

**YENİ FİGÜRASYONDAN YENİ DİŞAVURUMCULUĞA İFADECI
RESİM VE GÜNÜMÜZ SANAT ORTAMINDAKİ ÖRNEKLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÖVÜNÇ DEMİRAY

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**RESİM
ANASANAT DALI**

**MERSİN
HAZİRAN- 2018**

**YENİ FİGÜRASYONDAN YENİ DİŞAVURUMCULUĞA İFADECI
RESİM VE GÜNÜMÜZ SANAT ORTAMINDAKİ ÖRNEKLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÖVÜNÇ DEMİRAY

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**



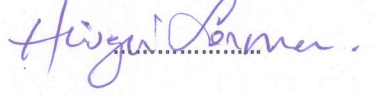
**RESİM
ANASANAT DALI**

**Danışman
Dr. Öğretim Üyesi. Hüseyin SÖNMEZ**


**MERSİN
HAZİRAN - 2018**

ONAY

Övünç DEMİRAY tarafından Dr. Öğretim Üyesi Hüseyin SÖNMEZ danışmanlığında hazırlanan "Yeni Figürasyondan Yeni Dışavurumculuğa İfadeci Resmin Günümüz Sanat Ortamındaki Karşılıkları" adlı çalışma yapılan Tez Savunma Sınavı sonucunda oy birliği/çokluğu ile Yüksek Lisans/Doktora/Tıpta Uzmanlık/Sanatta Yeterliktezi olarak kabul edilmiştir.

Görevi	Ünvanı, Adı ve Soyadı	İmza
Başkan	Prof. Dr. Nimet Keser	
Üye	Doç. Ayşe Yüce	
Üye	Dr. Öğretim Üyesi Hüseyin Sönmez	

Yukarıdaki Jüri kararı Güzel Sanatlar Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 29/07/2018 tarih ve 2918/76 sayılı kararıyla onaylanmıştır.


Doç. Dr. Savaş YILDIRIM
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

Bu tezde kullanılan özgün bilgiler, şekil, tablo ve fotoğraflardan kaynak göstermeden alıntı yapmak 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu hükümlerine tabidir.

ETİK BEYAN

Mersin Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliğinde belirtilen kurallara uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada,

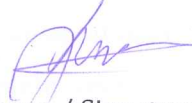
- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
 - Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlâk kurallarına uygun olarak sunduğumu,
 - Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
 - Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak kullandığımı,
 - Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
 - Bu tezin herhangi bir bölümünü Mersin Üniversitesi veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı,
 - Tezin tüm telif haklarını Mersin Üniversitesi'ne devrettiğimi
- beyan ederim.

ETHICAL DECLARATION

This thesis is prepared in accordance with the rules specified in Mersin University Graduate Education Regulation and I declare to comply with the following conditions:

- I have obtained all the information and the documents of the thesis in accordance with the academic rules.
- I presented all the visual, auditory and written informations and results in accordance with scientific ethics.
- I refer in accordance with the norms of scientific works about the case of exploitation of others' works.
- I used all of the referred works as the references.
- I did not do any tampering in the used data.
- I did not present any part of this thesis as an another thesis at Mersin University or another university.
- I transfer all copyrights of this thesis to the Mersin University.

27 Haziran 2018 / 27 Haziran 2018



İmza / Signature

Övünç Demiray

Öğrenci Adı ve Soyadı / Student Name and Surname

ÖZET

YENİ FİGÜRASYONDAN YENİ DİŞAVURUMCULUĞA İFADECİ RESİM VE GÜNÜMÜZ SANAT ORTAMINDAKİ ÖRNEKLERİ

“Yeni Figürasyondan Yeni Dışavurumculuğa İfadeci Resim ve Günümüz Sanat Ortamındaki Örnekleri” başlıklı bu araştırmada, 1950 ve 1960’dan bu zamana süre gelen ifadeci resmin, günümüz sanatındaki karşılıkları ele alınmıştır. Güncel anlamda ifadeci resmin söylemleri ise bu tezin temel sorunsalını teşkil etmektedir.

Bu bağlamda, yaşanan kültürel değişimlerle beraber ifadeci resmin değiştiği, bu değişimle beraber çağdaş sanatın resimle ilişkisinin yeniden kurulduğu ‘yeniden resim’ ‘yeniden figür’ gibi tartışmalarla görünür olduğu bilinmektedir. Buna ilaveten, değişen kültür-sanat ortamında ortaya çıkan durumlardan biri olan ‘anlatımcılık’ da resmin çağdaş anlamda ‘ifadeci’ pratiklerine iyice sirayet etmiştir. Dolayısıyla, ifadeci resmin bağlamı olarak tespit edilebilecek olan *Yeni Figürasyon* ve *Yeni Dışavurumculuk* hareketlerinin, kendi temel dinamiklerini, bu çeşitliliğinin sanat tarihsel arka planında bulunan değişkenlere borçlu olduğu ortadadır. Bu bağlamda sağlam bir geri plana sahip olan ‘ifadeci resim’in temsilcisi olan sanatçılar, yukarıda söz edilen değişkenler dahilinde birbirleri ile bağlantılıdır. Bu anlamda, sanat tarihsel izlek ve kültürel süreçle birlikte şekillenen ve oluşagelen sosyal değişim/dönüşümlere bağlı olarak ortaya çıkan figüratif formlar ‘yeni’ ön ekiyle özelleştirilmiştir. Öte yandan öznel anlamda resim yapma edimi ve pratiği göze önüne alındığında ‘ifade’ olarak figürün, dönemsel değişimlere göre anlam ve bağlamları da evrilmiştir.

Ayrıca ifadeci resmin günümüz sanatındaki söylem ve karşılıklarının eski-yeni çatışkısı üzerinden ortaya çıkan tartışmalara konu olması da bu çalışması için önemli bir hareket noktası olmuştur. Çağdaşlaşma sürecinde ‘Yeni’ dillerle/arayışlarla inşa edilen heterojen sanat pratikleri içinde figür resmi metodolojik olarak tekrar inşa edilmiş; yeni anlam karşılıkları ile inşa edilen bu ifadeci resim, Batılı söylem üzerinden konuşan, teknik, malzeme ve ifade olarak Yeni Figürasyon ve bu küme içerisinde bulunan daha özel bir alan olarak Yeni Dışavurumculukta kendini inşa eden bir sanat olmuştur.

Son olarak, figüratif temelli resmin *yeni ifadesel söylemleri* süregiden görsel kültür dayanak alınarak oluşturulmuştur. Bu yüzden çalışmanın son bölümlerinde yeni olanakların ve söylemsel süreçlerin nasıl dönüştüğü üzerinde durulmaya çalışılmıştır. Ayrıca bu ilişkiler olanağında konu olarak tespit edilen *anamorfoz*, *cinsellik*, *desen*, *biçim bozma*, *dekadraj* gibi meseleler yeni ifadeci resmin kendi özel alanını tanımlamasına olanak sağlamıştır.

Anahtar Kelimeler: İfadeci, Söylem, Resim, Figüratif, Yeni.

Danışman: Dr. Öğretim Üyesi. Hüseyin Sönmez, Mersin Üniversitesi Resim Ana Sanat Dalı, Mersin.

ABSTRACT

EXAMPLES OF EXPRESSIONIST PAINTING IN CONTEMPORARY ART FROM NEW FIGURATION TO NEW EXPRESSIONISM

This research explores the reflections of expressionist painting from 1950's and 1960's to today. The main focus of this thesis is the contemporary meaning of expressionism and its discourse.

In this context, it is apparent that expressionist painting has transformed through the adjustments to cultural experiences and the bridge between painting and contemporary art has been rebuilt with arguments like "neo painting" and "neo figure". Furthermore, one of the outcomes of the transformation of the culture-art environment is the involvement of exhibitionism to the practices of expressionism. It is also apparent that the central dynamics of "new configuration" and "new exhibitionism" movements which are to be addressed in the context of expressionism, are sourced from the varieties and alterations throughout the history of art. In this sense, the artists those represent "expressionist painting" are interconnected with each-other through the variants stated above. The figurative forms are privatized by the "neo" prefix through the forming and constitution of social changes and transformations in historical consequence of art and the cultural process. In the subjective sense, considering the figure as "expression", the meaning and context of painting as a performance and practice has evolved through periods in time.

