

T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

BİR DÜŞÜNCE BİÇİMİ OLARAK İNSAN TEMASININ
YENİ DIŞAVURUMCU RESİM SANATINDA
ŞEKİLLENMESİ

Tezi Hazırlayan
Evrım ÖZESKİCİ

Tezi Yöneten
Doç. Dilek TÜRKMENOĞLU

Resim Anasanat Dalı
Yüksek Lisans Tezi

EYLÜL 2010
KAYSERİ

Doç. Dilek TÜRKMENOĞLU danışmanlığında Evrim ÖZESKİCİ tarafından hazırlanan “Bir Düşünce Biçimi Olarak İnsan Temasının Yeni Dışavurumcu Resim Sanatında Şekillenmesi” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalında **yüksek lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

...03...../09.../2010...
(Tez savunma sınav tarihi yazılacaktır.)

JÜRİ:

Danışman : Doç. Dilek TÜRKMENOĞLU

Üye : Doç. Kaan CANDURAN

Üye : Doç. Hakan PEHLİVAN

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 16.09.2010 tarih ve 2010/48 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

...16.../09.../2010...



Doç. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ŞNER

TEŞEKKÜR

Araştırma kapsamında bana tüm imknlarını sunarak yol gösteren tez danışmanım Doç. Dilek TÜRK MENOĞLU'na teşekkür eder sevgi ve saygılarımı sunarım. Ayrıca Yüksek Lisans öğrenimim boyunca bilgilerini aktarıp bizlerle paylaşan değerli hocalarıma, beni destekleyen arkadaşlarıma ve emeği geçen aileme Őukranlarımı sunarım.

Evrım ÖZESKİCİ

Eylül, 2010

İÇİNDEKİLER

KABUL ONAY SAYFASI.....	I
TEŞEKKÜR.....	II
İÇİNDEKİLER	III
ÖZET.....	VI
ABSTRACT.....	VII
RESİM LİSTESİ	VIII
GİRİŞ	1
I. BİRİNCİ BÖLÜM	
I.1. SANATTA TEMA KAVRAMI	5
I.1.1. İNSAN TEMASININ SANAT AKIMLARINA YANSIMASI.....	6
II. İKİNCİ BÖLÜM	
II.1. DIŞAVURUMCULUK TERİMİ VE TARİHÇE.....	10
II.2. AVRUPA RESİM SANATINDA DIŞAVURUMSAL YAKLAŞIMLAR	14
II.2.1. Die Brücke (Köprü) Grubu.....	17
III. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
III.1. YENİ DIŞAVURUMCULUK AKIMI	25
III.2. DIŞAVURUMCULARIN İLKELİ ARAŞTIRMA SEBEPLERİ VE ONLARLA KURDUKLARI YAKINLIK.....	28
IV. DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	
IV.1. YENİ DIŞAVURUMCU SANATÇILARIN ESERLERİNİN TEMASAL BAKIMDAN İNCELENMESİ	32
IV.2. ALMANYA'DA YENİ DIŞAVURUMCULUK'UN ORTAYA ÇIKIŞI VE ÜLKENİN SANATÇILARI ÜZERİNE DEĞERLENDİRME	34
IV.2.1. Anselm Kiefer (1945-):	36

IV

IV.2.2. Georg Baselitz (1938-):.....	44
IV.2.3. Jörg Immendorff (1945-):	49
IV.2.4. A.R. Penck (1939-):	54
IV.3. AMERİKA'DA YENİ DIŞAVURUMCULUK'UN ORTAYA ÇIKIŞI VE ÜLKENİN SANATÇILARI ÜZERİNE DEĞERLENDİRME	58
IV.4. İTALYA'DA YENİ DIŞAVURUMCULUK'UN ORTAYA ÇIKIŞI VE ÜLKENİN SANATÇILARI ÜZERİNE DEĞERLENDİRME	63
IV.4.1. Sandro Chia (1946):.....	65
IV.4.1.1. Sandro Chia'nın Çalışmalarına İlişkin Değerlendirme:.....	67
IV.4.2. Francesco Clemente (1952):	74
IV.5. İNGİLTERE'DE YENİ DIŞAVURUMCULUK'UN ORTAYA ÇIKIŞI VE ÜLKENİN SANATÇILARI ÜZERİNE DEĞERLENDİRME	81
IV.5.1. Frank Auerbach (1931):	84
IV.6. TÜRKİYE'DE YENİ DIŞAVURUMCULUK'UN ORTAYA ÇIKIŞI VE ÜLKENİN SANATÇILARI ÜZERİNE DEĞERLENDİRME	90
IV.6.1. Türkiye'de Yeni Dışavurumcu Resmi Hazırlayan Tarihsel Koşullar.....	90
IV.6.2. Türkiye'de Yeni Dışavurumcu Eğilimler	93
IV.6.2.1. Bedri Baykam (1957):	96
IV.6.2.1.1. 15 Ekim Perşembe 2009 Tarihinde Sanatçı Bedri Baykam ile Batı ve Ülkemiz Sanatlarında Ortaya Çıkan “Yeni Dışavurumcu Akım” Hakkında Röportaj	106
IV.6.2.2. Mehmet Güleriyüz (1938):	124
IV.6.2.2.1. Mehmet Güleriyüz'ün Çalışmalarına İlişkin Değerlendirme:.....	125
IV.6.2.2.2. 14 Ekim Çarşamba 2009 Tarihinde Sanatçı Mehmet Güleriyüz ile Batı ve Ülkemiz Sanatlarında Ortaya Çıkan “Yeni Dışavurumcu Akım” Hakkında Röportaj:	132

IV.6.2.2.2.1. Sanatçıya Yöneltilen Sorular:	133
IV.6.2.2.2.2. Mehmet Güteryüz'ün Sorulara İlişkin Görüşleri:.....	135
SONUÇ	140
KAYNAKLAR	149
RESİM KAYNAKLARI.....	152
ÖZGEÇMİŞ	154

ÖZET

1980’li yıllarda dünya sanatında önemli bir gelişme yaşanır. Topluma dönük bir yapı içerisinde insan ve onun problemlerine dönük olayların irdelendiği bir sanat akımı olarak Yeni Dışavurumculuk ortaya çıkar. Dışavurumcu akımı takiben 1940’lı yıllarda Soyut Dışavurumculuk akımı sonrasında Pop Art (1950), Kavramsal (1960) ve Minimal Sanatlar (1965) ortaya çıkmıştır. 1970’lerin sonlarında bu sanat akımları, figüratif resmi yeniden ele alan sanatçılar tarafından eleştirilmiştir. Dolayısıyla Yeni Dışavurumculuk; Pop, Minimal ve Kavramsal sanatlara karşı olarak gelişen aynı zamanda insanın toplum karşısındaki rolünü irdeleyen bir sanat akımıdır.

Almanya’da Yeni Dışavurumcu Georg Baselitz, Jörg Immendorff, A. R. Penck ve Anselm Kiefer gibi sanatçılar 1933–45 yılları arasında İkinci Dünya Savaşı’nın insan üzerinde yarattığı karanlık sürece eserlerinde benzeri görülmemiş bir şiddetle ifade etmişlerdir. 1970’lerin sonlarında Amerikan sanatında Jean-Michel Basquiat, Eric Fischl, Leon Golub, Julian Schnabel ve David Salle gibi Yeni Dışavurumcu sanatçılar ortaya çıkmıştır. Sanatçı Eric Fischl, gerçekçi etkilerde figürün çıplaklığını irdelemiş ve Julian Schnabel ise tuval yüzeyinde kırık tabaklarla yaptığı kahramansı figürleri öne çıkarmıştır. 1980’de Alman sanatçılarla birlikte Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi ve Mimmo Paladino gibi sanatçılar ortaya çıkmıştır. Bu sanatçılar Alman sanatçıların şiddetinden ziyade tema içerisinde daha şiirsel ve lirik kavramlara yönelmişlerdir. İngiltere’de Alman doğumlu İngiliz sanatçı Frank Auerbach Yeni Dışavurumculuk’un bu ülkenin sanatında gelişmesine olanak sağlamıştır.

Amerikan ve Batı sanatının 1980’li yıllarda gündemine oturan Yeni Dışavurumculuk, Türk sanatında da eş zamanlı olarak ortaya çıkmıştır. Aynı tarihlerde Arzu Başaran, Hale Arpacıoğlu, Mehmet Güteryüz ve Bedri Baykam gibi sanatçılar Yeni Dışavurumculuk’un Türkiye’de oluşumlarını ortaya koymuşlardır. Sonrasında genç kuşakları da etkisi altına alan akım, halen dünya sanatında etkilerini sürdürerek devam etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yeni Dışavurumculuk akımı, Toplum Yapısı, Yeni Dışavurumcu sanatçılar.

ABSTRACT

A significant development took place in world art in 1980s. New Expressionism emerged as an art movement through which human being and events related to his problems were scrutinized within a community-oriented frame. Following Expressionism, Pop Art (1950) and Conceptual (1960) and Minimal Arts (1965) emerge after the movement of Abstract Expressionism in 1940s. In late 1970s, these movements of art were criticized by artists rehandling with figurative painting. Therefore, New Expressionism is an art movement coming forth against Pop, Minimal and Conceptual Arts and scrutinizing the role of human being in society.

In Germany, the New Expressionist artists Georg Baselitz, Jörg Immendorff, A. R. Penck and Anselm Kiefer expressed the dark period, the Second World War stroke on people between 1933 and 1945, with an unprecedented vehemence in their works. In late 1970s, the new expressionist artists such as Jean-Michel Basquiat, Eric Fischl, Leon Golub, Julian Schnabel and David Salle appeared in American Art. The artist Eric Fischl analyzed the nudeness of the figure in realist effects. On the other hand, Julian Schnabel brought forward the heroic figures he created with broken plates on the canvas. In 1980s, together with German artists, artists such as Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi and Mimmo Paladino appeared. These artists tended towards more poetic and lyrical concepts rather than the vehemence of German artists. The German-born British artist, Frank Auerbach paved the way for New Expressionism to develop in the art of this country.

New Expressionism coming to the fore of American and Western Art in 1980s, emerged synchronously in Turkish art. On the same dates, artists such as Arzu Başaran, Hale Arpacıoğlu, Mehmet Güteryüz and Bedri Baykam presented the formations of New Expressionism in Turkey. The movement, which later had its influence on young generations, still continues to maintain its influence on the world art.

Key Words: The movement of New Expressionism, Social Structure, New Expressionist Artists

RESİM LİSTESİ

Şekil 2.1. Ernst Kirchner, “ <i>Sokakta Kadın</i> ”, 1915, 95 x 68 cm, T.Ü.Y.B., Von der Heydt-Müzesi, Almanya	19
Şekil 2.2. Robert Wiene, “ <i>Doktor Kaligari’nin Odası</i> ”, 1919.....	20
Şekil 2.3. Emile Nolde, “ <i>Son Akşam Yemeği</i> ”, 1909, 86 x 107 cm, T.Ü.Y.B, Ulusal Sanat Müzesi, Danimarka-Kopenhag.	21
Şekil 2.4. Eric Heckel, “ <i>İki Hasta</i> ”, 1915, Gravür, Folkwang Museum, Essen-Almanya..	23
Şekil 3.1. Afrika Heykeli, Afrika, 19. yüzyıl.....	29
Şekil 4.1. Anselm Kiefer, “ <i>Naglfar</i> ”, 1998.....	39
Şekil 4.2. Anselm Kiefer, “ <i>Varus</i> ”, 1976, Kağıt üzerine Akrilik ve Yağlıboya..	40
Şekil 4.3. Anselm Kiefer, “ <i>Antik Kadınlar</i> ”, 2002..	41
Şekil 4.4. Georg Baselitz, “ <i>Çıplak Elke-2</i> ”, 1976, 200 x 161,92 cm, T.Ü.Y.B, Albright-Knox Sanat Galerisi-ABD.....	47
Şekil 4.5. Jörg Immendorff, “ <i>Almanya Kafe</i> ”, 1984, 285 x 330 cm, T.Ü.Y.B... ..	53
Şekil 4.6. A. R. Penck, “ <i>Bay Daemon</i> ”, 1982, 112 x 112 inç, T.Ü.Y.B.....	57
Şekil 4.7. Sandro Chia, “ <i>Şiirsel Bildiri</i> ”, 1983, 243.8 x 243.8 cm, T.Ü.Y.B.....	69
Şekil 4.8. Sandro Chia, “ <i>İsimsiz</i> ”, 1992, 143 x 98 cm, Kâğıt Üzerine Yağlı ve Guaj Boya,.....	71
Şekil 4.9. Francesco Clemente, “ <i>Cennetin Kapısı</i> ”, 1983, 261.5 x 236.3 cm, Tuval Üzerine Tempera.....	77
Şekil 4.10. Andrea Mantegna, “ <i>Ölü İsa</i> ”, 1480, 68 x 81 cm, Tuval Üzerine Tempera.....	79
Şekil 4.11. Frank Auerbach, “ <i>Oturan J.Y.M.’in Portresi</i> ”, 1976, 50,8 x 45,8 cm, T.Ü.Y.B,.....	87

- Şekil 4.12.** Frank Auerbach, ‘*E.O.W.’un Küçük Kafası*’, 1957,
30,5 x 21,6 cm, T.Ü.Y.B..... 88
- Şekil 4.13.** Bedri Baykam, ‘*Fahişenin Odası*’, 1981, 120 x 240 cm, Sunta Üzerine
Yağlıboya ve Kırık Ayna..... 97
- Şekil 4.14.** Bedri Baykam, ‘*New York İçilecek Denizdir*’, 1985, 150 x 210 cm,
Tuval Üzerine Karışık Teknik..... 104
- Şekil 4.15.** Francis Bacon, ‘*Kendi Portresi*’, 1969, 30 x 35cm, T.Ü.Y.B.
(Özel Koleksiyon)..... 128
- Şekil 4.16.** Mehmet Güteryüz, ‘*Zenci II*’, 1982, 12.5 x 17.5cm, T.Ü.Y.B..... 129
- Şekil 4.17.** Mehmet Güteryüz, ‘*Kardak Karşılaşması*’, 2007, 162 x 130 cm,
T.Ü.Y.B,..... 130

GİRİŞ

19. yüzyılın sanatında farklı arayışların ele alındığı bir sürece girilmiştir. Bu süreç içerisinde sanatçılar toplumla ilgili konuları irdelemiş ve eserlerinde insana ait durumları ön plana çıkarmışlardır. Söz konusu figür, geleneksel biçimlerden sıyrılarak ifadeci bir üslupla çalışmalara yansıtılmıştır. Alman sanatını biçimsel olarak değişikliklere götüren nedenlerin en önemlisi toplumsal düzende yaşanan problemler olmuştur. Almanya’da rejim değişiklikleri yaşanmasıyla birlikte devletlerarası ekonomik, siyasi rekabetlerin artması toplum yapısında ezilen ve dikkate alınmayan insan topluluklarını öne çıkarmıştır. Böylece dönemin yazarları, ressamı, şairleri ve heykeltıraşları ülke yapısını gözlemleyerek eserlerinde dışavurumsal yaklaşımlar sergilemişlerdir.

Yüzyılın sonlarına gelindiğinde Dışavurumculuk akımı uluslar arası çevrede sıkça kullanılan bir terim olarak yaygınlaşmıştır. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Die Brücke ve Der Blaue Reiter toplulukları ortaya çıkmıştır. Böylece Dışavurumculuk akımının geniş kitlelerce algılanıp yaygınlık kazanmasında önemli bir aşamaya girilmiştir. Bu süreç içerisinde daha önce resim sanatında ele alınan kurallar değişmiştir.

Eserlerde estetik duruşlar yerini içsel dürtülere ve ifadeci bir üsluba bırakmıştır. Figürler üzerinde bilinçli olarak deformasyona başvurulmuş ve kişide oluşan ekspresif duygular açığa çıkarılmıştır. Resim sanatıyla gelişen dışavurumcu yaklaşımlar dönem içerisinde özellikle sinema ve tiyatro alanlarında benzerlik taşımıştır. Doktor Kaligari’nin Odası (1919) sinema sanatında bu tarz yaklaşımların belirgin olarak görüldüğü bir film olmuştur. Sahne dekorlarında kaba, uzun formlar, insan ilişkilerindeki çarpıklık ve deforme edilmiş mekânlar filmin genel profilinde yer yansımıştır.

1970’li yıllardan sonra çalışmalarda belirgin dışavurumsal yaklaşımlar görülmüştür. Yeni Dışavurumcu sanatçılar yaşadıkları ülkelerin yerel unsurlarını sorgulayarak bireysel şekilde çalışmalar yapmışlardır. Bu durum sanatçıları kendi

lkelerinin sorunsal ilişkilerini irdeleyerek çalışmalarında ifadeci bir üsluba yönlendirmiştir. Dolayısıyla Yeni Dışavurumcu sanatçılar toplumsal gerçeklerden hareketle insanın kendisi ve çevresiyle olan sorunları üzerinde düşünmüşlerdir. Süreç içerisinde Yeni Dışavurumcu akımın Dışavurumcu akıma göre gerek yöneldiği konular gerekse ele aldığı düşünceler bakımından farklılık taşıdığı saptanmıştır.

Yeni Dışavurumcu akım kapsamında özellikle Almanya üzerinde detaylı inceleme yapılmıştır. Böylece Alman sanatının Dışavurumculuk akımından farklı olarak Yeni Dışavurumculuk akımındaki yenilik arayışları ortaya çıkarılmıştır. Bu durum Alman sanatının Yeni Dışavurumculuk akımıyla birlikte günümüz sanatındaki gelişimi hakkında bilgi vermiştir.

Yeni Dışavurumcu akımda eser üzerinde boya akıtmalarına, enstalasyon çalışmalarına ve grafiti tekniklerine yer verilmiştir. Bunun yanında kâğıt, gazete, kumaş ve her türlü hazır nesnelerin çalışmalarda kullanmasına olanak sağlamıştır. Bu durum akımın çok yönlü bir sanat akımını bünyesinde barındırmasına yol açmıştır. Dolayısıyla Yeni Dışavurumcu sanatçılar, resmin düşünce boyutu açısından Dışavurumcu sanatçılarıyla benzer yaklaşımlar sergilemişler fakat özünde Dışavurumcu çağdaşlarından farklı gerekçeler ve uygulamaları ne çıkarmışlardır.

Bu kapsamda Türkiye’de Yeni Dışavurumcu sanatın ortaya çıkmasında ülkenin içinde bulunduğu koşulların ve sanatsal gelişmelerin etkisi olmuştur. Türk ve Batı sanatlarındaki kültürel süreçler, sanatsal gelişmeler ve akıma dâhil olan sanatçılar incelenmiştir. Böylece ülkelerin sanatlarındaki Yeni Dışavurumcu yaklaşımların farklılıkları ortaya çıkarılmıştır. Dolayısıyla ileri sürülen olgunun anlaşılması için ülkemiz sanatında Yeni Dışavurumculuk akımında eserler veren sanatçı Mehmet Güleryüz ve Bedri Baykam ile roprtaj yapılması uygun grlmştir. Her iki sanatçıya bu konu dâhilinde sorular yneltirmiştir. Sorularda soru cevap yöntemi esas alınmış ve sorular hazırlanan tezin içeriğine uygun olarak düzenlenmiştir. Atölye ortamında gerçekleşen görüşmelerde ses kayıt cihazı kullanılmıştır.

Araştırma kapsamı içerisinde tezin amacı şu şekilde gerçekleşmiştir: Yeni Dışavurumcu sanatta etkili olan sanatçıların kimler olduklarını öğrenmek ve onların bu akımda nasıl bir gelişim seyri izlediklerini ortaya çıkarmaktır. Alman Yeni Dışavurumcu sanatçıların geçmişinde tanık olduğu yıkıcı faktörleri yeniden gündeme getirmelerine yol açan nedenleri öğrenmektir. Özellikle Yeni Dışavurumcu Alman sanatçılardan Anselm Kiefer, Jörg Immendorff, A. R. Penck ve Georg Baselitz'in resimleri üzerinde psikolojik değerlendirme yapmaktır. Ayrıca Alman Yeni Dışavurumcu sanatçı Kiefer'in eserlerinde öne çıkan savaş konularından hareketle kullandığı materyallerin eserin konusu, teması ve insan durumuyla olan ilişkilerini irdelemektir.

Dışavurumcu sanatçıların eserlerinde ele aldıkları konusal bütünlüğe bakılarak onların düşünce oluşumlarında insan durumuyla ilişkili ne gibi unsurları öne çıkardıklarını saptamaktır. Bu akımın Yeni Dışavurumcu akıma düşünce boyutunda sağladığı ifade olanaklarını araştırmaktır. Bunun yanında İkel sanatın ve Batı sanatının Yeni Dışavurumcu resimde yansıyan biçim ve düşünce benzerliklerini ortaya çıkarmaktır.

Yeni Dışavurumcu sanatın hangi ülkelerde nasıl bir oluşumla ele alındıkları, ülkelerin sanatlarında eş zamanlılığı yaratan unsurların neler oldukları ve sanatçıların farklı tekniksel arayışlardan hareketle tema içerisinde nasıl bir yönelime ulaştıklarını araştırmaktır. Aynı zamanda bunu yaparken sanatçıları temaya yaklaştıran gerekçeleri belirlemek ve onların eser analizlerinde Yeni Dışavurumcu akıma iten sebeplerin ayrımına varmaktır. Sanatçı Mehmet Gülyüz ve Bedri Baykam'ı Yeni Dışavurumcu sanata iten sebepleri araştırmak ve eserlerinde insan temasına dâhil eden gerekçeleri öğrenmektir.

Araştırma içerisinde kitaplardan, ansiklopedilerden, dönemin sanatçılarına ait kataloglardan, sanatçı kitaplarından, makalelerden, dergilerden ve gazete kupürlerinden yararlanılmıştır. Konular içerisinde anlatılan durumların daha iyi kavranılması amaçlanarak görsel öğelerden sıkça yararlanılmıştır. Konuyla ilgili araştırma yapılırken literatür tarama yöntemine başvurulmuştur. Ayrıca internet üzerinden sağlanan bilgiler

ışığında gerekli resimsel ve yazılı dokümanlar ele alınarak incelenmiştir. Erciyes Üniversitesi, Gazi Üniversitesi, Bilkent Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, Mimar Sinan Üniversitesi, Çorum İl Halk Kütüphaneleri ile Dokuz Eylül Üniversitesi Merkez Kütüphanesinden konu ile ilgili araştırma yazıları, yabancı kitaplar, sanatçı katalogları, ansiklopediler, sanat sözlükleri ve yazılı diğer dokümanlar taranarak ilgili bilgiler alınmıştır.

I. BİRİNCİ BÖLÜM

I.1. SANATTA TEMA KAVRAMI

Tema, bir eseri oluşturan; konu, fikir, öz ve biçim gibi unsurların birlikte rol oynadığı unsurların yalnızca bir parçasıdır. “Parçaların bir araya gelip bir bütün oluşturmasında belirli bir nitelik, imge ya da ögenin tekrarlanarak kullanımı tema oluşturmakta önemli bir etmendir. Tema, bir sanat ürününün kendi içinde tutarlılığını oluşturduğu gibi bir sanatçının yapıtları arasında da var olabilir”¹ (ESA, 2, 1758). Bu anlamda tema, bir sanat eserinin oluş sürecinde bulunması gereken en önemli unsurdur. Sanat eserlerinde ortaya çıkan konu, temadan farklı bir işleve sahiptir. Tema, sanatçının eserine aktardığı manevi duyguları kapsarken konu ise daha somut bir işleve sahiptir. Bu anlamda tema, düşünce sürecinin bir ürünü olarak esere yansımaktadır.

Duygusal bir varlık olan insan, ortaya koyduğu her sanat yapıtında yaşadığı çevrenin sorunsal ilişkilerini ve sahip olduğu içsel dürtülerini açığa vurma gereksinimi duymaktadır. Bu durumda düşünce sürecinin esere yansıdığı yer tema olmaktadır. Tema, insanoğlunun oluşturduğu her sanat yapıtında vardır. Bu anlamda edebiyat, şiir ve plastik sanatlarda önemli bir işleve sahiptir. 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan Köprü Grubu sanatçıları eserlerine yansıttıkları figürleri biçimsel olarak deforme etmişlerdir. Bu durum Köprü Grubu sanatçılarını bir eserin teması içerisinde sorgulama eğilimi sağlamıştır. Bunun yanında hemen hemen aynı dönemlerde ortaya çıkan Mavi Atlı Grubu sanatçıları tema içerisinde Köprü Grubu sanatçıları kadar ekspresif bir yönelim sergilememişlerdir.

August Mack, bu topluluk içerisinde figür kavramını yapıtlarında irdeleyen bir sanatçı olarak örneklendirilebilir. 1970’lerin sonlarına doğru ortaya çıkan Yeni Dışavurumculuk akımı sanatçıları da tıpkı Dışavurumcu sanatçılar gibi temasal bağlamda insan davranışlarını ve onun sorunlarını öne çıkarmışlardır. Dolayısıyla her iki akımın ressamaları ülkelerinin toplumsal olaylarından hareketle bilinçli olarak düşüncelerini tema içerisinde aktardıkları söylenebilir.

I.1.1. İNSAN TEMASININ SANAT AKIMLARINA YANSIMASI

İnsan, ilk çağlardan günümüze değin sanatın konusu haline gelmiştir. Bu durum sadece plastik sanatlarda değil; edebiyat, şiir, roman, öykü ve tiyatro gibi sanatın hemen hemen bütün dallarında insan temel mesele olmuştur. Resim sanatı diğer sanat türleriyle genel olarak benzer yönler içermiş fakat dönemsel olarak birtakım farklılıklar olmuştur. Örneğin Orta Çağ'da sanatçılar skolâstik düşüncenin etkisinde kaldığından dolayı resimlerinde dini içerikli insan tasvirlerini yansıtmışlardır. İsa'nın kutsanışında, onun çarmıha gerilişinde ve İncil'den yer alan sahneler üzerinde yoğun ekspresif unsurlar aktarılmıştır. Fresklerde Gotik tarzı eserler veren Giotto di Bondone, minyatürde Limburg Kardeşler ve Très Riches Heures'un çalışmalarında konunun işlenişine dayalı olarak dışavurumsal yaklaşımlar öne çıkmıştır.

16. yüzyılda Maniyerizm akımıyla birlikte ideal insan formlarından uzaklaşmış ve nesnelerin biçimlerinde deforme edilmiştir. Dolayısıyla insan teması ön plana çıkarılmış ve sorgulamaya dayalı özgün çalışmalar yapılmıştır. Bu dönemin sanatçılarından Tintoretto, Jacopo Pontormo, Francesco Parmigianino, Agnolo Bronzino ve El Greco'nun eserlerinde insan odaklı bir yaklaşımla temanın oluşturulduğu görülmektedir.

18. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Romantizm akımıyla birlikte duygu ve düşünceler eserde özgürce hayal edilip yorumlanabilmiştir. Bu dönemde düşünce kaynağını insandan almış ve eserlerde ifade kavramı öne plana çıkarılmıştır. Romantik ressamlardan Goya ve Delacroix'in eserlerindeki konusal bütünlüğe bakıldığında insan temasının ifade, düşünce ve hayali tasvirlerle dayalı olarak betimlendiği görülmektedir. Goya'nın "Madrid'de 3 Mayıs 1808" adlı yapıtında yaşanan olayın psikolojisinden hareketle tema içerisinde insana ait durumlar sorgulanmıştır.

19. yüzyılın sonlarında avangart* sanat akımı Fovizm ortaya çıkmıştır. Fovist sanatçılar Romantist sanatçılardan gerek rengin esere yansıması olarak gerekse savunduğu fikirler bağlamında ayrılmıştır. Fakat her iki akımın ortak noktası düşüncenin eser üzerinde özgürce yorumlanabilmesi olmuştur. Fovizm akımında da insan temel mesele olmuştur. Bu akımda geleneksel resim anlayışına karşı çıkmış ve çığ renklerle vahşi resimler yapılmıştır. Bu dönemde sanatçı Henri Matisse ve Andre Derain'nin eserlerinde dışavurumsal öykünmeler ortaya çıkmıştır. Onların düşünce biçimlerinde savundukları durum duygunun renklerle ifadesi şeklinde gelişmiştir. Aynı zamanda Paul Gauguin ve Vincent Van Gogh gibi modern sanatın öncü sanatçıları da nesnelere ifadesel yönlerini öne çıkarmışlardır.

20. yüzyılda ortaya çıkan bir başka sanat akımı Kübizm'dir. Kübist sanatçılar nesnelere geometrik şekillerinden faydalanarak biçim bozma teknikleri uygulamışlar ve akla dayalı bir sanat anlayışı ortaya çıkarmışlardır. 20. yüzyılın bu modern sanat akımının öncülleri Picasso ve Georges Braque'dır.

Akımın sanatçıları, diğer sanatçılardan farklı olarak eserlerinde izleyiciyi de etkin kılmış ve dönemin sosyal yapısını eleştirmişlerdir. Kübizm'in temelinde insan ve onun toplum sorunlarına karşı bir eleştiri vardır. Bu bağlamda Picasso'nun Avignonlu Kadınlar (1907) adlı tablosu bu tavrın en önemli örneği olarak ortaya çıkmıştır. Genel evde beş hayat kadının toplum karşısındaki durumu tematik bir ilişkide yorumlanmıştır. Ressamın insan temasını ortaya çıkaran diğer bir eseri de Guernica'dır (1937). Guernica adlı yapıt, savaşın toplum ve bireyler üzerindeki yıkıcı etkisini dile getiren dönemin en önemli tablolarından birisidir. Picasso, bu yapıtında modern yüzyılın acı bir sahnesini gözler önüne sererek temasal bağlamda insanı irdelemiştir.

Modern sanat akımlarından insan temasına verilen önem Dışavurumculuk akımıyla birlikte üst noktaya ulaşmıştır. Sanatçıların yaşadıkları durumlar ve

* Avangart (Fransızca: avant-garde), Fransızca askeri bir terim olan öncü birlik sözcüğünden gelir. Gerek Fransızca'da gerek diğer dillerde kültür, sanat ve politika ile bağlantılı olarak, yenilikçi veya deneysel işler veya kişiler anlamına gelir.

gözlemledikleri olaylar Dışavurumcu akımın insan teması üzerinde şekillenmesine neden olmuştur. Akım ilk olarak Almanya'da ortaya çıkmıştır.

Akımın Almanya'da ortaya çıkmasında ülkenin siyasi anlamda istikrarsız bir süreç yaşaması ve halkın Birinci Dünya Savaşı'nda psikolojik açıdan yıpranması etkili olmuştur. Aynı zamanda akımın kendisinden önceki Pozitivizm, Naturalizm ve Empresyonizm'in dışında yeni bir akım yaratma düşüncesinin etkili olduğu söylenebilir. Dolayısıyla dışavurumcu resmi hazırlayan tarihsel koşullar ele alındığında ülkenin o dönemde kültürel, siyasi ve ekonomik anlamda istikrarsız bir süreç yaşadığı söylenebilir. Böylece sanatçılar içinde buldukları durumlardan hareketle içsel düşüncelerini öznel bir tavırla ortaya koyma gereksinimi duymuşlardır. Bu yüzden Dışavurumcu sanatçılar diğer sanatçılardan farklı olarak çalışmalarında yaşanan durumları, olayları ve fikirleri problem odaklı bir düşünceyle yansıtmışlardır.

Dışavurumcu akımdan önceki sanat akımlarına bakıldığında var olan nesnelere kişisel düşüncelerle yorumlanmadığı görülecektir. Orta Çağ ve Gotik sanatlarında dinin egemen olduğu bir yapıda daha çok kutsal tasvirlerle dayalı bir resim anlayışına gidilmiştir. Bu anlamda o dönem sanatçıların kilise resimlerinden bağımsız olarak kişisel düşüncelerini resme aktarmaları doğru olmayacaktır.

Araştırma kapsamında Maniyerizm akımıyla birlikte figürlerin düşünceye bağlı olarak deforme edilmesi sanatçıların tuval yüzeyinde öznel duruşlarını göstermiştir. Fakat Maniyerist sanatçılar gerek renk, biçim ve form gerekse düşünce biçimi olarak çalışmalar üzerinde Dışavurumcu sanatçılar kadar bağımsız olamadıkları görülmüştür. Dolayısıyla Dışavurumcu sanatçılar bilinç dışında yaşanan olayları bilinçaltından canlandırarak çalışmalarına yansıtmışlardır. Böylece tema içerisinde insan davranışları ve onun psikolojik durumları öne çıkarılmıştır. Örneğin Oskar Kokoschka, Ernst Barlach, Ernst Barlach ve Egon Schiele gibi dışavurumcu ressamlar bilinçaltında yatan düşünceleri açığa çıkarmışlardır.

Dışavurumcu sanatçılar bireysel çalışmalar yaparken Fenomenolojik bir yaklaşım sergiledikleri görülür. Diğer bir ifadeyle sanatçılar, dış dünyayı kendine özgü bir biçimde algılayarak yapıtlarını oluşturmuşlardır. Bu bağlamda kişinin öznel yaşantıları da resme konu olmuştur. Edmund Husserl'un felsefi kuramına dayanan bu yaklaşım özne ve nesne ilişkisine dayalıdır.

Araştırma kapsamında Dışavurumcu akımın Egzistansiyalizm (varoluşçuluk) ile ilişkili olduğu tespit edilmiştir. Martin Heidegger'in Varoluşçuluk görüşüne göre insanın varoluş problemini irdelenmesi ve onun öznelliğinin öne çıkarılması gerekmektedir. Dışavurumcu sanatçılar eserlerinde toplumsal yapının sorgulanmasına dayalı bir oluşuma gittiklerinden dolayı ezilenlerin, yoksulların, genelev kadınlarının ve akıl hastalarının toplumsal düzen içerisindeki varlık problemlerini öne çıkarmışlardır. Kişilerin varoluş problemlerine dayalı olarak yapıtlarda kötümserlik, özgürlük, başkaldırı ve umutsuzluk durumları irdelenmiştir.

Sonuç olarak, değerlendirme kapsamında Dışavurumculuk akımının 20. yüzyıldan önceki sanat akımlarından farklı gerekçelerle ortaya çıktığı netlik kazanmıştır. Dışavurumcu sanatçılar nesnelere görünüşlerinden farklı olarak onun bilinçaltında yatan düşüncelerini irdeledikleri ve eleştirilerini yaptıkları sonucuna gidilmiştir. Ayrıca dışavurumcu sanatçıların eserlerinde Varoluşçuluk ve Fenomenolojik felsefi görüşlerin etkileri olduğu görülmüş ve buna bağlı olarak figür ön plana çıkarılmıştır. Benzer biçimde Yeni Dışavurumcu sanatçılar da bu görüşlerin etkisinde kalarak günümüz sanatında yapıtlar ortaya çıkarmışlardır. Örneğin Mehmet Güler yüz günümüz sanatında insanın varlık problemini ifadeci bir üslupla eserlerinde sorgulayan bir sanatçıdır.

II. İKİNCİ BÖLÜM

II.1. DIŞAVURUMCULUK TERİMİ VE TARİHÇESİ

Dışavurumculuk, duyguların ve düşüncelerin içsel bir yansımayla ifadesidir. “Avangart sanatın ağzı çok iyi laf yapan sözcülerinden, galerici Herwarth Walden yeni sanatsal üsluba 1911’de “Dışavurumculuk” (Ekspresyonizm) adını koydu. Sözcük Fransızcada “ifade” anlamına gelen “expression” kelimesinden türetilmişti”² (Krausse 2005, 88). “Dışavurumculuk’ta belirsizlik ve ucu açık son gibi özellikler vardır. Farklı ve çeşitli seviyelerde bu anlaşılabilir ve kendisine kesin bir mana vermekten kaçınmıştır. Dahası, kelimenin kökü farklı insanlara atfetmiştir”³ (Elger 1997, 7).

Dışavurumcu akım 20. yüzyılda Almanya’da ortaya çıkmıştır. Bu akımla birlikte eserler üzerinde sorgulamaya dayalı çalışmaların yapılmış ve modern sanatın temelleri atılmıştır. “İnsanın ve toplumların yüzyıllar boyunca doğa ile ve kendi benzerleriyle diyalog, duyma ve duyurma aracı olan sanat XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelenekten ve toplumdaki kopmaya yönelik bir atılım içine girmiş ve böylece kişi, doğa, toplum ilişkileri küçümsenemeyecek ölçüde değişmiştir”⁴ (Kıray 1993, 282).

20. yüzyılın başlarında Almanya, kitlesel örgütlenme yolunda önemli başarılar kaydetmiştir. 1900–1933 yılları arasında Almanya’nın durumu ele alındığında hem savaşla birlikte gelişen olumsuz olaylar gündeme gelmiş hem de kültürel ve sanatsal gelişmeler yoğun olarak yaşanmıştır. Bu dönemde zengin ve fakir sınıfı arasındaki uçurumlar, devletin yanlış tutum ve politikaları, sanayileşen ülkenin yarattığı kentleşme gibi birçok olumsuz durum toplumsal düzende derin yaralar açmıştır.

Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Barlach, Eric Heckel, Oskar Kokoschka ve Egon Schiele gibi Avrupalı sanatçılar 1914'te yaşanan savaşı dramitize ederek eserlerine yansıtmışlardır. Yapıtlarda açlık, yoksulluk, hastalık, çılgılık, ağıt, savaş, ölüm, gibi psikolojik içerikli temalar yoğun olarak işlenmiştir. Savaşın etkileri yalnız Almanya'da değil tüm dünya ülkeleri üzerinde olumsuz sonuçlar doğurmuştur. Birçok ülkede savaş karşıtı eylemler ve işçi ayaklanmaları gerçekleşmiştir. 1917'de Rusya'da ve 1918'de Almanya'da çıkan devrim, dönemin sosyo-politik ve ekonomik özelliklerini yansıtan örnekler olmuştur.

1917 Rus Ekim Devrimi* doğurduğu sonuçlar bağlamında tüm Avrupa ülkelerini etkisi altına almıştır. Lenin önderliğinde işçilerin düzene karşı ayaklanmasıyla gerçekleşen ihtilal, bir yıl sonra Almanya'da ortaya çıkmıştır. Bu ihtilal, Rusya'daki ayaklanmaya benzer bir durumda gerçekleşmiş fakat düzeni yıkmaya gücü yetmemiştir. Bu olumsuzlukların ardından ülke büyük zarar görmüştür. Yöneticilerin aksine en çok yıkım halk üzerinde olmuştur.

Dışavurumsal yaklaşımlar, sadece resim sanatında değil şiir, sinema, müzik, mimarlık, tiyatro ve heykel gibi sanatın farklı dallarında da etkisini göstermiştir. Böylece sanatçılar, daha önceki süreçlerden farklı olarak toplumun karşılaştığı problemleri ifadeci bir üslupla açığa çıkarmayı tercih etmişlerdir. Dışavurumcu ressam, doğanın hayranlığına duyulan güzeli ön plana çıkaran ya da kişileri yücelten bir oluşum içerisine girmemişlerdir.

Dışavurumu sanatçılar çalışmalarında öfkeyi, acıyı ve yaşanan durumların psikolojisini öne çıkarmak istemişlerdir. “Dışavurumcu ressam, sanatın kabul edilebilir tek amacının duygularımızı temsil etmek olduğunu iddia ettiler. Ana tema, renk, çizgiler, kompozisyon ve tekniklerin hepsi bu amacın gerçekleştirilmesine hizmet

* Rus Devrimi, 1917 yılında Rusya'da yaşanan ve Çarlık otokrasisinin yıkılıp yerine Sovyetler Birliği'nin kurulmasıyla sonuçlanan devrimlerin genel adı. Şubat 1917'de (Gregoryen takviminde Mart) yaşanan ilk devrimde Çarlık yönetimine son verilmiş ve siyasi egemenlik Geçici Hükümet'e bırakılmıştır. Aynı yılın Ekim ayında gerçekleşen ikinci devrim ise Geçici Hükümet'i ortadan kaldırmış ve bir Bolşevik (Komünist) hükümeti kurmuştur.

etmelidir’’⁵ (Howarth 1990, 138). ‘‘Anlatımlarında çoğunlukla görülen saldırgan hal, inandırma isteğinden kaynaklanmaktadır. Bugün geriye baktığımızda bu sanat akımının Birinci Dünya Savaşı’ndan önce, yaklaşan felaketi haber veren kestirimci bir yanı olduğunu ister istemez kabul ederiz’’⁶ (STA, E 4, 660).

Akımın oluş süreci içerisinde vahşilik, ilkelik, yabancı yaşam gibi konular belirginlik göstermiştir. Sanatçının düşünce ve sorgulama yetileri nesnenin önüne geçmiştir. Böylece eserlerde sadece nesnelere görünüşleri değil aynı zamanda esere sanatçısı tarafından atfedilen içsel düşünce süreci de önem kazanmıştır.

20. yüzyılın ilk çeyreğinde Almanya’da Die Brücke (1905) ve Der Blaue Reiter (1911) sanat toplulukları, Der Sturm (1910), Die Aktion (1911) dergileri ve Yeni Nesnelcilik akımı (1923) ortaya çıkmıştır. Bu durum ülkede ekspresif etkide ilerleyen sanatsal gelişmelere örnek olarak gösterilmiştir. Ayrıca Birinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan sinema sanatında da yoğun dışavurumsal etkilerden söz edilebilmiştir.

Sinema yalnız, sinema tekniğinin özünde bulunduğu düşünülen gerçeğin tıpatıp üretiminden kurtulmakla kalmamış, tiyatroya özgü yöntemlerden sıyrılıp, kendine özgü yöntemleri zorlayarak egemenliğini sağlamlaştırmasıyla ortaya çıkan başka bir özgürlükten tümüyle sinematografik bir sanat doğmuştur. Doktor Kaligari’nin Odası (1919) ve Sabahtan Geceye (1920) adlı filmlerin değeri, sinemanın sanatsal bir dışavurumla kullanılmasındadır⁷ (Richard 2005, 10).

