya Literatür
- KUSPIT, Donald, (1988), *The New Subjectivism, Art in 1980's, içinde ; 'The New Expressionism: Art As Damaged Goods', 'Acts of Agression: German Painting Today' (2-48), ve The Emptiness of Pluralism, The End of New, (520-530)* London: U:M:I: Press
- KUSPIT, Donald, (2006), *Sanatın Sonu*, İstanbul: Metis Yayınları
- LIONEL, Richard, (1991), *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul, Remzi Kitapevi
- LUCIE-Smith, Edward, (2004), *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, Çev: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Sanat
- LYNTON, Norbert, (1991), *Modern Sanatın Öyküsü*. Çev: Prof.Dr Cevat Çapan ve Prof. Sadi Öz, İstanbul, Remzi kitapevi.
- ÖNDİN, Nilüfer, (2003, Mart-Nisan, Sayı 4), *RH + Sanat, Sanatçının İmgeleminde Savaş*, RH Sanat Yayınları
- ÖZARSLAN, Aylin Dikmen, (2005), *Sanat ve Sosyoloji*, Ankara: Bağlam Yayıncılık
- ÖZEL, Cem, (2006, Nisan, Sayı 28), *RH + Sanat, Wols (Lanetli Ressam)*, RH Sanat Yayınları
- RAGON, Michel, (2009), *Modern Sanat*, Çev: Vivet Kanetti, İstanbul: Hayalbaz Kitap
- RICHTER, Petra (2009), *Joseph Beuys ve Öğrencileri – Bir Öğretmen Olarak Joseph Beuys, Kendini Keşfetmeye Davet*, Çev: Ayşen Anadol, Carol La Motte, Burke Baret, İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi, Sergi Kataloğu
- SANDLER, Irving (1996), *Art of the Postmodern Era, From the Late 1960s to the Early 1990s*, New York: Icon Editions, An Imprint of Harper Collins Publishers.
- ŞAHİNER, Rıfat(2008); *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, İstanbul, Yeni İnsan Yayınevi

ŞAHİNER, Rıfat, (2005, Mart, Sayı 16), *RH + Sanat, Anselm Kiefer*, İstanbul: Mart Matbaacılık

TANSUĞ, Sezer, (1995), *Türk Resminde Yeni Dönem*, İstanbul: Remzi Kitapevi

TANSUĞ, Sezer, (2003), *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitapevi

TAŞDEMİR, Nadir (1995); *'Türk Figüratif Resminde Görülen Dışavurumcu Eğilimin 1980 Sonrası Yansıyış Biçimi (Yeni Dışavurumcu Anlayış), Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Uygulamalı Resim Eğitimi Anabilim Dalı

THOMAS, Karine, (1972), *Bis Heute*, Dermont Verlog, Köln

TURANİ, Adnan, (1982, Haziran, Sayı 4), *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Soyut ve Soyutlamacı Dışavurumcu Resmin Üzerine*, Ankara: Yeni Boyut Plastik Sanatlar

TURANLI, Pınar, (2008, Ekim), *Artist Modern*, İstanbul: Artist Yayın

WALTHER, von Ingo F. (1998), *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Çev. Sami Türk, Germany, Taschen Buchen

YASA YAMAN, Zeynep, Galeri Nev, *Etraf İnsan sergisinde Kemal Önsoy'un sanatıyla ilgili olarak yazılan yazı*,  
<http://www.galerinev.com/tr/sergiarsivi/detay/25>

YAVUZ, Nuri(1992); *'Yeni-Dışavurumcu Resimde Anselm Kiefer 'ın Sanatı'. Wheeler, Daniel (1991); Art Since Mid-Century 1945 to the Present*, New Jersey-USA, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs.

YÜKSEL, Nilgün,(2003, Mart-Nisan, Sayı 4), *RH + Sanat, II. Dünya Savaşı ve Paris*, RH Sanat Yayınları

## ÖZGEÇMİŞ

1981 yılında BOLU'da doğan Semih ZEKİ,1999 yılında Bolu Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi, Resim Bölümü'nden mezun oldu. 2000 - 2004 yılları arasında Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü'nde eğitim aldı. Bugüne kadar 3 kişisel sergisi olan semih zeki yurtdışı ve yurtiçi fuar ve sempozyumlar da yer almıştır.