The discussions sourced by the collision of the new and the old discourse and considerations of expressionist painting is also an important motive for this research. The expressionist painting has been methodologically reconstructed in the construction of heterogeneous art practices by "neo" syntax/search through out the modernization period; This expressionist painting, constructed with new meaning values, has been a self developing art form, neo exhibitionism, expressing itself through the western context, technique, materials and statement as Neo Figuration.

Finally the context of new expressionism based painting has been constituted on the resources by the concurrent/ongoing visual culture. Parenting on this fact, the last sections of this study resides on the new opportunities and transformation of the contextual sequences. Subject matters like anamorphosis, sexualism, texture, distortion, misframing have enabled the neo expressionist painting to define its own particular scope.

Keywords: Expressionist, Context, Painting, Figurative, Neo.

Advisor: Dr. Teaching Staff. Hüseyin Sönmez, Mersin University, Department of Visual arts, Mersin.

TEŞEKKÜR

Mersin Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliğinde belirtilen kurallara uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi belirtirim. Bu tez çalışmasında ilk başta beni yönlendiren, engin düşünce ve deneyimlerini aktaran ve bana yardımcı olup desteğini esirgemeyen değerli hocam Doç. Orçun Çadircı'ya teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca tez sürecinde, desteğini ve anlayışını esirgemeyen değerli danışmanım Dr. Öğr. Öğretim Üyesi Hüseyin Sönmez'e de teşekkür ederim. Son olarak, aileme ve arkadaşlarıma desteklerini hiç eksik etmedikleri için sonsuz minnettarım.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
İÇ KAPAK	i
ONAY	ii
ETİK BEYAN	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
TEŞEKKÜR	vii
İÇİNDEKİLER	viii
ŞEKİLLER DİZİNİ	ix
<hr/>	
1. GİRİŞ	1
1. BÖLÜM	3
1. 1960 SONRASI ORTAYA ÇIKAN YENİDEN RESİM ANLAYIŞI: YENİ FİGÜRASYON	3
1. 1. "Yeni" Terimi	3
1. 1. 2. 1960'ların Toplumsal Yapısı	5
1. 1. 3. 1960 ve Sonrası Sanatsal Hareketlilik	7
1. 1. 4. Yenicilik	9
1. 1. 5. Yeni Gerçekçilik ve Yeni Figürasyon Akrabalığı	12
1. 1. 6. Yves Klein'in Mavi Figürleri	15
1. 2. MİCHEL RAGONUN YENİ FİGÜRASYON AÇILIMI	16
1. 2. 1. Londra Okulu	19
1. 2. 2. Jean Baudrillard'ın Yeni Figürasyon Eleştirisi	21
1. 2. 3. Yeni Figürasyon Resmi	23
1. 2. 4. Bad Painting (<i>Kötü Resim</i>) Yeni Figürasyon İlişkisi	26
1. 2. 5. Öteki Figürasyon (<i>Otra Figuracion</i>)	28
1. 3. YENİ FİGÜRASYONDA KAVRAMSAL SORUNLAR	29
1. 3. 1. Lacanyan Anamorfoz	31
1. 3. 2. Deleuzeyen (<i>Organsız Beden</i>)	33
1. 3. 3. Varoluşçu Figürasyon	35
1. 3. 4. Arketip Anlam Arayışı	38
2. BÖLÜM	40
2. YENİDEN ANLATI İFADESİ BAĞLAMINDA YENİ DİŞAVURUMCULUK	40
2. 1. Praksis Teorisi Bağlamında Yeniden Anlatı ve İfadeci Resim	41
2. 1. 2. Praksis Kavramı Bağlamında Yeniden Anlatı Sürecinin Temellendirilmesi	42
2. 1. 3. Dışavurumcu Sanat Kuramına Bakış	44
2. 1. 4. Yeni Dışavurumculuğun Kökeni	45
2. 1. 5. Yeni Dışavurumculuk ve Pop Art İlişkisi	47
2. 2. FİGÜRATİF ANLATILARIN DÖNÜŞÜ VE ÖYKÜNME	48
2. 2. 1980'lerde Postmodernizmle Oluşan Radikal Sanat Eleştirisi ve Yeni Dışavurumculuk	53
2. 2. 2. Donald Kuspit'in Yeni Eski Ustalar Söylemi	54
2. 2. 3. Yeniden " <i>Dışavurumculuk</i> "	56
2. 2. 4. Gündelik Hayat Eleştirisi Bağlamında Bir Post Modern Sanat Olarak Yeni Dışavurumculuk	57
2. 3. YENİ DİŞAVURUMCULUKTA KAVRAMSAL SORUNLAR	60
2. 3. 1. Benlik Sorunu	60
2. 3. 2. Pastiş Sorunu	61
2. 3. 3. Cinsellik Sorunu	63

	Sayfa
3. BÖLÜM	
3. YENİ DİL ARAYIŞLARI BAĞLAMINDA GÜNÜMÜZ RESMİNDE BELİREN İFADECİ SÖYLEMLER	69
3. 1. Yeniden Anlatı ya da Resimde Söylem Sorunsalı	69
3. 1. 2. Foucault'nun "Söylem" Bağlamı	70
3. 1. 3. Biçim Bozma	72
3. 1. 4. Desen Olgusu	74
3. 1. 5. Sinematografik Anlatı ya da Dekadraj	75
3. 1. 6. Yeniden Anlatıda "Portre"	76
3. 1. 7. Yeni/den Anlatı Bağlamında Portre Uygulamaları " <i>Yüzleşme</i> "	81
4. SONUÇ	90
KAYNAKLAR	92
ÖZGEÇMİŞ	95

ŞEKİLLER DİZİNİ

	Sayfa
Şekil 1. Costantin Guys, "Kafede" 1865	4
Şekil 2. Asger Jorn, "Avangard teslim olmaz" 1962	6
Şekil 3. Cy Twombly, "Naples Körfezi" 1961, Andy Warhol, "Campbell" 1962, Roy Lichtenstein, "Whaam" 1963, Joseph Kosuth, "Bir ve Üç Sandalye" 1965, Joseph Beuys, "Paket", Robert Rauschenberg, "Propagandacı" 1967	8
Şekil 4. Robert Rauschenberg, "Propagandist" 1967	9
Şekil 5. Mimmo Rotello, "Modi" 1963	13
Şekil 6. Jacques de la Villeglé, "122. Tapınak Caddesi", 1968	14
Şekil 7. Yves Klein, "Uçan İnsanlar", 1961	16
Şekil 8. Paul Rebeyrolle, "II. Veronica gerçekliğin İhtişamı", 1965	17
Şekil 9. Joseph Beuys, "Aktivistler", 1958	18
Şekil 10. Jean Hellion, "Mayıs ayında görülen şeyler", 1969	18
Şekil 11. Frank Auerbach, "E.O.W Estelle Olive West'in başı", 1955	20
Şekil 12. Eduardo Arroyo, Antonio Recalti, "Marcel Duchamp'ın trajik sonu", 1965	24
Şekil 13. Eduardo Arroyo, "Baba Velasquez", 1964	25
Şekil 14. Leon Golup, "Düşen Figür", 1971	25
Şekil 15. Paul Wonner, "Oturma odasında oturan adam", 1964	26
Şekil 16. Jorge de la Vega, "Sahilde", 1967	29
Şekil 17. Jorge de la Vega, "Toplumsal ilişkiler", 1965	32
Şekil 18. Hans Holbein, "Elçiler", 1553	32
Şekil 19. Francis Bacon, "Portre Çalışması", 1963	34
Şekil 20. Rainer Bross, "Örgüler", 1966	35
Şekil 21. Alberto Giacometti, "Jean Genet", 1955	36
Şekil 22. Jean Dubuffet, "Doğum, Şehrin ve Taşranın kuklaları", 1944	37
Şekil 23. Leon Golup, "Napalm I", 1969	39
Şekil 24. Helmut Middendorf, "Elektirik Gecesi", 1953	46
Şekil 25. Andreas Grusky, "Chicago Ticaret Odası", 2009	49
Şekil 26. Jenny Saville, "Oxford Sanat Stüdyosu", 2012	50
Şekil 27. Caravaggio, "Meyve Sepetli Çocuk", 1593-94	51
Şekil 28. Julia Schnabel, "Sürgün", 1980	51
Şekil 29. Rainer Gross, "Sanatta Moda I", 1983	52
Şekil 30. Keith Arnat, "Pantolon, Kelimenin Parçası" 1972-89	53
Şekil 31. Lucien Freud, "Güneşli Sabah, Sekiz Bacak", 1995	55
Şekil 32. Jörg Immendorf, "Kafe Almanya", 1978	58
Şekil 33. Jean Rustin, "Deponun Yanında", 1985	61
Şekil 34. David Salle, "Meksika'da Mingus", 1990	64
Şekil 35. Bedri Baykam, "Dünya için, Coca Cola", 2008	65
Şekil 36. Jenny Saville, "Etin Yansıması", 2003	66
Şekil 37. Mehmet Gülerüz, "İsimsiz", 2007	67
Şekil 38. Eric Fischl, "Uyurgezer", 1979	68
Şekil 39. Jenny Saville, "Anne", 2011	71
Şekil 40. Celia Paul, "Ressam ve Model", 2012	72
Şekil 41. William Kentridge, "Stereoskoptan Çizimler", 1998-1999	73
Şekil 42. William Kentridge, "Oturan Çift (Sırt sırta)", 1998	74
Şekil 43. Micheal Borremans, "Kırmızı el, Yeşil el", 2010	76
Şekil 44. Robert Bresson, "Ahu hasard Balthazar", 1966	76
Şekil 45. Mustafa Özel, "Beyza'nın Portresi", 2016	78
Şekil 46. Marlene Dumas, "Moshekwa", 2006	78