Doktor Kaligari’nin Odası’ndaki dışavurumsal unsurlar, sahne dekorları ve oyuncuların davranışlarındaki ifadeler üzerine yansımıştır. Filmin konusal bütünlüğünden yola çıkılarak toplumun psikolojik etkileri üzerinde durulmuştur. Bu bakımdan film, dönemin siyasal ve kültürel yapısının psikolojik değerlendirilmesi açısından önem arz etmektedir. ‘‘Resam Kokoschka ve Heykel sanatçısı Barlach’ın

tiyatro oyunları da ekspresyonizmin belli özelliklerini taşır. Kandinsky'nin 1909 yılında "Yellow Sound" adlı oyunu sanatçının bu alandaki en radikal oyunları arasında yer alır"⁸ (Genç 1992, 89). Ayrıca Alman filozof Nietzsche, şiir ve oyun yazarı Goethe ve Rus yazar Dostoyevsky eserlerinde dışavurumsal yaklaşımları irdelemişlerdir.

Dışavurumculuk akımı, 19. yüzyılın sonlarında Almanya'nın İmparatorluk Dönemi'yle başlamış, Weimar Cumhuriyeti Dönemi'yle de zirve noktasına ulaşmıştır. Die Brücke ve Der Blaue Reiter sanatçı toplulukları ile bir akım haline gelmiştir. 1933 yılında ise Nasyonal Sosyalist Parti'nin iktidara geçmesiyle birlikte ülkede son bulmuştur.

II.2. AVRUPA RESİM SANATINDA DIŞAVURUMSAL YAKLAŞIMLAR

20. yüzyılın ilk çeyreğinde dışavurumsal çalışmalar ortaya çıkmıştır. Bu durum, yerel ve uluslar arası çevrede yaşanan sorunların toplum üzerinde yarattığı baskılar sonucunda gelişmiştir. “Endüstriyel yaşamın yarattığı yeni ortama uyamama sonucu kendi iç dünyasına kapanarak bir suskunluk içinde yaşamaya yüzyılımızın başında bir tepki doğdu”⁹ (Turanî 2006, 82). Bu yüzyıl, sanatçıların olaylar karşısındaki fikirlerini açıkça ifade edebildiği ve çalışmalarında dışavurumsal bir yaklaşımla gerçekleri dile getirebildiği bir süreçtir.

Almanya'nın Dresden kentinde 1905 yılında ilk ekspresyonist sanat topluluğu Die Brücke (Köprü Grubu) ortaya çıkmıştır. Fritz Bleyl, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Emil Nolde, Max Pechstein ve Otto Mueller dönemin Köprü Grubu sanatçılarıdır. Aynı tarihte Fransa'da kendilerine vahşiler olarak nitelendiren Fovistler ortaya çıkmıştır. Matisse, Derain ve Vlaminck dönemin Fovist sanatçılarıdır.

Üslup olarak her iki sanat topluluğu da benzer dışavurumcu etkiler yansıtmışlardır. Her iki akımın sanatçıları da doğayı olduğu gibi öykünmek yerine kendilerince bir yoruma ulaşmışlardır. Fovistler, Dışavurumculara göre rengi çığ ve yoğun kullanmışlardır. Fovist sanatçıları, çalışmalarında doğaya yönelik unsurları irdelemişlerdir. Dışavurumcular ise ülkenin güncel konularından hareketle dönemin sosyo-politik olaylarına değinmişlerdir.

Fransız sanat eleştirmeni Pierre Cabane, her iki akımın ortaya çıkışlarına ilişkin şu cümleleriyle açıklık getirmiştir: “Ren'in iki kıyısında, Alman öncü sanatı ile Fransız öncü sanatı karşı karşıya durmaktadır ama ilk ateş edenler Fransızlar olmuştur”¹⁰ (Batur 1997, 233).

Bir yandan resmi bir yapı, dengeli bir mimari olarak gören Konstrüktivistler; öte yanda onu içsel duygulanımların, tepkilerin bir yansıması, aynası olarak benimseyen Dışavurumcular. 1910'larda sanat bu iki koldan ilerlerken tarih, felsefe, estetik alanlarında da önemli atılımlara tanık oluruz. Worringer'in 1908'de Münih'te yayımlanan *Abstraktion und Einfühlung* adlı yapıtı sanat çevrelerince büyük yankı uyandırır¹¹ (Tükel 1992, 50).

1925'den sonra, "NEUE-SACHLICHKEIT" diye anılan ve bilinçli bir gerçekliği öngören bir akım, Alman Sanatında yeni bir model ortaya koymaya çalıştı. George Grosz'un o yırtıcı ve yaban karamizah türü sosyal kirisizmi, Otto Dix'in sert ve kaba portre yorumları bu tavırda daha geniş bir potansiyel oluşturdular¹² (Genç 1992, 6).

Sanatçı Otto Dix, Alman sanatında resmettiği konularıyla dönemin önemli bir sanatçısı olmuştur. Kentsoylu toplumunun çökmesini umarak Alman ordusuna katılan Dix, savaşın toplum üzerindeki etkisine yönelik eleştirel resimler ortaya çıkarmıştır. Böylelikle tanık olduğu savaşı kâbus olarak niteleyen sanatçı Dix, 1924 yılında "Savaş" isimli elli parçadan oluşan gravür serilerini gerçekleştirmiştir. "Abartılmış Ekspresyonist renklerle asker resimleri yapıyor ve kendini Mars (Savaş Tanrısı) olarak betimliyordu. Sayısız çizimlerinde ve guaj resimlerinde cehennemi savaş olaylarını yalnız belgelemekle kalmıyor, aynı zamanda onları kendinden geçmiş dışavurumsal görüntülere dönüştürmeyi de başarıyordu"¹³ (Richard 2005, 50).

Sanatçı George Grosz çağdaşı Dix gibi benzer konular içerisinde eserler ortaya çıkarmıştır. Weimar Cumhuriyeti sırasında Berlin'deki Dada hareketinin üyelerinden olan sanatçı, Dışavurumculuk ve Fütürizm'den etkilenerek çocuk çizimleri ve grafitiler üzerinde çalışmalar yapmıştır. Sanatçı Grosz, Yeni Nesnellik akımına bağlı olarak toplumsal içerikli temalar üzerinde yoğunlaşmıştır. Yergici bir üslupta savaş yıllarının insanlar üzerindeki etkisini karikatürize ederek yansıtmıştır.

Figürlerde kullandığı abartılı öğelere Dışavurumcular'a yaklaşan sanatçı, Yazar Max Hermann Neisse'nin Portresi'nde (1925, Devlet Sanat Salonu, Mannheim) olduğu gibi gerçekçi bir resim anlayışı içinde, hiçde gerçekçi olmayan bir biçim tanımlamasına yönelmiştir. Bu yıllarda yaptığı ve desenlerinin toplatıldığı Yönetici Sınıfının Yüzü (1921) ve İşte İnsan (1927) adlı dizileriyle, solcu ve toplumsal taşlamacı bir sanatçı olarak ün kazanmıştır¹⁴ (ESA, 2, 718).

Eselerinde hayat kadınlarını işleyerek yer yer erotizm yüklü konuları ele almıştır. Askerler, şişman adamlar ve kadınlar onun topluma dönük en sık kullandığı tasvirleri olmuştur. Bu anlamda gerek sanatçı Dix gerekse Grosz'un Almanya'nın içinde bulunduğu trajiden etkilenecek toplumsal konular üzerinde yoğunlaştıkları söylenebilir.

1933 yılında Nazilerin iktidara geçmesiyle birlikte Dışavurumculuk ve beraberindeki modern sanat akımları dejenere sanat olarak nitelendirilip baskılar ile yasaklanmaya çalışılmıştır. Bu tarihten itibaren Almanya'da sanat yavaş yavaş dağılmaya başlamıştır. Çoğu sanatçıların eserleri tahrip edilerek yakılmıştır ve bazı sanatçılarda öldürülmüştür. Almanya'daki sanatçıların çoğu Fransa, İngiltere ve Amerika'ya göç ederek uzun süre suskunluklarını korumuşlardır.

II.2.1. Die Brücke (Köprü) Grubu:

1905 yılında dört genç Alman ressam Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner ve Fritz Bleyl Almanya'nın Dresden kentinde Die Brücke (Köprü) gurubunu kurmuşlardır. Die Brücke sanatçı topluluğu dönemin sosyal, kültürel, ekonomik, siyasal yapısına ve dönemin sanat anlayışına tepki niteliğinde ortaya çıkmıştır.

Brücke akımı sanatçılarının en önemli özelliği dar bir estetik repertuar ile özüne indirgenmiş biçimler, deforme vücutlar ve perspektif kurallarına aykırı betimlenmiş mekânlardır. Geniş bir fırçaıyla tuvale cömertçe sürülen parlak, doymuş renk alanları ve onları çevreleyen sert “kontur çizgileri” resimlere linolyum baskıyı andıran kaba-saba bir karakter verir¹⁵ (Krausse 2005, 87).

Onların eserlerine yansıttıkları sert kontur çizgiler, kaba formlar ve belirgin ifadesel unsurlar ilkel sanatın üslubuyla benzerlik taşımaktadır. Köprü Grubu sanatçıları, tıpkı Post Empresyonist ressam Paul Gauguin gibi primitif etkilerin arayışlarına yönelmişlerdir.

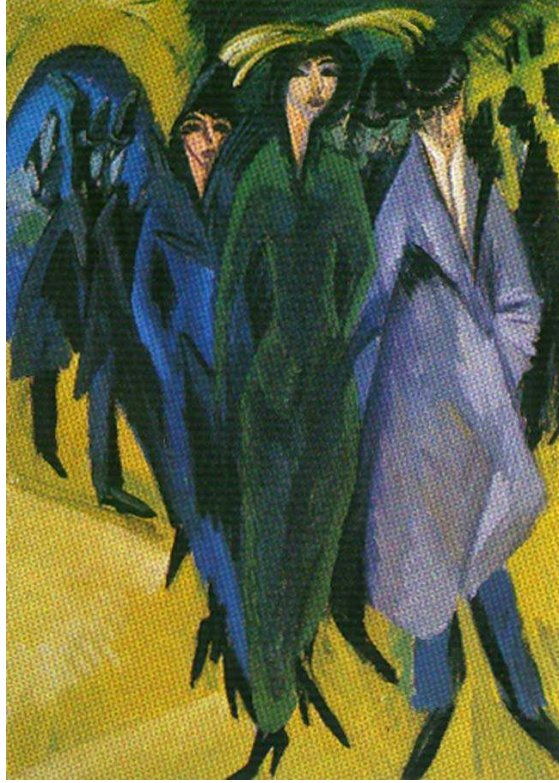
20. yüzyıl başlarında Afrika'yla Okyanusya'dan gelen ve arkaik bir üslupla yapıldıkları için insan üzerinde büyük etkiler bırakan heykeller ve maskeler, Avrupalı sanatçılara değerli bir esin kaynağı oldu. Yüzyıl başı avangart sanatının çeşitli akımları arasında “İlkelcilik” (Primitivizm) de vardır. Çocuk resimleri ve halk sanatı gibi ilkel sanat da entelektüel bir havayla zehirlenmemiş olarak görülür ve bu nedenle Dışavurumcuların gözünde bütün akademik sanat akımlarından daha sahibidirler¹⁶ (Krausse 2005, 87).

Ernst Ludwig Kirchner'in çalışmaları değerlendirildiğinde figürün kendi içerisinde özgün bir anlamı olduğu ortaya çıkar. Sanatçı Kirchner, eserlerinde dönemin sorunlarıyla birlikte kendi içsel durumlarını da yansıtmıştır. Bu durumda Sanatçı,

nesnelerin doğal formuna bağı kalmadan onu deforme ederek aktarmıştır. Aynı zamanda Sanatçı, Brücke topluluğunun yaygınlaşması ve ülke çapında ses getirmesi için girişimlerde bulunmuştur.

Kirchner o büyük hedeflerini şöyle açıkladı: Büyümekte olan o derin inançla, yeni bir neslin yaratıcılarına olan inançla, tüm genç nesli çağırıyoruz ve gelecekte bunu yaşayan nesille, bilinen aktiviteler dışında kendimize aktiviteler sağlamak istiyoruz. Bize yaratıcı dürtüsünü dürüstçe ve doğrudan gösteren herkes bize aittir¹⁷ (Croix; Tansey 1991, 970).

Kirchner'in çalışmalarındaki en belirgin özellik, yansıttığı figürleri deforme ederek alaycı bir tavırla yansıtmış olmasıdır. Sanatçının bu tavrı, burjuva toplumuna karşı eleştirisini dile getirmiştir. Kirchner'in (Şekil 2.1.) "Sokakta Kadın" adlı tablosu bu bağlamda örneklendirilebilir. Kirchner, bu çalışmasında burjuvazi insanların bulunduğu kalabalık bir caddenin resmini konu edinmiştir. Çalışmasında burjuva toplumuna olan eleştirisini dile getirmiştir. Bu sebeple eserlerdeki karakterler bilinçli olarak deforme edilmiştir. Resimdeki karakterler, stilize edilmiş bayan figürleridir. İnci-uzun figürler, kaba renk kütleleri ve birbirlerinden habersiz insan toplulukları o döneme yapılan eleştiriyi göstermektedir.



Şekil 2.1. Ernst Kirchner, "Sokakta Kadın", 1915, 95 x 68 cm, T.Ü.Y.B., Von der Heydt-Müzesi, Almanya.

Ernst Kirchner'in eserlerinde dikkat çeken deformasyonlar, sanatçının yaşadığı dönemlerde kurgulanan film sahnelerine de konu olmuştur. Sanatçının eserlerinde kullandığı eğik, keskin ve dikey hareketler ‘‘Doktor Kaligari'nin Odası’’ (1919) adlı filmin (**Şekil 2.2.**) dekorlarına ve genel kurgusuna yansımıştır. Robert Wiene'in yönetmenliğindeki film, Kirchner'in eserlerinde vurgulamaya çalıştığı toplumsal mesaja dönük bir durumu anımsatmaktadır.

Çılgın bir adamın çılgın bir kadına olan anlatılarını konu edinen bu filmde, dekorlar bir şeyi stilize etmez; filmin kahramanın ruhsal dengesizliğini vurgulayan çarpık bir evren yaratır. Biçimsiz yollar, yamrı-yumru evler, gölgeler, arka plandaki kaba siyah ve beyaz boyalarla güçlü birer kontrast oluşturan aydınlık ve karanlık lekeler ve çok sayıda kesik çizgiler yalnızca resimsel olarak kalmamıştır¹⁸ (Richard 2005, 209).



Şekil 2.2. Robert Wiene, ‘‘Doktor Kaligari'nin Odası’’,1919.

Filmin genel atmosferinde sezilen ruhsal dengesizlik ve çarpıklık hissi Kirchner'in çalışmalarındaki genel üslup özelliklerine oldukça yakındır. Toplumsal yapıda ortaya çıkan açlık, korku, hüznün ve acı gibi kavramlar filme yansıtılmıştır.

Köprü Grubu içerisinde değerlendirilebilecek bir başka Dışavurumcu sanatçı Emile Nolde'dir. Sanatçı Nolde, çalışmalarında aktardığı figürler üzerinde

deformasyona başvurmuştur. Bu durum yerli kabilelerin kültürlerinde görülen maskeleri anımsatır. Dolayısıyla yerli kabileler kültürlerini ve geleneklerini maskelere yansıtırken renkleri oldukça canlı kullanmışlardır. Dışavurumcu sanatçı Nolde de ilkel kabilelerin çalışmalarındaki rengi, formu ve biçimi çalışmaları üzerine taşımıştır.

Sanatçının “Son Akşam Yemeği” adlı eseri (**Şekil 2.3.**) incelendiğinde genel olarak yüzlerdeki ifadelerin kabilelere özgü maskeleri anımsattığı görülür. Sanatçı Nolde, çağının gerçeklerini yansıtmak için bu tarz bir yöntem başvurduğu söylenebilir. Eserdeki fırça vuruşları rahat ve dinamiktir. El, vücut ve yüzler tamamen deforme edilmiştir. Çalışmanın renkler arasındaki geçişleri anlatılmak istenen düşünceye bağlı olarak ifadeseldir.



Şekil 2.3. Emile Nolde, “*Son Akşam Yemeği*”, 1909, 86 x 107 cm, T.Ü.Y.B, Ulusal Sanat Müzesi, Danimarka-Kopenhag.

Sanatçı bu çalışmasında eski ve yeni kültürü birleştirerek çağına bir mesaj iletmiştir. Sanatçı Nolde, Leonardo da Vinci'nin “Son Akşam Yemeği” adlı yapıtını yeniden kendi üslubuyla yorumlamıştır. Merkezdeki figür, Leonardo'nun tablosundaki

İsa şeklinde tasvir edilmiştir. Fakat buradaki İsa tasviri yerine farklı bir karakterin oluşturulduğu görülür. Eserdeki figürler burjuva halkına ait tasvirler olarak yorumlanmıştır. “Son yemekte, İsa ve havarileri basit köylüler olarak ilkel bir görüntü, çocuksu bir yavanlık ve güçlü resmin basitliği ile resmedilmiştir. Karıştırılmamış resimler tuvale direkt olarak yansıtılmıştır; kompozisyon dikkatsizce yapılmıştır fakat ressam sağlam ve ham kalmıştır”¹⁹ (Hunter 2004, 114).

Sanatçı Eric Heckel’in sanatında ise genellikle iç mekân içerisinde oluşturduğu figür grupları dikkati çeker. Bunun yanında Eric Heckel’in yapıtlarındaki en belirgin özellik, figürler üzerinde melankoli ve yalnızlık kavramlarının yansıtılmasıdır. Yapıtlarında genel olarak günlük hayattan izlenimlerini sunan Heckel’in peyzaj çalışmaları, oto portreleri ve gravür çalışmaları önemlidir.

Eric Heckel'in ‘‘İki Hasta’’ adlı gravür çalışması (Şekil 2.4.) bu durumu örnekleyen bir eserdir. Sanatçı Heckel, 1915'te oluşturduğu çalışmasında yaralı iki askeri betimlemiştir. Öndeki askerin kafası sargılıdır. Arka tarafta bir diğer asker sandalyede oturmaktadır. Yapılan çalışmada karakterlerdeki ifadeler önemlidir. Ön plandaki askerin yüzündeki ifade savaşın insan üzerinde yarattığı psikolojiyi en iyi şekilde açıklamaktadır. İlk karakterde düşünceli bir bakış hâkimdir. Diğer karakter sandalyede oturmakta olup savaşın korkusunu yaşamaktadır.



Şekil 2.4.Eric Heckel, ‘‘İki Hasta’’, 1915,
Gravür, Folkwang Museum, Essen-
Almanya.

Sanatçı Heckel, yaşadığı çağın gerçeklerinden yola çıkarak eserlerinde sık sık savaş, ölüm, nefret, korku gibi temalar üzerinde yoğunlaşmıştır. Heckel'in sanatında sıklıkla işlediği savaş sahneleri zaman zaman farklı konular etrafında ilerlemiştir. Bunun yanında Dangast'ın Moritzburg Gölleleri civarındaki kent ve doğa görünümünü resmetmiştir. Eric Heckel, 1909 yılında Kirchner ile birlikte İtalya gezisi düzenlemişlerdir. ‘‘İtalya gezisi, onun biçimlerine bir açıklık getirdi. Eğilmezlik, yalınlık ve yoğunlaşmış duyarlığa varmak yolunda kendisini pekiştiren Etrüsk

Sanatı'ndan* özellikle etkilendi. 1910'da Die Brücke'nin özgün tekdüze üslubu yine Heckel tarafından yetkinleştirildi''²⁰ (Richard 2005, 59).

* Etrüskler, İtalya'nın Tiber ile Arno nehirleri arasında yeralan Etruria bölgesinde yaşamış ve M.Ö. 6. yüzyıla dek varlığını sürdürmüş bir halkın adı olup Eski Romalılar tarafından Etrusci veya Tusci adlarıyla tanımlanmışlardır. Etrüsk halkı ve kültürü zamanla Roma İmparatorluğu içinde erimiştir.

III. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

III.1. YENİ DIŞAVURUMCULUK AKIMI

Modernizmle birlikte gelişen düşünce yapısı özellikle Avrupa toplumunda 1960'lı yıllarda yeni bir fikir akımının oluşmasına öncülük etmiştir. Yeni Dışavurumculuk, gerçeküstücü ressamlardan ve metafizik sanattan etkilenen figüratif eğilimli Post Modern bir sanat akımıdır. Eserlerde korkutucu, fantastik, mistik ve gizemli bir yan bulunur. Avrupa'da 19. yüzyılın son çeyreğinde atılan temelleri günümüze kadar devam etmiştir. "Minimal ve Kavramsal Sanatların ve onların ilişkisi olduğu Arte Povere'nin yükselişine karşı olan temel eğilim genellikle Neo Ekspresyonizm diye tanımlanır"²¹ (Smith 1997, 174).

Batı'da Pop Art ile birlikte gelişen sanat süreci sonraki dönemlerde kavramsal sanat ve multi-medya gibi iletişim ağırlıklı gösterim tekniklerini kapsamıştır. Kavramsal sanatla birlikte sanatın nesne üzerindeki düşünsel boyutu sorgulanmış ve obje sanatın kendisi olmuştur. Batı ve Doğu sanatlarında Yeni Dışavurumcu resme dair düşünceler 1970'li yılların sonunda gündeme gelmiştir. Fakat bu duruma zemin hazırlayan en önemli sebep "Resim öldü. Artık yapılacak bir şey yok" sözlerinin sanatta yankı uyandırması olmuştur. Dolayısıyla Yeni Dışavurumculuk, 1950'li yıllardan 1970'li yıllara kadar egemen olan Minimal, Kavramsal, Pop ve Foto- Gerçekçilik sanat akımlarına tepkiyle oluşmuş bir sanat akımıdır.

1980'li yıllar içerisinde o dönem Amerika'da olan Yeni Dışavurumcu sanatçı Bedri Baykam, Pramid Sanat'ta yapılan röportajda akımın ortaya çıkmasına ilişkin şu şekilde açıklama yapmıştır: "1970'lerde birden sanat dünyası sakinleşmiştir. Pop sanatından sonra ortaya çıkan Minimal, Kavramsal ve Foto Realist akımların ortak noktası sanatçıların duyguları, hisleri, içgüdülerinden uzak olmasıdır. Bu akımlarda fazla bir renk, fırça darbesi, hikâye, içgüdü ve olay yoktur. Çok daha soyut ve estetikdir.

Durağan ve moderndir. Birbirine benzer, çizgili, noktalı, tek renk, monokrom* resimlerdir. Akımın tekrar ortaya çıkmasında bu boşluğa bir tepki verme ihtiyacı oldu. Neden? Çünkü Yeni Dışavurumcu ressamlar çoğunlukla 1950'lerde doğmuşlar ve bu süreçlerde büyümüşlerdir. Pop kültürü, afişler, sinemalar, fotoğraflar, dergiler, sloganlar, tüketim piyasası...''

Yeni Dışavurumculuk sanat dünyasına 80'li yılların başında bir fırtına gibi daldı. 1981 yılında uluslar arası sanat ortamına Londra'daki Royal Academy tarafından "Resimde Yeni Bir Ruh" olarak tanıtılan bu akım, sanat tarihine yapılan en hızlı, en sarsıcı girişlerden biriydi. Dünyanın pek çok farklı yöresinden pek çok ressam hemen hemen aynı anda kıyaslanabilir, benzer biçimlerde çalışmaya başladılar.

Robert Combas, Jean Charles Blais, Herve di Rosa çizgi romanlardan, karikatürlerden ve taptaze renklere esinlenen Fransız sanatçılardı. Rainer Fetting, Salome ya da Castelli gibi Berlinli ressamlar figüratif, dışavurumcu ve özgür resimler yapıyor, İtalya'nın 3 C'si, Enzo Cucchi, Francesco Clemente ve Sandra Chia bazen daha mitolojik, bazen çok daha yalın ve soyut, bazen de figür ağırlıklı işler üretiyorlardı²² (Baykam 1994, 261).

Amerika'da David Salle, Julian Schnabel, Eric Fischl ve Jean-Michel Basquiat gibi Yeni Dışavurumcu sanatçılar ortaya çıkmıştır. Almanya'da Georg Baselitz, Jörg Immendorff, A. R. Penck, Anselm Kiefer ve Markus Lüpertz aynı süreçlerde ortaya çıkan sanatçılar olmuştur. İtalya'da Francesco Clemente, Sandro Chia ve Enzo Cucchi, Mimmo Paladino gibi Yeni Dışavurumcu sanatçılar dönem içerisinde kendilerini göstermişlerdir. İngiltere'de Leon Kossoff ve Frank Auerbach akıma öncülük etmiştir. Hale Arpacıoğlu, Arzu Başaran, Bedri Baykam ve Mehmet Güleriyüz Türkiye'de Yeni Dışavurumcu akımın önemli sanatçıları olmuşlardır. Türk sanatını da etkisi altına alan akım 1980'li yıllardan sonra bir dönem Pop Art ve avangard düşünce tarzında çalışmalar yapan Özdemir Altan'ın çalışmalarını da etkilemiştir. Bunun yanında soyut çalışmalar yapan sanatçı Mehmet Gün'ü ve kavramsal çalışmalara eğilen Şenol

* "Tekrenkli" anlamına gelir. Tek renk ya da tek bir rengin tonları (ör. Grizay, Kamayö) kullanılarak oluşturulan resmin, fotoğraf vb yapıtları niteler. Çok renkli heykel, mimarlık ve oymabaskı örnekleriyse Polikrom olarak tanımlanır.

Yorozlu'yu da etkilemiştir. Hale Arpacıoğlu ve Arzu Başaran Türkiye'de Yeni Dışavurumcu yapıtlar ortaya çıkararak sanatçılar olmuştur. Grldđđ üzere akım dünya sanatında eş zamanlı olarak yaşanmıştır.

Yeni Dışavurumculuk akımını tanımlarken “20. yüzyıldan günümüze kadar gelen sanat akımlarının sentezi” şeklinde bir öngörüde bulunulabilir. nkn bu sanat akımı hem Soyut, Kavramsal, Sürrealist hem de Pop Sanatın etkilerini barındırmaktadır. Örneğin Amerika'da Pop sanatçıları 1950'lerde etkili olurken reklâm, afiş, rocknrolla ve mizah kültürlerini ne çıkarmıştır. Soyut Dışavurumculuk akımında düşünceden hareketle akıtmalara, hızlı fırça vuruşlarına, deformasyon tekniklerine yönelim olmuştur. Dolayısıyla Yeni Dışavurumcu akımı ifade ederken tüm bu akımların belirli yönlerinden beslendiği fikrini ileri sürmek bu anlamda doğru bir yaklaşım olacaktır.

Alman ve Rus resim sanatlarında olduğu gibi yüceleştirme ve bir kişiye ne çıkarılması durumu Yeni Dışavurumcu akımda yoktur. Bu durum Mehmet Güleryüz'n “Ekspresyonizm'de yüceleştirme yoktur. Ekspresyonizm'de daha çok cceleştirme vardır.” cümlesiyle örneklendirilebilir. Diğer bir değişle akım sadece belli bir grubu, kişileri ve onları yücelten bir tavır sergilemez. Aksine Yeni Dışavurumculuk akımı eşitsizliğe, zulme ve savaşa karşıdır. Yeni Dışavurumculuk akımı kaynağını toplum ve onun sorunlarından alan bir yaklaşım sergiler. Aynı zamanda o toplumun kültüründen ve inançlarından beslenen bir oluşum içerisindedir. Dolayısıyla akım, insan odaklıdır.

III.2. DIŞAVURUMCULARIN İLKELİ ARAŞTIRMA SEBEPLERİ VE ONLARLA KURDUKLARI YAKINLIK

Dışavurumcu ressamlar 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkarken kendileri için yeni bir sanatın başlangıcını hedeflemişlerdir. Böylece yüzyıl başlarında ortaya çıkarlarken kendisinden önceki sanat akımlarına ve burjuva toplum yapısına tepkili olmuşlardır. Post-Empresyonist Gauguin, Dışavurumcu Heckel, Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff ve Emil Nolde gibi sanatçılar resmin özünde ilkeliğin arayışlarını irdelemişlerdir. Ayrıca Dadist sanatçılar da geçmiş sanat akımlarına ve toplumsal düzene karşı olarak eserlerinde vahşiliği öne çıkarmışlardır. Araştırma kapsamında yüzyıl sonrasında ele alınan eserlere bakıldığında Batı sanatçılarının Afrika, Japon ve Hint sanatlarından esinlendikleri ortaya çıkarılmıştır.

Bedri Baykam'ın "Maymunların Resim Yapma Hakkı" adlı kitabında sanatçı Gauguin'nin şu ifadeleri dikkat çekmektedir: "Ne kadar güzel olursa olsun, Yunan sanatında büyük bir yanlışlık vardı." Bir başka sanatçı soyut heykeltıraş Henry Moore ise aynı kitapta şu ifadeleriyle ilkel sanata duyduğu yakınlığı dile getirmiştir: "Belli bir dönem, her tür Yunan heykelini görmezden gelmeye çalıştım. Ve Rönesans'ı. Yunan ve Rönesans'ı düşman saymalı, kaldırıp çöpe atmalı, işe baştan, İlkel Sanattan başlamalıydım." Paul Gauguin 1895'de Batılı aydınlardan Strindberg'e yazdığı mektupta şöyle demiştir: "Sizin uygarlığınızla benim barbarlığım arasında büyük bir şok hissediyorum: Acısını çektiğiniz uygarlık ile benim için mutlak bir gençlik ve canlanma anlamına gelen barbarlık",²³ (Baykam 1994, 119).

Batı sanatçılarının ifadelerine dayanarak eserlerinde ulaşmak istedikleri ilkellik çabaları Afrika, Japon ve Hint sanatlarıyla benzerlik taşımaktadır. Örneğin Afrika sanatlarındaki maskeler ya da törensel heykellerin biçimsel özellikleri (**Şekil 3.1.**) Yeni Dışavurumcu sanatçıların çalışmalarına yansımıştır. Bu durum ilkel sanatın özgünlüğünü keşfetme olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla ilkel sanatçılar çalışmalarında ışık, gölge ve perspektif oyunlarına başvurarak kişiyi etkilememişlerdir.



Şekil 3.1. Afrika
Heykeli, Afrika, 19.
yüzyıl.

Öyle ki bu sanatçılar yaptıkları çalışmaların herhangi bir yerine isimlerini yazmamışlardır. Böylece eserlerinin kime ait oldukları çoğu zaman bilinmemiştir. Batılı olmayan kültürlerin Avrupa üzerindeki etkilerini inceleyen yazar William Barrett, İlkel Sanat ve Batı Sanatı arasındaki ilişkiyi şöyle açıklamıştır:

Batılı ressam ve heykeltıraşların bu yüzyılda dünyanın öteki sanatlarından (Asya, Afrika, Melanez) beslenmek için geleneklerin dışına çıkması, bildik geleneğin kendi yaratıcılarını artık doyuramadığını gösteriyor; çevresindeki kalıp içerden gelen baskılara daha fazla dayanamayıp kırıldı. Resmimiz kendi üç boyutlu uzamdan*, Batılı insanın güç ve devingenlik arenasından kopardı; nesneden, Batılı insanın o yüce dışadönüklük saplantısından ayırdı ve Batı tarzı yaşamın yapısına ters düşen, nesnel bir biçim aldı²⁴ (Baykam 1994, 115).

Dışavurumculuk akımı içerisinde araştırma yapan Amerikalı sanat tarihçi Donald E. Gordon, Alman sanatçıların eserlerindeki ilkelik arayışlarını şu açıklamalarıyla pekiştirmiştir:

Alman sanatçılar yaşam biçimi gibi sanatta da ilkeliği örnek aldılar. Palau'nun düz ve silüet-benzeri, boyalı rölyeflerinden Kamerun heykellerinin üç boyutlu, güçlü formlarına kadar pek çok örnek verilebiliriz. Dışavurumcu sanatın büyük bir bölümüne egemen olan sert, dayanıklı görünüm-köşeli biçimler, geometrik ayrıntılar, tıknaz orantılar-ilkel sanatın çok daha eski örneklerinin vazgeçilmez unsurlarıydı.²⁵ (Baykam 1994, 131).

Sanat tarihinin ifadelerinden hareketle Dışavurumcuların Mısır, Afrika, Hint ve Japon sanatlarının büyük ölçüde etkisinde kaldıkları kanıtlanmıştır. 1980'li yıllarda Amerikan sokaklarında grafitiler yapılarak eserlere metinler şeklinde yansıtılmıştır. Grafitiler, Japon yazı stillerine benzer şekillerde oluşturulmuş ve çalışmalara aktarılmıştır. Sanatçı Baykam, aynı kitabında bu duruma şöyle açıklık getirmiştir:

Graffiti de tepeden tırnağa Batılı bir akım, daha da ötesi, New York'un malum uçukluklarının yeni bir örneği olarak sunuldu. Her zaman ki gibi, hiçbir küratör bu gelişmeye küresel bakma zahmetine kalkışmadı ne şu andaki dünyaya, ne de karalamaların yüzlerce yıllık tarihine. Bu alandaki araştırma yoksunluğunu göstermek için üç küçük örnek yeterli: Şeyh Hamdullah (1436-1520) tarafından hazırlanan Süslü Karalama kitabına bakan biri, Osman İslam sanatındaki çok eski harfleri çağrıştıran bir üslupla seyrekçe, hem düz hem de tersinden yazılmış olan ilk

* Algılanan nesnelere temel niteliğidir.

graffitilerin, çağdaş graffitilerle ne kadar benzeştiğini hemen görecektir²⁶ (Baykam 1994, 171).

Avrupalı Katalan ressam Antoni Tàpies Doğu sanatına hayranlık duyduğunu açıklamıştır. Hint ve Çin uygarlıklarında var olan geleneklerin düşünce gücünü ortaya çıkardığını ve Batı sanatının boş korkularla büyüdüğünü ileri sürmüştür. Sanatçı Tàpies, çalışmalarını yaparken Çin ve Japon sanatlarının teknik unsurlarını irdelemiştir. Antoni Tàpies, 1980'lerde eserlerini oluştururken resmin biçimsel kaygılarını en aza indirmeye çalışmıştır.

Sonuç olarak tez araştırması kapsamında bu konu ayrıca ele alınmış ve ilkel sanatın Dışavurumcu ve Yeni Dışavurumcu sanatçılar üzerindeki etkileri saptanmaya çalışılmıştır. Böylece özgün kabul edilen çalışmaların altında ilkel sanatın arayışları ortaya çıkarılmıştır. Bu durum araştırma kapsamına dâhil edilen Dışavurumculuk ve Yeni Dışavurumculuk akımlarının gelişim seyrini etkilemiştir. Böylece her iki akımın oluşum aşamasında öne çıkardıkları fikirler anlaşılmıştır.

IV. DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

IV.1. YENİ DİŞAVURUMCU SANATÇILARIN ESERLERİNİN TEMASAL BAKIMDAN İNCELENMESİ

Sanatçı, düşünen ve sorgulayan bir varlık olarak içinde yaşadığı topluma karşı sorumludur. Bu anlamda sanatçı, toplumsal alanda meydana gelen sorunlara karşı kayıtsız kalmaz. Her sanatçı farklı tarzlarda eserler verse de mutlaka yaşadığı çevrenin izlerini az veya çok yapıtlarına yansıtır.

Toplum, kelime anlamı olarak “insanların bir araya gelerek dayanışma içerisinde oluşturdukları topluluk”un genel adını oluşturmaktadır. Böylece bireylerde meydana gelen problemler toplumu da etkilemektedir. Bu bakımdan sanatçıların eserlerine aktardıkları olaylar, düşünce bağlamında doğrudan insan temasını tetiklemektedir. Dolayısıyla 20. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkan Dışavurumculuk akımı, dönemin toplumsal olaylarını ve insanın psikolojik durumlarını irdeleyen bir akım olarak gelişmiştir.

Heykeltıraş Ernst Barlach, ressam Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt Rottluff, Eric Heckel ve Oskar Kokoschka dönemin olay akışını irdeleyen önemli sanatçılar olmuştur. Yeni Dışavurumcu sanatçı Mehmet Güteryüz’le yapılan röportajda kendisi bu duruma şöyle açıklık getirmiştir: “Ekspresyonizm’de savaşın direk insan üzerinde etkisi vardır. Dolayısıyla insan odaklı bir yaklaşım vardır. Onun eleştirisi ve başkaldırısı vardır. Özellikle harp sonrasında gelişen figür anlayışına baktığımızda ifadeler şablonlaşmıştır ve donuktur. İfadeci bir figürden çok uzaktır ve yüzeyseldir. Burada politik bir yan vardır. Politik baskıların getirdiği bir durum söz konusudur.”

Sanatçı Güteryüz bir diğer ifadesinde Minimal, Kavramsal, Pop Art ve Foto Gerçekçi sanat akımlarının insanın duygu sürecini ve onun sorunlarını, hislerini doğrudan ele almadığını ileri sürmüştür. Mehmet Güteryüz bir diğer ifadesinde Yeni Dışavurumculuk’u açıklarken bu akımın tema içerisinde duygu ve düşünceleri öne

çıkardığını söylemiştir. Dolayısıyla Yeni Dışavurumcu sanatçılar kendi ve çevresiyle ilintili düşüncelerini sorgulamıştır.

İnsanın askıda kalan yanlarını eserlerinde eleştirel bir yaklaşımla dile getirmişlerdir. Bu durum eserler üzerinde vurgulanan ifadenin özellikle tema içerisinde öne çıkmasına sebep olmuştur. Örneğin Alman sanatçı Anselm Kiefer, savaşın insan psikolojisinde yarattığı etkiyi çalışmalarında farklı materyaller kullanarak yansıtmıştır. Bir başka sanatçı Francesco Clemente, çalışmalarında ideogramları* öne çıkarmış ve varmak istediği düşünceyi kavramsal olarak aktarmıştır. Francesco Clemente bu durumu eserlerine aktarırken yaşadığı toplumdan daha farklı bir kültürü sorgulayarak ulaşmıştır. Tıpkı sanatçı Gauguin gibi Francesco Clemente de resmin özündeki ilkeliliği aramak için Hindistan'ın Madras şehrine yolculuk yapmış ve oranın kültürünü, inançlarını sorgulamıştır. Sanatçı Clemente'yi insan temasına götüren asıl neden oranın geleneklerini sorgulayarak edindiği maneviyat olmuştur.

Kısacası insan, hemen hemen her dönem sanatçıların tema içerisinde sorguladığı bir durum olmuştur. Toplumsal olaylar başta olmak üzere dini, siyasi ve ekonomik alanlarda gelişen durumlar sanatçıları insan temasına götüren faktörler olarak ortaya çıkmıştır. Fakat Yeni Dışavurumcu sanatçıların özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın etkisinde kalarak tema içerisinde insanın varoluş problemini sorguladıkları ve onun psikolojisine dönük eserler verdikleri araştırma kapsamında ortaya çıkarılmıştır.

* Resimyazı. "Piktografi" de denir. Bir düşünceyi hiyeroglif gibi resimsel işaretlerle ifade eden yazı türüdür. Gerçek yazının öncüsü olarak nitelendirilen resimyazı, piktografi denir, ayrıntıdan arındırılmış yalın biçimlerden oluşan ve her biri bir sözcüğün anlatımı olan işaretlerle yazılır.

IV.2. ALMANYA'DA YENİ DIŞAVURUMCULUK'UN ORTAYA ÇIKIŞI VE ÜLKENİN SANATÇILARI ÜZERİNE DEĞERLENDİRME

Yeni Dışavurumculuk'un dünya sanatına etkisi düşünüldüğünde 1970'li yıllardan günümüze kadar devam eden bir süreç ele alınmalıdır. Bu nedenle başta Almanya olmak üzere, İngiltere, İtalya, Amerika, Türkiye ve diğer ulusların sanatlarında Yeni Dışavurumculuk akımı farklı üslup özelliklerinde ortaya çıkmıştır. Araştırma kapsamında ele alınan ülkelerden Almanya'da akımın tekrar farklı bir isimle ortaya çıkması yaşanan Birinci ve İkinci Dünya Savaşları'nın merkezinde bir ülke olmasından kaynaklanmıştır. Böylece Alman sanatçılar yaşanan olaylardan hareketle ülkesinin tanık olduğu vahşeti dramatize ederek çalışmalarına aktarmışlardır.

Savaşın etkilerini 1945' yılından sonra ilk eserlerine yansıtanlar bu tarihe yakın doğumlu sanatçılar olmuştur. Örneğin İngiltere'de Frank Auerbach bir Alman doğumlu sanatçı olduğu için akımı bu ülkeye çok daha erken tanıştırmıştır. İtalyan sanatçılar diğer ülkelerin sanatçılarına göre mistik ve metafiziksel konulara eğilmiş ve Yeni Dışavurumculuk'u sanatına taşımıştır. Alman sanatçılar ise dışavurumsal yaklaşımları Dışavurumculuk akımıyla birlikte daha önceden ele almışlardır. Bu ülkenin sanatçıları uzun süren Nazi Politikası'nın yarattığı olumsuz etkilere tanık olmuşlardır. Bu yüzden Almanya'da yetişen sanatçılar diğer Yeni Dışavurumcu çağdaşlarına göre yapıtlarında daha ifadeci bir yaklaşım sergilemişlerdir.

Alman sanatçıların savaş esnasında söyleyemedikleri sözleri vardır. Çünkü en çok psikolojik bunalımlara, yıkımlara, acılara ve ölümlere maruz kalan ülke Almanya'dır. Özellikle savaş sonrası yetişen kuşaklardan Anselm Kiefer, Jörg Immendorff, A. R. Penck ve Georg Baselitz gibi sanatçılar yapıtlarında insan temasına eğilmişlerdir. Akımın gelişmesine olanak sağlayan sanatçı Joseph Beuys'tur. Alman performans ve enstalasyon sanatçısı Beuys, akımın kavramsal etkilerde gelişmesine olanak sağlamıştır. Bunun yanında Beuys, çoğu Yeni Dışavurumcu ressamların sanatına katkıda bulunmuştur.

Almanya'da hareketin öncüsü, ikinci Dışavurumcu neslin hala bir parçası olan Josef Beuys'tı. 1921de doğdu, Pollock'tan dokuz yıl sonra, Karel Appel'den dört yıl önce. Neredeyse altmış yaşındayken, 1979'da New York'ta ilk müze şovunu gerçekleştirdi. Beuys'un ilk katkısı, Alman Dışavurumculuk'ta görsel ilgiyi uluslar arası yeniliğe çekmekti, özellikle ölüm ve doğumun öznel ve otobiyografik fikirlerini²⁸ (Gordon 1987, 207).