	Sayfa
Şekil 47. Gerard Richter, "Ella", 2007	79
Şekil 48. Övünç Demiray, "Çiğlıkla Yüzleşme", 2016	82
Şekil 49. Övünç Demiray, "Francis Bacon'a Saygı", 2016.	83
Şekil 50. Övünç Demiray, "Jean-Pierre Leaud", 2016..	84
Şekil 51. Övünç Demiray, "Dada yüzü, Hausmann", 2016.	85
Şekil 52. Övünç Demiray, "İsimsiz, I", 2018.	86
Şekil 53. Övünç Demiray, "İsimsiz, II", 2018.	87
Şekil 54. Övünç Demiray, "İsimsiz, III", 2018.	88
Şekil 55. Övünç Demiray, "İsimsiz, IV", 2018.	89

1. GİRİŞ

Sanat dünyasında ki, sanatsal pratiklerin arkasındaki sorunların esas olgusu ifadedir. Bu olgu, içinde bulunduğu konumlara göre değişkenlik gösterir. Bu anlamda düşününce, içine girilecek özerk alanın sanat olması şaşırtıcı değildir. İçkinlik alanı olarak sanatsal ifadeci yaklaşımlarda *söylemler*, bugüne dek değişir ve zamanla çatışır. Bu ön kabule göre, her türlü ifadeci deneyim alanının genişlediği modern dünyada, estetik algı anlamında figüratif momentler okunur hale gelmiştir.

Günümüz sanat tarihsel okumaların ve bakışlarının çoğunun değilse de bazı konuların eksik olduğu gözlenmektedir. Bu bağlamda, ele alınan bu çalışma sanat literatüründeki ortaya çıkan aşırı yorumu, 'Yeni Figürasyon' ve 'Yeni Dışavurumculuk' okumalarında karşı, normatif bir bakış ortaya koymak amacındadır. Görüleceği üzere, Yeni Figürasyon sanatının bağlamı şimdiye değin 20.yy'ın başlarında aranmış ve bu suretle abartılmıştır. Bir tür epistemolojik hata gibi örünen bu durum I. Dünya savaşı sırasında ortaya çıkan Dada ve Sürrealist hareketlere kadar götürülmüştür. Ancak Yeni Figürasyon'un, kökeni en fazla 1950 yılında ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik'in figür odaklı sanatsal pratiklerine dayandırılabilir. Bu çalışmanın başat problemlerinden birisi olan bu durum metnin devamında tartışılacaktır.

İkinci problem ise, Yeni Dışavurumculuk'un Yeni Figürasyon'la aynı dizgede ve ikisinin de aslında bir sanatsal hareket olduğu düşüncesi. Bu düşüncenin analizi ve iki akımın fark ve benzerliklerinin tespit edilmesi gerekmektedir. Şöyle ki, Yeni Dışavurumculuk sanatı muhtelif figür yorumlarının dışında 1970'li yıllardan öncesi sıradan sayılan resmin 1980'lerde yeniden ilgi görmesini temsil eder. Ayrıca bu ilgi, eskinin sanatsal biçimlerinin yeniden yorumlanması değil, içine 'deseni de alarak yeni bir figür kanonu' oluşturmaya yöneliktir. Yeni Figürasyon ise figürde soyutlamayı yenileyerek, Amerikan Soyut Dışavurumculuğuna karşı çıkar. Öte yandan iki sanatsal hareket tarihsel açıdan birbirine uzaktır. Dolayısıyla, ikisini aynı potada görmek tarihsel aşırılıktan öte bir şey değildir. İşte bu sözü edilen paradigma çerçevesinde tespit edilen sorunları gereği gibi analiz etmek ve belgelemek amacıyla olan bu çalışma birbirini tamamlayan üç bölümden oluşmaktadır.

Birinci bölümde, sanatsal ve sosyolojik olarak 'Yeni Figürasyon' sanatının topyekün incelenmesi mevcuttur. İlk olarak, 19.yy'da ortaya çıkan Sosyolojinin kendine özgü disiplin olduğu konusunda genel bir mutakabat olduğu için, modernite temelli "yenicilik" teorileri sanata ilişkin olarak gösterilmektedir. Bu yüzden, *yeni* teriminin hem sosyoloji hem de sanatsal açıdan ilerlenilen izleği, sanatsal ifadecilik olarak modernite ortamıyla buluşur. Daha sonra 60'lardaki toplumsal hareketler bağlamında, Yeni Figürasyon'a estetik bakış sağlanıyor. Çünkü Yeni Figürasyon sanatının oluşumunun içinde kültürel deneyim olarak oluşan figüratif temelli resimlerin teori noktaları, tezin ilerleyişi açısından gerekli olmuştur. İşte bu nedenle, 1960'lardan sonra meydana gelen sanatsal hareketlilikler de incelenmiştir. Bu yönde her türlü

gelenekselliğin yıkımı ile özgürleşen sanatsal hareketlenmeler gösterilmiştir. Bu bağlamda, Bad Painting ile Yeni Figürasyon arasındaki yakın akrabalık ise 70'lerdeki soyutsallık ve zihinsellikle beraber imge, renk bağına dayandırılıyor. Ayrıca, Yeni Figürasyon'da öznellik açısından ifadeci tavırların birbirlerine etkisi, *Lacanyen Anamorfoz*, *Deleuzeyen Organsız Beden*, *Varoluşçu Figürasyon*, *Arketip Arayışları* gibi kavramsal sorunlarla inceleniyor. Kültür referanslı giden bu çalışmanın birinci bölümünde, figüratif yoğunluk yüzünden, soyut sanatsal dinamiklerin yarattığı sıkı modernist yapının çatışmasıyla Yeni Figürasyon'un yeni sanatsal ilişkileri önem arz ediyor. Kısaca ifade edilecek olursa figürün kurtarılması olarak Yeni Figürasyon, klasik figür resmiyle ilişkinin *bir nevi eskinin* figür anlayışının yıkılması olarak anlatılıyor.