Bu kapsamda değerlendirilecek olunursa Alman sanatçıların eserlerine yansıttıkları biçimler kaba, yalın ve ekspresif olmuştur. Önceki kuşaktan farklı olarak biçimler temaya bağlı olarak yalınlaştırılmıştır. Ayrıca sorgulanan düşünce daha kavramsal ve fikri öne çıkaran bir yanı vardır. Bu durum Alman sanatçıları tema içerisinde insan temasına yönlendirmiştir. Böylece Alman sanatında tema vurgulanmak için tuval ebatları bilinçli olarak büyütülmüş, rengin şiddeti artırılmış, figürler üzerinde deformasyona gidilmiş, kontrast renklere daha fazla yer verilmiş, fırça darbeleri genişletilmiş ve eserlerde materyaller kullanılmıştır. Örneğin sanatçı Kiefer, savaş kalıntılarından yola çıkarak çalışmalarında saman, çöp, kum gibi materyalleri kullanmış ve insan temasını ön plana çıkarmıştır.

Sonuç olarak sanatçılardan Georg Baselitz, A.R. Penck, Jörg Immendorff ve Anselm Kiefer yapıtlarında insan temasını öne çıkaran sanatçılar olmuştur. Bu bakımdan araştırma içerisinde Yeni Dışavurumcu Alman sanatçılar değerlendirilmeye alınmıştır. Böylece bu sanatçıların değerlendirilmeye alınması insan temasının hangi olaylara bağlı olarak geliştiğine açıklık getirecektir.

IV.2.1. Anselm Kiefer (1945-):

Almanya'da İkinci Dünya Savaşı sonrasında yeniden yapılanma süreci başlamıştır. Bu ülkede ekonomik, siyasal ve kültürel alanlarda yeni değerler hedeflenmiş ve yaşanan katliam unutulmaya çalışılmıştır. Bunun yanında bazı Alman sanatçılar ülkelerinin tanık olduğu vahşeti yeniden canlandırma gayreti içerisine girmişlerdir. Örneğin Anselm Kiefer bu sanatçılardan birisidir. Sanatçı Kiefer, bir öğretmenin oğlu olarak 1945 yılında Almanya'nın Donaueschingen şehrinde dünyaya gelmiştir. Hukuk ve Latin dilleri ve edebiyatında öğrenim görmüştür. Sanatçı geçmiş dönemlerde ülkesinin tanık olduğu olayları derin duygusal anlamlar yükleyerek canlandırmak istemiştir.

Eserlerinde ortaya koymaya çalıştığı kavramsal bütünlük Alman ve batı kültürünün yaşadığı trajediler olmuştur. Bu trajedilerin karşısında sanatçı eserleriyle kurduğu hayal dünyasında o anı bir tiyatro sahnesi gibi izleyicilere sunmuştur. Dolayısıyla yapıtlarında yoğun psikolojik unsurlar kaçınılmaz olmuştur. Onun sanatındaki tepki Almanya'nın özellikle 1933 ve 1945 yılları içerisindeki karanlık sürece yöneliktir. Diğer bir ifade ile Sanatçı, sömürülen halkın olaylar karşısındaki acısını, sefaletini ve güçsüzlüğünü günümüz sanatında bir sitemle dile getirmiştir. Kiefer'in bu çabası, olayların tekrar gün yüzüne çıkarılarak savaşın verdiği korku, şiddet, ölüm ve acı gibi kavramları belirgin hale getirme isteğinden kaynaklanmaktadır.

O, Alman geçmişini, mitolojisini ve ilkel esaslarından Hitlere ve Ulusal Sosyalizme kadar olan Alman tarihini kendinde aktive edebilecek yeterli tin gücüne sahip olduğunu göstermiştir. Psişenin geriye dönük hareketiyle, o takip ettiği içerikle bir simetriye ulaşır. Kiefer hayal gücüne dayalı yaratıcılığını tarihi geçmişte regresyon* olarak harekete geçirmektedir²⁹ (Lopez-Pedraza 1996, 13).

* Regresyon (psikoloji), bazı kabul edilmeyen davranışlara karşı geliştirilen koruyucu dürtüler.

Diğer bir ifadeyle onun hesaplaştığı konular kendi tarihinin özünü oluşturmaktadır. Böylece aktarılmak istenen kurgu sanatçı tarafından dramatize edilerek kimi zaman büyük ebatlı tuvalerde kimi zaman da enstalasyon* çalışmaları ve fotoğraf karelerinde yansıtılmıştır. Kiefer eserlerini ortaya çıkarırken etkilendiği önemli bir filozof olmuştur. Kiefer'in sanatı yakından irdelendiğinde var oluşçu felsefinin önemli isimlerinden Martin Heidegger'in düşünce sistemine yakın olduğu görülecektir.

Alman filozof Heidegger, varoluşçuluğun temeline yerleştirdiği insanı tanımlarken onun ölümle olan bağıntısında zorunlu bir özgürlüğün söz konusu olduğunu açıklamıştır. Ayrıca sanatçı Kiefer, filozofun düşünce sisteminin temelini oluşturduğu korku, kaygı ve sıkıntı gibi insanın var oluş problemlerine dönük kavramlar üzerinde yoğunlaşmıştır. Böylece sanatçının eserlerinde işlediği yoğun ekspresif unsurların bazı noktaları Heidegger'in kuramı ile örtüşmektedir. Kiefer ve Heidegger tamamen fikir birliği içerisinde olmamışlardır. Bu sebeple Kiefer, eserlerinde teknolojik unsurların ele alınışı bakımından filozofla farklı düşünceler paylaşmaktadır.

Konu aşamasında teknoloji anlatımlarıyla da öne sürüldüğü gibi, Kiefer teknolojiyi belirsizlik içinde üretim etrafında önemli bir başlık olarak tanıyor görünmektedir. Bu nedenle 1980 ve 1990'larda Kiefer'in sanatı Heidegger'in modern itenin çoklu anlatım süreçleri ve nesnelleştirmeyi sürekli artan bir hıza doğru götüren çerçeveleyen bir güç olarak teknolojik açığa vurmanın savaş sonrası anlatımını doğruluyor konumdadır. Aynı zamanda, Kiefer'in konunun özü aşamasında teknolojiyi ele alım özellikleri Heidegger'in savaş sonrası teorileştirmesinden farklıdır. Heidegger'in teknolojiyi çoğu açıdan yok edici olarak tanımlayan savaş sonrası teorileştirmesinin aksine Kiefer, teknoloji ne mutlak iyidir ne de mutlak kötüdür der.³⁰ (Biro 1998, 224).

Sanatçı Kiefer'in hesaplaştığı düşünce, kaynağını geçmiş tarihten alan bir yaklaşıma dayanmaktadır. Bu sebeple Anselm Kiefer tarihsel olaylara dayalı olarak farklı malzemeleri çalışmalarına yansıtmıştır. Örneğin Kiefer, 1981 yılında oluşturduğu

* Yerleştirme sanatı (ya da enstalasyon sanatı), geleneksel sanat eserlerinin aksine, çevreden bağımsız bir sanat nesnesi içermeyip belirli bir mekan için yaratılan, mekanın niteliklerini kullanıp irdeleyen ve izleyici katılımının temel bir gereklilik olduğu sanat türüdür. Kapalı veya açık mekânlarda yapılabilir.

“Margarethe” serilerinde saman, çöp ve kum gibi materyalleri doğrudan tuvale aktararak ifade zenginliği yaratmıştır. Sanatçı Yeni Dışavurumcu çağdaşlarından farklı olarak geleneksel yöntemlerin aksine doğayla özdeşleşmiş ve onun tüm olanaklarını özgürce eserlerinde kullanmıştır.

Kiefer’in örnek olarak gösterilebilecek bir başka eseri “Lilith”dir. Bu yapıtında Kiefer farklı bir konu olarak Musevilik ve Hıristiyanlık inançlarında yer alan Lilith Efsanesi’ne değinmiştir. Lilith adlı efsane kısaca şöyledir: Lilith, Âdem ile aynı anda yaratılmıştır. Lilith kendisini Âdem ile eşit görmektedir. Bu sebeple Âdem Lilith’in kendisine tabi olmasını ister bu davranışı ret eden Lilith, Âdem’e ve dolayısıyla onu yaratan Tanrı’ya da isyan eder. Sonrasında ise Tanrı Havva’yı Âdem’in kaburga kemiğinden yaratır ve kendisinin bir parçası olan Âdem’e tabi olur. Bunu sindiremeyen Lilith şeytani bir yaratığa dönüşerek Âdem ile Havva’dan doğacak çocukları öldürmeye karar verir.

Bu inanişe göre Kiefer, “Lilith” adlı tablosunda esinlendiği şeytani varlığı Hitler olarak tasvir eder. Tabloda şehrin üzerinde şeytani bir yaratığın dolaştığı görülür. Tablo üzerinde Sanatçı, oluşturmak istediği düşünceye bağlı olarak saç, çöp ve kum gibi materyaller kullanmıştır. Bu sayede çağrışım yapılan mitolojideki karakterler onun yirminci yüzyıldaki tasvirlerine dönüşmüştür.

Kiefer’in sanatında “doğa ve teknoloji” kavramları ayrılmaz birer parçadır. Bu iki kavram onun sanatında birbirlerini destekleyerek yol almıştır. Öyle ki sanatçı ülkesinin yakın tarihinde yaşanan kaosu çalışmalarına yansıtırken doğada var olan bileşimlerden ve bu bileşimlerin teknolojik gelişmelerinden yararlanır. Sanatçı bu durumu eserlerindeki konusal bütünlüğe bağlı olarak aktarmıştır. İkinci Dünya Savaşı’nı temsilen oluşturduğu uçak ve gemi heykelleri onun en çok kullandığı öğelerdir.

1984 ve 1987 yılları arasında “*Ayrılma ve Birleşme*” adı altında New York’taki Marian Goodman Galerisinde ilk defa sergilenen kayda değer sayıda yapılan tablolar

ve yazılan kitaplarda nükleer teknoloji teması kendini göstermektedir ³¹(Biro 1998, 214).

Sanatçının ‘‘Naglfar’’ adlı alışması (Şekil 4.1.) incelendiğinde bir yığın kitapların st st dizildiği ve kitapların üzerinde yer alan küçük gemi heykelciği görülecektir. Kiefer’in burada anlatmaya çalıştığı durum açıktır. Kitabın i sayfalarına bakıldığında savaş anını simgeleyen onlarca fotoğraf kareleri yer almaktadır. Auschwitz’de ölen insanlar, imha edilen şehirler ve lme terkedilmiş insanlar bu kitaplarda belgelenmiştir.



Şekil 4.1. Anselm Kiefer, ‘‘Naglfar’’, 1998.

Kiefer'in doğayla özdeş ilişki kurarak 1976'da oluşturduğu bir başka eseri (Şekil 4.2.) ‘‘Varus’’tur.

1970'lerde ve 1980'lerin başlarında Kiefer'in eseri Alman Mitolojik ve tarihi temasını birleştirmiştir. Kiefer'i bu kadar müstesna bir sanatçı yapan onun hem doğayla hem de tarihle çalışmaya olan ilgisidir. Bu iki zıt şeyi (doğa-tarih) bir arada tutabilmektedir ve sık sık Varus, 1976 eserinde olduğu gibi bir tabloda karıştırmaktadır. Tablo Teutoberg ormanında Quantilus Varus tarafından kumanda edilen Roma lejyonu üzerindeki Arminius (Hermann) yönetimindeki Germen birliklerinin 1. yüzyıldaki zaferini resmetmektedir ³² (Lopez-Pedraza 1996, 47).



Şekil 4.2. Anselm Kiefer, ‘‘Varus’’, 1976, Kağıt üzerine Akrilik ve Yağlıboya.

‘‘Varus’’ adlı eserde, ormanın içerisinde yaşanan savaşın izleri görülmektedir. Eserde, ağaçlardaki örümcek ağları ve karın üzerinde duran kan lekeleri dikkati çekmektedir. Bu durumda Sanatçı tarihsel bir olayın perdesini aralayarak savaşın insan üzerinde yarattığı etkiyi yeniden canlandırmak istemiştir.

Sanatçı, oluşturduğu enstalasyon çalışmalarında benzer bir düşünceyi dile getirmiştir. Anselm Kiefer, enstalasyon çalışmalarını yaparken savaşın insan bedenleri üzerindeki (Şekil 4.3.) etkisini dile getirmiştir. Bu serilerinde gelinlik içerisinde dönüşüme uğramış kadın bedenlerini yansıtmıştır.



Şekil 4.3. Anselm Kiefer, “*Antik Kadınlar*”, 2002.

Anselm Kiefer, bedenler üzerinde belirli kısımlara uyguladığı eklentiler ve çıkarmalar yaparak konu edindiği durumu kavramsal olarak sorgulamıştır. Alçı döküm, bronz ve metal parçaları ile oluşturulan bedenlerin baş kısımlarında metal kitap, sarmal demir parçaları ve geometrik şekil dikkati çeker. Sanatçı Kiefer, bu çalışmalarında savaş ve sonrasında yok olan insan bedenlerini tasvir etmiştir. Bedenlerin kol ve baş kısımlarının yerine farklı materyallerin kullanıldığı görülür. Anselm Kiefer, bedenlerde güzellik ve estetik kavramları öne çıkarmak yerine yok olan toplumun dramını işlemiştir. Sanatçının ortadaki yapıtında bedene monte edilmiş açık bir kitap dikkati çeker. Bu durumda Kiefer, kitap çalışmalarıyla kadın bedenleri arasında bir bütünlük sağlamak istemiştir.

Kısacası Anselm Kiefer, gerçekleştirdiği eserlerin çoğunda insan temasına vurgu yapmıştır. Onun yapıtlarında iletilmek istenen mesaj doğrudan izleyiciyi hedef almış ve onları belirli bir kaygıya yönlendirmiştir. Ayrıca Sanatçı, algıladığı düşünceyi sistemli ve bir bütün olarak ele almıştır. Onun sanatı daha çok Almanya'nın geçmişi üzerine şekillenmiştir. Sanatçı bunu yaparken izleyicileri huzursuz edici ve şaşkına çeviren bir olay örgüsü etrafında tasarlamıştır.

Onun yaratma içgüdüsündeki dışavurum, geçmişin trajedilerini günümüze taşımak ve olaylar üzerinde düşünsel etkiler ortaya çıkarmaktır. Bu yüzden Kiefer, eserlerinde Almanya'nın karanlık süreçlerini konu edinmiş ve bu durumu düşünceye bağlı olarak irdelemiştir. Sanatçı, Yeni Dışavurumculuk akımı içerisinde anılmasına karşın kendisi bu akıma dâhil olmadığını ifade etmiştir. Dolayısıyla sanatçının bu karşı çıkışı sanatında bağımsız olma fikrinden kaynaklandığı şeklinde bir çıkarıma gidilebilir.

Alman performans sanatçısı Josef Beuys, Almanya üzerinde gelişen düşüncelerin canlanması açısından Anselm Kiefer'e katkısı olmuştur. Sanatçı Beuys, tıpkı Kiefer gibi konu içerisinde Alman mitini* öne çıkarmıştır. Her iki sanatçı farklı üslup özelliklerinde insan temasına vurgu yapmışlardır.

Sonuç olarak Kiefer'in bilinçli bir incelemesi ile gerçekleşen hümanizm düşüncesi yapıtlarında insan temasını tetiklemiştir. Malzemeler konunun içeriğini oluşturmada onun en büyük destekçisi olmuştur. Varus, Sulamith, Margarethe ve başlı başına oluşturduğu kitap serilerinde bu olgunun örnekleri görülmüştür.

Son yıllarda Kiefer'in eserleri Almanya'da daha geniş çapta kabul görmüşse de, bir bakıma çokta istekle değil. Almanya'nın Kiefer'i kabulü, 1991'de Berlin'de son eserlerinin geçmişe bağlılığı ile temsil edilen bir kademesiydi ki bu eserleri

* Mit kutsal bir öyküyü anlatır; en eski zamanda, "başlangıçtaki" masallara özgü zamanda olup bitmiş bir olayı anlatır.

kariyerinin başlangıcının çeyrek yüzyıl öncesinden beri önemli ölçüde Almanya toprakları üzerinde o kadar da önemli tek sergiydi ³³ (Saltzman 1999, 102).

³³ Lisa Saltzman; Anselm Kiefer and Art After Auschwitz, Cambridge Üniversitesi Yayıncılık, Amerika 1999, s. 102.

IV.2.2. Georg Baselitz (1938-):

Georg Baselitz, çağdaşları gibi Alman sanatı ekolünden gelen ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan bir sanatçıdır. 1938 yılında Deutschbaselitz'da doğan sanatçının asıl adı Hans-Georg Kern'dir. Doğduğu kentin adını alarak sonradan Georg Baselitz olarak değiştirmiştir. Doğu ve Batı Berlin Akademilerinde eğitim gören sanatçı erken yaşlarda portre, manzara ve natüremort konulu çalışmalar yapmıştır. 16. yüzyıl Alman ahşap baskıları ve Afrika sanatından etkilenmiştir.

Georg Baselitz 1963 yılında Batı Berlin'deki Werner ve Katz galerilerinde ilk kişisel sergisini açmıştır. Sanatçı Baselitz, bu sergisinde bedenin cinselliğini ortaya koymuştur. Bu durum gerekçe gösterilerek Sanatçı, o dönemlerde ilk tepkisini almıştır. Öyle ki polis tarafından iki yıl kadar eserleri alı konulmuştur.

Georg Baselitz, 1960'lı yılların sonunda bir bildiri yayınlamıştır. 1961 ve 1962'de "Pandämonium" (Ruhların Buluşması) adını verdiği manifestosu sanatında ilk çıkış noktalarından birisi olmuştur³⁴ (Erdoğan 1990, 12). Baselitz'in eserlerinde melankolik ve psikolojik unsurlar öne çıkmıştır. Zihinsel özürli insanlar ve topluma dönük problemler yapıtlarında öne çıkan unsurlardır. Sanatçıyı bu duruma iten nedenler bir anlamda onun toplumu algılayış biçiminden kaynaklanmıştır.

Sanatçı, süreç içerisinde bir diğer önemli adımı 1966 yılında Berlin'de yayınladığı "Büyük Arkadaşlar" manifestosuyla atmıştır. Sanatçının manifestolar yayınlaması ve üslubuna yönelik farklı teknik arayışları bazı sanat çevrelerince eleştiri konusu olmuştur. Sanatçı Bedri Baykam, kaleme aldığı "Maymunların Resim Yapma Hakkı" adlı kitabında Minimalist sanatçı Donald Judd'un ifadelerine yer vermiştir. Sanatçı Judd, akımı ve sanatçıyı hedef alarak şu şekilde ifade etmiştir:

...Baselitz'in resimlerindeki fırça darbeleri düşüncesiz, tutkusuz, durgun ve Dışavurumculuğun kötü bir kopyası. Neredeyse yapıdan ve renkten tam anlamıyla yoksun. Bugünkü modadan yıllarca önce bana, Baselitz'in eşi olmayan bir Alman görüntüsü, bir Angst* durumu olduğunu söylemişlerdi. Oysa ortada Angst falan yok; yalnızca boş laftan ibaret bir kendini beğenmişlik.

Son zamanlarda Baselitz'e benzeyen pek çok sanatçı türedi. Ortada eleştirmeme yetecek kadar resim görmediğim gibi, bu ressamı teker teker tanımlamaya da niyetim yok. Şuandaki moda bir yenilik değil; son 15 yıldır, yılda iki kez yeni bir moda çıkıyor.³⁵ (Baykam 1994, 264).

Sanatçı Baselitz'in 1960'lı yılların sonunda yaptığı eserleri döneme damgasını vurmuştur. Bu dönemde oluşturduğu "Upside-Down" (Baş Aşağı Duran Resim) serileri sanatçının farklı teknik arayışlarına örnek olarak gösterilebilir. Bu çalışmalar büyük ebatlarda tuval üzerine yapılmıştır. Figürler yüz seksen derece döndürülmüş ve mekânı oluşturan nesnelere olduğu yerde normal şekillerini korumuştur. Sanatçı, karısı Elke'nin baş aşağı duran resim serilerini bu yöntemle oluşturmuştur. Dolayısıyla 1976 yılında yaptığı "Çıplak Elke-II" geleneksel algılamadan tamamen dışında bir resim olarak ortaya çıkmıştır. Bu doğrultuda sanatçı Yeni Dışavurumcular arasında anılmış ve yeni bir tarzın ortaya çıkışı olarak algılanmıştır. Oysaki Baselitz, Yeni Dışavurumcu akımın sanatçısı olduğunu kabul etmemiştir. Fakat Georg Baselitz, Yeni Dışavurumcu akımdan gelmediğini ileri sürse de yaptığı çalışmaların etkisi bu durumu kanıtlamaktadır. Üslubuna ilişkin şu sözlerle açıklık getirmiştir:

Önce 1968'de resimler yaptım, köpekler, inekler, tuvalde uçan, yukarıdan gelen veya aşağıdan yukarı çıkan. Daha sonra 1969'da "Ağaçtaki Adam Baş aşağı" yaptım. Ağacın normal yönde olmasına karşın figür baş aşağı duruyordu. Bir sürü anlamlar verildi, yanlış anlaşılmalı. Tümüyle bu olayı içeren bir sürü çizimler de vardı. Her şey birden bire öyle olmadı, çalışmayla paralel gelişti. Neler olduğuna

* Angst; Danimarka, Alman, Hollanda ve Norveç dillerinde endişe veya kaygı olarak tanımlanmaktadır.

dair her şey apaçıkta benim için. Ta ki ‘‘Orman’’ resmine kadar spontane, sistematik olarak baş aşağı resimler yaptım. ³⁶ (Erdoğan 1990, 13).

Sanatçı Baselitz’in kendine yönelik açıklamaları ele alındığında üslubuna yönelik yanlış anlaşılmalara meydana geldiği anlaşılır. Georg Baselitz, eleştirisini yaptığı olaya kendi penceresinden bakmış ve gözlemlediği unsurları ekspresif bir dille ortaya koymuştur. İnsan psikolojisinin kendi üzerinde yarattığı baskıyı dolaylandırmadan aktarmayı başarmıştır. Bunu yaparken de eserlerine konu edindiği kişilerin hareketlerini izlemiş ve empati kurmuştur.

Sanatçının yapıtlarında günümüz insan karelerinin psikolojik durumları, problemler karşısında çaresiz kalan insan toplulukları ve onların derin ruhsal bunalımları öne çıkar. Bu bakımdan sanatçı Baselitz, Anselm Kiefer’in konuya yaklaşımıyla benzerlik gösterir. Ayrıca Georg Baselitz’in ifadeci üslubu faşizme ve soyut sanata karşı gelişmiştir. Eleştirel kimliğini, çalışmalarında figürlerin biçimlerini bozarak yansıtmış ve onların bedenlerinde açığa çıkarmıştır. Genel olarak yapıtlarında provokasyon *, saldırganlık ve şok etkisi öne çıkan kavramlar olmuştur.

Sanatçı eserlerinde öyküsel mizacını koruyarak geçmiş ve bugünün eleştirisini figüratif konulu çalışmalar üzerinde oluşturmuştur. Sanatçının resimlerinde öne çıkan gizem onun düşünce yapısından hareketle temaya olan yaklaşımını gösterir. Bu doğrultuda yapıtlarında çirkin, ürkütücü ve melankolik bir ruh hali öne çıkmıştır. Eserlerine konu edindiği akıl sağlığı bozulmuş olan kişiler toplumda unutulmuş yüzleri simgelemiştir. Dolayısıyla eserlerinde bu kişileri yansıtarak insana verdiği önemi dile getirmiştir.

* Fransızca provocation (kışkırtma, tahrik). "herhangi bir kişiye, gruba, kuruluşa veya devlete karşı girişilen ve onları sonradan ağır sonuçlar verecek bir karşı eylemde bulunmaya zorlayan, önceden tasarlanmış girişim".

1976 tarihli ‘‘Çıplak Elke-2’’ adlı eser (Şekil 4.4.), farklı bir aktarımla tuval üzerine yansıtılmıştır. Sanatçının karısı olan Elke, resimde şiddetli bir ruh hali içerisinde resmedilmiştir. Renkler dışavurumsal bir yaklaşımla yoğun, kasvetli ve ifadedir. Eserin belirli alanlarında Alman çağdaşı Rainer Fetting’in keskin yatay ve dikey hatları göze çarpmaktadır. Diğer taraftan sanatçı Penck’in figür araştırmasında ele aldığı primitiflik dikkati çekmektedir.



Şekil 4.4. Georg Baselitz, ‘‘Çıplak Elke-2’’, 1976, 200 x 161,92 cm, T.Ü.Y.B, Albright-Knox Sanat Galerisi-ABD.

Tema içerisinde vurgulanan düşünce rengin, çizginin ve fırça vuruşlarının şiddetiyle doğru orantılı olarak yansıtılmıştır. Örneğin resmin üst yüzeyinde rengin zıt tonel dağılımlarıyla oluşan bir birliklilik vardır. Resmin alt yüzeyinde kullanılan geniş leke, modelin hareketini dengelemiştir. Bu sayede gözün görme ediniminde belirginleşen figürün düşüş hareketi renk, biçim ve çizgilerle bütünlük sağlanarak

giderilmiştir. Model üzerinde yapılan deformasyonlar sanatçı tarafından tema içerisinde ifadeyi etkin kılmak için bilinçli olarak yapılmıştır.

IV.2.3. Jörg Immendorff (1945-):

Jörg Immendorff Almanya'nın Lüneburg yakınlarındaki Bleckede kentinde doğmuştur. Sanatçı, Alman Yeni Dışavurumcu sanatta öne çıkardığı kavramlar bakımından Penck'le benzer sosyalist düşünceleri paylaşır. Alman çağdaşı Penck gibi O da işçilerin hareketini ve onların dayanışmalarını desteklemektedir. Örneğin 1981 yılında yapmış olduğu hızlı mürekkep çizimleri ve guaj çalışmalarında toplumsal içerikli konulara yoğunlaştığı görülür.

Bunlardan birinde Immendorff, kendi siyasi akıl hocalarının, Marx, Lenin, Stalin ve Mao'nun bir yağlı boya resmini ayrıntılı bir şekilde çizmiştir. Resmin hemen üzerine ise *Klassiker* (Klasikler) kelimesini çiziktirmiştir. Bu terim, 1970'ler boyunca O'nun sanatına egemen olmuş prototipik solcu dörtlüyü tanımlamaktadır; ifadeleri ise, onların ebedi rol modeller olarak yaşayabilirliğini sorgulamaya başladığını ortaya koymaktadır³⁷ (Kort 1994, 71).

Sanatçı, eserlerinde şiir ile resmin bağıntısını kurmuştur. Bu yüzden, çalışmalarını incelerken resmin öyküsel anlatımıyla şiirin coşkusal havası bir bütünlük taşımıştır. “1989’da yazdığı gibi, Resimlerimin adlarına onları yapmadan önce mi, yoksa yaptıktan sonra mı karar vereceğim sorusunun cevabı her an değişebilir. Onlar gerçekten de daha çok, küçük şiirler gibiler”³⁸ (Kort 1994, 37).

Jörg Immendorff, yaşadığı ülkenin sosyal koşullarını bir çatışma olarak tekrarlamıştır. Dolayısıyla eserlerinde halkını merkeze alarak geçmişinin yıkıntılarını gün yüzüne çıkarmıştır. Sanatçı, toplumsal konulardan hareketle tiyatroyla da ilgilenmeye başlamıştır. 1963–64 tarihleri arasında tiyatro eğitiminde Teo Otto'nun öğrencisi olmuştur. Fakat resme olan merakından dolayı sonraki süreçlerde tiyatroyu bırakmıştır.

1964–68 yıllarında sanatçı Joseph Beuys’un öğrencisi olmasıyla birlikte hem resme hem de tiyatroya ilgisi artmış ve bu süreçte kendi özgün çizgisini Beuys’un sayesinde keşfetmiştir. Sanatçı Beuys, düşünceleriyle ve çok yönlü kişiliğiyle Immendorff’un fikirleri üzerinde yapıcı etkiler kazandırmıştır. “1964’ten başlayarak yaptığı gösterilerde karton kılıcıyla Beuys Şövalyesi olur. Beuys ülkesi için kendisine kostümler, armalar, tabelalar yapar. Bu dönem yaptığı “Salı Yemeği” basitleştirilmiş bir Beuys Kutsiyeti sembolüydü. Bu tür resimler skalası, Manierist-basit yaşama, gündelik olana, Pop sanatının havasını taşıdı”³⁹ (Erdoğan 1990, 15).

Immendorff, Beuys’un öğrencisi olmasıyla birlikte tiyatro ve resmin sınırlarını aşmış ve Amerika’da 1960’larda ortaya çıkan Fluxus hareketine yönelmiştir. Bu süreçte provakatif amaçlı Dada ve Happening gösterileriyle Almanya’nın Bonn Parlamentosu’na ve bazı kurumlara yönelik alaycı, gülünç ve iğneleyici kompozisyonlar gerçekleştirmiştir⁴⁰ (Erdoğan 1990, 15). Dolayısıyla sanatçının çalışmalarına bakılarak komik, alaycı ve yer yer iğneleyici unsurları öne çıkardığı görülür. Sanatçı Immendorff, öğrencileri harekete geçirmek ve genç nesillerde dayanışmayı sağlamak için sık sık toplumsal konulara eğilmiştir. Bu yüzden eserlerinde geçmişin politik ruhunu ve bölünmüş Almanya’yı yansıtmıştır. Böylece Sanatçı’nın ülkesinin yakın tarihini çalışmalarında sık sık yinemesinin nedeni gençler üzerinde bilinçlendirme sağlamak ve onların duygularını yaşanan gerçekler üzerinde yoğunlaştırmaktır.

Jörg Immendorff zaman zaman kendini resimlerine dâhil etmiştir. Sanatçı Immendorff, merkeze kendi fiziksel varlığını ortaya koyarak öykünülen duruma kendi dünyasından baktığını vurgulamak istemiştir. “Tabloları O’nun ikonoklastik, estetik kişiliğinin görüngüsüdür. Tablolarında biçimi gizlerinden sıyırmak için onu tahrip etmekte; yani taşlaştırmak için önce toz haline getirmektedir”⁴¹ (Kort 1994, 50).

Sanatçının oluşturduğu kompozisyonlarında bir kargaşa hâkimdir. Süreç içerisinde ele aldığı konuları zamanla değişiklik göstermiş fakat insan, onun

resimlerinde bir bütün olarak yansıtılmıştır. Konuları politik, mitolojik ve tarihsel içeriklidir. Zaman zaman Almanya'nın Weimar Cumhuriyeti'ne yönelik çalışmalar yaparak politik ve toplumsal konuları öne çıkarmıştır. Jörg Immendorff'un çalışmaları sanatçı George Grosz'un karikatür niteliğinde ele aldığı figürlerin tasvirlerine benzemektedir. Sanatçı Grosz'un da eleştirisi kurumlara ve burjuva halkına yönelik olmuştur. Bu yüzden her iki sanatçı problematik konular içerisinde insan temasına yönelik çalışmalar yapmışlardır.

Jörg Immendorff, 1981 yılında otuz altıncı yaş günü için bir dizi çalışmalar yapmıştır. Sanatçı, bu çalışmalarında Hitlere olan nefretini dile getirmiştir. "36. Parti Kongresi'ne" sloganıyla başladığı serilerinde Nasyonal Sosyalist partiye muhalefet etmiştir. Aynı zamanda "Yağcı Arkadaşlar?" adlı çalışması da bir öncekiyle benzerlik taşımaktadır. Bu tablosunda "Yağcı Arkadaşlar?" olarak nitelediği kişi Hitler'dir. Eserde Hitler, Immendorff'un arkasında ayakta dikilmiş ve elini boynuna dolamıştır. Dolayısıyla sanatçı ve arkasında dikelen kişi arasında bir tezatlık vardır.

Hitlerin iktidara geçmeden önce resim sanatıyla ilgilendiği hatırlanacak olunursa sanatçı Immendorff, onun sanatına karşı bir eleştiri yapmıştır. Bir diğer önemli çalışması "Viva Blum" dur. Jörg Immendorff, bu sloganla dönemin önemli Alman politikacı Robert Blum'un hemşerisi tarafından suikastle öldürülüşüne imalı bir gönderme yapmıştır. Immendorff, diğer eserlerinde olduğu gibi bu eserinde de unutulmaya yüz tutmuş hikâyeleri veya durumları yeniden gün yüzüne çıkarmış ve onların farkındalığını arttırmıştır.

Provokatif amaçlı tasarlanan "Cafe Deutchland" (Almanya Kafe) serisini sanatçı 1977 yılından itibaren büyük boyutlarda ve geniş fırça vuruşlarıyla çalışmıştır. Serilerinde insanlık trajedisini fazlasıyla duyumsatmıştır. "Bu serinin ilk örneklerinde Berlin duvarı merkezde yer alır. Immendorff zamanın politik atmosferini, soğuk savaşı, bölünmüş Almanya'yı ve her iki siyasi bloğu irdelerken siyasi angajmanını (bağlantısını) duyumsatan, tahrik eden; genç nesillerin buluştıkları yerleri politik

sahneler olarak değerlendirmelerini isteyen konumu da vurgular’’⁴² (Erdoğmuş 1990, 16). Aynı seriyi 1984 yılında yaptığında ise Alman kùltürünün ve Beuys’un popùlist etkilerini öne çıkarmıştır.

“Almanya Kafe” adlı eserde (Şekil 4.5.) Düsseldorf’da bir diskonun içerisindeki insanların şaşkınlıkla yıkıntılar arasında kaldığı bir durumun resmi yapılmıştır. Resmin sağ tarafındaki kişiye dikkat edilirse çalışmanın ipucu yakalanmış olur. Sağ taraftaki kişi Hitler’dir. Diskonun içerisinde resmedilen Hitler, nefreti ve öfkesiyle girdiği mekânı dağıtmıştır. Öyle ki insanlar onun yaydığı korkunun altında kendilerine saklanacak yer aramaktadır. Immendorff, hemen hemen her çalışmasında değindiği gibi bu eserinde de Hitler ve onun kitlesel örgütüne nefretini dile getirmiştir. Bu çalışmalardan on altı tane gerçekleştirmiştir. 1980 yılından sonra Cafe Deutchland sloganıyla Hamburg’un Galerie Neuendorf galerisinde tekrar aynı çalışmalarını sergilemiştir. Böylece günümüz sanatından tarihin karanlık yüzüne yeniden bir vurgu yapmıştır.



Şekil 4.5. Jörg Immendorff, “Almanya Kafe”, 1984, 285 x 330 cm, T.Ü.Y.B.

IV.2.4. A.R. Penck (1939-):

A.R. Penck, Doğu Almanya'nın Dresden kentinde doğmuş ve aynı şehirde diğer Yeni Dışavurumcu çağdaşları ile birlikte öğrenim görmüştür. Yirminci beş yılı aşkın bir süre Doğu Almanya'da yaşamını sürdürmüştür. Kullanılan malzemeler konusunda çağdaşı Kiefer gibi O da vizyonunu geniş tutarak sanatında çok yönlülüğü esas almıştır. Ressam ve heykeltıraşlığın yanı sıra şiirler yazdığı, filmlerde rol aldığı bunun yanın da jazz gruplarında davul çaldığı bilinmektedir.

Penck sibernetik*, davranış bilimi, bilgi teorisi, doğal bilimler, bilgi felsefesi ve ilk kökenler alanında yoğun bir şekilde kitaplar okumuş ve Hegel ve Kant'ın felsefi tezlerini çalışmıştır. Resmi eğitim yoksunluğundan ve modern sanatın örneklerini barındıran müzelere kolay erişilebildiğinden Penck, genellikle sanat hakkındaki bilgilerini taklitlerden öğrenirdi⁴³ (Yau 1993, 17).

Sanatçı Penck, 1980'lerde eserlerinde figüratif biçim ve teknik arayışlarına yönelmiştir. Primitif betimlemeler ile totemik formlar içerisinde oluşturulan figür, A.R. Penck'in resim üslubu içerisinde önemli bir yer tutar. Figürleri ilkel sanatta olduğu gibi kaba ve yalındır. Diğer Alman Yeni Dışavurumcu çağdaşları gibi onun sanatında da spontanite (kendiliğinden gelişen) göze çarpmaktadır.

Sanatçı Penck'in çalışmaları Keith Hearing'in animasyon dizileriyle benzerlik taşır. Aynı zamanda sanatçının resimleri İsviçreli ressam Lous Soutter'in figür yaklaşımına yakındır. A.R. Penck'in niçin ilkel sanatı eserlerine taşıdığı irdelenirse bu konuda önemli gerekçeler ileri sürülebilir. Sanatçı; Asya, Afrika kıtalarında ve Okyanusya adalarında yaşayan yerlilerin sanatlarında yatan saf, bozulmamış ve doğal olan bir sanat tarzını keşfetmek istemiş olabilir. Böylece günümüz sanatındaki popüler kültüre ve sosyal kültürün hızlı değişiminin yarattığı yapay ilişkilerine tepki göstermek

* Sibernetik (Yunanca *kybernétes*, "dümenci") ya da güdüm bilimi, makine ve canlılarda geçerli olan kontrol ve iletişim teorisi. İnsanlara ait ve mekanik sistemlerin çalışma tarzı ve fonksiyonlarını daha iyi anlatabilmek amacıyla bilgi-işlem sistemleri ve canlı varlıkların kontrol ve iş haberleşme yöntemlerinin karşılaştırmalı araştırması.

için ilkel sanatı eserlerine taşımıştır. Diğer bir gerekçe ise Kavramsal, Minimal ve Pop sanatlarına karşı çıkararak onların monokram yapısına tepki olarak ilkel sanatın arayışlarını çalışmalarına aktarmış olabilir.

Sanatçı kendi üslubuna ilişkin cümlelerini şöyle açıklamıştır: “Çeşitli felaketler yaşadım, sayısız insanlık trajedisine, çok sert çekişmelere, gergin çöküşlere, ayrılıklara ve ahmaklıklara tanıklık ettim. Tüm bu dramatik deneyimler büyük felaket temaları etrafında yoğunlaşıp içimde katılaştı. Ne var ki benim için en büyük felaket birahane idi”⁴⁴ (IAG 1990, 7). Sanatçının bu cümlelerinden yola çıkarak ülkesinin tutumuna ve yaşadığı felaketlere karşı tepkide bulunduğu sonucuna gidilir. Böylece onu insan temasına götüren düşüncenin problematik temelli olduğu anlaşılmaktadır.

Asıl adı Ralf Winkler olan Sanatçı, fikir olarak sosyalizm ve işçilerin hareketine inanmıştır. Doğu Almanya'nın Sovyet kontrolü altında bir bölge oluşu Winkler'in sosyalist fikirleri üzerinde etkisini arttırmıştır. Ralf Winkler, sanatında uyguladığı mevcut fikirlerini belirli bir bölgede sürdürmek yerine evrensel boyutta sorgulamıştır. Batı'nın özellikle Doğu Almanya üzerinde o yıllarda itici bir politika izlemesinin yaratabileceği olumsuz düşünceler üzerine Ralf Winkler, jeolog ve doğa bilimcisi olan Albrecht Penck'in ismini lakap olarak kullanmıştır. Bunun yanında onu isim değişikliğine iten asıl önemli unsur Batı'da sergilerinin ret edilmesidir. Böylece sanatçı Penck farklı bir kimlikle sanatında yol alabilecektir. Dolayısıyla A.R. Penck hem ülkesindeki hem de Batı sanatındaki gelişmeleri yakından takip edebilecektir. Böylece kendi ülkesi ve diğer ülkelerin sanatlarıyla daha yakın ilişkiler kurma olanağı sağlamıştır.

Penck'in sanatına tekrar dönülecek olunursa önemli bulgular dikkati çeker. “1960'ların başlarında yoğun dışavurumcu sembollerle oluşan resimlerinde figürlerin yüzleri okunabilmektedir. Onun resimleri primitifleri ilkel insanların utangaç çizimlerini, çöpten adamları, maskları, çocukların ilk çizimlerini veya bilincini yitirmiş

insan çizimlerini çağrıştırır’’⁴⁵ (Erdoğmuş 1990, 6). A.R.Penck tıpkı Jörg Immendorff gibi geçmişine dair olayları gün yüzüne çıkarmıştır. Sanatçı, eserlerindeki ilkeliğin arayışlarını Almanya’nın savaşta tanık olduğu yıkıma ve felakete yönelik oluşturmuştur. Bu yüzden ki, resimlerinde kasvetli bir renk armonisi hâkimdir.

Dikkat edilirse Penck de dâhil olmak üzere Jörg Immendorff, Georg Baselitz, Anselm Kiefer ve Markus Lüpertz’in temaya yaklaşım biçimleri birbirlerine benzerlik gösterir. Hemen hemen hepsinde Almanya üzerinde tekrarlanan söylemlerin hâkim olduğu görülür. Eserlerinde farklı üslup özellikleri barındırsalar bile hepsinin ulaşmak istedikleri tema insan üzerinde tekrarlanmaktadır.

Yaşadığı topraklarda hüküm süren bu insanlar savaş gibi yıkıcı bir faktörün etkisi altında kalmışlardır. Milyonlarca ölmüştür, binlercesi de sakat kalarak ya da hasta olarak yaşamlarını idame ettirmeye çalışmışlardır. Böyle bir ülkenin toprağından yetişen sanatçının da ülkesine kayıtsız kalması mümkün değildir. Sanatçı Penck, ülkesinin tarihini günümüz sanatında yeniden yorumlamış ve ilkel sanatın varlığını eserlerinde kullanarak yeni bir üslup oluşturmuştur.

A.R. Penck’in bir delikanlı olarak yaptığı tablolar ve çizimler geleneksel ana fikre göre kategorize edilebilir. Kendi portreleri, arkadaş ve tanıdıklarının portreleri; ev yaşamına dair şekiller; hayvan kesimleri ve ölümlerinin tasviri gibi manzaralar ve kentsel bir alanın genel görünümüleri var. Örneğin 1956’da üç asker tarafından idam edilmek üzere olan üç çıplak erkeğin kara kalem çizimi bulunmaktadır⁴⁶ (Yau 1993, 9).

Sanatçının “Bay Daemon” adlı eserinde (Şekil 4.6.) totemik unsurların yoğun olarak kullanıldığı bir çalışma göze çarpmaktadır. Resmin sağ köşesinde ilkel kabilelere ait bir totem yer alır. Resmin merkezinde ise insan ve hayvan karışımı bir yaratık ürkütücü bir ifade ile izleyene bir mesaj ya da bir öfke bildirisi sunmaktadır.