İkinci bölümde, ilk olarak 'Yeniden anlatı' ifadesi bağlamınca Yeni Dışavurumculuk'a bir nevi giriş yapılıyor. İfadeci yaklaşımların geri dönüşü, dilsel süreçlerle ele alınıyor. Yani biçimsel kaygıların bir tür yenilenmesiyle, figüratif anlatılar temellendiriliyor. Daha sonra Yeni Dışavurumculuğa bakmadan evvel, Marksist felsefeye içkin olan praksis kavramıyla Yeni Figürasyon'un sanatsal oluşumu neticelendiriliyor. Çünkü homolojik olarak iki hareketin tarihsel ve epistemolojik yakınlığı açığa çıkıyor. Bunula beraber, Yeni Dışavurumculuğun doğumu ve sanatsal söylem olarak 60'lar ve 70'lerdeki kökeni, 1980'lerde resimde figürün dönüşü, Avrupa'da yeni figür anlatısı, tarihsel olarak ardışık duruyor. Dolayısıyla, Yeni Dışavurumculuk içerisindeki hem estetik ideolojinin hem de sanatçıların tutumlarının, zihinsel bağıntısı gösteriliyor. Zihinsel süreçlere ek olarak, Yeni Dışavurumculuk'ta ele alınan '*Benlik Sorunu*, *Pastiş Sorunu*, *Cinsellik Sorunu*' sanatçılar tarafından sorunsallaştırılıyor. Sonuçta da, Yetmişlerin başlarında toplumsal olarak çoğul ilişkilerde meydana gelen sanatsal hareketler, Seksenlerde yeni bir dille birlikte inşa edilen 'Yeni Dışavurumculuk'ta toplanıyor.

Üçüncü bölümde ise, 'Yeniden Anlatı' bağlamıyla Resimde Söylem sorunsalının düşüncesinin gelişimi ele alınıyor. Söylem sorunsalı düşüncesinin, gelişimi "kültürel, ilişkisel, toplumsal" olarak bütüncül anlamda olmasa da, günümüz ifadeci resmine içkin olduğu savı ortaya çıkıyor. Sonrasında Fransız düşünür Michel Foucault'nun, Modern Sanat için ifade ettiği anti-platonik söylem analizinden kısmen faydalanıyor. Bu anlamda, '*desenin*, *sinematografinin*, *temsilin*, *deklarajın*, *portrenin*' yeniden anlatı bağlamında sanatçılar tarafından benimsenip kullanıldığı görülüyor. Söylem sorunsalının içinde sanatçıların dillerini revize ettiği anlaşılıyor. Nihayetinde, bu üç bölüme ayrılmış araştırmanın sonu, günümüz ifadeci resminin söylem düşkürüne sahip sanatçıların resimlerine ayrılıyor. Böylece, *Resimde Söylem* teorisine dair mantıksal yeniden-anlatı inşanın tamamına erdirilmesi amacıyla günümüz ifadeci resminin aydınlatılması ve yeniden ele alınmasına dönük bir teşebbüsle son buluyor.

1. BÖLÜM

1. 1960 SONRASI ORTAYA ÇIKAN YENİDEN RESİM ANLAYIŞI: YENİ FİGÜRASYON

1. 1. "Yeni" Terimi

Yeni Figürasyon ve Dışavurumculuk hareketlerine bakmadan önce, 'yeni' ifadesinin 1960 sonrası karşılıklarının bilinmesi, çalışma açısından önem arz etmektedir. Çünkü Türkçe'de, bu kelime, "Oluş veya çıkışından beri çok zaman geçmemiş olan 'yeni haber, yeni moda', o güne kadar söylenmemiş, görülmemiş, gösterilmemiş, düşünülmemiş olan 'yeni bir buluş, yeni bir düşünce'* anlamlarına sahiptir. Kelimenin bu yapısı genel itibariyle işaret ettiği şeyle birleşince ortaya özgün bir tanım çıkar. Ayrıca bu tanımlardaki önemli nokta, kelimenin kendisinden önceki ifade biçimlerine farklılık katmasıdır. Bu durum ciddi kavram kargaşasını da önleyerek konu dışı saptamalara izin vermez. Yeni kelimesinin Batı'daki, karşılığı *neo, new* olup anlamları ise, "farklı, kullanılmamış, yeni keşfedilmiş, aşina olunmamış" (Procter, 1995) kelimeleriyle ifade edilir. Özellikle 20. Yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan bazı sanat akımlarını (Yeni Figürasyon, Yeni Dada, Yeni Dışavurumculuk, Yeni Geometri...) adlarında ön ek olarak karşımıza çıkar. Buradaki, *yeni* ifadesi ise bütün bir akımı geçmişteki benzerinden ayıracak şekilde kullanılmıştır.

Öte yandan, bir sanatsal akımı düşünülmemiş kılan geleneksel yahut kendisini önceleyen sanattan ayıran, farklı pratiklerdir. Bundan farklı olarak, yeni kelimesi bir terim olarak 19. yüzyılda sosyolojinin felsefeden ayrılmasıyla birlikte ve tipler** analizinin gelişmeye başlamasıyla daha çok dillendirildi. O dönemde sosyoloji modern toplumu analiz ederken yeni ifadesini kullandı. Modernleşme teorilerinin, iktisadi ve toplumsal sistemle yakın ilişki kurması bu terimle mümkün olmuştur. Bu ilişki, modern toplumda neyin yeni olduğu üzerine kuruludur. David Frisby'e göre;

On dokuzuncu yüzyıl sonrası ile yirminci yüzyıl başlarında, kendini bağımsız bir disiplin olarak kurmaya çalışırken, araştırma nesnesi olarak çoğu kez tam da kendisini üreten şeyi, modernliği ele alan bir akademik disiplinle, yani sosyolojiyle başlanabilir. Hiç şüphe yok ki bu dönemde sosyoloji, modern toplumda yeni olan, modern olan şeyi bulup çıkarma sorunuyla karşı karşıya kalmıştır (Frisby, 2012: 25).

Bu bağlamda, düşünüldüğünde 'yeni' terimi modernleşme arayışının kanıtı olduğu söylenebilir. Çünkü David Frisby'nin, "Modernlik Fragmanları" adlı kitabında Charles Baudelaire'e referansla söylediği gibi, modernleşme arayışı 'yeni olanın' karşıtlıkları üzerine kuruludur. Frisby'nin örneklerinin birinden faydalanırsak, "Tönnies'in, *Gemeinschaft* (Cemaat) / *Gesellschaft* (toplum)" (Frisby, 2012: 25). Bu karşıtlık sosyal teoride olan, yeninin arayışlarından

* Türk Dil Kurumu, Büyük Türkçe Sözlük.

** Tipler analizi, 20.yy Sosyologları tarafından toplumsal olarak ele alınır. Bunada genel anlamda "Toplumsal Tip" denilir. Toplumsal Tip, bir olayın kişi üzerinde yarattığı duygusal gerilimi ifade eder. Bu gerilim ayrıklığa sebep olur. Örnekte, George Simmel'in, "Yabancı"sı ile Sigfreed Kraucer'in, "Beyaz Yakalılar"ı bu anlamda bilinir.

bir kaçıdır. Diğer bir örnek olarak, Charles Baudleaire de “Modern Hayatın Ressamı” kitabında, sanatın modernlik teorisini *yeni olanın gelip geçiciliği ve şimdinin temsili* üzerine kurar. Baudleaire, Constantin Guys’ın, resimlerini örnek göstererek modern hayatın geçişgenliğini anlatır. (Bkz. Şekil:1)



Şekil 1. Constantin Guys, “Kafede”, 1865. Kağıt üzerine sulu boya.