Şekil 4.6. A. R. Penck, “*Bay Daemon*”, 1982, 112 x 112 inç, T.Ü.Y.B.

Sanatçı Penck’in eserlerinde dikkat çeken unsur, genellikle tuvalin yüzey kısmını tamamen boya ile doldurmadan beyaz zemin üzerine siyah lekelerle resmini oluşturmasıdır. Bu çalışmasında da benzer bir durum söz konusudur. Ayrıca yapıtta, Alman Dışavurumcu çağdaşı Kirchner’in baskılarını anımsatan koyu leke tonlarının egemen olduğu görülür. Eserdeki figürler, birbirinden bağımsız olarak karnaval şenliği içerisinde resmedilmiştir. Aynı zamanda Sanatçı, resminde geniş fırça vuruşlarını özgürce kullanmış ve figürlerin ifadesel yanlarını öne çıkarmıştır.

IV.3. AMERİKA'DA YENİ DİŞAVURUMCULUK'UN ORTAYA ÇIKIŞI VE ÜLKENİN SANATÇILARI ÜZERİNE DEĞERLENDİRME

İkinci Dünya Savaşı sonrası sanatta Post modern eğilimler özellikle Amerikan sanatında etkili olmuştur. 1940 ve 1970'li yılların dönemi içerisinde Amerikan sanatında bugüne kadar yaşan sanat akımlarından çok daha modern sanat akımları gelişmiştir. Eleştirmen Clement Greenberg'in tabiriyle resimsel soyutlama veya Soyut Dışavurumculuk, 1940'lı yılların ortalarında çıkan bir sanat akımıdır. Willem de Kooning, Jackson Pollock ve Franz Kline'nın gibi sanatçıların dâhil edilebileceği fiziksel hareketin vurgulandığı bir akım olarak gelişim göstermiştir. Ardından 1950'lerde Soyut Dışavurumculuk'a karşı olarak Amerika ve İngiltere'de Pop art sanatı ortaya çıkmıştır. Andy Warhol, Roy Lichtenstein ve Claes Oldenburg akımın öncüleri olarak dönemin popüler kültürünü eserlerine eleştirel olarak yansıtmışlardır. Medya çizgi roman ve sinema; Pop artçılar için önemli bir esin kaynağı olmuştur.

Amerikalı film yapımcısı ve ressam Andy Warhol çağının toplumsal olaylarını resimleyerek afişler halinde çoğaltmıştır. Bu anlamda sanatçının konusal bütünlük olarak toplumsal olayları gözetmesi ve bunu çoğaltarak izleyicilere sunması aslında dönemin tüketim kültürüne radikal bir eleştiri olmuştur. Ardından 1960'larda ülkede Kavramsal sanatın etkileri dünya sanatında bugüne kadar görülmemiş bir yönelim olmuştur. Geleneksel tuval resmi yerini 1960'lı yıllarda hazır malzemelerin mekânlarda sergilenmesiyle oluşan bir sanat anlayışına bırakmıştır. Böylece sanatçılar resim ve heykel yapmak üzere yola koyulup amaca yönelik düşünceler üretmek yerine malzemelerin kendilerini mekânlar içerisinde sergilemişlerdir. Dolayısıyla sanatçılar, izleyicileri geleneksel biçim ve gereçlerin ötesinde düşündürüp fikirleri malzemeler üzerinde yoğunlaştırmayı sağlamışlardır. Bu durum sanatçıların yanında izleyicinin de katılımını ve düşüncesini gerektiren bir bütünlük oluşturmuştur.

Amerika'da Joseph Kosuth "Bir ve Üç Sandalyeler" (1965) adlı çalışması bu anlamda dönemin en etkili kavramsal çalışmasıdır. Ayrıca Alman sanatçı Joseph Beuys'un performans çalışmaları ve nesnelere üzerinde geliştirdiği fikirleri televizyon gösterimleriyle sunması o dönemin sanatında avangart bir hamle olmuştur. Kavramsal

sanatın ardından Amerikan ve Batı sanatlarında 1960'lı yıllardan sonra performans sanatı, arazi sanatı ve Arte Povera eğilimleri yaygınlaşmıştır. 1970'li yıllarda Batıda sanat dünyasını kaplayan multi-medya, video, kavramsal sanat uygulamaları içinde tuval resminin giderek azalmış ancak birbirinden kopuk bireysel çalışmalar halinde devam etmiştir. 1980'li yıllara gelindiğinde sadece Amerika'da değil tüm ülkelerin devam eden sanatlarında bir kopuş yaşanmıştır. Bu kopma eş zamanlı olarak Amerika, Almanya, İngiltere, Türkiye ve İtalya'nın sanatlarında belirgin olarak görülmüştür. Amerikalı sanatçılar bu dönemde, figürü tekrar resmin konusu yapmışlar ve onu düşünce boyutunda sorgulamışlardır. Jean-Michel Basquiat, Eric Fischl, Leon Golub, Julian Schnabel ve David Salle gibi sanatçılar bu dönemde ortaya çıkmışlar ve Amerikan sanatının Yeni Dışavurumcu sanatçıları olmuşlardır.

Ülkenin sanatında Yeni Dışavurumcu akımın ortaya çıkışı kültürel, ekonomik ve sosyal yapıyla paralel olarak gelişmiştir. Dolayısıyla ülkede 1940 ve 1970'li yıllar içerisinde yaşanan akımlar, Yeni Dışavurumcu akımın ortaya çıkmasında önemli bir neden olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla akım; 1940 ve 1970'lerde yaşanan sanat akımlarına karşı olarak resmin olay örgüsü, hikâyesi olan, insan gerçeklerini ve onun sorunlarını ele alan bir yaklaşımla ortaya çıkmıştır. Bu karşı çıkışın yanında Yeni Dışavurumcu sanatçılar, oluşum itibarıyla kendinden önceki akımlardan teknik ve düşünce bağlamında etkilenmişlerdir.

Örneğin Amerikalı sanatçı Jackson Pollock'un büyük tuvaler üzerinde uyguladığı boya dökme, damlatma ve fırlatma gibi teknikler o dönemin sanatında yeni bir tarz olarak yansımıştır. Bunun yanında bir başka sanatçı Willem de Kooning'in figür olgusu üzerinde uyguladığı biçimsel arayışlar Yeni Dışavurumcu resimdeki biçim bozmalara yansımıştır. Pop art sanatçısı Andy Warhol'un Amerikan'ın tüketim toplumuna yaptığı eleştiriler Yeni Dışavurumcu sanatta tekrar irdelenen ve eleştirisi yapılan bir durum olarak yansımıştır. Richard Hamilton'ın ülkenin tüketim toplumuna yönelik resim çalışmalarında uyguladığı kolaj tekniği Amerikalı Yeni Dışavurumcu sanatçılarca denenmiştir.

Fischl'in daha gerçekçi, dışavurumcu çıplakları, Salle'in iç içe geçen, örtüşen, Picabia'vari teknikleri, Julian Schnabel'in kırık tabakları ve şok edici figüratif,

kahramansı, masalcı soyutlamaları, Jean-Michel Basquiat'nın çizgi romanı andıran, grafiti benzeri tuvaleri, özde son derece benzeşmelerine karşın, görünüşte alabildiğine farklıydı⁴⁷ (Baykam 1994, 262).

Sanatçıların eserlerinde öne çıkardıkları kavramsal ilişki temasal bağlamda irdelendiğinde tüketim toplumuna ve bireylere yönelik olmuştur. Örneğin sanatçı Julian Schnabel eleştirisini resmin yüzeyinde at derisi, keçe ve kırık tabaklar kullanarak dile getirmiştir. Almanya üzerinden düşüncelerini yoğunlaştırarak ülkenin tanık olduğu vahşeti kırık tabaklarla aktarmıştır. Sanatçı Schnabel, çağdaşı Anselm Kiefer gibi Alman Nazilerin Yahudi katliamına ilişkin seriler yapmıştır. Bu serilerinde 10 Kasım 1938 günü Alman Nazilerin Yahudi ev, iş yerlerine yapmış olduğu kanlı ve ölümcül saldırıya dikkat çekmektedir. Saldırıdan sonra sokakları kaplayan cam parçacıklarından dolayı olayın adı Kristallnacht (Kristal Gece) olarak kalır. Dolayısıyla sanatçı Schnabel, çalışmalarında kullandığı kırık tabakları tarihi olaydan esinlenerek oluşturmuştur. Kırık tabaklarla yapmış olduğu çalışmalarını şöyle açıklamaktadır:

Kristallnacht'ta çılgık çılgıca bağırın ana babalar, Berlin sokaklarında zorla sürüklenirken bağırmaktan sesleri kısılmış sanki; kırık cam parçacıkları ay ışığında ışıltılı parlıyor, ya da büyük ve şiddetli bir eylemin ardından, insanla insanın ya da insanla doğanın savaşı mı? Tabaklar ses çıkarır gibi; şiddet dolu insanlık trajedisinin sesini... Bütün bunlar, ben daha resme başlamadan önce olupbitti⁴⁸ (Baykam 1994, 297).

Sanatçının öne çıkan yapıtları arasında Divan (1979), 3. Valerio (1989), Bob'un Dünyası (1980), Kısa Bir Sessizliğin Ardından Bill (1998), Bingo (1989) ve Roy (1998) gösterilebilir.

Sanatçı Eric Fischl'in ise Amerikan banliyö hayaline ve konforculuğuna karşı bir eleştirisi vardır. Figürlerini dramatize ederek rahatsız edici bir yaklaşımla realist olarak yansıtır. Eserlerinde figür olgusundan hareketle onun erotik yanını ortaya çıkarır. Sanatçı Fischl'in erken dönem çalışmalarında ergenlik çağındaki gençlerin, kadın ve erkeğin cinselliğini öne çıkaran çıplak resimler yapar. Sanatçının Yatak, Sandalye

(2001), Yatak odası Sahnesi (2004), Marlene Dumas, Çiftler (1994) ve Dickie'lerin Dört Nesli (2008) adlı çalışmaları örnek olarak gösterilebilir.

Sonuç olarak; Amerikan resminde Yeni Dışavurumcu sanatçılar temada sorguladıkları düşünce bağlamında benzerlik göstermişlerdir. Bu düşünce sosyolojik açıdan bakıldığında insan ilişkilerine dayalı bir yapıda gelişmiştir. Böylece diğer ülkelerdeki Yeni Dışavurumcu sanatçılarda olduğu gibi Amerikalı Yeni Dışavurumcu sanatçılar da ülkesinin sosyal yapısındaki merkezleşmesine ve entelektüel barbarlığına karşı olarak akılla ve insanın içsel dürtüleriyle haykırışlarını eserlerinde dile getirmişlerdir. Bu anlamda insan odaklı bir yaklaşımla insanın öznel fantezi dünyasını, anılarını, korkularını, tarihsel olguların bireysel algısını ve yorumunu içeren çalışmalar yapmışlardır. Dolayısıyla bu sanatçıların ortak noktası düşüncelerini bireysel ve öznel olarak çalışmaları üzerinde yansıtılabilmeleridir. Diğer yandan bu sanatçıların hepsi farklı konu üzerinde eserler verseler dahi ortak noktaları figüratife olan eğilimleridir. Böylece Amerikan sanatında Yeni Dışavurumculuk akımıyla birlikte figür, anlatı, boya ve tarih gibi bir dizi olgular önem kazanmıştır.

Akımda, hem eserlerin düşünce boyutunda kavramsal eğilimler ortaya çıkmış hem de geleneksel sanatsal üsluba bir geri dönüş yaşanmıştır. Bu durumlar, sanatçıları eserin olay örgüsü bakımından insan psikolojisinin irdelenmesine yol açmıştır. Eserlere bakıldığında örneğin sanatçı Julian Schnabel'in 10 Kasım 1938 günü Alman Nazilerin kanlı ve ölümcül saldırısını kırık tabaklarla eserlerinde resmetmesi aslında psikolojik açıdan insanı ve onun olay karşısındaki durumunu ele almasıyla ilgilidir.

Tarihi olay içerisinde Alman Dışavurumcu çağdaşları gibi eserlerinde ele alması ve bir yoruma ulaşması sanatçı Schnabel'i Martin Heidegger'in Var oluşçuluk kuramına yakın kılmıştır. Bu kurama göre bireye genel bir kavram olarak yaklaşılamaz. Bireyin öznelliğini nesnelliğinin üzerinde tutulmaktadır. İnsanın özgürlüğü, bağımsızlığı ve başkaldırışı bir felsefi yaklaşım olarak ele alınmıştır. Sanatçının eserlerindeki figür yaklaşımı; insanın öznelğine ve onun bağımsızlığına dair anlamlandırma çabası olarak değerlendirilebilir. Sanatçının "Bob'un Dünyası" (1980) adlı yapıtı bu bağlamda örnek olarak gösterilebilir. Aynı şekilde Eric Fischl, eserlerinde Amerikan banliyösüne ve

konforculuğuna karşı gerçekçi figür oluşumuyla irdelediği bedenleriyle insanın boşluğa atılmış yanını arka plandan görmeyi başarmıştır.

Böylece Amerikan Yeni Dışavurumcu sanatçıların eserlerinde Alman sanatçıların çalışmalarındaki şiddet ve yoğun biçimsel deformasyonlar görülmemiştir. Amerikan Yeni Dışavurumcuların ortak noktaları; dış dünyanın kendi üstünde bıraktığı izlenimleri kendi içinden geçirerek dışa vurmaları olmuştur. Bunun yanında hümanist bir bakış açısıyla insan ve onun davranışlarını bireysel olarak öznel bir bakış açısıyla yansıtılmışlardır.

IV.4. İTALYA'DA YENİ DİŞAVURUMCULUK'UN ORTAYA ÇIKIŞI VE ÜLKENİN SANATÇILARI ÜZERİNE DEĞERLENDİRME

Alman, Amerikan, Türk ve İngiliz sanatçıların 1980'li yıllarda gösterdikleri yeni figürasyon olgusu aynı yıllarda İtalyan sanatını da eşzamanlı olarak etkilemiştir. İtalya'da Yeni Dışavurumculuk'un gelişimi her ülkenin sanatında olduğu gibi bu ülkede de farklı konular ve kavramlar üzerinde yoğunlaşmıştır. Yapılan çalışmalar onu gösteriyor ki konu içerisinde ele alınan nesnelere, mekânlar veya düşünceler farklı olsa da çoğu Yeni Dışavurumcu sanatçıların tema içerisinde insan kavramına bağlı kalmışlardır. Bu durumdan hareketle İtalyan Yeni Dışavurumcu sanatçıların diğer ülkelerin Yeni Dışavurumcu sanatçıları gibi tema içerisinde insanı öne çıkarmışlardır.

İtalya'da Yeni Dışavurumculuk'un ortaya çıkışı elbette ki yaşanan savaşın etkisinden uzak değildir ama tek sebep de değildir. Ülkenin akımla tanışması daha çok mitolojiye, tarihe ve farklı ülkelerin kültürlerine duyulan hayranlıkla açıklanabilir. Dolayısıyla yapıtlardaki temalar Kiefer, Baselitz ya da Immendorff kadar çarpıcı olmamıştır. İtalyan sanatçıların ele aldıkları konular ve uyguladıkları gizil unsurlar bakımından 14 ve 15. yüzyıllar arasında etkili olan İtalyan Rönesans çağdaşlarından ilham aldıkları görülür.

Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi ve Mimmo Paladino bu stilin etkisinde kalan İtalyan sanatçıları olarak örneklendirilebilir. Onların çalışmalarında bu sanatçıların eserlerinde Alman sanatçıların şiddetinden ziyade daha şiirsel ve lirik kavramlar öne çıkar. Oluşum itibarıyla bu kavramlar onların temasal bağlamda insan kavramını irdelemelerine sebep olmuştur. Örneğin Chia çalışmalarında fantastik, mitolojik ve hikâyesel yönler ağır basmıştır. Bunu yaparken de Rönesans stiline kendine ait gizil unsurlarını kullanmayı denemiştir.

Sanatçı Chia, yapıtlarında Arte Cifra* adı verilen şifreleme yöntemini kullanarak ifadesini dile getirmiştir. Sanatçının 1980’li yıllarda ‘‘Çalışan Yürekli Çocuklar’’ (1981), ‘‘Renk ve Form Üzerine Şüpheler’’ (1981) ve ‘‘Süpermaestro’’ (1991) adlı çalışmaları bu yöntemle yapılmıştır. Sanatçı Francesco Clemente ise yapıtlarında daha çok kültürel öğelere yer vermiştir. Örneğin Sanatçı Clemente, sanatında kendi ülkesinin kültürünü irdelemek yerine Hint kültürünü sorgulamıştır. Hint kültüründen edindiği maneviyat hissini konu edindiği figürlerinde ironik bir dille aktarmıştır.

Sonuç olarak İtalyan sanatçıların yapıtlarında ölüm, acı, dram, şiddet ve yıkım gibi doğrudan insan sorunsalını ortaya çıkaran kavramlar görülmemiştir. İtalyan Yeni Dışavurumcuların yapıtlarındaki dışavurumsal yansımalar daha çok kavramsal fikirler üzerine gelişmiştir.

* Resimde kodlanan bilinçaltını dile getirmek amacıyla kavramsal sanata ve Arte Povera’ya karşı geliştirilen İtalyan sanat eğilimi. Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi ve Mimmo Paladino’nun çalışmalarıyla birlikte anılıyordu.

IV.4.1. Sandro Chia (1946):

Floransalı sanatçı İtalya'daki Accademia di Belle Arti okulunda eğitim görerak buradan 1981 yılında mezun olmuştur. Kariyerini tamamlayan sanatçı Chia sonrasında Hindistan, Türkiye ve Avrupa boyunca seyahatlerde bulunarak buraların kültürlerini irdelemiştir. Enzo Cucchi, Mimmo Paladino ve Francesco Clemente sanatçının İtalya'daki diğer çağdaşlarıdır. Bu sanatçılar kendi deneyimlerinden yola çıkarak Yeni Dışavurumcu akımın önemli temsilcileri olmuşlardır.

Sandro Chia, çağdaşlarına göre mitolojik ve tarihsel konular içerisinde kahramanlık duygularını ön plana çıkaran bir sanatçıdır. Eserlerinde sık sık yinelediği iri vücutlu, kaslı figürler onun imgelemindeki ekspresif ruhu tanımlamaktadır. Floransalı sanatçı Chia'nın eserlerindeki önemli bir unsur mekân içerisinde dekoratif stillerin belirginliğidir. Bu durum, eserlerinde ekspresif duyguları öne çıkarmak için sanatçının kullandığı bir yöntem olmuştur.

70'li yılların sonlarından başlayarak anlatımcı, yoğun renkli, grift bir arka planı olan resimler yapar. Kilitlenmiş sembolleriyle bu yöneliş "Arte Chifra" adını alır. Chia Sembolizm, Kübizm, Fütürizm'den ipuçları olan çok yönlü ve ustalıklı bir üsluba daha önce de Chirico ve Carra'da görülmüş olan şiirsel, büyülü bir anlatım gücüne sahiptir ⁴⁹ (Erdoğan 1990, 11).

Eserlerindeki temalar kimi zaman seyahatlerini ve yaşamının belirli dönemlerindeki kesitlerini oluşturmuş kimi zamanda mitolojik karakterler şeklinde yansımıştır. Sanatçı Chia, bir ressam olduğu kadar aynı zamanda iyi bir heykeltıraştır. Tuvallerine aktardığı dili aynı duyarlılıkta heykellerinde de kullanmıştır. Yuvarlak hatlarda oluşturduğu kaba tasvirler heykel çalışmalarında abidevi bir görünüme bürünmüştür. Eserlerinde Yahudi asıllı Fransız ressam Marc Chagall'ın mistizmine benzer tasvirler öne çıkmaktadır. Sanatçı Chagall'ın eserlerindeki nesnelere üzerinde şiirsel bir anlatı sezilir. Aynı şekilde sanatçı Chia da eserlerinde benzer duygularla

şiiresel anlatıya ulaşmıştır. Sandro Chia'nın yapıtlarındaki arka planlar Matisse'in dekoratif unsurlarını anımsatır. Çalışmalarındaki figürler bedensel olarak geniştir ve kaslıdır. Bu durum sanatçının insan temasına ilişkin bakışı olarak algılanmalıdır.

Sanatçının yapıtlarında işlediği temanın ve Yeni Dışavurumcu sanatta ele aldığı kavramların değerlendirilmesinin yapılabilmesi için onun gelişim çizgisi dönemsel olarak ayrılmıştır.

IV.4.1.1. Sandro Chia'nın Çalışmalarına İlişkin Değerlendirme:

1970'li yıllar sanatçının biçim kaygısı içerisinde olduğu ve farklı denemelere başvurduğu bir süreci kapsamıştır. Sanatçı Chia, bu dönemde sanatında keşifler yaparak sanatçı kimliğini oluşturmaya başlamıştır. Sanatçının ilk yıllarına bakılacak olunursa soyut denemeleri ret etmeyen kavramsal etkiler görülür.

1975'li yıllardan itibaren figüratif ağırlıklı konu seçimlerine başvurmuştur. “1971 ve 1973 (Palazzo de Esposizioni'deki serginin yapıldığı yıl) yılları arasında Chia Gian Tomamaso Liverani sahipliğinde Galleria La Solita'da en az üç kez tek kişilik gösteriler düzenledi. Çoğu bölüm için bunlar bir kurgudan oluşmaktadır”⁵⁰ (Chia 1989, 15). Galerideki odaların duvarlarına özel ışıklandırmalar yerleştirilerek performans çalışmaları yapmıştır. Oluşturulan figürler epik (destansı) ve fantastik özellikler göstermiştir. Sanatçının bu dönem içerisinde oluşturduğu yağlıboya ve heykel çalışmaları toplum bilincini hedef alan bir sağduyu içerisinde kurgulanmıştır. Floransalı vatandaşların çektiği acılar ve düş kırıklıkları zaman zaman onun konu bütünlüğüne girmiştir.

Sanatçı figürlerinde geniş vücutlu insan ve hayvan tasvirlerini konu edinir. Bedenler mekânın mistik atmosferinde kaybolurcasına devingen ve cüretkârdır. Bu dönem oluşturduğu eserlerinde Marc Chagall'ın çalışmalarındaki büyümlü atmosfer sezilir. Sanatçının “Ressam-II” (1978), “Kedi” (1979), “Piyano Zebra” (1979), “Yabanarısından Kaçış” (1976) ve “Vals” (1979) adlı yapıtları 70'li yıllarda yaptığı önemli eserleridir.

1980'li yıllar içerisinde Sanatçı bir önceki döneme göre daha fazla çalışmalar yapmış ve figürlerin formları üzerinde farklı denemelere başvurmuştur. Sandro Chia, Rönesans stiline benzer şekilde hayalle abartılı figürler ortaya koymuştur. Yapıtlarında

yoğun hicivsel* durumlar işlenmiştir. Diğer yandan bu dönem yapıtları Van Gogh'un tüpünden çıkan renkler gibi aşırı hırcındır ve dominanttır. Sanatçının bu yıllarda dikkat çeken farklılığı tuval ebatlarının büyümüş olmasıdır. Bu duruma etki eden unsurların başında Yeni Dışavurumcu akımın sanatçı üzerindeki etkisi olmuştur. Sandro Chia, konu seçiminde titiz davranmayan bir sanatçıdır. Örneğin Alman Yeni Dışavurumcu sanatçı Jörg Immendorff gibi sanatçı Chia da ülkesinin toplumsal ve kültürel olaylarını resimlerine taşımıştır.

Sandro Chia, Yeni Dışavurumcu sanatçılar arasında vizyonunu geniş tutan bunu yaparken de toplum bilincinden sıyrılmayan bir sanatçıdır. 1980'li yıllarda kör köpek, kâşif, su taşıyan insan, kokteyl, Çin prensesi, şarap ve ekmek gibi konular üzerinde yoğunlaşmıştır. Ayrıca eserlerini oluştururken gerçeğin düşsel olarak yorumuna ulaşmıştır.

* Bir kişi, olay, durum, iğneleyici sözlerle, alaylı ifadelerle manzum yolla eleştirilmesine hiciv ya da, yergi adı verilir.

Sanatçının ‘‘Şiirsel Bildiri’’adlı eseri (Şekil 4.7.) incelendiğinde merkezdeki figürün Klasik Yunan mitolojisindeki karakterlere benzediği görülür. Yunan heykellerinin vücutlarına benzer şekilde kaslı ve iridir. Figür elinde bir şiir metni tutarak onun bildirisini yapmaktadır. Figürün ifadelerden de anlaşıldığı üzere resimdeki karaktere hüznü, dalgın ve şaşkın bir görünüm aksedilmiştir.



Şekil 4.7. Sandro Chia, ‘‘Şiirsel Bildiri’’, 1983, 243.8 x 243.8 cm, T.Ü.Y.B.

Eserdeki soğuk ve sıcak renk dağılımları kompozisyonun bütünlüğüne göre dengeli olarak kurgulanmıştır. Örneğin resmin arka planında sıcak tonlarla sağlanan döngüsel hareketler ve onun soğuk tonlarıyla uyumlu bir birliktelik oluşturulmuştur. Bu eserin arka planında tekrarlanan çizgisel hareketler sanatçı Van Gogh’un ‘‘Yıldızlı Gece’’ çalışmasını anımsatmaktadır.

Eserde vurgulanan durum insandır. Bu figür tema içerisinde algılandığında onun hüznü ve heyecanı olarak yansıtılmıştır. Dolayısıyla Sanatçı, ifadeci bir üslupla tema

içerisinde insanı öne çıkarmıştır. Bu dönem içerisinde öne çıkan eserleri şunlardır: “Resim, Heykel ve Döküntü” (1981), “İlkbahar” (1981/82), “Resam ve Onun Küçük Ayıları” (1984), “İsimsiz” (1984), “Yalnız Gezgin” (1984) ve “Şiirsel Bildiri” (1983).

1990’lı yıllar içerisinde Sanatçı, bir önceki dönemde keşfettiği renksel ve çizgisel hareketlerini geometrik şekil ve hatlara bırakmıştır. Bu yıllar onun üslup değişikliğine gittiği bir süreci kapsamıştır. Öyle ki bu durum Chia’nın günümüzde bile ele alacağı bir üslup biçimini oluşturur. Fakat sanatçının konu seçiminde ve temayı ele alış fikrinde hiçbir değişiklik olmamıştır. Beden üzerinde sağlanan deformasyonlar daha hantal, keskin ve kaba hatlara bürünmüştür. Bunu yaparken arka planda uyguladığı dekoratif unsurları mekân ve figür ilişkisi içerisinde sorgulamıştır.

Arka plan, onun kurgusal dünyasında oluşturulan (Arte Chifra) sembolleridir. Genel itibariyle birkaç rengin egemen olduğu geniş yüzeyler sanatçının bu dönemde uyguladığı bir yöntemdir. Heykelimsi bir görünüme bürünen figürlerin ifade gücü artmıştır. Kübizm akımından önemli derecede izler görülen bu eserlerde belirgin olarak sanatçı Georges Braque ve Pablo Picasso’nun objeleri ele alış biçimlerine benzer ilişkiler vardır. Arka planda işlediği dekoratif unsurlarda sanatçı Matisse’nin heyecan yüklü kurgusal oluşumları sezilir. Çalışmaları arasında “Ecce Homo” (1995), “İsimsiz” (1992), “Süpermaestro” (1991), “Bacco”(1996), “İsimsiz” (1996) örnek olarak gösterilebilir.

Chia'nın stilindeki oluşum çizgisini daha iyi kavramak için onun bu süreçte yaptığı örnek bir çalışmasını ele almak yerinde olacaktır. Sanatçının ‘İsimsiz’ adlı yapıtına (Şekil 4.8.) bakıldığında üslubunda ne kadar farklı etkiler belirdiği bu resimde açıkça görülür. Renkler kâğıdın yüzeyinde geniş bir alana bırakılmış ve temaya ilişkin düşünceler etkin kılınmıştır. Eserde ifadeci bir tavrın yaklaşımına gidilmiştir. Mekânla birlikte figür ele alındığında hüzünlü ve karamsar bir görünüm dikkati çeker. Renkler belli bir alana kütsel olarak dağılmış ve mekân-figür ilişkisi iç içe geçmiştir. Sanatçının ilk zamanlarında ele aldığı soyut yönelim bu süreçte de kendini açıkça göstermiştir.



Şekil 4.8. Sandro Chia, ‘İsimsiz’, 1992, 143 x 98 cm, Kâğıt Üzerine Yağlı ve Guaj Boya.

2000’li yıllardan günümüze gelindiğinde ise; sanatçının 1990’lı yıllarda üzerinde çalıştığı soyuta yakın denemelerini daha formel (biçimsel) ve objeleri görünür

kılan bir üslup yaklaşımına dönüştürdüğü göze çarpar. Bunun yanında günümüzde gerçekleştirdiği yapıtlarında görülen belirgin fark: Önceki tarihlere oranla figürü öne çıkararak bir yaklaşım içerisine girmesi ve figür kompozisyonlarında biçimsel olarak daha fazla deformasyona başvurmasıdır. Bu anlamda Chia'nın eserlerinin dönemsel olarak farklılık göstererek kendini yeni arayışlara sevk etmesi onun ruhsal yaşantısıyla ilintili olduğu sonucunu doğurur. Örneğin önceki yıllarda konu edindiği İsa tasvirini bu dönemde değişik kavramlar içerisinde ele almıştır. Kimi zaman çarmıhta İsa'nın acısını görünür kılmış kimi zaman da bu görünümü eserlerindeki insan bedenlerinin ifade biçimlerine yansıtmıştır.

Sanatçının ele aldığı konular içerisinde sorguladığı insanlar, portre çalışmalarında belirgin yer tutar. Kişilerin profillerini geometrik şekiller, mor ve mavi renklerin egemen olduğu bir kombinasyon içerisinde irdeler. Onun için irdelediği kişilerin kim oldukları veya neyi temsil ettiklerinin pek de önemi yoktur. Asıl olan eserine aktardığı figürlerin kavramsal boyutta ne ifade ettiğidir. Bu bakımdan incelenirse sanatçının gelişim çizgisinde ulaştığı sonuç aynıdır. Tarihsel bir devinim içerisinde sorgulanan kişiler günümüz toplumunun insan karelerini oluşturmaktadır.

Sonuç olarak Sandro Chia, sanat serüveni boyunca Yeni Dışavurumcu sanat ve Trans Avantgarde* hareketinin önemli bir sanatçısı olmuştur. İtalyan sanatçı 1970'li yıllarda figüratif çalışmalara geçişiyle birlikte onun kurgu dünyası yaşadığı ülke ve dünyanın evrimleşmiş kültürü arasında gidip gelmiştir. Chia'nın eserlerindeki oluşum toplum ve kişilerden meydana gelmiştir. Kişiler onun vizyonunda kimi zaman hüznü, kaygılı, duygusal ve lirik bir anlatımla çevresindeki insan topluluklarını oluşturmuş kimi zaman da esere yansıyan yüzler sanatçının kendisini tanımlamıştır.

Heykel çalışmalarına bakıldığında aynı duygusal yoğunluk ve tema görülür. Burada O, farklı bir oluşuma gitmemiştir. Sanatçının heykel çalışmaları, tablolarındaki kişilerin üçüncü boyuta bürünen emsalleri gibi anlatımcı ve duygu yüklüdür. Chia,

* 1980'lerin başında İtalya'da ortaya çıkan akım, Postmodernizm'in başlangıcı sayılır. Sanatçıları aşırı bireycidir, duygularını ve düşüncelerini anında (spontane) dile getirirler ve sık sık eski eserlerden alıntılar yaparlar.

elbette Alman Yeni Dışavurumcular kadar ekspresif ve şiddet yüklü çalışmalar yapmamıştır. Onun dışavurumu daha önce belirtildiği gibi kişi oluşumlarını hedef alan bir yaklaşımı tanımlamaktadır. İtalyan çağdaşları içerisinde değerlendirildiğinde Chia, daha agresif renk lekeleri ve biçim oluşumlarına sahiptir.

Yeni Dışavurumcu sanatçılar içerisinde Chia'nın araştırılmasının nedeni: Her ne kadar çalışmalarında doğrudan ekspresif yoğunluk sezilmese de tema içerisinde insan ve onun temel sorunları hakkında açıklayıcı bilgiler sunmasıdır. Bu bakımdan Sandro Chia'nın araştırma konusu olarak ele alınmasında Yeni Dışavurumculuk'un sınırlarını zorlayarak akıma ses getirmesi ve kendine has stiliyle sanatında yeni bir yaratım ortaya sürmesi etkili olmuştur.

IV.4.2. Francesco Clemente (1952):

İtalyan Trans Avantgarde hareketinin öncülleri İtalya’da Sandro Chia, Enzo Cucchi ve Mimmo Paladino ile devam ederken o dönemlerde bir başka Yeni Dışavurumcu sanatçı ülkeyi etkisi altına almıştır. Ülkenin yerel kültürünü maneviyata dönüştüren ve bunu eserlerinde fantastik olgularla destekleyen oto didaktik bir sanatçı olarak Francesco Clemente, İtalyan Yeni Dışavurumcular arasında yerini almıştır.

Kelime anlamıyla oto didaktik ‘‘kendi kendini yetiştiren’’ anlamına gelmektedir. Dolayısıyla sanatçının benliğinde olan bu durum onu mimarlık eğitiminde olduğu gibi resim alanında da kendini yetiştirmesine olanak sağlamıştır. Öyle ki 1970 yılında Roma Üniversitesi’nde mimarlık eğitimi gören Clemente, aynı zamanda resim alanında da söz sahibi olmuştur. Mimarlık eğitimi gereği görsel olgunun yüzeysel planı ve spontanitesini eserlerine yansıtmıştır. Clemente için maneviyat önemli bir kavramdır.

Maneviyat, eserlerinde sürekli onun gelişim sürecinde irdeleyeceği bir yaşam biçimine dönüşür. Tıpkı Gauguin’un maneviyat ve onun özündeki bakirliği aramak adına Uzakdoğu bölgelerine yaptığı seyahatleri gibi sanatçı Clemente de onun bu yolculuk serüvenine katılır. Hindistan’ın Madras şehir merkezine yaptığı yolculuk Hindu maneviyatını tecrübe edinmek ve bu hissiyatı eserlerine taşımak içindir. Ayrıca 1982 yılından sonra New York’a seyahat ederek buradaki sanatçılar Jean-Michel Basquiat ve Andy Warhol ile birlikte çalışmalar yapmış ve bu sanatçılarla fikir alışverişlerinde bulunmuştur.

Sanatçının eserlerine ilişkin ele aldığı konular içerisinde trajik manzaralar, ironik* oto portreler ve mekân içerisinde figür betimlemeleri öne çıkmıştır. Clemente’nin portre çalışmalarında insan temasına ilişkin dışavurum açık bir şekilde görülür. Bu çalışmalarında özellikle figürlerin yüz ifadeleri, onun bilinçaltındaki sorunsal ilişkisini açıklamaktadır.

* (eski yunanca eironeía) Söylenenin tam tersinin kastedildiği ifadedir. Söylenen ya da yapılan eylem, ciddi görüntüsü altında, karşıt söylenceyi ya da eylemi, çelişki noktasına çekmeyi hedefler.

Yapıtlarında kurşuni griler, açık yağ yeşilleri, mat mavi, hafif tonlarda pembe ve okru sarısı onun renk skalasını tanımlar. Figürlerde öne çıkan hüznü ve karamsar ruh hali topluma dönük bir eleştiriyi dile getirircesine ironiktir. Sanatçı; “Çatlak (1983)”, “Gökyüzü (2007)” ve “Dünya (2006)” adlı eserlerini bu dönem içerisinde oluşturmuştur.

İnsan zihninde semboller aracılığıyla ideogramı* çağrıştıran figürler gerçekçi tavrından uzak fantastik bir algılama içerisine bürünür. Clemente'nin üslubunda öne çıkan ideogramlar onun Sürrealistlere benzer bir yaklaşımla konuya yöneldiğini kanıtlar. Sürrealistler de bir dönem özellikle izleyicide nesnenin ardında yatan gizli unsurları ortaya çıkarmışlar ve eserde düşünceye sevk eden bir yaklaşımı teşvik etmişlerdir. Böylece Sürrealistler, izleyiciler üzerinde şekillenen kabul görmüş genel yargıları uzaklaştırarak onları şaşırtmayı başarmışlardır.

Benzer bir yaklaşımla Clemente, bu tavrını ideogramlar üzerinde korumuştur. Fakat Clemente'nin sanatı algılayışı Sürrealistler kadar görsel zenginliğe bürünmemiştir. Sürrealistler, nesnelere detaylandırarak gerçek ile düş arasında insan zihninin sorgulamasını ve bu kavrama açıklık getirmesini isterler. Clemente ise farklı olarak objeler üzerinde detaya girmeden gerçeklikten uzak ve farklı bir kimlikte onların saf duruşlarını irdeler.

Sanatçı Clemente, yaşadığı dünyanın gerçeklerini hem ürkütücü hem de eğlenceli bir yaklaşımla eserlerine aktarır. Bu durum metafiziksel bir algılama içerisinde de düşünülebilir. Bu sebeple Sanatçı varlık, din, var oluş ve evren gibi konuları yapıtlarındaki tema içerisinde betimler.

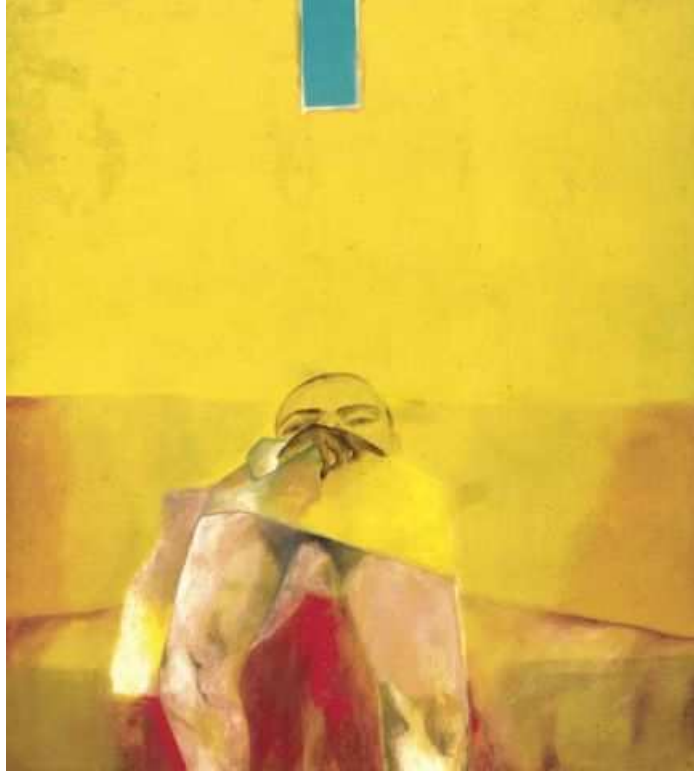
Clemente, sadece gerçek veya bilinenler üzerinde yoğunlaşmamaktadır. Onun hesaplaşması çoğu zaman bilinenden öte kavramlarla ilişkilendirilir. Bu yüzden

* İdeogram ya da ideografik yazıda kelimenin harfleri gösterilmeden doğrudan doğruya fikri ifade eden işaret olarak tanımlanmakta olup, kısaca Çince, Japonca gibi bazı yaşayan dillerdeki veya eski Mısır dili gibi bazı ölü dillerdeki, harflerin (fonogramların, sesi temsil eden işaretlerin) bulunmadığı yazı sistemlerinde kullanılan, bir sözcüğü veya bir fikri temsil eden grafik semboldür.

yapıtlarında rüyalar, fanteziler ve kültürel gerçekler bir arada ortaya çıkar. Dolayısıyla eserlerindeki konusal bütünlük tema içerisinde bir söylenceye dönüşür. Çalışmalarındaki nesnelere var olan dünyanın gerçek karakterleri olurken tema içerisinde bu durum bambaşka bir olguya dönüşür.

Sanatçının konu edindiği figürleri metafiziksel boyuta indirgemesi onun Sürrealistler ile bağdaştırılmasına neden olmuştur. Clemente'nin biçim, renk, çizgi ve form içerisinde dışavurumsal kaygıları gözetmesi ve rahat fırça vuruşlarıyla ulaştığı form zenginliği onu günümüz sanatında Sürrealistlerden ayırmıştır.

Francesco Clemente'nin ‘‘Cennetin Kapısı’’ adlı yapıt (Şekil 4.9.), tarihsel bir gerçeğin referansını sunmaktadır. Merkezdeki figür hafif öne doğru eğimli olup masanın kenarına doğru ani çıkışı gözlenir. Eserin bütününe bakılacak olunursa okru sarısı resmin geneline yayılmıştır. Bu rengin resmin genel bütünlüğüne yayılışı onun komplementerleri ile özellikle figürün baş, kol ve genel vücut hareketlerinde kademeli olarak yapılmıştır.



Şekil 4.9. Francesco Clemente, ‘‘Cennetin Kapısı’’,
1983, 261.5 x 236.3 cm, Tuval Üzerine Tempera.

Resmin neredeyse yarısı geniş bir yüzeye bırakılmıştır. Bu durum, yapıtın alt kısmındaki figürün hareketiyle denge kurmak için sağlanmıştır. Aksi halde karışık ve algılanması zor bir hale dönüşmesi mümkündür. Resmin üst kısmındaki açık deniz mavisi ton dikkati çekmektedir. Tam olarak Sanatçı, o lekeyle neyi simgelemek istemiştir bilinmez ama yerinde bir renk seçimine yönelmiştir. Çünkü resmin alt tarafında oldukça hareketli bir figür ve mekân ilişkisi vardır.

Üst kısımda ise aksine mat renklerin egemen olduğu boş bir alan vardır. Bu sayede alt tarafta sağlanan hareketin akışkanlığını üst tarafa çekmek için hem koyu hem de açık renklerin karışımından oluşacak baskın bir leke gerekmektedir. Diğer yandan figür deforme edilerek neredeyse soyuta yakın bir durumda mekânla bütünleştirilmiştir. Eserin yapılış nedeni irdelendiğinde oldukça ilginç bir saptama ortaya çıkar.