Bu geçişgenlik onun için yeni olan ve şimdinin temsildir. Walter Benjamin ise, David Frisby’nin aktardığına göre, “Baudleaire’in yapıtında esas mesele, bütün sanatlarda müşterek olduğu üzere, yeni biçimler yaratma ya da şeylerin yeni bir boyutuna erişme çabası değil, ne kadar iğrenç ve sefil olursa olsun, gücünü yalnızca yeniliğinden alan köken yeni nesnedir” (Frisby, 2012: 28), demiştir. Bilindiği gibi, Walter Benjamin, “Pasajlar” adlı kitabında, “modernliğin tarih öncesi” fikrini Paris’in pasajlarında gördüğü ‘diyalektik imgelerde’* bulur. Bu imgeleri, ele avuca sığmazlığın peşinde tekrar kurar. Benjamin’e göre, diyalektik imgeler gündelik toplumsal imgelerle, billurlaşır. Yeni terimi, George Simmel’de ise, “Bireysellik ve Kültür” kitabında okunabilir. Simmel, bireylerin arasındaki etkileşimin toplumsal oluşumların bir şimdinin hareketiyle oluşmasına, yeni ilişkilerin kurulmasına bağlar. Simmel, yeni olanı ‘moda’ kavramını kullanarak açar. Tinsel hayatın mekânı olarak metropölü analiz eden Georg Simmel ve Baudelaire’le, kent yaşamına uygun yeni terimi modern tiple beraber, sanatla ilişki kurmaya başlar.**

* Benjamin’in açıklamasına göre diyalektik imgeler, gündelik hayatın içinde çelişki düzeyi en üstüne geldiğinde billurlaşır. Yani diyalektik imge, daha çok geçmişin gerçekleşmemiş tüm vaadini (ütöpik) ve bu vaadi en nihayetinde gerçekleştirecek pratik araçları tek bir aydınlatıcı nokta içinde yoğunlaştırır. Bir bakıma bu imge türü geçmişin alegorilerini içinde taşıyan, şimdinin içinde bize sorular sordurtan çelişkili imgelerdir.

** Söz konusu, yeni ifadesi; ütopya düşüncesine aittir. İlk olarak Thomas Moore’un ünlü yapıtı “Ütopya” da dillendirilen bu kavram. Daha iyi bir dünya tasavvurunu ve ileriye dönük iyi bir gelecek planlaması içerir. 19.yy’da, Saint Simon (1760-1825), Fourier (1772-1837) William Moris (1834-1896) Marx ve Engels (1848) gibi romantiklerin sosyalist ütopyaları da bu bakımdan bilinmektedir. Yeni terimi, 19.yy ütopyalarının ana kaynağı sanat ve endüstri ilişkisiyle, 20.yy’da sanat hareketlerinin rekabetine ve ayrımlarında kendini gösterir. Fakat tez bağlamında, bu konu kısa tutulmak zorunda kalmıştır.

1. 1. 2. 1960'ların Toplumsal Yapısı

II. Dünya savaşı sonrası, kitlesel ütopyaların gelecek tasavvurları inşa edilmeye başlanmıştı. Sussan Buck Morss'a göre, "Bireylerin geceleyin gördükleri rüyalar, toplumsal düzen tarafından ketlenmiş ve geriye, çocukluktaki biçimlerine itilmiş arzuları ifade ederken, bu kolektif rüya kişisel mutlulukla uyumlu bir toplumsal dünya tahayyül etme cüretini gösteriyor ve yetişkinlere, gerçekleşmesi halinde kıtlığın herkes tarafından alt edilmiş olacağını vaat ediyordu" (Buck-Morss, 2004: 7). Bu dönemde, yükselen kapitalizm ve paralelinde gelişen devlet biçimleri sermaye birikimine, makineleşmeye, yabancılaşmaya tekabül etmekteydi. Sosyo-politik gelişimin devleti ve devlet sermayesinin işçiler üzerinde tahakküm kurması, sınıf çatışmalarını büyütmekteydi. Bu bağlamda, emek ve sermaye arasındaki ilişkilerde toplumsal sınıflar arasındaki ayrımlarlar vardır. Pierre Bourdieu, daha sonra burjuva toplumlarını incelerken bu konuya 1979'da, sınıfsal mensubiyetlerin psikolojik unsurlarını ve beğeni yargılarını estetik üzerine eğilerek değinir. Üretim ve tüketim araçları bağlantılı Marksist genel sınıf teorisi ve Weberci sınıfın statülerini (hayat tarzları, beğeni, itibar) de inceler. Bourdieu, beğeni ve yaşam tarzlarını inceleyeceği "Ayrım" adlı kitabında kültürel ayrımları emek ve sermaye ikileminde ele alır. Emeği, daha çok inşaat ve fabrika işçilerinin, öğrencilerin ve öğretmenlerin gözünden anlatılır. Sermayeyi ise burjuva sınıfının tüketim ve yaşam pratiklerinin bağlamında anlatır. Bourdieu bu iki eksen Fransız toplumunun yaşayış biçimlerini açıklarken, (yemek yeme, okula gitme, giysi tüketimi, operaya gitme, sanatsal eğilimler) anketlere başvurarak açıklar. Ampirik temellere dayanan bu sosyolojik araştırmada çıkan sonuçlar emek ve sermayenin bileşenleridir.

Bu yaklaşımda ek olarak, Avrupa'da toplumsal hareketlere değinilebilir. Örnek verilirse, 1960 sonları 1970 başları İngiltere'de, Öfkeli Tugay (*Angry Brigade*) grubunun bombalama eylemleri bazı politikacıların evlerine yöneliktir. "Sıklıkla Britanya'nın ilk 'şehir gerillaları' olarak tanımlanan Öfkeli Tugay, hedefler arasında bağlantı kurmaya ve saldırıları anlamlandırmaya çalışan Britanya yetkililerini şaşkına uğratarak 1971'de Londra Bomba İmha Birimi'nin kurulmasına yol açmış, Londra Ceza Mahkemesi'nin tarihindeki en uzun ceza davasına konu olmuştu" (Christiansen, 1957: 47, 57). İngiltere'deki, bu protesto kültürü şiddet kullanımına net bir ayrım konulmadığı yönünde eleştirilerle karşılaşmıştır. Samantha Christiansen, "Britanya Karşı-Kültür Hareketi ve Öfkeli Tugay" adlı yazısında şiddeti gözü dönmüş bir avuç radikal eylemleri olarak değil, o kültürün bir parçası olarak kendini gösterdiğini söyler. İşte bu bağlamda, kültürün dinamiklerinden biri de tabii ki, Neo Avangart

hareketlerin anarşist tavrıdır. Sitüasyonistler* bu konuda hem sanatsal hem de politiktirler. Asger Jorn'un, resminde de görüldüğü gibi dönemin şiddeti hissedilir.



Şekil 2. Asger Jorn, "Avangard Teslim Olmaz", 1962.

Şöyle ki, Asger Jorn'un resmine bakıldığında politik olarak yazılmış yazıların tam da sitüasyonist ruha uygun bir muhalif üslupta olduğu sezilir. Sanat tarihinden alınan bu nedimeye ironik bıyık ve sakal eklenmiş görmek, İspanyol Baroğunda Velasquez'in sık kullandığı kraliyet mensubu kişilerin temsillerini alaya almak anlamına gelir bir nevi. Elindeki ip de bu bağlamda çok manidar durmaktadır. Boş bir zamanda oyun oynamak için hazır duran bu ip, diğer taraftan da şiddet unsuru taşımaktadır. Asger Jorn, bu resminde, gündelik hayattan bir nesneye dikkat çekerken diğer yandan 60'lı yılların, toplumsal hareketlerindeki başka bir paradigmaya, cinsel özgürleşmeye gönderme yapar. Bu özgürleşmelerin özelliği kitlelerin yoğunlaşmasıyla ilgili olmasıdır. Fransız toplumunda, bu anlamda hem sınıfsal hem de siyasi mücadele bazında 1968 yılında, bir tür hareketlilikler yaşanıldığı bilinmektedir. Bu anlamda, "1968 pratiği aslında çok ilginç bir görüntü oluşturdu; çünkü örgütlü bir siyasi mücadelenin dışında, yani, ister sivil toplum olsun ister olmasın, örgütlü bir siyasi mücadelenin dışında kendiliğinden hareketlerle gelişmiştir" (Akay, 2010: 125). Bu dönem hareketliliklerden biri bu bağlamda, Fransız öğrenci hareketidir. 22 Mart 1968'de, Fransız Öğrenci hareketi, Paris'in banliyölerinden, Nanteere'de

* Guy Debord, Asger Jorn, Michèle Bernstein, Alexander Trocchi ve Jacqueline De Jong gibi isimlerin harekete geçirdiği sanatsal, politik ve devrimci hareket. Esas olarak, 1957'de İtalya'da vücut bulan ve muhalif olmak için her şeyi yapan, 1971'de dağılan avangardist bu hareketin aşırı solcu olduğu bilinir. Sanatsal anlamda mimari blokların kent yaşamındaki kaosunun insanları için sıkıcı olduğu tezinden yararlanarak kendi yaptıkları tasarımları ütopyik bir şekilde uygulamak istemişlerdir. Hareketin manifestolarını yazan ilk olarak Guy Debord'tur.