İlk bakışta tiyatro sahnesinden alıntıymış gibi dursa da eserin araştırması yapıldığında onun tarihsel bir gerçeğe tanıklık ettiği ortaya çıkar. “Porta Coeli” adlı eser, edinilen kaynaklar neticesinde bir dönemin İtalyan Rönesans sanatçısı olan Andrea Mantegna’nın “Dead Christ” (Ölü İsa) adlı eserine atıfta bulunmak için gerçekleştirilmiştir.

Cennetin Kapısı olarak tercüme edilebilen ya da daha da can sıkıcı olarak Gökyüzüne Kapı-Porta Coeli’deki Clemente kesin sanatsal tarihi referanslar yaparak daha da yakından bir araştırmayla bize ustaca orijinal bir kompozisyon sunuyor. Bir kişi, belki de ressamın kendisi, Andrea Mantegna tarafından Dead Christ (Ölü İsa) (Şaşırtıcı eseri Dead Toreador’ da Manet tarafından sırasıyla alıntı yapılan) adlı esere atıfta bulunarak radikallik ve özel bir tınlama içinde hafifçe bize doğru eğilmiş bir duruşla manzarada bir masanın üzerinde uzanıyor⁵¹ (Chia 1992, 6).

Mantegna'nın "Dead Christ" isimli tablosu (Şekil 4.10.) incelendiğinde ölü İsa'nın yatay bir mermer döşemeye yatırılmış halde sağında ağıt yakan kadın tasvirleri görülmektedir. Çalışmada Rönesans stilinde öne çıkan gerçekçi ve anlatımcı yan daha baskındır. Derinlemesine bir perspektif içerisinde hafif üstten görülen İsa tasviri ışık, gölge ve renk uyumlarıyla realist bir stilin varlığını kanıtlarken ortamın karanlık atmosferi, ağıt ve yaşanan dram dışavurumcu bir anlatımın izlerini gösterir.



Şekil 4.10. Andrea Mantegna, "Ölü İsa", 1480, 68 x 81 cm, Tuval Üzerine Tempera.

Francesco Clemente'nin "Cennetin Kapısı" adlı eserinde (Şekil 4.9.) ise ne İsa tasviri ne de başka bir figür grubu vardır. Onun eserinde bambaşka bir olgu içerisinde kurgulanan tek bir figür tasviri yer alır. Bedeni kaplayan bir kıyafet ve ardından hafifçe yükselen baş dikkati çeker. Genel izlenime göre Clemente, eserinde kendini konu edinmiştir. Fakat her iki çalışmada da figürün altındaki masa küçük bir ayrıntı olarak görülür. Tam olarak figürün yüz hattı seçilemediğinden onun cinselliğine dair kesin bir yargısı olduğu da belirtilememektedir.

Aynı teknikte yapılan her iki eserin oluşum sürecindeki biçim, çizgi ve form kaygıları farklıdır. “Ölü İsa” adlı eserde (Şekil 4.10.), Rönesans stiline gerçekçi yanı ağır basarken diğerinde ise Yeni Dışavurumcu biçim özelliğine dayanan deformasyonlar öne çıkmaktadır. Bu noktada ele alınması gereken asıl şey konudan ziyade temada ulaşılan kaygılardır. Böylece sadece konusal bütünlük ele alınıp temada ortaya çıkan kavramsal ilişkiler görmezden gelinirse alakasız iki resim sonucuna ulaşılabilir. Tıpkı bu iki eserde ele alınan konusal bütünlük gibi birbirinden bağımsız ilişkiler ortaya çıkabilir.

Clemente bu eserini yaparken günümüz sanatına göre farklı kaygılarla Mantegna’nın eserini yeniden yorumlamak istemiştir. Dolayısıyla sanatçı Clemente, geçmişten bugüne büyük değişimler gösteren sanat hareketine imalı olarak göndermede bulunmuştur. “Cennetin Kapısı” adlı eseri bilinen kavramlarla açıklık getirmek pek mümkün değildir. Bu bağlamda Mantegna’nın yapıtına ilişkin o dönemin tarihsel boyutunu ele alarak kesin bir yargı içerisine gidilebilirken Clemente’nin eserinde ancak kaynaklardan bilgiler edinilerek ya da sanatçının kendisine sorularak bir gerçeğe ulaşılabilir.

Sonuç olarak Clemente, İtalyan Trans Avantgarde hareketinin içerisinde yer alan bir sanatçı olmuştur. İtalyan çağdaşlarına benzer tarzda bilinç ötesi kavramlar üzerinde yoğunlaştığı tespit edilmiştir.

Clemente’nin sanata dair mücadelesi, zihninde yer eden metafiziksel konularla ilişkili olmuştur. Bu bakımdan maddi gerçeklerden ziyade maneviyatın önemini eserlerinde vurgulamıştır. Bu durumda ortaya çıkan kavramsal ilişkiyi Hindu geleneklerinden yola çıkarak huzura ermiş, dingin ve mistik bir anlayışla yansıtmaya çalışmıştır. Eserlerinde dikkat çekmek için genellikle resmin arka planında semboller kullanmıştır. Bazen de bu durumu insan tasvirlerinde neredeyse soyuta yakın form zenginliğinde öne çıkarmıştır.

IV.5. İNGİLTERE'DE YENİ DİŞAVURUMCULUK'UN ORTAYA ÇIKIŞI VE ÜLKENİN SANATÇILARI ÜZERİNE DEĞERLENDİRME

İngiltere'deki Yeni Dışavurumcu yönelimlerin dünya sanatı açısından etkisi düşünülürse bir Alman veya İtalyan Yeni Dışavurumculuk'undan konu olarak çok daha farklı işlevlere sahip olduğu görülecektir. Akımın ülke sanatında 1980'li yıllardaki seyrini ilk aşamada belirtmekten ziyade ülkenin geçmişine bakılıp Yeni Dışavurumcu çizginin nasıl oluştuğunu irdelemenin daha doğru olacağı düşünülebilir. İngiltere'de sanatın Avrupa'nın diğer ülkelerinde yaşanan sanatlara oranla çok daha durağan ve içine kapanık bir oluşum sergilediği göze çarpar. Ülkenin sanatında yaşanan gelişmeler takip edilirse 17. yüzyılın Yeni Klasikçilik hareketinin etkisinde kalarak geliştiği söylenebilir.

16. yüzyılda Klasizm hakkındaki görüşlerin İtalyan mimar Andrea Pallodio ile şekillenerek özellikle Roma mimarisinde etkili olduğu görülür. Pallodio'nun mimari stili 1600'lerden sonra İngiliz mimarisine yansımıştır. Bu sebeple ülke sanatının daha çok mimari ve dekoratif unsurlarla gelişim kaydettiği söylenebilir. Bunun yanında John Nash ve Robert Adam gibi sanatçılar İngiltere'nin mimari ve heykel sanatlarında Yeni Klasikçilik sanatının gelişmesine katkıda bulunmuşlardır.

İngiltere'de 1960'lı yıllardan itibaren resim sanatında İngiliz sanatçı David Hockney'in Popülizmi etkili olmuştur. Dolayısıyla 1970'li yıllardan sonra sanatta gelişen bireysel çabalar, diğer ulusların sanatlarında olduğu gibi İngiltere'nin sanatında da etkili olmuştur. Bunun sonucunda İngiliz sanatçılar, bu dönemden itibaren farklı teknik ve üslup arayışlarına girmişler ve geçmişte yaşanan her sanat akımlarından az ya da çok etkilenmişlerdir.

1980'li yıllara gelindiğinde İngiltere, her ne kadar geçmişinde sanatsal faaliyetler bakımından diğer ülkelere oranla fazla yol kat edememiştir. Fakat Yeni Dışavurumculuk akımı 1980'li yıllarda dünya sanatında etkili olmasıyla birlikte İngiliz sanatında da aynı tarihlerde ortaya çıkmıştır. Bu ülkenin sanatında Yeni

Dışavurumculuk'un yaşanmasına en önemli katkıyı Almanya doğumlu sanatçı Frank Auerbach yapmıştır.

Sanatçı Auerbach'ın Almanya'da İkinci Dünya Savaşı sırasında yaşadığı dram onun sanatının sonraki süreçlerinde bir iz olarak kalır. Ailesinin Nazilerce toplama kampında yakılmış ve yaşadığı ülkenin savaşını bizzat çocukluk dönemlerinde tanık olmuştur. Bu durum sanatçının göçmen olarak gittiği İngiltere'de Yeni Dışavurumculuk'un yayılmasını hızlandırmıştır. Böylece İngiltere, bir bakıma akımın bu ülkede yayılmasını sanatçı Auerbach'a borçludur. Aynı zamanda 1960'lı yıllarda eleştirel kimliğini Pop Art'la ifade eden David Hockney'in de İngiliz sanatında Yeni Dışavurumculuk'un gelişmesinde katkısı olmuştur.

Frank Auerbach'ın etkisinde kalarak şehir manzaralarını, mimari alanları ve kalabalık insan yığınlarını öne çıkaran diğer bir İngiliz ressam Leon Kossoff'tur. Sanatçı Kossoff da tıpkı Frank Auerbach gibi eserlerinde insan psikolojisine inerek ona ait temayı zenginleştiren bir sanatçıdır. Her iki sanatçının da ulaşmak istediği düşünce oldukça benzerdir. Frank Auerbach, empresyonist etkilerde manzaraları, insan topluluklarını ve portreleri konu edinmiş olsa da özünde dışavurumsal yaklaşımların varlığını korumuştur.

Dolayısıyla sadece konulara bakılarak sanatçıları belirli akımlarda değerlendirme fikri bu anlamda yanlış bir durum olacaktır. Onlar, eserlerinde empresyonist sanatçılar gibi doğa karşısında estetik formlar yakalayarak izleyiciler üzerinde hoş bir tablo oluşturma düşüncesi ya da doğanın anlık hareketlerini yakalama içerisine girmemişlerdir. Yakaladıkları görüntüler tema içerisinde eleştirisine gidilen fikrin temelini oluşturmuştur. Bu sebeple gerek sanatçı Auerbach gerekse Kossoff yapıtlarında insan kavramının sorunsal yapısını tema içerisinde belirtmeye çalışmışlardır.

Sonuç olarak araştırma kapsamında her iki sanatçının tezin içerisine yer verilmesinden ziyade Alman ruhunu taşıyan ve bu ülkeye Yeni Dışavurumculuk'u

ortaya çıkaran sanatçı Frank Auerbach'ın ele alınması uygun görülmüştür. Ayrıca bu sanatçıya tez içerisinde yer verilmesinin amacı, konunun hem algılanmasını kolaylaştırmak hem de tarih sayfalarında unutulmuş bir ismi gün yüzüne çıkarılmasını sağlamaktır.

IV.5.1. Frank Auerbach (1931):

Alman sanatçıların eserlerindeki yoğun ekspresif yönelim, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Yeni Dışavurumculuk akımıyla birlikte daha kavramsal etkilerde gelişim seyri izlemiştir. Fakat savaşın, akımın sanatçıları üzerinde bıraktığı etkiler düşünülürse Alman sanatçıları ne İtalyan çağdaşları gibi lirik-mitolojik figür tasvirleri içerisine girmişler ne de İngiliz çağdaşları gibi konusal bütünlük içerisinde şehir sokaklarına, inşaat alanlarına veya manzaralara yönelmişlerdir.

Alman sanatçıların eserlerindeki temada ortaya çıkan şiddet, isyan, acı, nefret ve mücadele durumları diğer Yeni Dışavurumcu çağdaşlarından baskın olmuştur. Bu nedenle sanatçı Frank Auerbach'ın konu aldığı portrelerinin ifade yoğunluğu düşünüldüğünde Alman sanatçıların ruhunu taşıyan bir ifade aktarımı sezilir. Oysaki Sanatçı, İngiliz Yeni Dışavurumcular arasında yer almaktadır. Ancak onun biyografisi incelendiğinde Alman doğumlu İngiliz bir ressam olduğu ortaya çıkacaktır.

Ülkede yaşanan Nazi baskısı ve ailesinin toplama kampında hunharca katledilmesi, sanatçıyı İngiliz topraklarına getiren en önemli nedendir. O dönemde çoğu sanatçının Almanya'da yaşadıkları dram onları ülkesinin topraklarından ayırmıştır. Sanatçı Auerbach da bu sanatçıları arasında yerini almıştır. Bu bakımdan düşünülecek olunursa onu İngiliz çağdaşlarından ayıran en önemli fark: Eserlerinde konudan ziyade savaşın etkilerinden kaynaklanan yoğun psikolojik unsurları tema içerisinde ironik bir ifadeyle öne çıkarmasıdır.

Her ne kadar sanatçı Kiefer'in çalışmalarındaki gibi çok yönlülük onun resimlerinde görülmesi de portrelerinde gösterdiği ifade yoğunluğu ve yaşantısı bakımından bu sanatçıyla benzer özellik gösterir. Örneğin Auerbach'la aynı dönemlerde varlığını sürdüren İngiliz ressamlar; Leon Kossoff ve David Hockney'den onun resimleri çok daha farklı etkiler göstermiştir.

Frank Auerbach, 1947 yılında İngiliz vatandaşı olarak İngiltere'ye tamamen yerleşmiştir. Londra'daki St Martin's School of Art okuluna kaydolarak burada sanat eğitimi görmüştür. Otuz iki yaşında amatör bir aktris olan Estella Olive West'i tanınmasıyla birlikte West'i eserlerine *E.O.W.* başları olarak yansıtmıştır. Öyle ki yansıttığı bayanın yağlıboyasına geçmeden önce defalarca eskizini yapmıştır. Yapılan eskizler öylesine koyu, kasvetli ve yoğun ifade yüklüdür ki sanki resmedilen figür onun yıllardır etkisinde kaldığı savaşın kendisi olmuştur.

Sanatçı sonraki çalışmalarında bu etkiyi sürekli yineler. Örneğin, ele alınan konularda ilk bakışta empresyonistlerin doğa karşısındaki anlık, hızlı hareketlerine benzer yönler dikkati çekse de çalışmalarındaki tema sorgulandığında bir dramın varlığı görülecektir. Bu bakımdan onun sorunu ne empresyonistler kadar estetik bir çaba içerisinde ele alınabilir ne de İngiliz ve Amerikan ressamlar kadar popülist bir yaklaşım sergileyebilir. Tıpkı Hollandalı ressam Van Gogh gibi yaşadığı mütevazı hayattan içinde bulunduğu duruma nefretini aktarmayı başarır. Bu durumda ele aldığı kişiler onun resimlerinde tüm çıplaklığı ile hüznünü, acısını, yalnızlığını ve nefretini dışa vurur.

Onun yaşadığı ruhsal bunalım bazen resimlerinde de kendini gösterir. Ayrıca Auerbach'ın içine kapanık bir yaşam sürmesi ve diğer çağdaşları gibi sergi açıp sanatçı kimliğini ön plana çıkarmaması, bazı sanat tarihçilerince görmezden gelinip adının fazla duyulmamasına neden olmuştur. Hatta bazı önemli kaynaklarda bile Yeni Dışavurumcu sanatçılar arasında adı geçmemiştir.

O, her şeyden önce sanatı, kendisi ve atölyesiyle birlikte bir bütün olmayı yeğlemiştir. Günün belirli zamanlarında dışarı çıkmış ve onu cezbeden Londra sokaklarını, inşaat site alanlarını ya da Camden şehrinin ışıltılı manzaralarını resmetmiştir. Onun dışında tüm zamanını atölyesinde resim yaparak geçirmiştir. Resmettiği manzaraları geleneksel peyzaj resim tarzında olmamıştır.

Camden Sarayı Dans Kulübü, Mornington Crescent gibi Londra çevresindeki yapısal alanlar veya Primrose Tepesi onun çalışmalarına yansıyan önemli yerler oluşmuştur. Auerbach'ın sanatında dikkat çeken bir diğer önemli unsur ise portre çalışmalarını yaparken bir ön çalışma yapmaması ve bir taslak oluşturmamasıdır. Portrelerin aksine manzara çalışmalarını yaparken birçok taslak oluşturur.

Her şeyden önce Sanatçı, kişileri bir beden olarak algılamaktan ziyade onların portrelerine yönelerek sadece ifade durumunu öne çıkarmıştır. Bu durumda Sanatçı, her ne kadar İngiliz Yeni Dışavurumcular arasında değerlendirilse de yaptığı eserler Alman Dışavurumcu ruhuna daha yakındır. Örneğin 1956 yılında Londra'da Beaux Arts galerisindeki sergisinde öylesine ağır boya katmanları kullanmıştır ki tablolarının yere düşeceği endişesiyle yerlerde sergilenmişlerdir. Dolayısıyla tablolarındaki ifade öylesine güçlüdür ki tuvale yapılan çalışmalar adeta heykeltıraşın elinden çıkmışçasına kalın ve yoğundur.

Yağlıboya çalışmalarından çok çizimlere yönelmiştir. Dönemsel olarak sanat çizgisine bakıldığında 1960'lı yıllardan itibaren daha çok karakalem tekniğine yöneldiği görülür.

Boyamada başaramadığı şeyleri çizgilerde başarabilmiştir. Auerbach herhangi bir işte açık volümlü bir vücudu asla rahat bir şekilde resmetmiyordu (sokaklarında ve manzaralarında yürüyen figürler, sadece devinim halindeki diyagramlar olan suretlerdi,). Çizim bir aydınlatıcı ve resimden daha deneysel araçtır, denenmemiş düşüncelere karşı ılımlıdır. Sonuç olarak Auerbach'ın çizimlerindeki gelişmeler sık sık resimlerindeki önüne geçmiştir. Bunun ilk işareti Auerbach'ın resimlerinin yüzeyindeki kademeli mobilizasyonunu gösteren E.O.W karakalem başlarındadır⁵² (Hughes 1990, 195).

Sanatçı eserlerinde konu olarak seçtiği profesyonel model Juliet Yardley Mills'in portrelerini sürekli farklı pozlarda çalışmıştır. Mills (J.Y.M), onun yapıtlarına konu olurken tıpkı aktris Estella Olive West'in (E.O.W) portrelerinde gösterdiği

duyarlılıkla yansıtılmıştır. Bu anlamda Auerbach'ın genel olarak eserlerine konu edildiği kişiler yakın çevresindeki arkadaşları, sevgilileri, eşi ya da modelleri olmuştur. Sanatçıya dair üzerinde durulması gereken bir diğer önemli unsur ise Yeni Dışavurumcu İtalyan ve Amerikalı sanatçıların eserlerinde düşünceyle birleştirdikleri kavramsal etkilerin belirgin olarak görülmemesidir. O, resimlerini tıpkı ressam Van Gogh ya da Munch gibi doğrudan kişilerin psikolojilerini irdelemiştir.

Frank Auerbach'ın “Oturan J.Y.M.’in Portresi”’nde (Şekil 4.11.) görüldüğü üzere tuvalin yüzeyle ilişkisinin yoğun, fırça vuruşlarının sert ve hızlı olduğu dikkat çeker. Bu etki öylesine yoğundur ki resmin yüzeylerinde adeta katmanlar oluşmuştur. Resimdeki oturan kadın tasviri, onun profesyonel modeli Juliet Yardley Mills, resimdeki adı ile *J.Y.M.*’dir.



Şekil 4.11. Frank Auerbach, “*Oturana J.Y.M.’in Portresi*”,

1976, 50,8 x 45,8 cm, T.Ü. Y.B.

Modelin resme aktarılışı göz önünde bulundurulursa modelin kendi pozisyonundan ayrı olarak sanatçının kişiliğiyle bütünleşen bir durumu öne çıkar. Renkler tüpten çıktığı gibi direk resim yüzeyine aktarılmasıyla oluşan katmanlar onun ele aldığı sorunsal ilişkinin ipuçlarını vermektedir.

Daha önceki senelerde yaptığı bir başka çalışması ‘‘E.O.W.’un Küçük Kafası’’dır (Şekil 4.12.). Bu eseriyle birlikte yakın zamanda yaptıkları çalışmaları değerlendirildiğinde sanatçının yaklaşım tarzında küçük ayrıntıların dışında pek bir fark görülmemektedir. İnsan karelerinin benzer pozlarına kendi açısından bakabilmeyi başarabilmiş bunu yaparken de tekrara düşme kaygısı yaşamamıştır. Her eseri farklı etkiler farklı izlenimler uyandırmaktadır.



Şekil 4.12. Frank Auerbach,
‘‘E.O.W.’un Küçük Kafası’’, 1957,
30,5 x 21,6 cm, T.Ü.Y.B.

Sanatçıda dikkat çeken bir diğer unsur ise Yeni Dışavurumcu sanatçıların eserlerinde yansıttıkları grafiti, akıtma, kolaj veya video gösterim tekniklerine yönelmemesidir. Fakat bu unsurların mutlaka Yeni Dışavurumcu sanatçılarda da olacak

şeklinde bir durum söz konusu değildir. Örneğin ülkemizde Yeni Dışavurumculuk'u temsil eden Hale Arpacıoğlu, Arzu Başaran gibi ressamlar Frank Auerbach veya Rainer Fetting benzeri sanatçılar gibi boyanın kendi içerisindeki ifadesine yönelmişlerdir. Dolayısıyla Yeni Dışavurumcu sanatçıları değerlendirirken sadece onların konusal bütünlüğüne veya ele aldığı nesnelere bakarak bir çıkarımda bulunmak izleyiciyi yanlış sonuca götürecektir.

Yeni Dışavurumcu akımın kendisinden önceki akımlardan beslendiği fikri tekrar düşünülecek olunursa her sanatçı bir miktar geriye giderek kendisini etkileyen akımların süreçlerine kendilerini kaptırması olabilmektedir. Bu durum göz önüne alınırsa, Auerbach'ın da Alman Dışavurumcu çağdaşlarının etkisinden uzun süre kurtulamadığı görülür.

Sanatçı Auerbach, Kiefer ve Baselitz resmin temasında insanın ifadesel anlamlarını açık şekilde gözler önüne seren Yeni Dışavurumcu sanatçılardır. İnsan temasının günümüz ve geçmişle olan bağlantısını kendi düşünelerine dönüştürebilen, bunu yaparken de sorunsal ilişkiyi göz ardı etmeksizin eserlerinde çarpıcılığı koruyabilen nadir sanatçılardır. Her ne kadar Auerbach'ı yer yer empresyonist çağdaşlarına iten doğa izlenimleri söz konusu olsa bile o özünde ifadeye bağlı psikolojik unsurlarını; manzara, portre, park, kent ve inşaat çalışmalarını ortaya çıkaran bir sanatçıdır. Bu sebeple aynı dönemde varlığını sürdüren İngiliz çağdaşlarından konuyu algılama ve yorumlama bakımından çok daha farklı olduğu söylenebilir.

Araştırma tezi içerisinde bu sanatçının dâhil edilmesindeki amaç; konu edindiği manzara ve modelleri geçmişle ilintili insan dramından yola çıkarak tema içerisinde buluşturabilmesi ve bu duruma konu olan insanları kendine özgü bir şekilde eskiz ve yağlıboya ile yaptığı çalışmalarında kullanarak yeni bir stille açıklık getirmesidir.

IV.6. TÜRKİYE’DE YENİ DIŞAVURUMCULUK’UN ORTAYA ÇIKIŞI VE ÜLKENİN SANATÇILARI ÜZERİNE DEĞERLENDİRME

IV.6.1. Türkiye’de Yeni Dışavurumcu Resmi Hazırlayan Tarihsel Koşullar

20. yüzyılda Türk resim sanatı, Batı sanatıyla birlikte kültür-sanat etkileşiminin rol oynadığı bir gelişim seyri izlemiştir. Böylece batının sanat ve kültür olayları Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren yakın takibe alınmıştır. Yine bu dönem içerisinde birçok Türk ressam, eğitim için Avrupa’ya gönderilmiştir. Bu sayede özellikle yağlıboya tekniğinde kazanılan plastik değerler Türk resim sanatının modernleşme çizgisinde büyük başarı sağlamıştır.

20. yüzyılın ilk yarısında ülkemiz açısından tam anlamıyla bir üslubun belirgin olduğu görülmez. Batının resim sanatında kat ettiği mesafe Türk sanatına göre bir hayli uzun süreci kapsamaktadır. Bu nedenle batıda gelişen sanat akımlarını ülkemizin kısa bir sürede yakalama çabası birçok sorunları da beraberinde getirmiştir. Bunlardan en önemlisi 20. yüzyılın ilk yarısına kadar yaşanan üslup sorunlarıdır.

1940 yılı Türk sanatında toplumsal olayların sorgulandığı ve eserlerde yeni üslup arayışlarının devam edildiği bir sürecin başlangıcını oluşturur. Nuri İyem, Turgut Atalay, Selim Turan, Agop Arad ve Mümtaz Yener gibi ressamlar Yeniler Grubu adı altında toplumsal sorunlarına yönelik ifade olanakları aramışlardır. Böylece batıda gelişen sanat olayları takip alınarak Türk Resim Sanatı 1940’lardan itibaren kendi üslup çizgisini belirlemeye başlamıştır. “İkinci Dünya Savaşı sonlarına kadar süren erken Cumhuriyet döneminde yapılan işlerle kaçınılmaz bağlantı noktaları bulunsa bile, yenilenen üslup programları, ya da yeni sanatsal biçimlendirme yöntemlerinin bireysel çabalarla kanıtlandığı yeni bir dönem açılmıştır”⁵³ (Tansuğ 1995, 7).

Ülkede toplumsal konuların özellikle 1940'lı yıllardan itibaren sorgulanmaya başlanması bu tarihten itibaren sanatçıların insan olgusunu ele almasında etkili olmuştur. 1970'li yılların sonlarına doğru da Yeni Dışavurumcu resim anlayışı olgunlaşmaya başlamıştır. Bu anlamda Yeni Dışavurumcu resmi hazırlayan tarihsel koşulları daha iyi kavrayabilmek için sanatçı Mehmet Güteryüz'le yapılan röportajda bu konuya dikkat çeken cümlesinin aktarılması uygun görülmüştür.

Sanatçı olarak Güteryüz, Türk resmi hakkında şu ifadelerine yer vermiştir: “Genelde Türk resminde soyutlamaya doğru gidildi. Ondan sonraki figür Andre Loth şematizmi içinde devam etti. Köy manzaraları, natürmort, peyzajlar, yurt manzaraları vs. Burada hep üstü örtülü bir resim, akademi-figüratif eğilimli olarak devam etti. Buradaki insanlık durumu; kişinin varlık nedenini sorgulayan onun psişik ipuçlarını, özgür duruşunu ve sorunsalını aktaracak bir dramı hiçbir zaman irdelemeyen bir resim anlayışıdır. Neşet Günal'ın büyük köylü figürleri ekspresyonist resmin reçetelerini vermektedir.”

Sanatçı Güteryüz'ün ifadelerinden de hareketle Türk resmi empresyonist, soyut ve toplumsal-gerçekçi bir oluşum içerisinde devam etmiştir. Fakat bu oluşum 20. yüzyılın son çeyreğine kadar devam ederken aniden 1980'li yıllarda kırılma noktasına gelmiştir. Bu durum sanatçıların geleneksel arayışların dışına çıkma arzularından ve ülkenin içinde bulunduğu durumdan kaynaklanmıştır. Dolayısıyla Yeni Dışavurumculuk'un Türkiye'de ortaya çıkmasında kısmen de olsa sanatçı Neşet Günal'ın geliştirdiği düşünceler ve ifade yönelimleri bakımından katkısı olmuştur.

Neşet Günal'ın öğrencisi olan Neşe Erdok'un figürleri Avusturyalı sanatçı Egon Schiele'in eserlerindeki dışavurumsal yönelimleriyle benzerlik görülür. Eserlerinde var oluş ve yok oluş arasındaki metafiziksel anlamları sorgulayan ve bu olguyu gerçeküstü ve fantastik öğelerle bütünleştiren sanatçı Ergin İnan'ın Yeni Dışavurumculuk'a kavramsal açıdan yeni bir boyut kazandırdığı fikri unutulmamalıdır.

Sonuç olarak Yeni Dışavurumcu akım 1980’li yıllarda Türk ve Batı sanatlarında eş zamanlı olarak ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla Batı’nın yüzyıllardır günümüze değin devam eden sanatı ile kıyaslanırsa Türk sanatı için ani bir gelişme olarak değerlendirilebilir. Fakat akımın ortaya çıkış gerekçeleri düşünüldüğünde Yeni Dışavurumcu akımın Türk sanatına girişi ani bir gelişme olarak nitelendirilemeyeceğini kanıtlar. Yeni Dışavurumculuk’un Türk sanatına girişinin ardından çalışmalara yansıyan tuval boyutları, fırça vuruşları ve deformasyon teknikleri açısından değişikliğe gidilmiştir. Bu durum o yıllarda Türk sanatında yadırgansa da sanatsal etkileşimlerin etkisiyle birlikte akım varlığını sürdürmüştür.

IV.6.2. Türkiye’de Yeni Dışavurumcu Eğilimler

Türkiye’de 1960’lı yıllarda toplumsal olayların yaşanmasıyla birlikte Türk sanatçılar, eserlerinde insan ilişkilerini temel alan bir yapıyı sorgulamıştır. Bu süreçte ressamlar, eserlerinde figür olgusunu konu edinerek bu ilişkiyi yerel kültürün sorunlarına dayalı bir şekilde irdelemişlerdir. İlerleyen süreçlerde figür, özellikle 1980’li yılların tuval resimlerinde giderek yaygınlaşmaya başlamıştır. Böylece Türk ve Batı sanatlarında yaklaşık olarak 1980’li yıllarda ortaya çıkan Yeni Dışavurumculuk akımı ülke sanatlarında farklı gerekçeler ile gelişim göstermiştir.

Batı’daki Yeni Dışavurumculuk’un gelişimi tekrar yinelenen olursa temel gerekçenin Pop, Minimal, Kavramsal ve Foto Realizm gibi sanat akımlarına tepki olarak ortaya çıktığı bilinmektedir. Bunun yanında ülkelerin içinde buldukları kültürel, toplumsal ve siyasal olayların etkileri olduğu fikri de ayrıca düşünülebilir. Türk sanatı ise ne uzun yıllar Pop Sanatı’nın etkisi altına girmiştir ne de Minimal ve Kavramsal sanatların doğrudan odağı olan bir ülke konumuna girmiştir.

1970’li yıllar Yeni Dışavurumculuk’un Doğu ve Batı sanatlarında gelişimi olarak değerlendirilirse Türkiye’de bu akımın çıkış gerekçeleri çok daha farklı nedenlerle ifade edilebilir. Batının sanat tarihindeki gelişimi göz önüne alındığında Türk sanatının plastik anlamda kat ettiği yol bir hayli uzun olmaktadır. Böylece Türk ve Batı sanatları 1980’li yıllarda ilk defa Yeni Dışavurumculuk akımıyla birlikte yolları kesişmiştir. Türk sanatında Yeni Dışavurumcu hareketleri eserlerin plastik unsurları, yorumları ve teknik boyutları açısından tanıştıran önemli isimler ortaya çıkmıştır. Mehmet Güleriyüz, Bedri Baykam, Arzu Başaran ve Hale Arpacıoğlu gibi sanatçılar bu yıllarda Yeni Dışavurumcu resme giriş yapan önemli isimlerdir.

Mehmet Güleriyüz ve Bedri Baykam’ın bu akımın oluşum aşamalarında bizzat rol oynadıklarını araştırma yapılan gerek kaynak kitaplarda, tezlerde, dergilerde, ansiklopedilerde gerekse bu sanatçılarla yapılan görüşmelerde elde edilmiştir. Bunun yanında sanatçı Şenol Yoruzlu’nun figür yaklaşımları bu sürecin içerisinde

değerlendirilebilir. Aksiyon resminden hareketle figürler üzerinde ekspresif ruhu döngüsel çizgilerle tanımlayan sanatçı Ömer Uluç, Yeni Dışavurumcu sanatçılar arasında yer almasa da yer yer bu akımın dışavurumsal çizgisinde çalışmalar yaptığı bilinir.

Sanatçı Yüksel Arslan'ın resimlerinde figür çözümlerinde ulaştığı cinsel konuları ve psişik dünya kavramlarını ortaya koyarak dışavurumcu bir yaklaşıma ulaştığı söylenebilir. Daha önce ele alınan doğa izlenimleri, natüremort, klasik mekân anlayışı içerisinde sunulan nü ve benzeri figürler yerini bu dönemde akıtmalara, daha sert, geniş fırça vuruşlarına, tuval ebatlarında belirgin artışlara, rengin karıştırılmadan kullanımlarına bırakmıştır. Dolayısıyla yapıtların temasal bağlamında psikolojik ve melankolik etkiler uyanmıştır.

20. yüzyılın ilk çeyreğinde Avrupa'da etkili olan Dışavurumcu ressamların ifade yönelimleri dikkate alınırsa bu unsurların yaşanan durumlarla doğru orantılı olduğu görülür. ‘‘Ekspresyonist ressamların yaşamları incelendiğinde, psikolojik sorunları onların bu anlatım biçimine neden yöneldiklerini açıkça ortaya koyar. Bu bakımdan onlar, doğaya, doğa görüntüsüne değil, kendi iç dünyalarının doğasını resmetmeye yönelmişlerdir’’⁵⁴ (Turanî 1982, 91). Temelinde toplum bilincini ve insan sorunlarını ele alan akım sadece güzeli, estetik olanı ortaya koymak yerine onu bozmak ve eleştirisini yapmak şeklinde gelişmiştir. ‘‘Resimde ekspresyonizm, dönemin toplumsal ve bireysel sorunlarıyla iç içe olan, temelinde öznel bir bireycilik yatan bir burjuva insancılığını sergiler’’⁵⁵ (Erdok 1988, 8).

Türkiye’de dışavurumsal yaklaşımın teknik anlamda tuvalle buluşması rahat fırça vuruşlarıyla özgür düşünce tarzını, kişinin kendi ve çevresiyle olan sorunlarını dile getirmesinde kolaylık sağlamıştır. Bu anlamda diğer sanat akımlarına oranla sanatta çok daha özgür bir yönelim getirmiş ve sonraki süreçlerde bu tarz eserler veren sanatçıların sayıları giderek artmıştır.

Mehmet Gülerüz, yapılan röportaj esnasında şu cümleleriyle o dönemin sanatına değinmiştir: “1985 sonrasında birçok ressam Yeni Dışavurumcu resimler yaptılar fakat onların çoğu şuan kalmadı. Dışavurumcu resim yapmak kolaydı. Su kaldıran bir şeydi. Patlamalar, boya dökmeler vs. Türkiye’de Yeni Dışavurumcu sanatçı olarak kimseyi görmüyorum.” Sanatçının ifadelerinden hareketle dışavurumsal resim yapmanın sağladığı bağımsızlık duygusu Yeni Dışavurumcu akıma dâhil olmak isteyen birçok kitleyi de beraberinde getirdiği anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak Türk sanatında özellikle 1980 sonrasında ele alınıp değerlendirme yapılabilecek birçok sanatçı vardır. Fakat konu içerisinde ele alınan sanatçılar dışında önceleri akımların etkilerinde kalarak Yeni Dışavurumcu eserler yapan günümüzde birçok sanatçılar mevcuttur. Bu yüzden öne çıkan ressamlardan özellikle Mehmet Gülerüz, Bedri Baykam’ın röportajları ve onların araştırmalarından oluşan detaylı bilgi sunmanın bu akımın Türk sanatındaki gelişimini tanımak açısından yarar sağlayacağı düşünülmüştür.

Böylece sanatçı Gülerüz ve Baykam’ın röportajlarını yapmakla hem Türk sanatındaki Yeni Dışavurumcu akımın tarihsel gelişimi ve sanatçılarının kimler oldukları bilinmiş olacaktır. Aynı zamanda ülkenin o dönemlerde nasıl bir oluşum içerisinde olduğu, Batı sanatında bu akımın kimler tarafından başlatıldığı, akımın hangi akımlara tepki olarak geliştiği, nasıl bir kültür içerisinde doğduğu ve insan temasındaki rolü hakkında birçok bilgi ayrıntısıyla elde edilmiş olacaktır.

IV.6.2.1. Bedri Baykam (1957):

Batı'da 1980'li yılların başında ortaya çıkan Yeni Dışavurumculuk akımı Türkiye'de farklı gerekçelerden ötürü Batı'yla eş zamanlı olarak yaşanmıştır. Elbette ki akımı ele alırken ülkelerin o dönemlerde yaşadığı kültürel değerlerini, sanatçıları ve onların içinde buldukları siyasi, ekonomik, toplumsal koşullarını da göz ardı etmemek gerekir. Sanatçı Bedri Baykam'ın Türk ve dünya sanatı adına başlattığı hareketler özellikle 1980'li yıllardan itibaren sanat tarihi açısından önemli bir aralığı içermektedir. Bu sayede Baykam'ın özgeçmişini kısaca anımsamanın hem ülkenin hem de dünya sanatında etkili olan Yeni Dışavurumculuk'un günümüze değin gelişim çizgisini kavramak açısından yararlı olacağı düşünülmüştür.

Çocukluk dönemlerinde Ankara, Bern ve Cenevre'de ilk kişisel sergilerini açmıştır. 1960'lı yıllarda "Harika Çocuk" unvanını alarak Avrupa ve Amerika'nın birçok sanat merkezlerinde sergiler düzenlemiştir. İstanbul Fransız Lisesi'nde eğitim gören Baykam, sanat kariyerinde önemli bir dönüm noktası olacak olan ülke Fransa'ya 1975 yılında taşınmıştır. Sorbonne Üniversitesi'nde İşletme ve Ekonomi tahsili yaparak buradan master derecesiyle mezun olur. Aynı süreç içerisinde Paris'te sanatçı L'Actorat isimli özel okulda aktörlük üzerine tahsil yapmıştır. Bu dönemlerde hem resimden hem de tenisten vazgeçemez.

1975 ve 1980'li yıllar onun kariyerinde Paris'in kafeleri, ışıklı mekânları, manzaraları onun karakalem ve çini mürekkebiyle yaptığı desenlerine yansımıştır. Bunun yanında yaşadığı çalkantılı aşkları kaleminden düşmeyecek konuları arasına girmiştir. Sanatçının Ankara, İstanbul ve Paris'te geçirdiği yıllar içerisinde yağlıboya çalışmaları yapmadığı dikkati çeker.

Eserleri içerisine genel itibariyle memleketi ve Paris arasında yaşadığı kültürlerin yansımaları görülür. Dolayısıyla erken yaşlarda mücadelesini verdiği sanat hayatında; aşk, erotizm, cinsellik ve iç yansımalar onun ruh halini tanımlayan konuları arasına girer.

12 Haziran 1980 yılında Türkiye'ye uğramadan Paris üzerinden Amerika'ya hem yaşama tutunmaya hem de sanat kariyerini şekillendirmeye gitmiştir. Böylece sanatçının Amerika seyahati Türk sanatı açısından değerlendirildiğinde oldukça önemli bir yer tutar. Çünkü Baykam'ın 1981 yılında gerçekleştireceği "Fahişenin Odası" adlı ünlü eseri (Şekil 4.13.) kendisinin de farkında olmadan hem Türk hem de dünya sanatı açısından Yeni Dışavurumculuk akımının ilk sinyallerini vermeye başlayacaktır. Dolayısıyla 1980'lerin ilk yılları Batı ve Türk sanatçılar açısından akımın doğum aşamaları olarak ele alınabilir. Akımı ele alırken bilinmesi gereken en önemli unsur; akımın her iki uygarlıkta da eş zamanlı olarak yaşanmasıdır.



Şekil 4.13. Bedri Baykam, "Fahişenin Odası", 1981, 120 x 240 cm, Sunta Üzerine Yağlıboya ve Kırık Ayna.

Sanatçı Baykam, Amerika'da California College of Arts and Crafts adlı okulda 1984 yılına kadar resim ve sinema eğitimleri almıştır. 1981 yılında tuval resmine ilk defa geçiş yapan sanatçı yaşadığı ortamın da etkisiyle o yıllarda ilk dışavurumcu çalışmalarına geçiş yapmıştır. Sanatçı bu süreci yaşarken etkileneceği, kendisine örnek alacağı ve ilham duyacağı Vang Gogh, Picasso, Albert Marquet ve Georges Braque gibi sanatçılar da olmuştur. Onlardan aldığı şevkle ince fırça vuruşlar yerini daha kalın, sert ve hızlı fırça darbelerine bırakmıştır.

Ayrıca Picasso'nun resimlerindeki heykelin plastik gücüne hayran olduğunu kitabı “Sonsuz Okyanus Bedri Baykam”da dile getirmiştir. “Fırtınadan Önce İstanbul”, “Halet-i Ruhiye”, “Lodos'ta İstanbul” ve “Âşık Veysel” bu anlayışın yapıtları olarak gerçekleşmiştir. Bunun yanında Sanatçı, 1980'li yıllarda Amerika'da etkili olan rockn rolla, pop ve mizah kültürü içerisinde büyümüş ve o kültürün sanat ortamını bizzat yaşamıştır.

Sanatçının o dönemlerde çektiği yalnızlık, ruhsal problemler ve aile yaşantısından ayrı kalmanın verdiği özlem beraberinde psikolojik durumları açığa çıkaran çalışmaları tetiklemiştir. “Kırık Kalp” ve “Kadere İsyan” o dönemlerde ortaya çıkarılmıştır. Dolayısıyla bu eserlerin dışavurumsal özelliği öne çıkarılmıştır. Sanatçının kendi ifadeleriyle “Kırık Kalp” adlı eser acıyan, kanayan ve yaralı bir kalbin düşüncelerini dile getirmiştir. “Kadere İsyan” ise çılgın atan, yaşama, hayata ve yaşadığı ilişkilere isyan eden bir adamın haykırıışlarını anlatır.

Bedri Baykam'la 15 Ekim Perşembe (2009) günü yapılan röportajda sanatçı içinde bulunduğu ortama ilişkin şu cümleleriyle açıklık getirmiştir: “Benim farkım Amerika'ya gittiğimde: Ben geldim. Burada sanat okuyayım. Acaba burada ne resim yapayım? Diyen bir adam değildim. O duymuş olduğun “Harika Çocuk” döneminden geliyorum. Yıllardır resim yapıyorum. Yıllardır sergi açıyorum. Böyle bir ortamdan geliyorum. Bütün bu resimleri yaparken de bir yandan Van Gogh, Picasso hoşuma gidiyor biryandan da Picasso'nun Les Demoiselles d'Avignon resmi beni etkiliyor ve onunla ilgili resimler yapıyorum.”