başlamıştır. Nantree Üniversitesi'nde, Paris'te, erkek ve kız öğrencilerin ayrı ayrı yatakhanelerde yatmalarına karşı öğrenciler 'biz bu ayrımcılığa karşıyız' diyerek eyleme başlamıştır. *Foucault (1926-1984)*, *Lefebvre (1901-1991)*, *Althusser (1918-1990)*, *Sartre (1905-1980)*, *Deleuze (1925-1995)*, *Lyotard (1924-1998)* gibi, Fransız Yeni Sol entelektüelleri tarafından bu eylemler 22 Mart olayları diye söz edilmiştir. Öğrenciler, yasaklayıcı ve baskıcı polis şiddetine karşı gelmişlerdir. Şiddet, erkeklerle kızların serbest dolaşımı üzerinedir. Beraberinde gelen baskılara, öğrenciler karşı harekete geçerek, De Gaulle hükümetine darbe vurmaya karar vermişlerdir. Özellikle, Fransız Entelektüelleri içinden Sartre toplumu aydınlatmak için sanatı ve sanatsal eylemi ve varlığın eylemini öne sürmüştür. Bunun toplumsal hareketin güçlenmesine katkı sağlayacağını düşünen Sartre, "sanatı kitleye" yakınlaştırmak gerektiğini ifade ederken sanatsal hareketlerin dinamiklerinin 60'lı yıllarda nasıl şekillendiğine işaret etmiştir.

1. 1. 3. 1960 ve Sonrası Sanatsal Hareketlilik

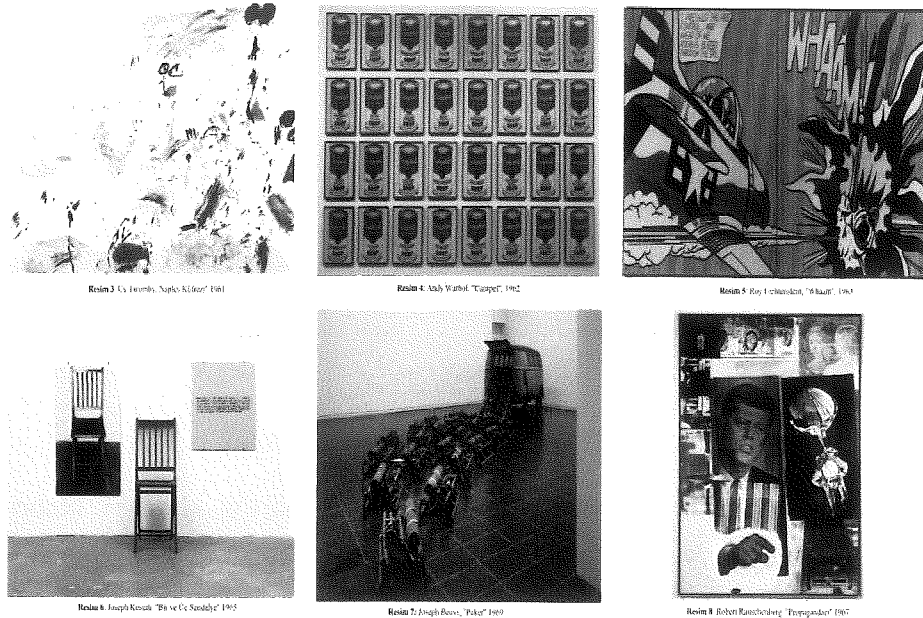
1960 sonrası tüketim toplumunun doğuşuyla ve İkinci Dünya Savaşından sonra kitlelerin toplumsal sahnedeki rollerinin büyümesi ve Sartre'ın 1943'de "Varlık ve Hiçlik"* adlı kitabında önceden ortaya attığı bütünsel varlık bilinci, özneleşmeyi hızlı bir şekilde geliştirmiştir. Bu bağlamda, düşünce alanlarının genişlemesi ve sanatçıların toplumda öncü olmaları ister istemez büyük çaplı değişimlerin önünü açmıştır. Bu değişimlerden nasibini alan sanat 1960'larda büyük değişim geçirmiştir. Sanatın yeni kuramlara pencere açması, resmin ve heykelin altında birçok yeni hareket ortaya çıkarmıştır. Bu belki de, sanatsal açıdan beklenen bir durumdur çünkü sanatın değişim geçirmesinin nedeni, kamusal alanın, psikolojinin, felsefenin, sosyolojinin, sanatın varlık alanına daha da çok girmesindedir. Çünkü sanatçılar, ufuklarını genişletmek için düşünce alanlarında okumalar yapmışlardır. Her türlü geleneksellik yıkılmıştır. Sanatın varlığı Lacan'cı psikanaliz ve Lefebvre'ci sosyolojinin etkisiyle yeni alanlara açılmıştır. Sanatçılar, her türlü kaçamağı inkar etmişlerdir, *anlatım yolları yeni sınırlara taşımıştır*. Böylece, çerçevesinden kurtulup özgürleşen bir tuval sanatının yeni yöneliminde neo avangardist tavır eleştiri aracı haline gelmiştir.

Bu bağlamda, kalıpların yıkılmasıyla yenilik arayışları daha da artmıştır. Sanatın klasik Hegelci anlatısının, yani Ernst Gombrich'in, "Sanatın Öyküsü" (1950) Heinrich Wöllflin'in, "Sanat Tarihinin Temel Kavramları" (1864-1945) kitaplarının formalist anlatıları geride bırakılmıştır. Modern hayatın getirdiği zorluklarla estetik yapı çatışmıştır. Donald Kuspit

* Sartre'ın varlık bilincini ve özneleşmeyi kısaca özetlersek, varlığı sürekli olanın görünürlüğü olarak tasavvur edilmesiyle fenomenolojik bilinç varlığa yansır. Bunu da, açıklayabilmek için geniş çaplı bir ontoloji geliştirmiştir. Sartre, Özneliği, kişinin kendisinin özgürlüğüyle özdeşleşmesi ve sahici bir yaşama giriş anlamına geldiğini açıklar. Sartre, "Varlık ve Hiçlik" kitabında da varlığın her ne ise o olan, olduğundan başka türlü olmayan varlık olduğunu söyler. Ayrıca bkz. Jean Paul Sartre, "Varlık ve Hiçlik", İthaki: İstanbul.

'Sanatın Sonu' tartışmasını, her türlü bilinçdışının terk edilmesine bağlamıştır. Kuspit şöyle demiştir, "Böylece bilinçdışı kültü sona ermiş, onunla birlikte de hem modern sanatın hem de sanatın sonu gelmiştir, çünkü bilinç dışı ortadan kaldırıldığında sanat ilham kaynağını kaybeder" (Kuspit, 2010: 104). Kuspit'in ardından, Arthur Danto, "Sanatın Sonundan Sonra" adlı tezinde Hegelci estetiğin bittiğini iddia etmektedir. Victor Burgin ise, buna sanatın sonu değil, "Sanat Tarihinin Sonu" demektedir. Michael Löwy ise, "Dünyayı Değiştirmek Üzerine" adlı kitabında sanatın sonunun aynı zamanda modern ütopyaların da sonu olduğunu söyler. Kısacası, "Sanatın Sonu" tartışmaları beraberinde, akımların ve hareketlerin birbirleriyle kesişmesine, ilişkilerin yakınlaşmasına ve hareketlenmelere sebep olmuştur. Yeni Figürasyonun ve benzeri hareketlerin örneğin "Op Art, Pop Art vb...", akımları yanında, Yeni Gerçekçiliğin ve Yeni Figürasyon'un, bu dönemde ortaya çıkan sanatsal hareketler içinde yer aldığı bilinmektedir.

Bu anlamda, öncü olma işlevi de yeniden önem kazanmıştır. Mike Featherstone, "Postmodernizm ve Tüketim Kültürü" adlı kitabında, 1960'lı yıllarda, içsel *avangardist dinamiğin varlığı* söz konusu olduğunu anlatır. Featherstone, hiç kaybolmayan avangard ruhun postmodernizmle beraber ortaya çıkan sanatçıların üretimlerinin hala içsel anlamda avangard dinamikler taşıdığını söyler. Fluxus, Performans, Hapening, Op Art, Pop Art, bu dinamiğin varlığında bulunan sanatsal hareketlerdir.

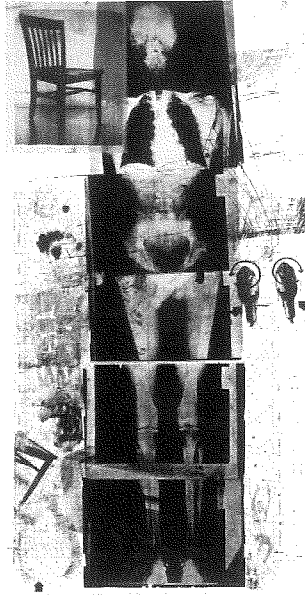


Şekil 3. (Üst sol) Cy Twombly'nin, "Naples Körfezi" 1961. (Üst orta) Andy Warhol, "Campbell" 1962. (Üst sağ) Roy Lichtenstein, "Whaam" 1963. (Alt sol) Joseph Kosuth, "Bir ve Üç Sandalye" 1965. (Alt orta) Joseph Beuys, "Paket" 1969. (Alt sağ) Robert Rauschenberg, "Propaganda" 1967.

Yukarıda görüldüğü gibi, 1961'de, Cy Twombly'nin, "Naples Körfezi" adlı resmi. 1962'de Andy Warhol'un, "Campbell" çorba kutuları. 1963'te Roy Lichtenstein'nin "Whaam" adlı resmi.

Joseph Kosuth'un, 1965'te "Bir ve Üç Sandelye" enstelasyonu. Joseph Beuys'un "Paket" adlı enstelasyonu. Robert Rauschenberg'in, 1967'de "Propagandacı" adlı resmi. 60'ların sanatsal hareketlilikleri örneklerden bir kaçıdır. Ayrıca, biçimciliğin ön planda olduğu bir dönem olan 60'larda modernist resimler sanat piyasasına hakim olmuştur. Minimalizm ise, geometrik formları fark ve tekrara uğratarak 60'ların Kavramsal Sanat'ına karşı gelmiş tartışmalı hareketlerindedir. Dan Flavin, Donald Judd gibi isimler ise Minimalistler olarak öncü olmuşlardır.

Son olarak bir sanatçı örneği ile devam edilebilir. Robert Rauschenberg'in sanatsal arayışları 60'ların içinde ayrı bir yere sahiptir. Gerek asamblajı kullanması gerekse buluntu nesnelere yaptığı yerleştirmeler ve resimsel arayışı güncel anlamda imajları birleştirmesi önemlidir. Bu konuda, Jonathan Fineberg, "1940'tan Günümüze Sanat" adlı kitabında, Rauschenberg için 60'ların sonlarında grafik bazlı resimler yaptığını söyler. Fineberg, Rauschenberg'in standart resim teknikleri ile durup kalmadığını söylerken, fotoğraflık imajları birleştirerek elde ettiği rastlantısallık durumunu vurgular. Bu yüzden büyük boylu, grafik odaklı çalışmaların medya çağından aldığı yenilikler olduğunu belirtir.



Şekil 4. Robert Rauschenberg, "Propagandacı" 1967.

Yukarıdaki resimde görüldüğü üzere Rauschenberg, sekans sekans ele aldığı kendi vücudunu tam boy röntgeninden yararlanarak düzenlemiştir. Kağıt tabakasının üzerine işlenen imgeler, iki taşla basılmıştır. Çalışma ressamın, toplumsal olarak avangard sanat dilinin filtresinden geçirilmiştir. 1967 yılının gökyüzü hareketlerinin astronomik çizelgesi olan bu resim, sanatçının kendi portresidir. Rauschenberg'in, bu resmi sanatsal hareketlilikle ilişkili ve ileriye dönük durmaktadır. 60'lardan sonra sanatsal hareketlilikler kitlesel anlamda da özümsemiştir. Sanatsal dinamiklerin daha çok kitleyle etkileşime girmesi sanatçının resmini

ileriye dönük de etkilemiştir. 60'ların sanatçılarının çoğul stili kültürel olarak 70'lerde diğer sanatçılarda da görülür. Jasper Jons, Jime Dine, James Rosenquist gibi sanatçılar Rauschenberg'den etkilenmişlerdir. Çünkü modernitenin organik temsillerini yenileme sürecine girilmiştir. Bu süreç şimdi yenicilik başlığı altında incelenecektir.

1. 1. 4. Yenicilik

1960'larda yaşanan devrimler sadece toplumsal alanda değildir. Hall Foster'ın, "Gerçeğin Geri Dönüşü" adlı kitabında, 1960 ve 1970'ler arası ve sonrasında eleştirel teorinin merkezine tarihsel kopuş fikrini koymasıyla, yenicilik arayışının ilk belirtileri ortaya çıkar. Foster'ın, Peter Bürger'in tezini yani Tarihsel Avangart ve Yeni Avangart'ın başarısızlığı savını eleştirmeden önce ele aldığı konu, 1900'lü yıllara dönük tarihsel okumalardır. Bu okumalardan bir kaç Althusser ve Lacan'ın, Marksizmi ve Psikanalizi yeniden yorumlamaları üzerinedir. Kuramsal olarak, yeniden ele alınan tarihsel ve epistemolojik okumalar sanatın ileriye dönük stratejileri gereğidir. 60'ların sanatsal ortamı da, bunun için elverişli görünmüştür. Marx ve Freud veya Nietzsche'nin yazılarını tekrar okumak sanatçılar için şu demektir; *Tarihsel avangardın (Dada) bıraktığı epistemolojik ve sanatsal boşluğu kapatmak ve onarmak istemek*. Fakat Yeni Avangard sanatçıları, bu okumalarda ve ürettikleri sanat yapıtlarında bunu pek başarabilmiş değillerdir. Benzer biçimler, benzer algılar tekrar üretildiği için epistemolojik kırılma daha da büyük olmuştur. Hall Foster, Freud'un '*ertelenmiş eylem*'* kavramını post modern sanatın gelişmesinde ve yüksek sanatın kendini yeniden yaratma çabasına bağlar.

1970'lerin ortalarından itibaren eleştirel kuram modernizmin gizli bir devamı olarak işler. Geç dönem modern resim ve heykeli, sanatsal biçim olarak gözden düşmesinden sonra, bu düşüşe rağmen meşakkatli ve farklı gördüğü benzer biçimleri devam ettirirken yüksek sanat payesini taşır. Böylece eleştirel kuramda bir yandan da avagardın devamı olur; 1968 isyanlarının yarattığı atmosferden sonra kaybolan aktivizmi kısmen telafi eden radikal retorik ile kültürel politikanın yerine geçer. (Bu açıdan eleştirel kuram da kendi açısından yeni avangarddır). Yüksek sanatın vasisi ve avangardın vekili olunan bu gizli oyun birçok taraf toplar (Foster, 2009: 17)

Yukarıdaki tümcede Foster, bir nevi sanatta radikal olarak Dada'nın, Sürrealizm'in, Dışavurumculuğun üretimlerinin kendi zamanından farklı olarak, radikallikten kurtularak yeni formlara büründüğünü yani, "meşakkatli ve farklı" olduğunu anlatır. Bu meşakkatlilik, farklılık ve tekrarlar 60'larla beraber, eleştirel teorinin de besleneceği alandır. 60'ların ortalarına gelindiğinde ortaya çıkan; Avrupa ve Amerika'nın toplumsal hareketlerinden, Berlin Dadacılarının toplumsal hareketlerle aktivist yaklaşımlarına değin karşılaşılan faaliyetler, bir tür *yeniciliğin* habercisidir. Bununla beraber sanatsal alanda, Neo-Dada pratiğinin çıkmasıyla Hall Foster'dan aktarırsak, Kuzey Avrupalı ve Batılı bir grup sanatçı ortaya çıkar**. "1950 ve 1960'ların yeni avangardı, kolaj ve asamblaj, hazır yapıt ve grid, monokrom resim ve

* Bir olayın iki kez yaşanması sonucu kişinin bu olayları anlamlandırmak için başka bir olaya başvurması.