Bedri Baykam'ın 1980 yıllarda yaptığı resimlerinde Van Gogh'un ekspresifliğini irdelediği görülür. Aynı zamanda Picasso'nun resme dair oluşturduğu kübist formlarından etkilenmiştir. Böylece Baykam, ilk tuval resmi olan “Fahişenin Odası”nı 1981 yılında gerçekleştirmiştir. Sanatçının eseri, dönemin sanat tarihi açısından değerlendirildiğinde Yeni Dışavurumculuk akımını temsil eder. Yapıtın oluşum evresi de bir o kadar farklıdır ve ilginçtir. Bir gece gördüğü rüya şaşırtıcı bir biçimde eserin alt yapısını oluşturmuştur.

Bir gece Ro ile uyurken bir rüya görüyorum. Bir kadın sol tarafta donunu çıkarıyor, sağda kırık aynalar var ve her bakan orada kendini görüyor. Çok boyalı, ağır, çarpıcı bir resim. Heyecanla uyanıyorum. Sağda, yer yatağının yanında bir peçeteye çok hızlı bir skeç yapıyorum unutmamak için ve tekrar uyanıyorum. ‘Fahişenin Odası’ kavramsal doğumunu o gece yapıyor ⁵⁶ (Baykam 2006, 92).

Bu resmin ardından ‘‘Aşktan Sonra’’ adlı çalışmasını oluşturur. Bacakları açık bir şekilde dinlenirken resmettiği kızın adı Allison’dur. 1981 tarihli bu eser cinselliğin kadın bedeninde oynadığı rolü tartışır şekilde erotizm yüklüdür. Kübist formların dikkat çektiği yapıtta hızlı renk geçişleri ve fırça vuruşları, yapıtın dışavurumsal bir tarzda yapıldığını kanıtlar. Sanatçı Van Gogh’un yapıtlarında uyguladığı hızlı ve ekspresif tarz, o dönem Baykam’ın etkisinden vazgeçemeyeceği bir yönelim olur. Öyle ki sanatçı 1982 yılı 18 Ocak günü Paris’teki Jeu de Paume Müzesi’ne yaptığı yolculukta Van Gogh’un eserlerini görürken defterine Fransızca olarak şöyle yazmıştır:

Kendimi yaşama dönmüş, bir müzede kendi resimlerine bakan Van Gogh gibi hissettim! Tanrım, kendimi ne kadar onunla özdeşleştirebiliyorum. Bu, resmimin kendini somut olarak dışa vurup somutlaşmasından çok, beynin içindeki kişilik, karnımı her gün bıçakla deşerek bağırsaklarımı dışarıya alma arzumu ve genel resim üzerine taşıdığım fikirler üstünden yürüyen bir beraberlik...⁵⁷ (Baykam 2006, 168).

1980’li yıllarda Paris’te sanatçıyı etkileyecek çok önemli bir sergi yapılır. Bu sergi Post Modern süreçte Batı’nın izlediği büyük değişimleri dile getirmesi açısından önemlilik arz eder. Genel olarak sergi kapsamında medyanın iletişim organlarının önem kazandığı ve nesnelerin gerçeklik kaygılarının daha düşünsel olanaklara bıraktığı bir algılama ile ele alınır. Centre Pompidou’da ‘‘Les Immateriaux’’ isimli sergi bu açıdan düşünüldüğünde gerek sanatçının sanatında ele aldığı kavramlara cevap bulması açısından gerekse dünya sanat ortamının günümüze geçiş sürecindeki pozisyonu bakımında önemlidir.

Baykam Amerika'ya dönüşünde okulun malzeme ve kitap bölümünden Art in America dergisini satın almıştır. Derginin başlığında “Avrupa’da Dışavurumculuk” şeklinde yazılmıştır. Bedri Baykam, Yeni Dışavurumculuk akımının aynı anda Fransa, Almanya ve İtalya’da ortaya çıkışına hem kendi ruh ikizlerine rastladığını düşünerek sevinmiş hem de kendi tarzını yansıtan bu akımın içerisinde olamamaktan yakınmıştır. İlk defa İkinci Dünya Savaşı’nın ardından böylesine heyecanlı ve duyguların bir arada ifadeye dönüştüğü bir akım ortaya çıkmıştır.

1950’li yıllardan 1980’li yıllara kadar süre gelen akımlar boyanın plastik gücünden yoksun daha yavan bir özellik göstermektedir. Dolayısıyla sanatçıya göre bu dönem duygu yoğunluğundan yoksun, reklâm kültürünü öne çıkaran realist ve kavramsal konular etrafında oluşmaktadır. Art in America dergisinde yapılan çalışmalar Baykam’ın eserlerine yakın bir üslup özelliği taşıdığından kendisinin de dergide yer almayışından büyük üzüntü duymuştur. Sanat tarihi açısından bakıldığında Fahişenin Odası, “La Toilette” ve “Hayalet” adlı eserlerin hepsi de Yeni Dışavurumculuk’un ortaya çıkışından önce yapılmış ve bunu bir şekilde sanatçı ispatlamak zorunda kalmıştır. Bu eserler uzun kenarları iki metrenin üzerinde olup akımın özelliklerini yansıtmaktadır.

Avrupa’da o dönemlerde Yeni Dışavurumcu sanatçılardan Kiefer, Polke ve Baselitz ortaya çıkmıştır. Aynı derginin birkaç sayı sonrasında ise sanatçı Chia, Salome, Fetting, Castelli ve Jean Charles Blais Combas gibi Avrupalı diğer Yeni Dışavurumcular ortaya çıkmıştır. Amerika’da ise David Salle, Julian Schnabel ve Eric Fischl o döneme giriş yapan sanatçılar olmuştur.

Dışavurumculuk akımı ve önceki akımlar gerek çıkış nedenleri gerekse ele aldığı kavramlar açısından Yeni Dışavurumculuk akımından ayrılmıştır. Yeni Dışavurumculuk akımı bu bakımdan bugüne kadar çıkan tüm akımlardan farklı olmuş ve bireysel çabaların ürünü olarak ayrı yerlerde eş zamanlı olarak ortaya çıkmıştır. Yeni Dışavurumcu Amerikalı sanatçı Julian Schnabel akımın çıkışına ilişkin şöyle demiştir: “Dışavurumculuk bugün neden yeniden yüzeye çıktı bilmiyorum. Genellemelerden

nefret ederim. Birkaç sanatçı bir şeyler yapar, belirli bir şekilde resimler yapar, çünkü dünyayı belirli bir aktarma tavırları vardır. Parmaklarını çağın nabzına koyarlar ve bir imkânlar dizisi yaratırlar. Sonra da başkaları bu yeni uzama atlayıp onu protoplazma* gibi doldururlar. Fırça darbelerim duygusal değildir. Somutkandırlar. Beethoven gibi. Beethoven'de kalbi kırık bir şeyler vardır''⁵⁸ (Baykam 2006, 225).

Batı'da Yeni Dışavurumculuk akım devam ederken Türkiye'de Baykam'ın 1983 yılında Ankara'daki Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde ve İstanbul'daki Atatürk Kültür Merkezi'nde aynı yıl açtığı sergiler Türk sanatı için tarihi bir güne tanıklık etmiştir. İlk Ankara'daki Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde olan sergisi açılmıştır. Bu serginin açılışıyla birlikte insanlar şoke olarak daha önce rastlamadıkları bir sergiyle karşılaşmışlardır. Çünkü bugüne kadar yapılmış eserlerden gerek ebat olarak gerekse eserin plastik gücü bakımından tümüyle farklı olmuştur.

Sergide, geleneksel Türk sanatına özgü 50x70 cm veya 60x80 cm ebatları yerine ortalama 120x240 cm ebatlarındaki büyük tuvaler sergilenmiştir. Dolayısıyla gerek halk gerekse sanatçılar o yıl o sergide kültür şokuna maruz kalmışlardır. Aynı zamanda sergideki eserlerin fırça vuruşları, renk ve biçim teknikleri, konuyu ele almış biçimleri ve yansıtılan ifade gücü bakımından da tamamen farklılık göstermiştir.

Bedri Baykam'la yapılan röportajda sanatçı Ankara'daki sergisi için şöyle ifade etmiştir: ‘‘Birden 1982 yılı sonu 1983 yılı başında dev resimler, akıtmalar, grafitiler, kırık aynalar ile o ortama giriş yaptım. İnsanlar neye uğradığını şaşırıyor ve şoka girdiler. Kültür şoku yaşadılar. Mesela Ankara'daki Zafer Çarşısı'nda insanlar sergimi gezerlerken nerede şoke olacaklarını, nerede duracaklarını ve nerede oturacaklarını biliyordum. Çünkü tam bir pattern (model) takip ediyordum. İnsanlar bu ortalama ebadı yılda bir ya da iki kez yaparlarken o sergide kırık beş elli tane büyük resim gördüler. Bunun yarattığı kültür şokunu tarif edemem sana.’’ Bu süreçten itibaren Türkiye'de

* Hücrenin çekirdeği ile sitoplazmasına verilen ad.

Yeni Dışavurumculuk akımı gerçekleşmiş ve sonrasında yeni sanatçılarla birlikte ülke Batı ile eş zamanlı olarak akımı takip etmiştir.

Baykam Amerika yılları içerisinde onun sanat yaşamı boyunca kendisini etkileyeceği önemli bir duruma tanık olmuştur. Batı sanatını 1980'li yıllarda etkisi altına alan Yeni Dışavurumculuk akımının bireysel çabalarla farklı ülkelerde eş zamanlı olarak ortaya çıkmasının yarattığı durumu Bedir Baykam'ı hem sevindirdiğini hem de bir bakıma kendini de ispatlaması açısından tedirgin ettiğini daha önceki ifadelerde de yer verilmiştir. Bu durumdan hareketle sanatçı o yıllarda sıradan bir galeri dahi olsa içinde bulunduğu zaman diliminde bir sergi açması ve bunu belgelemesi gerekmektedir.

1983 yılı San Francisco Müzesi'ne mektupla yaptığı başvuru oranın müdürü Henry Hopkins tarafından ret kararı ile sonuçlanması sanatçıyı üzmüştür. Müdürün asistanı tarafından müdürün faaliyet ve bölgesel işleri gerekçe gösterilerek sanatçıya ret mektubu gönderilmiştir. Mektupta, Yakın doğudan Bay Area bölgesi sergi açması için tavsiye edilmiş fakat oranın da kişisel sergileri değerlendirmeyeceği ihtimali üzerinde durulmuştur. Bu durum her hangi bir sanatçının kişisel sergi açması açısından değerlendirildiğinde olumlu ya da olumsuz bir kararın verilmesi göz önünde bulundurulabilir. Çünkü müze gibi galeriden daha saygın bir kurumun değerlendirme kriterleri düşünülerek olumsuz bir cevabın dönüt olarak gelmesi durumu çok daha yüksek bir ihtimal olarak kabul edilebilir. Fakat Bedri Baykam'ın ifadeleri göz önünde bulundurulduğunda değindiği konu farklı nedenler çerçevesinde geliştiği ortaya çıkmıştır.

San Francisco Müzesi'nin 30 Haziran–1 Temmuz (1984) tarihleri arasında düzenleyeceği sempozyum ve sergi dünya sanatında etkili olan Yeni Dışavurumcu sanatçılar ve onların eserlerinden oluşan kapsamlı bir organizasyonu içermiştir. Dolayısıyla o müzede hem Batı hem de Doğu sanatlarının eserleri kapsamlı olarak araştırılması yapılacağı umulmuştur. Oysaki durum sanıldığı şekilde gerçekleşmemiş sergi Fransa, İngiltere ve Almaya gibi üç ülke ile sınırlandırılmıştır. Sanatçı, Doğu

Ülkelerini temsil edecek hiçbir sanatçının o mzeeye davet edilmemiş olmasını eksik ve yanlış bir araştırma yapıldığına bağlamıştır.

Serginin gerçekleştirileceği tarihte Bedri Baykam bu duruma karşı olarak kültürel gerilla eylemi düzenlemiştir. Dolayısıyla müze açılışında bir manifesto düzenlemeye karar vererek sayfanın ilk kısmına ‘‘Bir sorunun yanıtlanması lazım: Batı dünyası yine Modern Sanat Tarihi’ni yalnız Batılı sanatçıların tarihi olarak yazmakla mı meşgul?’’ yazmıştır. İkinci kısmına ise ‘‘İsterdim ki, ‘İnsanlığın Koşulları’ adı verilen bir sergi, ‘insanlığın Zürih ve Chicago’daki koşulları’ adını alabileceği bir duruma düşeceğine, dünyadaki milyarlarca başka insanın da durumuna ve konumuna değinebilseydi’’ şeklinde yazarak eylemini düzenlemiştir.

Sanatçı bu duruma yapılan röportaj esnasında şu şekilde açıklık getirmiştir: ‘‘Bizler ‘‘Uluslar arası sanat sergisi yapıyoruz’’ diyorlardı. Dünyanın her yerinden en iyi eleştirmenler gelmişti. Bu uluslar arası sergide yalnız Fransa, İngiltere, Almaya vardı. Dedim ki: ‘‘Niye bir modern sanat tarihini Batı’nın oldubittisi haline getiriyorsunuz? Bıkmadınız mı bu senaryodan? Sürekli olarak üç paralı ülke için üretilen bir sanat tarihi yapılıyor!’’ O manifesto çok tarihi bir manifestodur. San Francisco Modern Sanat Müzesi’nin 1984’e kadar yaptıklarına bir bakın bir de o manifestodan sonra yaptıklarına. Yavaş yavaş bambaşka bir çizgi görürsünüz. Zenci, Çinli ve Chicano (Meksika) sanatlarına da açılmıştır, müze.’’ O günden sonra sanatçı kültürel ve siyasal emperyalizme karşı çıkararak ‘‘Modern Sanat Tarihi, Batının Bir Oldu Bittisi’’ ve ‘‘Maymunların Resim Yapma Hakkı’’ adlı araştırma ve kitaplarını kaleme almıştır.

1980’li yıllar süreci sanatçının tanık olduğu olumsuz olayların yanında sanatı içerisinde verimli olduğu ve önemli eserlerin doğduğu bir süreci kapsar. Bu dönem içerisinde onun, tuval üzerine peş peşe oluşturacağı hızlı resim serileri ve akıtmaları önemlidir. Tuvalin yüzeyini adeta kâğıt gibi kullanarak çok daha hızlı, etkili ve geniş fırça darbeleri içerisinde çalışmalar yapar. ‘‘Darbe’’ ve ‘‘Dşyorum’’ adlı çalışmalar o yıllarda art arda yapılmış hızlı çalışmalardır. Bir diğer önemli eseri, onun Yeni

Dışavurumcu akımı içerisinde verdiği kişisel mücadelesini yansıtan ‘‘Resimlerinin Önünde Poz Veren Grafiti Çocuğu’’ ve ‘‘80’lerin Yasak Adamı’’ isimli yapıtlarıdır.

Benzer olarak ‘‘New York İçilecek Denizdir’’ (Şekil 4.14.) yine sanatçının hem akım içerisindeki mücadelesini dile getirir hem de New York’u denize benzetilerek orada hayata tutunmanın zor olduğu ima edilir. Dolayısıyla New York’ta başarılı olmanın bir şekilde denizi içmekle aynı anlama geldiği kanısı doğar.

Eserin plastik gücü dikkati çekmektedir. Sağ taraftaki deniz New York tasviri ile figüre doğru yönelmektedir. Yapıtta tasviri yapılan figür muhtemelen sanatçının kendisidir. Bu durumda figür de karşısına çıkacak tüm engellere göğüs gerer vaziyette New York’u midesine indirmektedir. Oldukça ironik ve çarpıcı bir çalışmadır. Sonuçta o dönemde Amerika gibi bir dünya devi ülkesinde sanatçı olmak ve ayakta kalabilmek oldukça zordur. Sanatçı bu durumda içinde bulunduğu ortamla kendi iç hesaplaşmasını dışavurumunu gerçekleştirmiştir.



Şekil 4.14. Bedri Baykam, ‘‘New York İçilecek Denizdir’’, 1985, 150 x 210 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik.

“Hiçbir Yerin Ortasındasınız”, “Sonsuza Yürüyen Adam” sanatçının en önemli dört, beş yapıtları arasındadır. Aynı dönemlerde daha soyuta yakın, akıtmalı ve resmin yüzeyinde yazıların olduğu “Uç”, “Son Fırsat”, “Sisyphus” ve “I Paint For a Living” gibi anlık, hızlı çalışmalar yapılır. Bir başka önemli eseri ise “Türkle Tanış”tır. Bu eserde kendi içerisinde değerlendirildiğinde sanatçının batı ülkesinde doğulu bir sanatçının da var olduğunu ispatlaması ile ilintilidir.

Eserdeki Camel marka sigara bir bakıma Türk kültürünü simgeleyerek yapılmıştır. “Lütfen Bana Rahatlatıcı Bir Yalan Söyle”, “Efsane” ve “Neden Janusz Haka Salome Kadar Meşhur Değil?” gibi yapıtlarda o dönemin ruhuyla ilintili olup politik ve metafizik anlamlar yüklüdür. Sanatçının “Süvariler” (1963), “Jokeyler” (1966), “Ayyaş” (1976) ve “Fahişenin Odası” (1981) isimli eserlerinden sonra gelen en önemli beşinci yapıtı arasına “The Painting” girer. Onun tabiriyle “en uç, en üst resim” olması ve bunun ötesinin olamaması nedeniyle eser, ismini kendiliğinden ortaya çıkarmıştır.

IV.6.2.1.1. 15 Ekim Perşembe 2009 Tarihinde Sanatçı Bedri Baykam ile Batı ve Ülkemiz Sanatlarında Ortaya Çıkan “Yeni Dışavurumcu Akım” Hakkında Röportaj:

15 Ekim Perşembe günü sanatçıyla soru-cevap yöntemi esas alınmıştır. Yöneltilmiş olunan sorular, Batı ve Türk sanatlarında 1980’li yıllarda ortaya çıkan Yeni Dışavurumculuk akımıyla ilişkili olarak geliştirilmiştir. Batı sanatında Yeni Dışavurumculuk’un ortaya çıkış dönemleri içerisinde yetişen bir Türk sanatçısı olduğundan dolayı sanatçı araştırma kapsamına dâhil edilmiştir. Bunun yanında akıma öncülük ederek gerek Türk gerekse Batı sanatlarında o yıllardan itibaren akımın etkilerini sürdürmesi sanatçının araştırma kapsamı içerisinde ele alınmasında etkili olmuştur.

Görüşme: Bedri BAYKAM ve Evrim ÖZESKİCİ arasında yapılan röportaj.

Konu: Batı ve Türk sanatlarında ortaya çıkan “Yeni Dışavurumcu” sanatın gelişim sürecini irdelemek.

Tarih: 15 Ekim Perşembe 2009

Başlangıç Saati: 17:30:40

Yer: Bedri Baykam’ın Pramid Sanat’taki atölyesi. (Taksim/İSTANBUL).

Evrin Özeskici: Dışavurumculuk akımının Avrupa'da sanatçıları uzun süre etkisi altına almasında şüphesiz dönemin sosyo-ekonomik ve siyasi koşullarının etkili olduğunu göz önünde bulundurulursa sonrasında akımın farklı bir başlık ile tekrar ortaya çıkmasında ne gibi etkenlerin rol oynadığını düşünüyorsunuz?

Bedri Baykam: Dışavurumculuk'un ortaya ilk çıkışıyla 1980'lerin başında yeniden ortaya çıkışı arasında kıyaslamalar, etkiler, benzerlikler ve farklılıklar vardır. 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan Dışavurumculuk akımı daha çok sanatçı Van Gogh, Gauguin ve Munch gibi sanatçıların biraz Avrupa sanatı geleneğinden gelen yapılarında Empresyonizm'in olaya daha şiirsel ve lirik bakan görüşlerinin dışında Post Empresyonist dediğimiz Empresyonist sonrası dönemin farklı arayışlarının içerisinde hissi dışavuruma, içgüdüye dayalı tamamen duygusal, ruhsal bir resim tarzını yaşama geçirme arzularından doğmuştur. Mesela aynı dönemde Pointizm noktacılığın, Nabilerin, Fovların arayışı vardır. Sanat ortamında bunların hepsinin birbirini etkilemesi ve birbiri içerisinde şekillenmesi vardır.

O dönemde Realist resimden İzlenimci resme yönelim tamamen avangart bir hamle olmuştur. Şimdi sanatçı Renoir ve Monet baktığımızda bizlere pasta gibi gelmektedir. Bu resimler çok yumuşak çok hoştur. Her birisi bugün bakış açımızda biraz ekspresif öğeler taşıyan bir resim olsa bile yine de bir izlenimci resmin Pre-Modern denilebilecek sanatçıların çalışmalarıyla kıyaslanamamaktadır. İzlenimcilik akımında bambaşka bir form, biçim analizi, fırça, tuş ve tuval kullanımı vardır. Bunun getirdiği yeni sanatsal düzen bu ortamda reddedilmiştir. Bunlar ancak reddedilmişler salonunda gösterilmiştir. Alay edilmişlerdir. Satın alınmaz ve değersiz denilmiştir. Sanatçılar bu resimlerini 200–300 franka satamamışlardır.

Bütün bu kabul edilebilir bir düzen yavaş yavaş oluşturulmaya başladıktan sonrada doğal olarak yeni kuşağın içinden farklı arayışlar çıkmaya başlamıştır. Onlar sanatçı Gauguin, Van Gogh ve Munch'u veya Fovları getirmiştir. Fovlar Fransız kökenli ki aralarında sanatçı Matisse, Duffy, Derain dışında Flemenk ve Kees Van Dongen gibi Avrupa'nın değişik yerlerinden gelen sanatçılar da vardır. Özellikle

Fransız Fovlarını ele aldığında daha çok sokak, manzara, orman, deniz manzarası ve kıyı kasabasının serbest fırça darbeleriyle ve vahşi renklerle yapılması mevzubahistir. Fov adı oradan gelmektedir. Bunu gören ilk eleştirilenlerden biri “İnanamıyorum Donatello sen koş vahşilere bir göz at!” diye haykırarak akımın adını koymuştur. Fovlar vahşilerdir.

Bu ressamaların vahşi ve ilkelliği sarı, kırmızı ve mavi gibi renkleri karıştırmadan kullanmalarıdır. Fovların Alman Dışavurumculardan farkı da şudur: Alman Dışavurumcular içsel, içgüdüsel, ruh analizi, psikoloji analizi, sıkıntı, depresyon, aşk, dans ve cinsellik gibi daha çok bu tür çağrışımları olan resimler yaparken Fransız Fovları ise daha nesnel manzara resmi, sokak resmi yapma eğilimindedirler. İki akım arasındaki ayrım buradan kaynaklanmaktadır. Fakat sonuçta o anda fotoğraf makinesinin icadı zaten resme yeni bir işlev getirmiştir. Gördüğümüzü fotoğraf makinesi çekebiliyorsa resmin artık başka bir işlev üstlenmesi lazımdır.

Ekspresyonizm böyle bir ortamda kişisel olarak halet-i ruhiye’yi en iyi şekilde duruma monte eden aynı zamanda tuval üstünde kendi hissettiklerini en iyi ifade ederek açıklayan sanatçılarla oluşmaktadır. Sanatçı Van Gogh ve Gauguin’den sonra Alman Dışavurumcuların dönemi gelmektedir. 1905’te başlayıp aşağı yukarı 1920’ye kadar devam etmektedir. 1907’de Kübizm akımı izlemektedir.

Kübizm döneminden önce Picasso’da mavi ve pembe dönemleriyle bir Post Empresyonist ressam durumundadır. Bu süreçte bir sürü akım birbiri ardına devam etmektedir. Kübizm, Fütürizm, Dada ve Sürrealizm akımları bu dönemde ortaya çıkmıştır. Bu akımlar toplumun savaşa ve edebiyatla ilişkisi şeklinde gelişmektedir. Dada’nın Sürrealizmle iç içe olduğu bir dönemdir. Sonrasında Alman realist ve sosyal resimler yapan Otto Dix ve Grosz gibi sanatçılar öne çıkmıştır. Alman Dışavurumculuk akımı 1905–1920 arasında Die Brücke ve Der Blaue Reiter grupları olarak ikiye ayrılmıştır.

Die Brücke grubu bahsedildiği üzere içgüdüsel ve halet-i ruhiye'ye dayalı, analizleri içermiş Der Bleau Raiter grubu içindeki Kandinsky ve Franz Mark gibi sanatçılar da daha çok geometrik şekiller veya soyut resim öğelerine yönelmiştir. Bu bahsedilen Alman Dışavurumculuk akımı Kübizm, Fütürizm ve Dadaizm'den gelen çizgi sonrasında gelişmiştir. Akım, 1930'larda Orta Avrupa resmini hatırlatan Realist Alman ekolü veya Ekol de Paris denilen Fransız Paris ekolü hatlar üzerinde tipik bir boyasal resim olarak varlığını sürdürmüştür.

1940'lı yıllarda Paris ve New York'da bilinen Soyut Dışavurumcu akımlar yaşanmıştır. Avrupa ve Amerika'da soyut akımlar başlamaktadır. Soyut akımlardan sonra özellikle Pop sanatı dönemi başlamıştır. Pop, Minimal, Kavramsal ve Foto Realist akımlardan sonrasında Yeni Dışavurumculuk akımı ortaya çıkmıştır.

1970'lerde birden sanat dünyası sakinleşmiştir. Pop sanatından sonra ortaya çıkan Minimal, Kavramsal ve Foto Realist akımların ortak noktası; sanatçıların duyguları, hisleri, içgüdülerinden uzak olmasıdır. Bütün bunlarda fazla aşırı bir renk, fırça darbesi, hikâye, içgüdü ve olay yoktur. Çok daha soyut ve estetikdir. Durağan ve moderndir. Birbirine benzer, çizgili, noktalı, tek renk, monokrom* resimlerdir. Akımın tekrar ortaya çıkmasında bu boşluğa bir tepki verme ihtiyacı olmuştur. Neden? Çünkü Yeni Dışavurumcu ressamlar çoğunlukla 1950'lerde doğmuşlar ve bu süreçlerde büyümüşlerdir. Pop kültürü, afişler, sinemalar, fotoğraflar, dergiler, sloganlar, tüketim piyasası...

Bu dönemde sanatçılar mizah kültürüyle büyümüşlerdir. Rockn rolla ve Pop ile büyümüş insanlardır. Siyasal mücadelelerin göreceli olarak var olduğu bir ortamdır. Onların büyüdüğü ortam budur.

Sonuçta bu kişiler burada yirmi üç, yirmi beş ve otuz yaşlarına geldiklerinde 1980 civarında denildi ki: "sanat ölmüştür. Yapılacak yeni bir şey kalmamıştır.

* "Tekrenkli" anlamına gelir. Tek renk ya da tek bir rengin tonları (ör. Grizay, Kamayö) kullanılarak oluşturulan resmin, fotoğraf vb yapıtları niteler. Çok renkli heykel, mimarlık ve oymabaskı örnekleriyse Polikrom olarak tanımlanır.

Ekspresyonizm, Sürrealizm, Pop, Minimal, Kavramsal, Foto Realizm ve Happeningler'de yapılmıştır.” Bütün bu insanlar dediler ki: “Ekspresyonizm, Sürrealizm, Pop, Minimal, Kavramsal, Foto Realizm gibi akımlar heyecan vermemektedir. Bu kültürün içinden yeni bir sanat yapılmalıdır. Bu kültürün içinde kadın, mizah, heyecan, slogan ve değişik malzemeler vardır.” Dolayısıyla bu sanatçılar birbirinden habersiz dünyanın değişik yerlerinden tekrar kendilerini olayın ortasına koyarak tuval resmi yapmaya başlamışlardır.

Kavramsal dönemlerde tuval resmi azdır. Olsa bile heyecansız, renksiz ve hikâyesizdir. “Ben tekrar resim yapacağım. Aynı zamanda bu resmin bir hikâyesi olacak. Gerekirse ben bunun merkezi olacağım. Gerekirse kendi korkularımı, şehvetimi, arzularımı, paranoyalarımı, başıma gelen komikliklerimi anlatacağım ama her şeyden önce ben öznel bir resim yapacağım” denildi. Birbirinden habersiz İtalya, Almanya, Amerika ve Güney Amerika'da birçok insan buna benzer bir yaklaşımla resim yapmaya başlamıştır. Böylece Neo Ekspresyonizm akımı (Yeni Dışavurumculuk akımı) yüzyıl başında doğum nedenlerinden çok daha farklı gerekçelerle doğmuştur.

Neo Ekspresyonizm Minimal, Kavramsal, Foto Realist ortamın yarattığı boşluğu doldurmak ve boşluğa tepki yapmak için ortaya çıkmıştır. Hatta Pop sanatı döneminde bile bu sanatçıların bireyselliği, benmerkezciliği ve Marilyn, Che, popüler kültür, heykeller, resimler, pop ikon göndermeler bir miktar minimaldir. Veya foto realist olmasa bile heykel oldukları zaman daha realizeyle ilişkilidir. Böylece insanların okuduğu resimli romanlardan, sinemalardan, sloganlardan, seksi afişlerden, modeller kültüründen, fotoğraflardan ve tüketim piyasasından sanatçıların esin alarak kendisini merkeze koymaları veya dev resimleri yapmalarıyla bu olay başlamıştır.

Evrin Özskici: Biliyoruz ki Yeni Dışavurumculuk akımı başta Almanya, Amerika olmak üzere birçok Avrupa ülkelerinde de süreç içerisinde kendini göstermiştir. Bu bağlamda Yeni Dışavurumculuk'un ülkemizde 1980'li yıllarda hissedilmeye başlanmasıyla birlikte akımın nasıl bir gelişim seyri izlediğini söyleyebilirsiniz?

Bedri Baykam: Ben 1975–80 arası Paris’te kaldım. 1980’de Amerika’ya gittim. 1987’ye kadar orada kaldım. Ben Amerika’ya gittiğimde Yeni Dışavurumculuk diye bir şey yoktu. İçimde bulunduğum ortamda 1980–81 yıllarında ekspresif resimleri yaptığımda: “Bu nereden çıktı? Bu nasıl bir resim? Bunu niye yapıyor?” Diye bakmışlardır. Çünkü o ortamda tipik Amerikan soyut resmi, Minimal ya da Kavramsal sanat yapmışlardır. Daha usta sanatçılar ise üniversitelerde Foto Gerçekçi resimler ortaya koymuşlardır. O ortamda benim gibi böyle resim yapan yoktu. Bu analizler yapılmadan önce ben böyle bir resim yapmışım ve bunun “Niye?”sini araştırmıyordum.

Benim farkım Amerika’ya gittiğimde: “Ben geldim. Burada sanat okuyayım. Acaba burada ne resim yapayım?” diyen bir adam değildim. O duymuş olduğun “Harika Çocuk” döneminden geliyorum. Yıllardır resim yapıyorum. Yıllardır sergi açıyorum. Böyle bir ortamdan geliyorum. Bütün bu resimleri yaparken de bir yandan Van Gogh, Picasso hoşuma gidiyor biryandan da Picasso’nun Les Demoiselles d'Avignon resmi beni etkiliyor ve onunla ilgili resimler yapıyorum.

1982 Sonbahar’ında bir gün dinlenirken Art in America dergisi satın aldım. “Avrupa’da Ekspresyonizm” diye bir seri vardı. Bir baktım benim iki yıldır Amerika’da yaptığım gibi resim yapan İtalyanlar, Almanlar ve Fransızlar da vardı. Birden ruh kardeşlerimi bulmuş gibi hem heyecanı hem de sevinci yaşadım ve böyle deli resimler yapan tek ben değilmişim hissine kapıldım. Koşarak bana yakın insanlara ve benimle birlikte sinema okuyan arkadaşşıma gösteriyorum.

Aynı derginin bir sayı sonrasında da “New York’ta Ekspresyonizm” başlığı çıktı. Orda da Erich Fischel, Julian Schnabel ve David Telly gibi isimler öne çıktı. O anda hem çok mutlu oldum hem de biraz üzüldüm. Şu aşamada bunlar kategori edilip moda yapıldıktan sonra birçok kişi “bizde bunu yapalım” diyeceklerdi. Sen kalkıp bunları şu ortama önceden yaptığını yakın geçmişinle kanıtlamak zorundasın. Birde baktım ki bütün sergiler yalnız Alman, Amerikan, İtalyan ve Fransız ülkeleri olmak üzere dört blok batı ülkesine ayrılmış. Dolayısıyla bunun zor olacağını bilerek bu

sevinci yaşadım. Bir yandan da kendi resmimi yapmaya devam ediyorum. Benim için çok zor yıllardı.

Türkiye’de ben 1983 yılı başı 1982 yılı sonunda geldim. Türkiye’de 1982 yılı sonu 1983 yılı başında Ankara ve İstanbul’da iki sergi açtım. Ankara’da olan Zafer Çarşısı’ndaydı. İstanbul’da olan ise AKM’deydi (Atatürk Kültür Merkezi). Türkiye’de sakin bir sanat ortamı vardı. O zamanlar ortalama resimler 60x80 cm ebadında; peyzaj, portre, natüremort ve bazı küçük nü’lerden oluşmaktaydı. Birden 1982 yılı sonu 1983 yılı başında dev resimler, akıtmalar, grafitiler, kırık aynalar ile o ortama giriş yaptım. İnsanlar neye uğradığını şaşırıyor ve şoka girdiler. Kültür şoku yaşadılar Mesela Ankara’daki Zafer Çarşısı’nda insanlar sergimi gezerlerken nerede şoke olacaklarını, nerede duracaklarını ve nerede oturacaklarını biliyordum. Çünkü tam bir pattern (model) takip ediyordum.

İnsanlar bu ortalama ebadı yılda bir ya da iki kez yaparlarken o sergide kırk beş elli tane büyük resim gördüler. Bunun yarattığı kültür şokunu tarif edemem sana. Futbol ayakla oynanırken tıpkı elle gol atma izni verilmiş ya da otomatik şut çeken ayak gelmiş gibi bir şeydi. 1982–83 sonrası her serginin basın bülteni, afişi, kataloğu, davetiyesi, halkla ilişkisi ve medya ile ilişkisi yoktu. Biryandan sunum, ebat ve içerik devrimi biryandan resmin toplumla buluşması ve kültür değişimi yaşandı. Ve Yeni Dışavurumculuk’un ne olduğu, nasıl yaşandığı, dünyada neler olup bittiği de o topluma anlatıldı.

İlk defa Türkiye, Batı’yla eşzamanlı olarak bir akım yaşadı. Yani Türk sanat tarihinin gelişim çizgisi ile Batı’nın gelişim çizgisi ilk defa o sergilerde kesişti. İlk defa bunun hakkında yazılar, makaleler, lehte aleyhte görüşler çıktı. İlk defa kanlı canlı bir akım doğum halinde, şekillenme halindeyken, daha akımın ismi konulmamışken ve yapılan resimler Türklerin önündeyken ortaya böyle bir ortam çıktı. Dolayısıyla Yeni Dışavurumculuk akımı ve içeriğinin ne olduğu hakkındaki tartışmalar doğal olarak benim üzerimden yapıldı. Savunusu, eleştirisi ve saldırısı benim üzerimden yapıldı.

Yani ben bunun hem halkla ilişkiler müdürü, hem fabrikacısı, hem ressamı, hem avukatı, hem suçlusu oldum.

Bunun dışında o andan itibaren Yeni Dışavurumculuk ortaya çıktıktan sonra bu tarz resimler yapılmaya başlanmıştır. Yeni Dışavurumculuk ekseninde değerlendirilebilecek bazı sanatçılar ortaya çıkmıştır. Mesela 1984'ten sonra bazı sanatçılar "Ben de Yeni Dışavurumcu bir sanatçıyım" demeye başlamıştır. Arzu Başaran, Hale Arpacıoğlu, Şenol Yoroğlu ve soyut resim yapmasıyla ünlü Mehmet Gün gibi sanatçılar ortaya çıkmıştır.

Mehmet Güler'ün 1985-86'ya kadar ki resimleriyle 1985-86'dan sonraki resimlerine bakıldığında farklılık görülür. Ağır boya, insan figürleri, fırça darbeleriyle yaptığı o büyük tuvaleri 1986 yılı ve daha yukarı bir zaman dilimini gösterir. Bu yüzden Sanatçıya, Ekspresyonist Güler resmi diyebiliriz ama Neo Ekspresyonist diyemeyiz.

Ben yavaş yavaş kendi içinde değerlendirilecek "Neo Ekspresyonizm"i bırakıp "Demokrasinin Kutusu"na geçmişim. Kavramsal sanatta göndermelik kutulara, akıtmalara, kavramsal politik sanata ve eski ünlü ustalara referans yapan Ingres, Jeron ve Van Gogh resim tekrarlarına veya dönüştürülmüş kopyalarının Post Modern yorumlarına geçmişim. Dönem değişmiştir. Bu yüzden onun işleri kendi içerisinde Ekspresyonizm olarak değerlendirilebilir fakat Neo Ekspresyonizm olarak değerlendirilemez. Benim kuşağın sanatçılarının sanatı bizden önceki kuşak ve bir sonraki süreci de etkilemiştir.

Bahsettiğim üzere sanatçı Güler'ün resimleri değişti. Daha sonra yavaş yavaş sanatçı Özdemir Altan'ın resimleri dikkat edilirse değişmiştir. Onlar, Yeni Dışavurumculuk'un bulgularının ve yaşadıklarının getirdiği ortamın devamıdır ama Yeni Dışavurumcu değildir. Kendi bireysel ekspresyonist çizgilerinin ekspresyonizme yavaş yavaş dönen kendi sanat çizgilerini oluşturmuşlardır. Kimileri 1980'lerin sonunda

kimileri de 1990'larda oluşturmuşlardır. Dolayısıyla onların yaptıkları başka bir şeydir. Yeni Dışavurumculuk değildir.

Evrin Özeskici: Yeni Dışavurumculuk akımının diğer sanat akımlarından belirgin olarak farkı nedir? Bu anlamda akımın sanatçılar üzerinde yönlendirici etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?

Bedri Baykam: Yüzyıl başı Alman Dışavurumculuk'uyla Neo Ekspresyonizm arasında ne fark vardır? Bir kere burada şunu görürüz: Sanatçı Heckel'in yatan bir kadın resmi ve Kirchner'in sokakta yürüyen resimi vardır. Kirchner, Heckel, Karl Schmidt-Rottluf ve Nolde'nin eserlerinde hep bir gerçeğin renkleri değiştirilerek, biraz his verilerek sunulması vardır. Hâlbuki Neo Ekspresyonizm'de (Yeni Dışavurumculuk) ister benim ister başka sanatçıların işinde; bir kadın ve onun yanında dev bir şişe, bir odun parçası vardır ya da arkada yıldızlı gök vardır. Yani bir şişe bir kadından büyük olabilirdi. Çünkü hayal gücünü devreye sokuyorsun.

Neo Ekspresyonizm'de akıtmalar ve dev ebatta resimler vardır. Mesela şişenin markası "Bacardi" markaya ve konuya yansıyor. Kübizm belki buradan kırılmalara yansiyordu. Bu resimler aradan geçen süreçte Kübizm, Soyut, Pop veya Sürrealizm gibi akımların sentezine ulaştık ama şu mantıkla yapmadık biz o resimleri: "Aradan o kadar zaman geçti ve öyle bir resim yapalım ki içinde her şey olsun". Doğal olarak gelişti. Sonradan üzerine düşündükçe veya analiz ettikçe, gerekçelerini araştırdıkça bunlar ortaya çıkıyor.

Sonuçta müzenin birinci katına Alman Dışavurumculuk'undaki Van Gogh, Gauguin ve Munch gibi sanatçıları, ikinci kata Soyut Dışavurumculuk'u, üçüncü kata da Neo Ekspresyonizm'i koyabiliriz. Dediler ki: "Neden aynı şey tekrar yapılıyor? Piyasa tekrardır. Tekrar taval resmi yapmak istediler ki satacak nesnelere olsun. Bunlar sırf piyasa yapabilmek için, daha rahat iş satabilmek için bunu yapıyorlar." Böylece Minimal ve Kavramsal sanatçılar saldırdılar bize. Hâlbuki Neo Ekspresyonizm'in gerçek sanatçılara ve onların yetişme tarzlarına dayalı olarak ortaya çıkış gerekçeleri de

vardı, mantıklı olarak. Ve gerçekten kendileri bu resmi yapmak isteyen hissedilen insanlardı.

Ayrıca yaptıkları resimde bunun tekrarı değildi. Somut olarak bütün bu akımlardan beslenmişti. Hatta tam tersine onun yarattığı boşluğa bir tepki olmasına rağmen Minimal ve Kavramsal sanatın bile ters bulgu etkileri ve sonuçları vardı. Dolayısıyla üçüncü kat resimleri birinci ve ikinci kat resimlerinden çok farklıydı ve bunun gerekçeleri, esin kaynakları da ortadaydı. Dolayısıyla diğer sanat akımlarından belirgin farkı budur.

Evrin Özeskici: Sanat serüveniniz boyunca eserlerinizin hemen hemen her döneminde Yeni Dışavurumculuk'un etkilerini görmek mümkündür. Süreç içerisinde sizi bu akıma dâhil eden etkenleri nasıl değerlendirebilirsiniz?

Bedri Baykam: Benim daha sonra eski ünlü ustalara gönderdiğim o Post Modern Gerçek-Sahteler dönemi resimlerine de baksan doku olarak Yeni Dışavurumcu resmin pentürünü, akıtmasını kullandığımı görüyorsun. "Saydam Katmanlar"ın kökeni bile Yeni Dışavurumcu boyasal kat ve sürüş tarzını içerir. "Saydam Katmanlar" serisi şuan yapmış olduğum dört boyutlu çalışmaların da kökenidir. Tek farkı, başta üst üste boyalar ve kuruma katları yapıp tuval yüzeyinde saydam, aşağı doğru okumalar yaratmak için kurulmasıdır.

Kimimiz Fransa'da, kimimiz Türkiye'de kimimiz İtalya'da kimimiz de Avustralya'da doğdu. Biz Beatles dinleyerek, pornografinin yavaş yavaş hayatımıza girdiği bir ortamda bunun meraklısı olarak, slogan kültürüyle ya da resimli romanlarda Çelik Bilek ve Miki Mouse okuyarak büyüdük. Yani bütün esin kaynakları aynıydı. Dolayısıyla bütün burada beni bu akıma dâhil eden etkenler Türklere benzer yaşam tarzı içerisinde batılı meslektaşlarımla büyümüş olmam belki de Fransız okuluna gitmiş olmam da benzerlikleri arttıran bir faktördür. Bir de Türk sanat tarihi içerisinde bu kadar farklı bir çizgiden bir şey yapabilmem veya bir devrimi korkmadan sunabilmem

kökeninde siyasal ve öznel nedenler vardır. Bunlar Atatürk'e, Babam Dr. Suphi Baykam'a ve Deniz Gezmiş'e bağlıdır.

Sanat risk üzerine kuruludur. Bütün bu riskleri almamın peşinde babamın kendi siyasal hayatında Gençlik Kolları'nı kurması, 27 Mayıs Devrimi'ni bizzat içinden yapması ve Türkiye'de ortanın solunu risk olarak sözcüsü olması vardır. Böyle bir ailede büyümüş olmanın getirdiği koza alışkanlığı vardır. Deniz Gezmiş gibi döneme damgasını vuran sol liderin bırak sanatı, canı pahasına aldığı risklerin öğretisi vardır. Bunlar sanatçı mı değil ama bunların varlığı benim kendi yetişmemde bu riskleri alabilmemde yardımcı olmuştur.

Evrin Özskici: Yeni Dışavurumculuk akımının düşünce sürecinde insan odaklı bir yaklaşımın ortaya çıkarıldığı düşünülürse bu bağlamda sanatçıların eserlerinde öne çıkan insan temasını nasıl değerlendiriyorsunuz?

Bedri Baykam: Minimal, Kavramsal, Foto realist hatta Pop sanatın daha nesnel, daha düşünsel, daha objektif daha sanat için sanata yönelen yaklaşımlarına karşın sanat öldü yargılarında yapılacak teorik yeni bir şey kalmadı. Sanat öldü iddialarına karşı sanatçı tekrar objektif yaklaşımını, benini, egosunu öne çıkardı.

Evrin Özskici: Günümüz sanatında Yeni Dışavurumculuk akımının dünya sanatı ile ülkemiz arasında ele alınan konu bütünlüğü ve kavramlar açısından bir değerlendirme yapacak olursanız nasıl bir sonuca ulaşırsınız?

Bedri Baykam: Yeni Dışavurumcu resmi Türkiye'de üreten insanlar benden birkaç yıl sonra başlayarak Paris ekolü dediğimiz ekol doğrultusunda Yeni Dışavurumcu resmi yapsalar bile yine daha çok tuval resmi yaptılar dolayısıyla bunun fırça darbesini, çılgın rengini, kalın boyasını kullandılar ama aşırıya uçmadılar. Benim Amerika'da yaptığım dev aynalı resimler, dev kolâjlar ya da konu olarak aşırı erotiğe kaçan resimlerimin

yanında onlar biraz daha Paris ekolu diyebileceğim sanki malzemede ve sunumda tutucu büyük tuval resimleri ürettiler.

Fırçası, rengi, kalın boyası olan daha tipik tuvalde kaldılar diyebilirim. Bildiğim kadarıyla Arzu Başaran pek sergi açmıyor ve son zamanlarda da her hangi bir sergisini görmedim. Hale Arpacıoğlu resmi bıraktı. Mehmet Gün soyut resim yapamaya devam etti. Onun da resmi Yeni Dışavurumcu değildi. Daha çok soyut resim çizgisine yakındı. Mesela resim, psikoloji benzerliği olarak Hale Arpacıoğlu ve Arzu Başaran 1984-85’li yıllarda daha akıma yakın çalışmalar üretmişlerdir. Bu isimler arasına Kemal Önsoy’u da ekleyebilirim. Oda Mehmet Gün gibi daha soyuta yakın kalmıştır.

O dönem benim çevremde yakın temasta olduğum sanatçılar şunlardır: Kemal Önsoy, Yusuf Taktak, İsmet Doğan. En çok beraber olduğum sanatçılar bunlardı. Bunların işleri illa Yeni Dışavurumcu olarak değerlendirilemez ama belirli ölçülerde tabi bu rüzgâr Kemal Önsoy ve Yusuf Taktak gibi sanatçılara da yöneldi. Biraz daha farklı, detone şekilde olsa da İsmet Doğan’ı da eklemiştir. Bunlar benim o dönemde önem verdiğim sanatçılardı. Bu sanatçılar aşağı yukarı yaşlılarımdır.

Türk sanatçılar daha soyuta kaçmıştır ya da daha tipik tutucu tuvalerde ekspresif figürler yapsalar bile daha konu içerisinde kalmışlardır. Yani figür içerisinde kalmışlardır. Fırça darbesi rahatlığı, boyası kalındır. Rengi fovdur, zengindir ama üzerine bir at ölüsü yapıştırmamışlardır ya da kırık aynalardan, zehirli metal artıklarından bir ekleme yapmamışlardır.

Evrin Özeskici: Ülkemizde Yeni Dışavurumculuk’un önemli temsilcilerinden biri olarak eserlerinizde ulaşmak istediğiniz psikolojik durum hakkında neler söyleyebilirsiniz?

Bedri Baykam: Bir yandan evren hakkında çözümlerim var. Niye ben? “Hiçbir Yerin Ortasındasınız”, “Sonsuza Yürüyen Adam” en önemli dört, beş yapıtımdan

birisidir. ‘‘Gerçek Ufuk Hiç Yok’’ ve ‘‘Muhammet Zaman Tünelinde’’ adlı eserlerde evren, fetüs ve sonsuzluğa yürüyen adam ve parçalanmış bir iskelet vardır. Bu evrenin kuruluşu, yaşamın gelişimi, yaşam ve ölümdür.

Bir yandan evreni, doğayı sorgulama resimlerim varken diğer yandan kişisel mücadele resimlerim vardır. Mesela ‘‘Adamları Her Tarafı Almıştı’’ adlı resmi Batı sanat ortamının katılığından ve acımasızlığından esinlenerek yapıyorum. ‘‘New York İçilecek Denizdir’’ adlı eserde, New York’da başarılı olmak okyanusu içmek kadar zor olduğu anlatılır. O ortamda İngiliz, Alman ve Amerikalı ressamlar sergi açıyorlar o anda ‘‘Meet The Turk’’ diyorum bari o zaman Türk’le tanışın. Bunu grafiti olarak da bütünüyorum.

New York sokaklarına ‘‘Meet The Turk’’ başlıklı grafitiler yapıyorum. Camel sigaralarının 1970’lerde Türk kültürünü yansıtan ‘‘Meet The Turk’’ diye sloganı vardı. O sloganı Ermeni baskını sonucunda bırakmışlardı. Ben o sloganı geri alarak tekrar kullandım. ‘‘Neden Janusz Haka Salome Kadar Meşhur Değil’’ adlı çalışma benim kişisel mücadele resimlerimi yansıtır.

Metafizik resimlerim arasına ‘‘Lütfen Bana Rahatlatıcı Bir Yalan Söyle’’ yer alır. Bu resimde evren üstünde gezinen bir kız vardır ve Aleattin’in lambasından sihirli şeyler çıkmaktadır. Yine Sızif Efsanesi’yle ilgili olarak ‘‘Efsane’’ adlı çalışmam vardır. Sızif Mitolojisi’nde taş yerine o dağın tepesine sonsuza dek aşağı yuvarlanacak taşı itmeye mahkûmdur. Onun yerine tüketim piyasasındaki Coca Cola’yı yitiyor. Diğer çalışmamın adı ‘‘Anne, Bu Kadar Yüksek Mi Olacaktı?’’dır. Eserde kesik bir kafa yer alır. Bu bir Pink Floyd şarkısından. ‘‘Duyuyorum Ki; Kanunlarımız Çok Sert’’ isimli çalışmada figür taşa konuşuyor.

Bir yandan da şehvet, acı, seks veya aşk resimleri yapıyorum. ‘‘Fahişenin Odası’’, ‘‘Yük’’, ‘‘Şarkıcım’’ ve ‘‘Deniz Kızı Serisi: Sen Artık Bana Hiç Yalan Söyleme Emi?’’ gibi eserler yapıyorum. 1980’li yılların sonunda her bölgeyi farklı yaptığım resimlere geçiş yapıyorum, şerit resimlerine. ‘‘Günaydın Bebeğim’’, ‘‘Seni

Seviyorum, Ama” ve “Teslim”. Bunlar dev resimlerdir. “Lena İçin Sıkıntı” buda benim özel hayat resimlerimdir. Biryandan özel hayatta seks cinsellik, ayrılık, acı gibi konularla sanat mücadelesini yansıtan resimler biryandan da “Ben bu dünyada ne yapıyorum?” gibi metafizik ve felsefi resimler yapıyorum.

Evrin Özeskici: 1980 ve 1987 yılları arasında Amerika’da bulunduğunuz dönemler içerisinde eserlerinize bakıldığında yoğun ekspresif tavrın belirgin olduğu görülmektedir. Bunun yanında yapıtlarınıza yansıyan konu bütünlüğü içerisinde cinsellik, yaşam, ölüm ve metafizik kavramların öne çıktığı görülmektedir. O dönem içerisinde diğer birçok sanatçıların örneğin Anselm Kiefer, Georg Baseltiz gibi Alman sanatçılarındaki yapıtlarında benzer şekillerde bu konuların belirgin olması sizce Yeni Dışavurumculuk’un sanatçılar arasında ortak bir çabanın mücadelesi olarak yorumlanabilir mi? Bu konuda neler düşünüyorsunuz?

Bedri Baykam: Biraz önce anlattığımız şey bu konuyu da içermektedir. Kiefer daha çok Alman tarihine, Alman tarihinin analizine bunu maddesel yorgunluklarla ifade ederek yapmıştır. Alman Dışavurumculardan Sigmar Polke’yi de beğenirim. Bu akımın içine direk sokulmasa da o dönemden Gerhard Richter’i beğenirim. Baseltiz benim için tamamen overrated* bir ressamdır. Gereksiz yere abartılmış ya da ünü şişirilmiş bir ressamdır.

Baseltiz durmadan aynı adamları ters çevirerek yapıyor. Bir gün Baseltiz’e dedim ki: “Bazen bir tekrara giriyorum gibi bir şeye düştüğünüz oluyor mu?”. “Yok” dedi. “Resimlerin bazen büyüğünü, küçüğünü bazen de yeşilini ve mavisini yapıyorum.” dedi. “İyi o zaman. Bana öyle geliyormuş. Demek ki tekrar yokmuş, resimlerinizde” dedim. Bu cevaba göre başka bir soru soramazsın zaten. Baseltiz’in resimleri beni sıkıyor.

* Fazla önem vermek.

Kiefer, Polke, Richter, Schnabel, David Salle'in sergilerini gezdiğimde dönemdaşı olmaktan mutlu olduğum ve beni besleyen ressamlardır. Kötü bir sergi insanı sıkar boğar. İyi bir sergi insanın beynini açar. Bu metafizik konuların ortak olarak işlendiği, birbirlerine yoğun olarak değdiği, kesiştiği resimler vardır. Konularının ötesinde de zaten boyaya, tuvale ve resim yapma kavramına ilişkin bir yaklaşımda paralellik vardır.

Evrin Özeskici: Sizce Batı kökenli olan Yeni Dışavurumcu anlatım biçimini Türk sanatçılar niçin benimsemiş ve kullanmış olabilirler?

Bedri Baykam: Sana vereceğim ‘‘Maymunların Resim Yapma Hakkı’’ adlı kitapta bir kere bizim Batı sanatı diye baktığımız birçok şeyin esasında batı sanatı olmadığını göreceksin. Neden? Çünkü batı sanatıyla ilgili birçok şeyin kökeninin Güneyden ve Doğudan geldiğini göreceksin. Batılı bu resimleri kendi uyguladığı zaman copyright (telif hakkı) kendisine geçtiği varsayımıyla hareket eder. Çünkü bunlar batılı olmayan insanlar için bulut, deniz gibi ona esin kaynağı oluşturmakla görevli zavallılardı. O gözle bakarlar. Batılılar onlara bu gözle bakarlar.

Boyayla sanat yapmak yani Paris Ekolü'nün pentür anlayışıyla sanat yapmak zaten Türklerin ruhunda, sistemlerinde ve yapış tarzında var. O yüzden Türklere uygun bir akım. Diğer bir deyişle ‘‘Ben yan yana otuz tane beton direk paralel olarak koyacağım. Sergi bundan ibaret olacaktır. Sergi salonunda bunların otuz tane beton direk olarak sonsuza dek durmasını istiyorum’’ diyen bir sanat Türklere uygun değildir. Tual üstüne uçuk bir ifade daha uygundur, bizim kültürümüze. Şemamıza dönersek şu farkı anlatacağım: ‘‘Yeni Dışavurumculuk bir akım olarak farklı sebeplerden dolayı Türkiye’de sevildi veya kullanıldı. Türkiye ve yurt dışında farklı sebeplerden dolayı bu akım yaşandı.

Minimal, Kavramsal ve Foto Realist akımlara bir tepki olarak ve o boşluğu doldurmak için tekrar bene, egoya, tual resmine, hikâyeye ve sanatçıya dönüş olarak yaşandı. Türkiye’de hiçbir zaman tuvalden uzaklaşılmamıştı ki Minimal veya

Kavramsal sanatlar onların boşluğunu doldurmak veya tuvale yeniden dönmek için geri gelinsin. Türkiye’de bunu izleyici ve koleksiyonerler şöyle algıladı: “Klasik resimler vardı. Sonrasında Empresyonizm ve Fikret Mualla tipi küçük hoş resimler vardır. Şimdi bunun daha modernini daha büyüğü yapıldı.” Onlar orada hızlı geçiş yaptılar. Türk-Paris ekolünün değerlendirmesi üstünden hızlı geçiş aldılar.

Mesela benim resmimin hızlı satılması ve burada koleksiyonlara girmeye başlamasının arkasında ne var? Belki Fikret Mualla’nın olması benim işimi kolaylaştırmıştır. Çünkü sırf Nurullah Berk ya da Neşet Günal, Neşe Erdok resmi olsa benim resmime birden atlayamayabilirler. Arada Fikret Mualla’nın olması aradaki o geçişi kolaylaştırmıştır. Farklı nedenlerden Türkiye’de aşırı ilgi görmüştür. Türkiye’de tartışılmıştır ama yalnızca akademik çevrelerde esas nedenleriyle tartışılmıştır. Yeni Dışavurumculuk’un piyasadaki yaşamı sanki onun klasik veya empresyonist resme bir tepki olarak algılanmıştır. Minimal ve Kavramsal sanat burada müze veya galerilerde etkili olmadığı için gerçekte evrensel nedenleriyle aynı anda yaşanmamıştır.

Evrin Özeskici: Bir sanatçı olarak siz eserlerinizde öne çıkan tematik unsurların neler olduğunu açıklar mısınız?

Bedri Baykam: Biraz önce hepsine ayrıntılarda yer vermiştim.

Evrin Özeskici: Siz bir sanatçı olarak kendi resminizde sanatsal gelişim süreçlerini ve amaçlarını nasıl değerlendiriyorsunuz? Bu konuda sizin önerebileceğiniz kaynaklarınız veya bilgilerinizden bahsedebilir misiniz?

Bedri Baykam: Evet, bahsedebilirim: “İnsan Serüveninden Dramlar Bedri Baykam” ve “80’li Yıllar Bedri Baykam”. Bunlar Yeni Dışavurumculuk yaşarken üretilmiş kataloglardır. O yüzden adı 80’li yıllardır yani dünyada “Eighty Painting” dediğinde budur. Dönemine en uygun kataloglardır. Mesela “Sixty Painting” dersin orada Pop

sanatını görürsün. Kataloglarda tam izahatıyla sana anlattığım birçok şeyin ve benimle yapılan süreçlerin detaylarını göreceksin.

“80’li Yıllar Bedri Baykam California Dönemi” adlı katalogda Ümit Gezgin’in uzun bir metni var ki benimle yaptığı söyleşilerden oluşturmuştur. Burada da birçok fotoğraf ve resmin anlatımı yer alır. 1980’li yıllara bu yıldan bir bakıştır. “İnsan Serüveninden Dramlar Bedri Baykam” ve “80’li Yıllar Bedri Baykam” bunlar içinden geçerken üretilmiş kataloglardır.

Evrin Özskici: Türk resminde Yeni Dışavurumcu eğilimler ile ilgili önerebileceğiniz kaynaklar veya dokümanlar hakkında neler söyleyebilirsiniz?

Bedri Baykam: Bu kaynakların dışında ulaşabileceğiniz kaynakların hepsini bir gün nete koyacağız. Az kaldı. Bir yıl sonra bunu bitirmiş olacağız. Sana hediye olarak verdiğim; “Sonsuz Okyanus Bedri Baykam”, “Harika Çocuk Bedri Baykam”, “Maymunların Resim Yapma Hakkı”, “İnsan Serüveninden Dramlar Bedri Baykam”, “80’li Yıllar Bedri Baykam” ve “80’li Yıllar Bedri Baykam California Dönemi” adlı kaynaklar en iyi malzemeleri oluşturuyor.

Evrin Özskici: Yeni Dışavurumcu resim sanatında Güzel Sanatlar çevresi ve bağımsız olarak bu konuda çalışan sanatçılardan kimleri örnek olarak gösterebilirsiniz?

Bedri Baykam: Biraz önce anlattığımız üzere mesela Önsoy ve Gün direk Yeni dışavurumcu değiller ama o akımın çevresi içinde büyümüş soyut sanatçılardır. Arzu Başaran ve Hale Arpacıoğlu’nun o dönemde akıma daha yakın etkilendikleri ve orada yürüdüklerini anlattım. Bizim yaşlılar değil de benden önceki kuşağın daha geç etkilendiğini söyledim. Mesela şöyle komik yanılgılar oluyor. İstanbul Modern’de Mehmet Gülerüz’e bir oda yapmışlar ve orada figüratif renkli çalışmaları vardır. Bunları bilmeyen bir insan oraya gittiğinde bunlar Yeni Dışavurumcu resimlerdir veya bu akımın yaşlısı olduğu için akımın babası ve öncüsü gibi bakabilirler.

Bir müzenin öyle bir sorumluluğu var. Böyle bir yanılgıya neden olmamalı bir müze. O yüzden müzeciliğin Türkiye’de geçmişi olmaması ve gelişmiş olmaması, dokümantasyon ve Fransızca deyimiyle “iyinin üstüne noktaların konulması” konusundaki dikkat ve özen geleneğine henüz sahip olmaması” işi zora sokabiliyor ve böyle yanılgılı değerlendirmelere neden olabiliyor. Beş yıllık bir müzede hangi gelenek olabilir ki?

Sanatta nesnel ve sübjektif olan şeyler vardır. En iyi kız en iyi portre resmini kim çizebilir? Bu sübjektiftir ama başka şeyler vardır ki o da somuttur. Mesela kaligrafiyle soyut sanatı ilk birleştiren, çalışmaları yapan sanatçılar kimdir? Abidin Elderoğlu, Zeki Faik İzer ve daha sonra Abidin Dino’dur. Bu somuttur. Daha sonra kaligrafiyi kendileri kullanmış olsalar bile bu isim mesela Osman Hamdi ya da Bedri Baykam değildir. Bunun öncülleri başkasıdır. Bunlar yoruma açık değildir. Bu dediğimi unutma bunu ömür boyu düşünebilirsin.

IV.6.2.2. Mehmet Güleryüz (1938):

Sanatçı Mehmet Güleryüz, Türk sanatında Yeni Dışavurumculuk akımının önemli bir temsilcisidir. Güleryüz, akıma önderlik eden, onu ülkemiz sanatında yaşatan aynı zamanda savunuculuğunu yapan ressamlarımızdandır. Güleryüz başta resim ve heykel sanatları olmak üzere tiyatro oyunculuğu da güçlü olan bir sanatçımızdır.

Sanatçının oyunculuk kariyerinde göstermiş olduğu başarı belli dönemlerde ortaya çıkardığı eserlerine de yansımıştır. Bu bakımdan Güleryüz'ün sanat serüvenini anlamak için onu tüm yönleriyle bir bütün olarak ele almak gerekir. Sanatçının Yeni Dışavurumcu akım içerisinde göstermiş olduğu yolculuk sanatının çıkış noktasında ele aldığı kavramlarla ilgilidir. Bu kavramlar sosyal yapıyla doğrudan ilişkili olup kaynağını insan içerikli bir yapıdan alır.

Sanatçı Güleryüz'ün sanatındaki üslup özelliği incelendiğinde, toplum ve insan gerçeklerine karşı ironik bir betimleme oluşturduğu görülür. Sanatçının kişiliği ile ilgili olan bu durum, olaylara ve durumlara karşı gösterdiği başkaldırısını açıklamaktadır. Geçmişte yaşanan savaşlar, toplumsal olaylar ve insan ilişkilerinde ortaya çıkan problemler sanatındaki başkaldırısını oluşturur. Böylece yapıtlarında kimi zaman düşsel âleminde hesaplaştığı hayali kahramanları yansıtmış kimi zaman da gerçek olayların askıda kalan yanlarını açığa çıkarmıştır. Figürlerden yola çıkarak ele aldığı konuları politik, kurgusal ve ekspresif yüklüdür.

Sanatçının yapıtları incelendiğinde dönemseller farklılıklardan doğan bir geçiş süreci yaşanır. Güleryüz'ün sanatındaki gelişmeleri açıklarken belirli dönemlerinin üzerinde durulması sanatının daha detaylı kavranılması açısından önemlidir. Bu sebeple belirli zamanlarda eserlerinde yumuşak renk ve çizgi değerlerini ortaya çıkarmış bir başka zaman diliminde ise daha farklı geçiş değerlerini resmine taşımıştır. Dolayısıyla aradaki bu farkı anlayabilmek için dönemseller bir ayrımaya başvurulduğu söylenebilir.

IV.6.2.2.1. Mehmet Güleryüz'ün Çalışmalarına İlişkin Değerlendirme:

Sanatçı için 1960'lı yıllar, resim sanatında Yeni Dışavurumculuk'un temellerini attığı bir tarih aralığını kapsamaktadır. Bu tarihler içerisinde genel olarak resimlerinde soyutlamalar görülmüştür. Kurgu ile oluşturduğu figür tasvirlerinde adeta renk lekelerinin şiirsel bir anlatımı görülür. Hatlarda belirginlik görülmemekle birlikte kasvetli renkler, eserleri üzerinde bölgesel olarak dağılım sergilemiştir. Sanatçının 1964 yılında yapmış olduğu "Kafkas Tebeşir Dairesi" serileri ile "Barış" adlı tablosu önemlidir. Diğer yandan 1965 yılında yaptığı çalışmalarındaki üslup özelliklerinde belirgin bir fark bulunmamakla birlikte bu dönem çalışmaları içerisinde şiddet belirgin bir rol oynar.

Renklerde şiddeti anımsatan kadmiyum kırmızısı, açık sarı, mor ve onun koyu tonları baskındır. Sanatçının bu süreç içerisinde bedenler üzerindeki arayışları önemlidir. Bu irdelemeler onun asıl çıkış noktası olan şiddetin bir ögesi olarak ekspresyonizme geçiş sürecindeki basamağın ilk adımları olacaktır. Koyu, baskın renklerin egemen olduğu beden serilerinde ölü bir beden in içyapısı, haykırırcasına bağırılmaktadır. Aslında Güleryüz, bu çalışmalarında doğal yapının alışıkan olunmayan bir yanını göstermeye çalışmaktadır. Fakat bunu yaparken de eserlerine yoğun ifade yüklü bir duygu ile yansıtmıştır.

Sanatçıyla yapılan röportajda Güleryüz, eserlerinde vurguladığı beden kavramına ilişkin şu şekilde açıklık getirmiştir: "Benim bedeni ele alışıkan, bütün yeniden kuruluşundaki sürüş ve kompozisyon kurgusu son derece benzeri olanın dışındadır. Temel mesele iten, cazibesi olmayan, sert ve uzlaşmasız bir yaklaşımdır." Sanatçının 1965 yılında gerçekleştirdiği "Derisi Yüzülmüş Figürün Dansı I", "Derisi Yüzülmüş Figürün Dansı II" ve "Derisi Yüzülmüş Figürün Dansı III" adlı çalışmaları onun bedeni algılayış biçimine örnek olarak gösterilebilir.

1967 tarihi sanatçı için bir ara dönemi kapsamaktadır. Öyle ki bu süreç içerisinde sanatçının insan temasına bakışında önemli bir değişiklik görülür. İnsan

bedenlerinde amorf (biçimsiz) hatlar dikkati çeker. Figürler üzerinde biçimler düşlenen temanın içeriğine uygun olarak deforme edilir. Eserlerde şişman, yağlı bedenlerdeki kadın figürleri ile hayvan tasvirleri görülür. “Kadın I”, “Aynanın İçinden” ve “Dansöz” yapıtları bu dönem içerisindeki çalışmalarından bazılarıdır.

1970’li yıllara gelindiğinde sanatçının eserlerindeki dışavurumsal çizginin olgunluk kazandığı dikkati çeker. Çizgi, renk ve leke değerleri Gülyüz’ün imgeleminde oluşturduğu figürlerin yaratıcısı olur. 1970’li yıllarda Sanatçı, üslup özelliği bakımından zaman zaman yapıtlarında geriye gidişler yaşamıştır. Bu yıllarda sanatçının eseri, günümüz sanatında irdelediği konu ve üslup özellikleriyle benzerlik gösterir. Bu dönem için üslup ayrımında dikkati çekebilecek unsur olarak, 1960’lı yıllardaki resmine göre daha az deformasyonlara başvurmuş olmasıdır. Resminde tekil kişiler ve onların sorunlarına yönelik çözüm yolları üretilir.

Resim yüzeylerinde sert-kaba lekeler yerine onların komplementerleri ile sağlanan yumuşak geçişler hâkimdir. 1974 yılında gerçekleştirdiği “İş Ağacı”, “Aile”, “Maymun Ailesi” ve “Büyükbaba” yapıtları bu duruma örnek olarak gösterilebilir. 1977 yılında gerçekleştirdiği serilerinde politik, kişiye özel konular belirgindir. Bu dönemde Sanatçı eserlerinde, Şair Orhan Veli’ye ve kendi babasına da yer vererek kişiye özgü tekil konuları da irdelemiş olur.

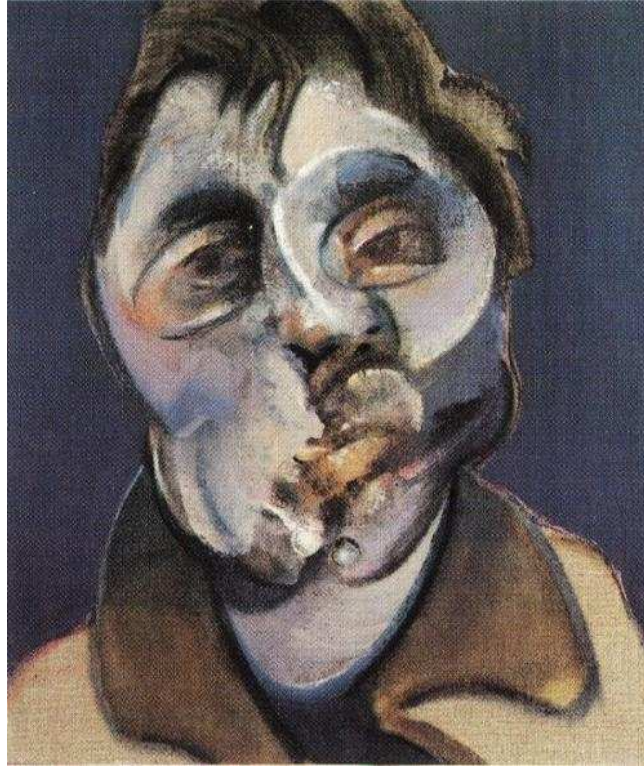
Tuval ebatlarında belirgin bir artış görülmez ancak konunun içeriğindeki öneme göre ebatların yer yer büyüdüğü görülür. Gülyüz’ün tuval çalışmalarında gösterdiği ekspressif ruh, bu dönem içerisinde kraft kâğıt üzerine uyguladığı yağlıboya, desen ve Paris’te geçirdiği dönem içerisinde gerçekleştirdiği performans çalışmalarına da yansımıştır. “Adam ve Köpeği”, “Sıkı Tutun” ve “Havuz Başı” gibi kraft kâğıda uyguladığı yağlıboya çalışmaları Yeni Dışavurumcu sanatta keşfedeceği çizgilerine zemin hazırlamıştır. Sanatçının önceki dönemler içerisinde eserlerinde öne çıkan yumuşak tonlar, hareketsiz hacimler, gizemli alanlar yerini terk ederek hız, hareket ve ışık-gölge oyunlarına bırakmıştır.

Ülkemizde Mehmet Gülerüz, 1960'lı yıllardan itibaren toplum bilincine, ülke ve dünya sorunlarına karşı eserlerinde bilinçli bir sorgulamaya yönelmiştir. Dolayısıyla bu durum, onu 1970'li yılların sonunda Yeni Dışavurumcu sanatın önde gelen bir ismi yapmıştır. Bir Türk ressamı olarak Mehmet Gülerüz'ün gelişimi dönemsel olarak incelendiğinde yavaş ve sağlam adımlarla atılan duyarlı bir üslup göze çarpmıştır. Mehmet Gülerüz röportajında şu cümlelerle ifade etmiştir: “Buradaki farklılık Türk resmindeki önemli bir farklılıktır. Arkasından figüre bakış değişmeye başladı. Ben bunun tekrar 1980'lerde gündeme geleceğini düşünmemiştim. Sürekli bir akış içinde sürdürüyordum.”

1970'lerden sonra çalışmalarında agresif, öfke ve şiddet gibi kavramlar öne çıkmıştır. Renkler tüpten çıktığı gibi direk resim yüzeyine sürülmüş ve tuval üzerine kazıma yöntemi uygulanmıştır. Kahverengi, sarı ve kırmızı renkler yapıtlarındaki tonel dağılımları oluşturmuştur.

Gülerüz'ün 1980'lerdeki üslup değişikliğinin en önemli göstergesi, elin özgürce ve hızlı hareket ettirilmesiyle elde edilmiş geniş fırça darbeleridir. Sanatçının el hareketleri eserlerinde her zaman hissedilir; 1970'lerin resimlerinde de yüzeyler duygulu, ustaca darbelerin ince renk katmanlarının üzerine vurulmasıyla zenginleştirilmiştir ama hareketi veren son darbeler daha çok figürlerin ve nesnelerin hacimlerini belirleyen çizgilere odaklıdır⁵⁹ (Freeman 1988, 10).

Sanatçının bu süreç içerisinde gerçekleştirdiği çalışmaları şunlardır: “Birden Bir Melek Geçti”, “Sessiz”, “Karşılaşma”, “Gemiye Terk Ediş”, “Gokart” ve “Tek Başına”. Bu çalışmalar sanatçının Yeni Dışavurumcu çizgisi üzerinde şekillenmeye başlamıştır. Mehmet Güteryüz’ün 1982 tarihinde yapmış olduğu “Zenci” adlı çalışması (Şekil 4.16.) İngiliz Ekspresyonist ressam Francis Bacon’nun “Kendi Portresi” adlı yapıtıyla (Şekil 4.15.) benzerlik taşır. Öyle ki her iki eserdeki benzerlik sadece deformasyona uğrayan baş kısımları olarak değil aynı zamanda eserlerin hareket yönleri ve leke dağılımları bakımından da yakın özellikler gösterir.



Şekil 4.15. Francis Bacon, “*Kendi Portresi*”, 1969, 30 x 35cm, T.Ü.Y.B. (Özel Koleksiyon).



Şekil 4.16. Mehmet Gülerüz, ‘Zenci II’, 1982, 12.5 x 17.5 cm, T.Ü.Y.B.

1990’lı yıllarda Sanatçı, üslup edinimine ilişkin yeni bir keşfe açılmamıştır. O, geçmişte elde ettiği deneyimlerinden yola çıkarak kendi ve çevresiyle ilgili olayların hesaplaşmasını tekrar kurgulamıştır. Sanatçının bu yıllarda öne çıkardığı üslup değişikliği 1980’li yıllar kadar belirgin olmamıştır. Fakat araştırma kapsamında Sanatçı, bu yıllarda eserlerinde kapalı alanlar üzerine mekân kavramını irdelemiştir.

Mekân içerisinde kurgulanan figürler, arka planda karanlık alanlarla bütünleşmiştir. Sarı, açık kahverengi, mavi ve kırmızı tonlar sanatçının vazgeçemediği renkleri olmuştur. Eserlere yansıyan figürler tiyatro oyununun kahramanları gibi hareketli ve anlık olarak resmedilmiştir. Tuval ebatları bir buçuk metrenin üzerinde olup yüzey üzerinde geniş fırça darbeleri belirgindir. Gülerüz’ün bu dönemde yaptığı çalışmaların bazıları şunlardır: ‘‘Çöp Masalları Dizisi I’’, ‘‘Çöp Masalları Dizisi II’’, ‘‘Motard I’’, ‘‘Ayna (Sarı Oda)’’, ‘‘Spor Salonu’’.

Sanatçı Gülerüz, 2000’li yıllar ve sonrasında daha çok kurgusal temalar üzerinde yoğunlaşmıştır. Kimi zaman gerçek yaşamda var olan zürafalar, atlar, boksörleri kendisine konu edinmiş kimi zaman da siyasi, toplumsal, hikâyesel ve kurgusal konular üzerinde yoğunlaşmıştır.

Sanatçının geçmiş ve günümüz çalışmalarında ulaştığı farkı görebilmek için onun son dönemlerde yaptığı eserlerinden herhangi birisini incelemek gerekir. Güleryüz'ün çalışmalarından 2007 yılında yaptığı ‘‘Kardak Karşılaşması’’ adlı eseri (Şekil 4.17.) önemlidir. Eserin politik yanı ağır basmaktadır. Güleryüz, 1996 yılında Türk bandıralı bir geminin Yunan Kardak kayalıklarına oturmasıyla gelişen bir krizi günümüz sanatında yorumlamıştır. Dolayısıyla Sanatçı, tarihi bir olaydan yola çıkarak yaşanan krizin şiddetini tema içerisinde betimlemiştir.



Şekil 4.17. Mehmet Güleryüz, ‘‘Kardak Karşılaşması’’, 2007, 162 x 130 cm, T.Ü.Y.B.

Eserin merkezinde iki figür dikkati çekmektedir. Figürlerin eldivenlerinden de anlaşılacağı gibi birisi Yunan’dır diğeri Türk’tür. Her iki figürün de Kardak karasularındaki mücadelesinin anlatıldığı yapıtta Sanatçı tarafından kurgulanan bir ironi vardır. Figürlerin gemilerle benzeşimi kurularak ringe çıkan iki medeniyetin karşılaşması anlatılmıştır. Arka plandaki savaş gemileri ve figürlerin zemin olarak üzerine bastıkları kayalıklar duruma açıklık getirmektedir.

Eserin teknik yönüne bakılacak olunursa Sanatçı, ifadeyi güçlü kılmak için figürleri bilinçli olarak deformasyona uğratmış ve rengin soğuk-sıcak ilişkisini resmin bütününde dengeli olarak dağıtmıştır. Eser oldukça büyük ebatlarda yapılmıştır. Resimdeki dışavurumsal yaklaşımlara; dalgalar ve figürlerin hareketlerinde aynı zamanda renklerin kendi içerisindeki yoğunluğunda ulaşılabilir.

IV.6.2.2.2. 14 Ekim Çarşamba 2009 Tarihinde Sanatçı Mehmet Güteryüz ile Batı ve Ülkemiz Sanatlarında Ortaya Çıkan “Yeni Dışavurumcu Akım” Hakkında Röportaj:

14 Ekim Çarşamba 2009 tarihinde Mehmet Güteryüz ile yapılan röportajda Sanatçı'nın aşağıdaki sorulara açıklık getirmesi istenmiştir:

Görüşme: Mehmet GÜLERYÜZ ve Evrim ÖZESKİCİ arasında yapılan ropörtaj.

Konu: Batı ve Türk sanatlarında ortaya çıkan “Yeni Dışavurumcu” sanatın gelişim sürecini irdelemek.

Tarih: 14 Ekim Çarşamba 2009

Başlangıç Saati: 19:28:48

Yer: Mehmet GÜLERYÜZ'ün Kadıköy'deki kendi atölyesi. (Kadıköy/İSTANBUL).

IV.6.2.2.2.1. Sanatçıya Yöneltilen Sorular:

- 1- Dışavurumculuk akımının Avrupa'da sanatçıları uzun süre etkisi altına almasında şüphesiz dönemin sosyo-ekonomik ve siyasi koşullarının etkili olduğunu göz önünde bulundurulursa sonrasında akımın farklı bir başlık ile tekrar ortaya çıkmasında ne gibi etkenlerin rol oynadığını düşünüyorsunuz?
- 2- Biliyoruz ki Yeni Dışavurumculuk akımı başta Almanya, Amerika olmak üzere birçok Avrupa ülkelerinde de süreç içerisinde kendini göstermiştir. Bu bağlamda Yeni Dışavurumculuk'un ülkemizde 1980'li yıllarda hissedilmeye başlanmasıyla birlikte akımın nasıl bir gelişim seyri izlediğini söyleyebilirsiniz?
- 3- Yeni Dışavurumculuk akımının diğer sanat akımlarından belirgin olarak farkı nedir? Bu anlamda akımın sanatçılar üzerinde yönlendirici etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?
- 4- Sanat serüveniniz boyunca eserlerinizin hemen hemen her döneminde Yeni Dışavurumculuk'un etkilerini görmek mümkündür. Süreç içerisinde sizi bu akıma dâhil eden etkenleri nasıl değerlendirebilirsiniz?
- 5- Yeni Dışavurumculuk akımının düşünce sürecinde insan odaklı bir yaklaşımın ortaya çıkarıldığı düşünülürse bu bağlamda sanatçıların eserlerinde öne çıkan insan temasını nasıl değerlendiriyorsunuz?
- 6- Günümüz sanatında Yeni Dışavurumculuk akımının dünya sanatı ile ülkemiz arasında ele alınan konu bütünlüğü ve kavramlar açısından bir değerlendirme yapacak olursanız nasıl bir sonuca ulaşırsınız?

- 7- Ülkemizde Yeni Dışavurumculuk'un önemli temsilcilerinden biri olarak eserlerinizde ulaşmak istediğiniz psikolojik durum hakkında neler söyleyebilirsiniz?
- 8- Yeni Dışavurumculuk akımındaki Batı ve Türk sanatçılar arasında eserlerde kurgulanan temaların benzer özellikler taşıması sizce Yeni Dışavurumcu sanatçılar içerisinde ortak bir çabanın mücadelesi olarak yorumlanabilir mi? Bu konuda neler düşünüyorsunuz?
- 9- Sizce Batı kökenli olan Yeni Dışavurumcu anlatım biçimini Türk sanatçılar niçin benimsemiş ve kullanmış olabilirler?
- 10- Bir sanatçı olarak siz eserlerinizde öne çıkan tematik unsurların neler olduğunu açıklar mısınız?
- 11- Siz bir sanatçı olarak kendi resminizde sanatsal gelişim süreçlerini ve amaçlarını nasıl değerlendiriyorsunuz? Bu konuda sizin önerebileceğiniz kaynaklarınız veya bilgilerinizden bahsedebilir misiniz?
- 12- Türk resminde Yeni Dışavurumcu eğilimler ile ilgili önerebileceğiniz kaynaklar veya dokümanlar hakkında neler söyleyebilirsiniz?

IV.6.2.2.2. Mehmet Güteryüz'ün Sorulara İlişkin Görüşleri:

Ekspresyonizm'in çıkışına dair net bir tarih vermemiz doğru değildir. Bir ekol şeklinde oluşmamış, belirli noktalarda tekil çıkışlar şeklinde gelişmiştir. Matthias Grünewald'in "Çarmıhtaki İsa" resmi ekspresyonisttir. Her resmin bünyesinde bir ekspresyon vardır. Ekspresyonizm'de esas olan şey; heyecan ve etki yaratmak, kişiyi yerinden oynatmak aynı zamanda psikolojik olarak baskı oluşturmaktır. Dolayısıyla bütün resimlerin altında gizlenmiş bir şey vardır.

Burada şiddet ve etki dozunu yükseltme resmin hangi amaçla yapıldığına bağlıdır. Dinsel tematik konular üzerinden gidilir. Örneğin; Azizlerin Hayatları, İsa'nın Çarmıha gerilmesi gibi sahnelerdir. Bunlar inanan kitle üzerinde etki yaratmak ve dinsel heyecanı, dinsel üzüntüyü, insan bedenine ve psikolojisine yapılan baskıyı içerir. Bu sahneler Avrupa resminin temeline dayanır. Bunların içerisinde dinsel bir menkıbe*, masal veya mit öne çıkar. Bu eserlerde insanın acıları, insanın insana yaptığı şiddet olayları yansıtılmıştır. Bunların etkisine varmak için var olan biçim meselelerinin veya bilinen rengin dışında onu şiddetli kılacak bir şey gerekir. Örneğin kan, bilinenin dışında şiddeti çağırıştırır. Bu durum kanın kırmızıyla olan ilişkisi gibi algılanmalıdır.

Kırmızı çok etkili bir renktir çünkü direk kanı anımsatır. Bir işkence sahnesinde kan mutlaka olması gerekir. Siyah da aynı derecede hem karanlık hem de baskındır. Bunlarla psikolojik ve sembolik renkler oluşur. Siyah ve kırmızı bu yüzden yüksek ifade gücünü taşır. Bunu bütün resim tarihi içinde görebiliriz. Bir başka gördüğümüz şey ise bedenın maruz kaldığı etkilerdir. Dolayısıyla acı çeken, bükülen ve deforme edilen beden; insanın acı çektiğini göstermesi açısından önemli bir malzemedir.

Biz Ekspresyonizm'in zaman zaman Sürrealizm'le de yakın bağlar kurduğunu söyleyebiliriz. Örneğin; Hieronymus Bosch Sürrealist mi yoksa Ekspresyonist bir ressam mıdır? Aksi takdirde hem Sürrealist hem de Ekspresyonist bir ressam mıdır?

* Din büyüklerinin ya da tarihe geçmiş ünlü kimselerin yaşamları ve masalsı işlerini konu edinen öykü.

Sanatçının eserlerinde uyguladığı doğüstü hayvanlarında, insan deformasyonlarında ve bunların mahşerle bir araya getirilmesinde dışavurumun işaretlerini alıyoruz.

Ekspresyonist resim, muhalif bir resimdir. Muhalefet eden bir resimdir. Dolayısıyla sosyal yapıyla çok ilişkilidir. Sosyo-politik ortamın zorlayıcısı bir resimdir. Belirli yazarlarca da ele alınmış durumlar vardır. Avrupa tarihine bakacak olursak bir Rabelais'un Gargantua ve Pantagruel hikâyesinde bir çeşit sosyal yapının kritiği görülür. Dev büyüklüğündeki Gargantua'nın maceraları ve onun kişi olarak ne ifade ettiği, o dönemin içinde ne tür bir kritiği oluşturduğu gibi bir takım ipuçları vardır.

Sanat tarihinin ileriki noktalarında sanatçılar direkt ekspresyonist olmasalar bile önemli ekspresyonist oluşabilecek işler yapmışlardır. Mesela Titian'nın "Marsyas'ın Cezalandırılması" (1570/76) adlı resim bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Bu çalışma oldukça etkilidir. Eserde dışavurumcu etkiler görülmektedir. Titian'nın İsa'yı dikenli taç giydirilerek aksettirmesi olayında ve onun fiziksel olarak çektiği acısında ekspresif yön güçlüdür. Fakat ekspresyonist bir çalışma değildir.

Ekspresyonizm ortaya çıkışı Almanya'da Birinci Dünya Savaşı sırasında denk gelir. Otto Dix, Ernst Ludwig Kirchner ve George Grosz savaşın ciddi etkisini protesto eden insan dramını ortaya çıkaran sanatçılardır. Ekspresyonizm'in 1980'lerde yeniden çıkışı yaşanır. Yeni Dışavurumculuk'un yeniden ortaya çıkması yine bir tepkinin ürünüdür. Bu tepki Birinci Dünya Savaşı sırasında yaşanan Ekspresyonizm'den farklı olarak ortaya çıkmıştır. Bunun hemen paralelinde Non-Figüratif resim doğmuştur. Bu sanatın Egzistansiyalizm'le* ilişkisi vardır. Egzistansiyalizm'in daha öte ucunda Yeni Figür anlayışı vardır.

Ekspresyonist süreçte başkaldıran bir insanın çılgılığı ve isyanları resim sanatına yansır. Ekspresyonizm'de psikolojik dünyası alt üst olmuş bir insanın çilesi ve ezilenler

* Egzistansiyalizm; tamamıyla egzistansiyalist felsefe üzerine oturtulan ve insanın varoluş problemini edebiyat yolu ile geniş kitlelere aktarmayı esas alan sanat/edebiyat akımıdır.

yansıtılır. Munch ve Van Gogh gibi birçok sanatçılar bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Özellikle Van Gogh'un patates yiyenler serileri ekspresyonisttir.

Ekspresyonizm'de savaşın direk insan üzerinde etkisi vardır. Dolayısıyla insan odaklı bir yaklaşım vardır. Onun eleştirisi ve başkaldırısı vardır. Özellikle harp sonrasında gelişen figür anlayışına baktığımızda ifadeler şablonlaşmıştır ve donuktur. İfadeci bir figürden çok uzaktır ve yüzeyseldir. Burada politik bir yan vardır.

Politik baskıların getirdiği bir durum söz konusudur. Bu durum akademiden çıkan hocaların hem resmin seçicisi ve yön vericisi olmasından hem de hocalıkla yaşayabilmesinden kaynaklanmıştır. Ayrıca devlet sergilerinde bir değerlendirme olması ve tek partili dönemin programında halk evleri, yurt gezileri altında yapılan geziler etkili olmuştur. Daha çok devlet dairelerine ve bakanlıklara alınan resimlerde bir kontrol sistemi söz konusudur. Nü bizde adeta giyimlidir. Onun cinsel yanı, psişik bünyesi hiçbir zaman ortaya konmamıştır. Batı bu anlamda belirli aşamalar kat ederek günümüze kadar gelmiştir.

Türk resmi meselesiz bir süreçten geçti. Türk resminin anlama ve oluşturma sürecinde politik ve sosyal yapısı ile direkt ilişkisi olmuştur. Dünyada sanat; kendi sosyal yapısının seviyesi, problemleri, meseleleri, açıklaması, üstüne gitmesi ve oluşturması ile yakından ilişkilidir. Türkiye belirli açılımlarını, devrimlerini yaparken o devrimlere uygun bir sosyal yapıyı göreceli olarak oluşturdu. Cumhuriyet'in bir devrim olduğunu düşünürsek o devrimin resmi yapılamadı. Tabi o dönem resmini de küçümsemek gerekir.

Ali Avni Çelebi'nin Hans Hoffman ile öğrencilik dönemi olmuştur. O süreçte Çelebi'nin ekspresyonist yaklaşımları söz konusu olmuştur. Fakat onun politik düşüncesi veya kültürel yaklaşımı Çelebi'yi daha farklı bir yaklaşıma taşımadı. Onun "Berber" veya "Balo" resimlerinde biraz dışavurum görülür.

Genelde Türk resminde soyutlamaya doğru gidildi. Ondan sonraki figür Andre Loth şematizmi içinde devam etti. Köy manzaraları, natürmort, peyzajlar, yurt manzaraları vs. Burada hep üstü örtülü bir resim, akademi-figüratif eğilimli olarak devam etti. Buradaki insanlık durumu; kişinin varlık nedenini sorgulayan onun psikik ipuçlarını, özgür duruşunu ve sorunsalını aktaracak bir dramı hiçbir zaman irdelemeyen bir resim anlayışıdır. Neşet Günel'in büyük köylü figürleri ekspresyonist resmin reçetelerini vermektedir.

Amerikan resminde sanatçı Willem de Kooning tek bir duruştur. İnsan resminde, onun ötesindeki Ekspresyonistler soyuttur. Jackson Pollock, Gorky vs. Amerikan resmi buradan başlamaktadır. Soyut Ekspresyonizm'in hemen karşısında Sosyalist Realizm'in örnekleri vardır. Bu, Rusya'daki yüceleştirme meselesidir. Ekspresyonizm'de yüceleştirme yoktur. Ekspresyonizm'de daha çok cüceleştirme vardır. Ekspresyonizm'in kardeşlerinden birisi de Dada'dır. Yüceltmeye karşı bir mistifikasyon* vardır. Ekspresyonizm'de alaycı bir tavrın yanında insan dramını es geçmeyen, onun kaybolan, örtülen yanlarını öne çıkarmak ve onun sözcüsü olmak vardır.

Türkiye'de Yeni Dışavurumculuk'un bir anlamda benim tarafımdan ileri sürülmesinin nedeni; akademik eğitim içinde figür olgusunun etkisiz, sade, kalıp halinde, etkiden uzak, yaşamsız oluşundan ve kısırlığa karşı yeni açılım gereksinimindedir. 1963 yılında akademiye de bırakıp sadece tiyatro yapma nedenim, içinde bulunduğum resim ortamının benim yönümde kısır oluşudur. Ancak tiyatrodaki oynadığımız oyunlarda Alfred Jarry Übü'nü oynamamızda politik ve dışavurumcu bir tavır vardı. Hem kara mizah hem de dekonstrüksiyon** vardı. Bizim Türk sanatımızda Yüksel Arslan'nın resimleri dışavurumcu bir özellik taşır. Figürü ve psikik dünyayı, cinsel yönü ortaya koyan bir yanı vardır.

* Mistifikasyon, karşısındaki kişinin üzülmemesi için veya gerçek düşüncenin hoş karşılanmayacağı düşünülerek, fikirlerin ve duygunun bilinçli olarak saklandığı iletişimsizlik durumu.

** Dekonstrüksiyon, bilgiyi dilden ve anlamlandırma çabalarından kaynaklanan kirlilikten arındırmayı ifade etmektedir. Bir başka deyişle dekonstrüksiyon dilin sorgulanması ve anlamsal kirliliklerin ortadan çıkarılmasıdır.

Temel meselem, iten, cazibesi olmayan, sert ve uzlaşmasız bir yaklaşımdır. Böylece bu alanı bir savaş alanı, bir hesap sorma alanına çeviriyorsunuz. Buradaki farklılık Türk resminde önemli bir farklılıktır. Arkasından figüre bakış değişmeye başladı. Ben bunun tekrar 1980’lerde gündeme geleceğini düşünmemiştim. Sürekli bir akış içinde sürdürüyordum. İnsan her zaman temel mesele oldu. Yeni Dışavurumculuk 1980’lerde İtalya ve Almanya’da ortaya çıktı. Ben aynı yıllarda, aynı atmosferde bir Türk ressamı olarak mücadele verdim. Benzer olarak o dönemlerde heykeller yaptım.

1970’te Paris’te olduğum dönemlerde yaptığım “İşkence Heykeli” Yeni Dışavurumcu akımın örnekleriydi. 1985 sonrasında birçok ressam Yeni Dışavurumcu resimler yaptılar fakat onların çoğu şuan kalmadı. Dışavurumcu resim yapmak kolaydı. Su kaldıran bir şeydi. Patlamalar, boya dökmeler vs.

Türkiye’de Yeni Dışavurumcu sanatçı olarak kimseyi görmüyorum. Ülkemizde bir bakıma Yeni Dışavurumcu olarak Ömer Uluç olabilir fakat onun resmi Aksiyon resmine daha yakındır. Ömer Uluç’un ilk başlangıç noktası Non-Figüratiftir. 1950’li yılların sonu 1960’lı ve 1970’li yıllar Ömer, soyut olarak çalıştı. Ben resimlerimi gereksinim üzerinden yaptım. O zamanlar eserde figür olursa resim demode gibi bir şeydi. Tu-kaka ediliyordu. Ben bu duruma aldırmadan söylenecek lafım olduğu için yaptım. Eğer merak edeceğim beden ise onun içini de merak ederim. Ben bunun için kadavraları seyrettim. Eğer bir figüre bakılıyorsa niçin onun kadavralarına bakmayayım!

SONUÇ

Kuşkusuz dışavurumsal yaklaşımların 20. yüzyılın ilk çeyreğinde bir akım haline gelmesi toplumların yüzyıllardır yaşadığı baskı ve şiddetin birikerek bu yüzyılda patlak vermesi olarak değerlendirilebilir. 20. yüzyılın başlarında belirginlik kazanan Dışavurumculuk akımını tetikleyen en büyük unsur elbette ki Avrupa'da 1914'te Birinci Dünya Savaşı'nın ortaya çıkmasıdır. Böylece bu süreçte yapılan resimlerin dönemin toplumsal yapısından hareketle insan odaklı bir yaklaşımla oluşturulduğu görülecektir. Bu bağlamda dönemin Dışavurumcu sanatçıları yaşadıkları savaşla birlikte eserlerinde insan psikolojisini öne çıkaran çalışmalar yaparlar. Dışavurumcular, insan psikolojisinden hareketle nesnelere bağımsızca deforme ederek insanın toplum karşısındaki rolünü irdeledikleri görülür. Dolayısıyla bu durum sanatlarında ilkel sanatın biçim ve form arayışlarına yönlendirmektedir. Böylece çalışmalara, nesnelere realist görünüşlerinden ziyade onun ifadeci üslubunu öne çıkaran basit resimler olarak yansımaktadır.

Akımın sonrasında yaşanan gelişmelere bakıldığında 1940'lı yıllarda Soyut Dışavurumculuk akımının, Pop Art (1950), Kavramsal (1960) ve Minimal sanatların (1965) ortaya çıktığı bilinmektedir. Elde edilen veriler ışığında Yeni Dışavurumcu akımın farklı ülkelerde benimsenmesi ve bir akım olarak ortaya çıkmasında o ülkelerin başta toplum yapısı olmak üzere ekonomik, siyasi olayların ve sanatsal gelişmelerin yaşanması etkili olur. Yaşanılan bu durumlar karşısında sanatçılar tema üzerinden tekrar insana ait durumları gündeme getirerek onun problemlerine yönelik ekspresif çalışmalar yaptıkları araştırma içerisinde saptanmıştır.

Genel olarak yapıtlarda şiddet, melankoli, ölüm, korku ve savaş gibi psikolojik içerikli konular öne çıkmaktadır. Buna bağlı olarak Yeni Dışavurumcu sanatçılar nesnelere üzerinde kaba formlar, biçim bozular ve şiddetli renk lekelerini kullanmaktadır. Aslında bu durum onların yeniden ilkel sanatın biçim ve forma yönelik arayışlarını kanıtlar. Çünkü İlkel sanatta Afrika maskeleri ve totemik heykellerin yapılış amacı geleneksel kültürlerinin bir parçası olmasından kaynaklanır. Bu bakımdan yapılan

heykeller gelenekleri gereği dinsel nitelik taşımaktadır ve tamamen amaca yöneliktir. Böylece Dışavurumcu sanatçılar gibi Yeni Dışavurumcu sanatçılar da öykündükleri duruma ilişkin ilkel sanatın özgünlüğüne ve bozulmamışlığına dair etkilenecek resimler yaptığı görülecektir. Elde edilen bulgularda Yeni dışavurumcu Alman sanatçı A. R. Penck ve Amerikalı sanatçı Jean-Michel Basquiat bu tarz eserler verdiği tespit edilmiştir.

Bilindiği üzere ülkemiz sanatında Yeni Dışavurumcu eserler veren önemli sanatçılar ortaya çıkmıştır. Özellikle 1980'lerin ilk yıllarında Arzu Başaran, Hale Arpacıoğlu, Mehmet Güteryüz ve Bedri Baykam gibi sanatçılar Yeni Dışavurumculuk'u ülkemiz sanatında buluşturmışlardır. Araştırma kapsamında bu sanatçılardan Mehmet Güteryüz ve Bedri Baykam'a ilişkin detaylı inceleme yapılarak akımın Türk ve Batı sanatlarındaki oluşumu hakkında bilgilere ulaşılmıştır. Mehmet Güteryüz ile yapılan röportajda sanatçıya Yeni Dışavurumcu akımın diğer sanat akımlarından belirgin farkı, sanatçıyı Yeni Dışavurumcu resme iten sebeplerin neler olduğu, Yeni Dışavurumcu sanatçıların eserlerinde öne çıkan insan teması, akımın hem ülkemizde hem de dünya sanatındaki etkileri ve ortaya çıkış sebepleri hakkında sorular yöneltilmiştir. Sanatçıyla yapılan görüşmede soru-cevap yöntemi uygulanmıştır. Fakat Güteryüz, yöneltilen her soruya ayrı ayrı cevap vermek yerine soruları bir bütün olarak değerlendirip konu hakkında cümlelerini dile getirmiştir.

Sanatçı, Yeni Dışavurumcu akımı açıklarken Dışavurumcu akımın çıkış noktasından itibaren ele almıştır. Ayrıca akımın gelişim seyrini değerlendirirken Rönesans sanatından günümüze kadar yaşanan sanat akımlarındaki ekspresif içerikli eserleri ele alarak değerlendirme yapmıştır. Böylece Dışavurumcu akımdan önce ortaya çıkan sanat akımlarının arasındaki farkları belirlemek istemiştir. Bunun yanında Güteryüz; Dışavurumcu akımın tarihsel sürecinde yaşanan olaylar, toplumla olan ilişkisi, Dışavurumcu sanatçıların kimler oldukları ve onların eserlerinde öne çıkan ifadenin neler olduğu hakkında açıklayıcı bilgiler sunmuştur. Ayrıca Türkiye'de Yeni Dışavurumculuk'un nasıl geliştiğini, kendi resminde figür yaklaşımını nasıl ele aldığını ve ülkemizde 1980'li yıllardan sonra hangi sanatçıların dışavurumsal etkilerde yönelim sergilediklerini açıklamıştır.

Yapılan röportajın sonunda Güleryüz, Yeni Dışavurumculuk akımının ülkemiz sanatında ortaya çıkmasını sağlayan nedenler üzerinde durmuştur. Sanatçı, Türk sanatında 1980’li yıllarda Yeni Dışavurumcu akımın ortaya çıkış gerekçelerini; akademik eğitim içinde figür olgusunun etkisiz, sade, kalıp halinde, etkiden uzak, yaşamsız olduğuna ve kısırlığa karşı yeni açılım gereksiniminden kaynaklandığına bağlamıştır. Aynı zamanda ülkemiz sanatında Yeni Dışavurumcu akımın ortaya çıkmasına ve Türkiye’de resmin gelişmemesine ilişkin; Türkiye’de politik baskıların getirdiği bir durumdan, o dönemlerde akademiden çıkan hocaların resmin seçisi, yön vericisi ve devlet sergilerinde bir değerlendirme olmasından kaynaklandığını ileri sürmüştür. Bunun yanında Türk resminde; kişinin varlık nedenini sorgulayan onun psikik ipuçlarını, özgür duruşunu ve sorunsalını aktaracak bir dramı irdelenmeyen bir resim anlayışının baskın olduğunu söylemiştir.

Sanatçının ifadelerine dayanarak Türkiye’de Yeni Dışavurumcu resmin ortaya çıkmasında sadece sanatta yaşanan eksiklikler değil ayrıca ülkenin içinde bulunduğu sosyal yapısıyla da doğrudan ilişkili olduğu anlaşılmaktadır. Sosyal yapıya bağlı olarak da Yeni Dışavurumcu resimlerde insan davranışları, onun toplumla olan ilişkisi, düşüncesi ve psikolojisi üzerine öznel olarak ifadeler öne çıkmaktadır. Araştırma içerisinde sanatçıların gerek eser analizlerine gerekse ifadelerine dayanarak yapıtlarında insan odaklı bir yaklaşım sergiledikleri, döneminin sanatsal gelişmelerinden ve olaylarından etkilendikleri ortaya çıkarılmıştır.

Yapılan röportajın bir sonraki bölümünde Mehmet Güleryüz, dışavurumcu bir eserle bünyesinde dışavurumcu etkiler barındıran bir diğer eserin farkını belirtmek istemiştir. Böylece Güleryüz, şiddet içerikli her eserin dışavurumcu bir resim olmadığını ifade etmeye çalışmıştır. Bu bağlamda 15. yüzyıl dolaylarında yaşamış olan Alman Kuzeyli Rönesans ressam Matthias Grünewald’ın “Çarmıhtaki İsa” adlı yapıtını örnek göstererek bu eserdeki şiddetin konu içerisinde öne çıkarıldığını dile getirmiştir. Dolayısıyla sanatçıyla yapılan röportajdan hareketle dışavurumsal yaklaşımların sadece 20. yüzyıla ait bir dönemi kapsamadığı ve daha önceki sanatçıların da yaşanan olaylara bağlı olarak konu içerisinde ekspresif etkileri öne çıkardıkları söylenebilir.

Bu bağlamda değerlendirilecek olunursa Dışavurumcu bir resimle dışavurumsal etkiler gösteren bir diğer eser ancak öne çıkardığı ifade bakımından benzer özellik gösterebilir. Fakat her iki eserin farkı ortaya konulacak olunursa gerek boyanın kullanımına gerekse deformasyonun bir çalışma üzerinde ne şekilde ele alındığına bakmak gerekir. Bu nedenle bir eserde sadece işlenen konuya bakmak, dışavurumcu bir resmin diğer resimlerden ayrılan yönünü açıklamakta yeterli olmayabilir. Çünkü Maniyerizm’de de deformasyon tekniklerinin ve boya kullanımının çalışmalar üzerinde bağımsızca resmedildiği görülmektedir. Bunun yanında Romantizm akımında veya daha önceki dönemlerdeki Orta Çağ ve Gotik resimlerinde insan üzerinde ele alınan yoğun dışavurumsal etkilerin varlığı görülecektir. O halde boyanın ve deformasyon tekniklerin yanında bir eserin temasına bakılması fikri de bu anlamda önemli olacaktır.

Dışavurumcu sanatçılar üzerinde belirtilmesi gereken bir diğer unsur; onlar, insanın toplum karşısındaki rolünü ve tanık olduğu problemleri insan odaklı bir yaklaşımla yapıtları üzerinde betimlemektedir. Böylece gerek Maniyerizm’de gerekse Romantizm’de insan üzerinden gidilen durum sadece konu üzerinde yansıtıldığı görülecektir. Bu akımların sanatçıları ve önceki dönemin ressamaları insan sorunlarının, acısının ve tanık olduğu vahşetin daha ötesine gidip metafiziksel bir düşünce boyutunda ve felsefi bir yönelim içerisinde sorgulamadıkları görülecektir. Böylece Dışavurumcu sanatçılar hem döneminin toplumsal, siyasi ve ekonomik olaylarından beslenmiş hem de felsefecilerinin görüşlerinden ve kuramlarından etkilenecek eserlerine yansıtılmıştır.

Bu bakımdan Dışavurumcu sanatçılar bireysel çalışmalar yaparken Fenomenolojik bir yaklaşım sergiledikleri görülür. Diğer bir ifadeyle sanatçılar, dış dünyayı kendine özgü bir biçimde algılayarak yapıtlarını oluşturmuşlardır. Böylece kişinin öznel yaşantıları da resme konu olmuştur. Edmund Husserl’un felsefi kuramına dayanan bu yaklaşım özne ve nesne ilişkisine dayalıdır. Ayrıca Dışavurumcu akımın Egzistansiyalizm (Var oluşçuluk) ile ilişkili olduğu tespit edilmiştir. Martin Heidegger’in Var oluşçuluk görüşüne göre insanın var oluş problemini irdelenmesi ve onun öznelliğinin öne çıkarılması gerekmektedir.

Dışavurumcu sanatçılar eserlerinde toplumsal yapının sorgulanmasına dayalı bir oluşuma gittiklerinden dolayı ezilenlerin, yoksulların, genelev kadınlarının ve akıl hastalarının toplumsal düzen içerisindeki varlık problemlerini öne çıkarmışlardır. Kişilerin var oluş problemlerine dayalı olarak yapıtlarda kötümserlik, özgürlük, başkaldırı ve umutsuzluk durumları irdelenmiştir.

Araştırma kapsamında röportajı yapılan bir diğer sanatçı Bedri Baykam'dır. Bu kapsamda sanatçıya hazırlanan sorular Mehmet Gülerüz'e hazırlanan sorularla benzerlik taşımaktadır. Çünkü her iki sanatçı da akımın ülkemiz sanatında temsilcileridir. Bu bakımdan akımın Türk ve Batı sanatlarındaki gelişimini anlayabilmek ve sanatçıların farklı görüşlerinden doğabilecek ayrımları tespit edebilmek için benzer sorular hazırlanmıştır. Ayrıca Bedri Baykam'ın yapıtları üzerindeki psikolojik durumlar ve akımının ilişkili olabileceği diğer akımlar yönünde de sorular geliştirilmiştir.

Sorular hazırlanırken 1980'li yılların kültürel, sanatsal ve siyasi durumları göz önünde bulundurulmuştur. Çünkü Yeni Dışavurumculuk akımı gelişirken dönemin olaylarıyla yakından ilişkidir. Bunun yanında Yeni Dışavurumcu akımın Batı ve ülkemiz sanatlarında nasıl geliştiği, sanatçılarının kimler oldukları, eş zamanlı olarak hem Batı hem de ülkemiz sanatında yaşanmasında etkili olan unsurların neler oldukları gibi sorular sanatçıya sorulmuştur. Baykam, hazırlanan sorulara 20. yüzyıldan günümüze kadar gelişen sanat akımları ve sanatçılar üzerinde karşılaştırmalı örneklerle dile getirmiştir. Yapılan röportajda sanatçı akımın Batı sanatında ortaya çıkmasına ilişkin Minimal, Kavramsal ve Foto Realist akımların; sanatçıların duygularından, hislerinden, içgüdülerinden, fırça darbesinden ve resmin hikâyesinden uzak olduğunu dolayısıyla bu akımlara tepki verme ihtiyacı olarak geliştiğini söylemiştir.

Baykam, Türkiye'de Yeni Dışavurumcu akımın ortaya çıkmasına ilişkin düşüncelerini dile getirmiştir. 1980-87 yılları arasında Amerika'da kaldığı süre içerisinde Yeni Dışavurumcu resimler yaptığını ileri sürmüş ve 1981 yılında "Fahişenin Odası" adlı eserini kendisinin ilk Yeni Dışavurumcu resmi olduğunu ifade etmiştir.

Türkiye’de 1983 yılında Ankara’daki Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde ve İstanbul’daki Atatürk Kültür Merkezi’nde aynı yıl açtığı sergilerini Yeni Dışavurumcu bir sergi olarak nitelemiştir. Dolayısıyla bu açılan sergilerinin gerek fırça vuruşları, renk ve biçim teknikleri gerekse konunun ele alınışı bakımından halk üzerinde kültür şoku yarattığını ifade etmiştir. Bu bağlamda Türkiye’de Yeni Dışavurumcu resmin yavaş yavaş gelişim gösterdiğini dile getirmiştir.

Her iki sanatçıyla yapılan görüşmede Yeni Dışavurumcu sanatçıların Dışavurumcu sanatçılar gibi çalışmalarında insan odaklı bir yaklaşım sergileyerek döneminin sanatsal gelişmelerinden ve olaylarından etkilendikleri sonucuna ulaşılır. Bu bağlamda Yeni Dışavurumcu sanatçılar diğer sanatçılardan farklı olarak konu edindikleri figürleri kavramsal fikirlerle destekledikleri tespit edilmiştir. Bu durum akımın kendi içerisinde sanatçıları insan psikolojisine yönlendirdiği ve tema içerisinde ‘insan’ın vurgulandığı araştırma içerisinde ortaya çıkarılmıştır. Yeni Dışavurumcu akımın sanatçıları düşünceye bağlı olarak eserlerinde yağlıboyanın yanında farklı materyaller de kullanmaktadır. Ayrıca yapıta konu olan nesnenin resmin bütünlüğü ile ilişkisinde farklılıklar görülmektedir. Örneğin Dışavurumcu sanatçılar figürü eserlerine yansıtırken diğer nesnelere olan orantısını gözetmişlerdir. Yeni Dışavurumcu sanatçılar ise böyle bir orantıya bağlı kalmaksızın objeleri diledikleri gibi yerleştirerek ifadeyi öne çıkarmaktadır.

Akımların birbirinden ayrılan bir diğer önemli farkı; sanatçıların savundukları fikirleri grup veya bireysel olarak ele almalarıdır. Dışavurumcu akımın sanatçıları gerek yayınladıkları manifestoları gerekse eserlerindeki konusal bütünlük bağlamında ortak bir amaç içerisinde buldukları görülür. Bu bağlamda Die Brücke, Dışavurumcu akım içerisinde ortaya çıkmış bir gruptur. İçerisinde Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Emil Nolde ve Max Pechstein gibi sanatçıların bulunduğu grup fikirlerini topluluk halinde eserlerinde ve manifestolarında dile getirmişlerdir. Yeni Dışavurumcu sanatçılar ise daha bireysel ve öznel olarak çalışmışlardır. Bunun yanında Yeni Dışavurumcu sanatçılar; Dışavurumculardan farklı olarak bünyesinde Soyut, Dışavurumcu, Sürrealist akımlardan, Kavramsal sanattan ve Pop art sanatından etkilenerken zaman zaman bu akımların fikirlerinden beslendiği kanaatine varılabilir.

Çoğunlukla Avrupalı sanatçıların oluşturduğu Yeni Dışavurumculuk akımı farklı ülkelerin sanatlarında 1980’li yıllarda başlamış ve halen devam etmektedir. Akımın Amerika’da ortaya çıkarak popüler olması belki de küreselleşmenin doğurduğu sonuçlar olabilir. Amerika’da Julian Schnabel’in kırık tabakalarla eserlerinde ifade bulduğu akım aynı ülkede Jean-Michel Basquiat, Eric Fischl, Leon Golub ve David Salle sanatçılarıyla devam eder. O yıllarda Alman sanatında Anselm Kiefer, Jörg Immendorff ve A.R. Penck gibi sanatçılar da genellikle savaş konulu resimler yaparlar.

Anselm Kiefer’in ‘‘Naglfar’’ (1998) ve ‘‘Antik Kadınlar’’ (2002) adlı çalışmaları Hitlerin halk üzerinde yarattığı baskının ve şiddetin birer göstergesi olarak yansır. Hint kültürünün maneviyatını irdeleyen ve bunu Yeni Dışavurumcu biçim ve renk arayışlarıyla İtalyan sanatında öne çıkaran sanatçı kuşkusuz Francesco Clemente’dir. Sonrasında Alman doğumlu İngiliz sanatçı Frank Auerbach’ın İngiltere’ye akımın etkilerini taşıdığı görülür. Böylece alışagelmış resim anlayışının kalıpları zorlanmış ve resimde yeni arayışlar keşfedilmeye başlanmıştır. Toplumun yasak saydığı cinsellik dürtüleri ve çoğu zaman arka planda tutulan insan ilişkileri Yeni Dışavurumcu resimle birlikte ele alınan ve eleştirisi yapılan durumlar olmuştur. Ülkemizde ise Yeni Dışavurumcu eğilimlerin 1980’den sonra yansıdığı görülecektir.

Düşünce ve sorgulama eğilimleri nesnelere üzerinde tartışılmış ve çalışmalara yansıtılmıştır. Resimde var olan kesin kurallar ortadan kaldırılarak öznel fikirler ortaya atılmaya başlanmıştır. Medya ve görsel iletişim alanları bu yıllardan sonra Türk sanatında farklı uygulamalar olarak ele alınması, Batı’yla birlikte uluslar arası etkileşimi artırmıştır. Uluslararası katılımın artmasıyla birlikte Türk sanatı da gelişme gösterebilmiştir. Gerek Avrupalı gerekse Türk sanatçıların eserleri karşılıklı olarak değerlendirildiğinde ortaya önemli bir soru çıkmaktadır. 1980’li yıllarda Amerika ve Batı sanatlarında Yeni Dışavurumcu akımın giriş yapmasıyla birlikte Türk sanatçıları bu akımdan etkilenecek ülkemiz sanatına taşımış olabilir mi? Elbette ki bu durum mümkündür.

Araştırma içerisinde Bedri Baykam'ın 1980–87 yılları içerisinde Amerika'da Mehmet Güteryüz'ün 1975'te Paris'te kaldığı düşünülürse akımın etkilerini ülkemiz sanatına taşıdıkları söylenebilir. Çünkü her iki sanatçının 1980'den önceki resimleriyle 1980'den sonraki çalışmalarına bakıldığında Avrupalı Yeni Dışavurumcuların eserleriyle resmin plastik değerleri ve uygulanan teknikler bakımından benzerlik taşıdığı görülecektir. Bedri Baykam'ın 1975–80 arasında Paris'te kaldığı süreç içerisinde Paris'in ışıltılı mekânlarını, iç manzaraları ve kafelerin resimlerini yaptığı açıkça görülmektedir.

Akımın 1980'li yıllardan itibaren hala varlığını sürdürüyor olması ülke ve dünyada yaşanan sorunların varlığını kanıtlar. Bu durumda akımın günümüz sanatında güncelliğini koruması sanatçıların ifade anlamında söyleyebilecek sözlerinin olduğunun bir işaretidir. Yeni Dışavurumculuk'un bir akım olarak gelecekte ne kadar süre devam edebileceği veya tekrar ortaya çıkabileceğine ilişkin kesin bir yargıda bulunmak doğru değildir.

Yeni Dışavurumcu sanatçılar eserlerinde kendilerine dönük düşüncelerini bazen de karmaşık ve önemli insan sorunlarını getirirler. Böylece araştırma kapsamında akımın, insan psikolojisinden uzak olmadığı dolayısıyla insan odaklı yaklaşımların belirgin hale getirildiği ileri sürülebilir. Bu durumda sanatçılar bireysel çalışmalar yaparak kişilerin öznel yaşantılarını, insan davranışlarını ve onun problemlerini resimlerine taşımışlardır. Elde edilen bulgularda sanatçıların toplumsal yapının sorgulanmasına dayalı bir oluşuma gittikleri dolayısıyla ezilenlerin, yoksulların, genelev kadınlarının ve akıl hastalarının toplumsal düzen içerisindeki varlık problemlerini irdeledikleri ortaya çıkarılmıştır. Kişilerin var oluş problemlerine dayalı olarak özgürlük, başkaldırı ve umutsuzluk durumları yapıtlarda yansıdığı söylenebilir.

Sonuç olarak; sanatçıların ele aldıkları konular ve sorguladıkları düşünceler zamana ve mekâna göre değişiklik göstermiştir. Böylece Dışavurumculuk akımıyla ele alınan figüratif eğilimler ve biçim bozmalar, yaklaşık elli yılın ardından Yeni Dışavurumculuk akımıyla birlikte yeniden resimlerde yerini almıştır. Fakat

Dışavurumculuk akımından sonra gelişen sanat akımlarının Yeni Dışavurumculuk'un kavramsal fikirleri üzerinde önemli derece etkisi olduğu bilinir.

Böylece Yeni Dışavurumculuk akımının dünya sanatındaki yeri son otuz yılın bir gelişmesi olarak değerlendirilmemelidir. Aksine yüzyıllık bir oluşumun birikerek ortaya çıkışı olarak düşünölmelidir. Öyle görünüyor ki insanoğlu var olduğu sürece yaşanan problemler, olumlu ve olumsuz her türlü olaylar devam edecektir. Dolayısıyla onun sorunları ve toplum karşındaki duruşu sanat akımlarına yansıyacaktır. Bu anlamda Yeni Dışavurumculuk akımının ortaya çıkışı; yeniden insana ve onun toplum karşısındaki sorunlarına bir dönüş olarak algılanmalıdır.

KAYNAKLAR

Batur, Enis; Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.

Baykam, Bedri; Maymunların Resim Yapma Hakkı, (Çev.:Püren Özgören) Literatür Yayınları, İstanbul 1994.

Baykam, Bedri; Sonsuz Okyanus, Piramid Film Prodüksiyon Yapımcılık ve Yayıncılık, İstanbul 2006.

Biro, Matthew; Anselm Kiefer and The Philosophy of Martin Heidegger, Cambridge University Press, America 1998.

Chia, Sandro; Novanta Spine Al Vento, Thaddaeus Ropac Press, Austria 1989.

Chia, Sandro; Sandro Chia, (Çev.: Elizabeth Mortimer, Susanna Maugeri, Lucia Friedl), Fabbri Press, Germany 1992.

Croix, Horst De LA; Richard G. Tansey; Diane Kirkpatrick; Gardner's Art Through the Ages, Harcourt, Ninth edition, America 1991.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedi, Cilt 2, YEM Yayınevi, İstanbul 1997, s.718.

Elger, Dietmar; Expressionism, Taschen, Germany 1994.

Erdoğan, Tayfun; "Cafe Deutschland", Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Kültür Etkinlikleri (7), Nisan-Mayıs 1990, s.6.

Erdoğan, Tayfun; "Cafe Deutschland", Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Kültür Etkinlikleri (7), Nisan-Mayıs 1990, s.11.

Erdoğan, Tayfun; "Cafe Deutschland", Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Kültür Etkinlikleri (7), Nisan-Mayıs 1990, s.12.

Erdoğan, Tayfun; "Cafe Deutschland", Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Kültür Etkinlikleri (7), Nisan-Mayıs 1990, s.13.

Erdoğan, Tayfun; "Cafe Deutschland", Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Kültür Etkinlikleri (7), Nisan-Mayıs 1990, s.15.

Erdoğan, Tayfun; "Cafe Deutschland", Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Kültür Etkinlikleri (7), Nisan-Mayıs 1990, s.16.

- Erdok, Neşe; ‘‘Figür En Önemli Belirleyici Ögedir’’, Milliyet, 28 Mayıs 1988.
- Freeman, Nan; Mehmet Güteryüz, (Çev.: Akın Atauz) Galeri Nev, Ankara 1988.
- Genç, Adem; ‘‘Alman Sanatı’’, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir 1992, s. 6.
- Genç, Adem; ‘‘Tümel Bir Akım Olarak Alman Ekspresyonizmi’’, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları 7, İzmir 1992, s.89.
- Gordon, Donald E; Expressionism Art and Idea, Yale University Press, London 1987.
- Howarth, Eva; Crash Carse in Art, Headline, London 1990.
- Hughes, Robert; Frank Auerbach, Thames and Hudson Press, Londra 1990.
- Hunter, Sam; John Jacobus; Daniel Wheeler; Modern Art, Prentice Hall, Third Edition, USA 2004.
- John Jacobus; Daniel Wheeler; Modern Art, Prentice Hall, Third Edition, USA 2004.
- In Arco Galeri, A. R. Penck: Opere Recenti, Italia 1990.
- Kıray, Cahit; Sanat Tarihi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993.
- Kort, Pamela; Jörg Immendorff Zeichnungen/Drawings 1964–1993, Verlag Gachnang & Springer Press, Germany 1994.
- Krausse, Anna-Carola; Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü (Çev.: Dilek Zaptcıoğlu), Literatür Yayıncılık, Almanya 2005.
- Lopez-Pedraza, Rafael; Anselm Kiefer: The Psychology of "After the Catastrophe", George Braziller, New York 1996.
- Richard, Lionel; Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi (Çev.: Beral Marda, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş) Remzi Kitabevi, İstanbul 2005.
- Saltzman, Lisa; Anselm Kiefer and Art After Auschwitz, Cambridge Press, America 1999.
- Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Ekspresyonizm, (Çev.: Hasan Kuruyazıcı, Üstün Alsaç), Cilt 4, Birinci Baskı, Görsel Yayınlar, Milano 1981, s.660.
- Smith, Edward Luice; Art Today, Phaidon Press Ltd, London 1997.
- Stirling, Susan; Claire Van Cleave; The Art Book, Phaidon Press, London 1994.

Tansuğ, Sezer; Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, İstanbul 1995.

Turani, Adnan; Çağdaş Sanat Felsefesi, Remzi Kitabevi, Beşinci Basım, İstanbul 2006.

Turani, Adnan; ‘‘Soyut ve Soyutlama Dışavurumcu Resmimiz zerine’’, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Cilt 1, Sayı 3, Mayıs 1982, s.91.

Yau, John; A. R. Penck, Harry N. Abrams Press, New York 1993.

RESİM KAYNAKLARI

http://www.tufts.edu/as/ger_rus_asian/kunst/kirchner.jpg

http://en.wikipedia.org/wiki/File:CABINET_DES_DR_CALIGARI_01.jpg

<http://www.paletaworld.org/Artist.asp?id=1562>

<http://www.art-ww1.com/peinture/070heck.jpg>

http://www.tate.org.uk/liverpool/ima/rm1/images/fang_sculpture_lg.jpg

http://www.leninimports.com/anselm_kiefer_gallery_9.jpg

<http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler/grafik/Varus.jpg>

[http://www.philosophyblog.com.au/images/women-of-antiquity-2002-by-anselm-
kiefer1.JPG](http://www.philosophyblog.com.au/images/women-of-antiquity-2002-by-anselm-kiefer1.JPG)

http://www.albrightknox.org/acquisitions/acq_2001/artworks/2001_10.jpg

<http://www.artfacts.net/artworkpics/2604b.jpg>

<http://www.leokoenig.com/static/dyn-images/7/7108.jpeg>

<http://www.sandrochia.com/Artwork/art19.html>

<http://www.sandrochia.com/Artwork/art79.html>

[http://www.artnet.com/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=9B513652402C3
C2DEDE643C8489946CC](http://www.artnet.com/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=9B513652402C3C2DEDE643C8489946CC)

<http://www.mostraguidi.altervista.org/Inglese/finestra.php?opera=17>

<http://www.aberdeenquest.com/web/MultimediaFiles/AG000062.JPG>

http://www.independent.co.uk/multimedia/archive/00241/56visrev_241450s.jpg

<http://www.bedribaykam.com/bb/donemler.html>

<http://www.bedribaykam.com/bb/donemler.html>

[http://www.unibielefeld.de/lili/personen/fleischmann/d_archsuse05/214_baco
n_selfp.jpg](http://www.unibielefeld.de/lili/personen/fleischmann/d_archsuse05/214_bacon_selfp.jpg)

[http://www.mehmetguleryuz.com/galleries.asp?link=3&type=TUYB&years=80&year=
1982](http://www.mehmetguleryuz.com/galleries.asp?link=3&type=TUYB&years=80&year=1982)

<http://www.mehmetguleryuz.com/galleries.asp?link=3&type=TUYB&years=00&year=2007>

ÖZGEÇMİŞ

2007- Kayseri Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde Yüksek Lisans öğrenimi görmektedir.

2007 – Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı'ndan mezun oldu. Erol BATIRBEK atölyesinde öğrenim gördü.

2001 – Çorum Eti Lisesi'nden mezun oldu.

1984 – Çorum'da doğdu. GÖRSED, SESAN üyesidir.

AÇTIĞI KİŞİSEL SERGİLER:

2009- 22–26 Haziran. “Yansımalar”/Yağlıboya Sergisi/İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Kültür Sitesi Devlet Güzel Sanatlar Galerisi/ÇORUM

2006- 22 Aralık–5 Ocak. Desen Sergisi/Tiffany Sanat Galerisi/ANKARA

ALDIĞI ÖDÜLLER:

2009- SESAN 1. Ulusal Yarışmalı Resim Sergisi, **Birincilik ve Sergileme Ödülü/İZMİR**

2009- 13–22 Mayıs 2009. 3. Ahmet Yakupoğlu Resim Yarışması, **Sergileme/Dumlupınar Üniversitesi/KÜTAHYA**

2007- 2006–2007 Öğretim Yılı. Yıl Sonu Resim Yarışması **Başarı ve Sergileme Ödülü/G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-iş Eğitimi Anabilim Dalı/ANKARA**

KATILDIĞI KARMA SERGİLER:

2010- 1 Haziran. Kayseri E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Prof. Dr. Zafer Bayburtluoğlu Sergi Salonu/KAYSERİ. (Yüksek Lisans Atölye Sergisi)

2009- 27–28 Nisan 2009. “TÜRK DÜNYASI'NDA SAVAŞLARIN SANATTAKİ İZLERİ” Konulu Etkinlik/Karma Sergi/Gazi Üniversitesi Resim Heykel Müzesi/ANKARA

2009- 21 Nisan–21 Mayıs, 1 Haziran–1 Temmuz 2009. GENÇ RESSAMLAR AYVALIK BULUŞMASI/Karma Sergi/Karagöz Sanat Evi/AYVALIK.

İLETİŞİM: Cep Tel: 0535 498 08 55, e-mail: evrimdavinci@hotmail.com

Adres: Bahçelievler Mah. Bahar Cad. Bahar Apt. No:46/8 ÇORUM