** Dan Flavin, Robert Rauschenberg, Ellsworth Kelly, Yves Klein... vb.

konstrüktivist heykel, gibi 1910 ve 1920'lerin avanagard yöntemlerini yeniden kullanan dağınık bir gruptur" (Foster, 2009: 26).

Modernist sanatın ve eleştirinin, 60'larla beraber değiştiğini eski sanatsal hareketlerin düşünürler ve sanatçılar tarafından yeniden ele alınarak geri dönüşünü Foster ifade eder. Sanat ile hayatın bütünleşmesini arzulayan Dada'nın, sanatın kurumsallaşmasını istemediği tarihsel bir gerçektir. Bu yüzden, Hall Foster gösteri kültürü tarafından yönlendirilen tekrarlanan imgelerin kültür endüstrisiyle Postmodernizme geçtiğini söyler. Geri dönüş, Postmodernizmin dillendirilmesi olarak bu zaman dilimine denk gelir. "Kayda değer her şey "post"la başlıyordu: post-modern, post-tarihsel, post-insan vb. 1960'larda postmodernizmin kaderi ayrılmaz bir şekilde karşı kültürün kaderiyle, onun sayısız, genellikle çelişkili, anarşizm, adcılık karşıtı ve "yeni gnosis" akıntılarıyla bağlantılıydı" (Calinescu, 2013: 296). Calinescu'nun, "yeni gnosis"* dediği yani, sezgilerle edinilen farklı bilgi türleri arayışlarıdır.

Bu bağlamda, edebiyat, sanat, siyaset, felsefe gibi alanlarda bir tür *yenicilik hareketi* başlamıştır denilebilir. Politika'da, örnekse Yeni Sol, daha çok Fransa'da ve diğer Avrupa ülkelerinde çıkan siyaset hareketi yenicilik içinde değerlendirilebilir. "1960'lar sonrasında Marksist ve Yeni Sol Kuramı'nın canlanmasıyla birlikte gelişen yapısalcılık tarih sayfasında yeni bir değişim dalgası belirir. Böylece Fransız Yapısalcılığı, Rus Biçimciliği, Alman Hermeneutiği, Anglosakson Ampirizmi ve Amerikan Yeni Eleştirisi açısından farklı yaklaşımlar ortaya çıktığı süreç başlar"(Tandaçgüneş, 2013: 136). Post Yapısalcılık, Post Marksizm, Yeni Sol farklı yaklaşımlara örnek gösterilebilir.

Önceki bölümde bahsedilen, 1960'ların toplumsal yapısında Fransız öğrenci hareketi Yeni Sol'un ürünü olmuştur. Bu süreçte Yeni Sol, Sovyet Sosyalizminden ve Avrupa Sosyal Demokrasisinden farklı bir yerde konumlanır. Diğer taraftan, 60'lı yıllara kadar gelen Yeni Roman** hareketi göze çarpar. Edebiyatta, Yeni Roman; Claude Simon, Julia Cortazar, Michel Butor, Phillippe Sollers gibi yazarlarla hikayenin geri getirilmesi söz konusudur. Diğer taraftan, Roland Barthes, 60'ların başlarında "Sur Racine" adlı kitabıyla edebiyata 'Yeni Eleştiri' kavramını ortaya atmıştır. Yeni eleştiri metnin özüne dayalı bir nesnellik içerir. Bu eleştiri tipi, farklı felsefelere temas ederek yazarın ve yorumcunun yerini yeniden tarif eder. Gerçek anlamda bir eleştirinin de, yapıtı okuma sırasında yeni anlamlar yaratmak olduğunu Barthes ifade eder. Ayrıca, Barthes yeni eleştirinin savaş sonrası Fransa'sının arayışı olarak niteler.

Bu süreçte ortaya çıkan sanatsal hareketlilikde ise, Yeni-Dada, Pop Art, Yeni Dalga, Yeni Figürasyon ve Sitüasyonist Enternasyonal'in 1960lı yıllardan sonra sanat pratiğinde meydana gelen dönüşümleri göze çarpar. Guy Debord'un 1957 yılında kurduğu Situasyonist Hareket,

* Yeni Doğuş (dinsel). Yeni atılımlar, türler. Moda olan.

** Yeni Roman, 1950'lerden 1960'ların sonlarına doğru süren, Fransa'da oluşan roman akımıdır. Geleneksel anlatımdan uzak, konu zenginlikle göze çarpan, karakter ve dizgeyi arka plana atan, psikanaliz ve sosyolojiden uzak, gerçeklik alanını sezgiler yoluyla delme eğilimidir.

1968 yılında öğrenci hareketleriyle doruk noktasına ulaşmıştır. Karl Marx'ın kapitalizm koşulları içinde emeklerin satılarak metalaşması düşüncesini tekrar ele almışlardır. İnsanların varlık konumunu değiştirmeye yönelik yeni girişimleri ele alan Debord Sitüasyonizmin ilerlemesine katkı yapmıştır. Bu ilerleme "meta fetişizmi"* ile olmuştur. Debord, "Gösteri Toplumu" adlı kitabında belli eylem araçlarını kullanmak ve yenilerini keşfetmek için hem mimari hem sanatsal olan yıkıcı ve yenileyici toplum tasavuru anlatmıştır.

Bu değişimleri takiben, Yeni Dalga akımı sinemada 60'lara hakim olan yeniciliklerden biri haline gelmiştir. Yeni Dalga, daha çok Jean Luc Godard'ın öncülüğünde klasik biçimin bozulmasıyla sinemada ortaya çıkan avangard atılımdır. Yeni Dalga, bir nevi devrimci/yeni hareket sayılabilir. Godard için Deleuze, 1976'yılında, *Cahiers du Cinéma*'da "devrimci izleyiciler için devrimci filmler yapmak" istediğini söylemiştir. Resimde ise, Robert Rauschenberg'in, 60'larda yapmaya başlamış olduğu *elekbaskı resimleri***, asamblaj türü çalışmaları, yani çeşitli ayrı ayrı öğelerin tuval üzerinde birleştirilmesiyle oluşan heterojenlik sanatta yenicilik hareketlerinin izleridir. Diğer tarafta Francis Bacon'ın, 60'ların ortasından itibaren ele aldığı Deleuze'yen organsız beden ve Bacon'yan kaza resmi kavramı, resimlerinde yenilik olarak görülebilir. Bu dönemde yeni olmak adına ortaya çıkan sanatsal hareketler yasakların kaldırılmasına dayanır. Yasak tanımayan sanatsal hareketlilikler, 68 öğrenci hareketinin duvar yazılarından bilinmektedir. Bu yazılardan biri de "Yasaklamak yasaktır" olmuştur. Ali Akay'ın, "Postmodernizmin ABC'si" adlı kitabında George Bataille'dan aktardığı gibi; *yasak aşma* "ihlal diye çevirebilecek" *transgression* gibi bir kavrama yenicilik kavramına anlam bakımından yaklaşabilir. Yani her türlü kalıplaşmış düşüncenin yapı bozuma uğraması, heterojenliğin önü açmıştır. Hall Foster, "Gerçeğin Geri Dönüşü" adlı kitabında, simülasyon resmine örnek olarak Yeni Geometri'yi*** öne sürer. Yeni Geometri, 80'lerde görülen bir hareket olmasıyla değil resme getirdiği felsefi bakışla daha çok göze çarpar. Kültürel kodlardan sıyrılan bu hareket toplumsal anlamda yenilik/eleştirelilik de taşır. Yenicilik adı altında nitelenebilecek hareketler hem kültürel hem sanatsal hem de toplumsal olması özelliğiyle Neo Avangart ve ötesi hareketliliklerdir. Çünkü her hareketin kendine özgü söylemleri, protestoları, üretimleri, yazılı veya görsel olarak öncü olma işlevi taşır. Ek olarak, 80'lerde ulaşılan yeni dili II. Dünya Savaşından sonra besleyen olarak 60 ve öncesinde yaşanan *Yeni-* ön takısı ile adlandırılan akımlara göz atmak tezin doğru ilerlemesi için gerekli görünmektedir.

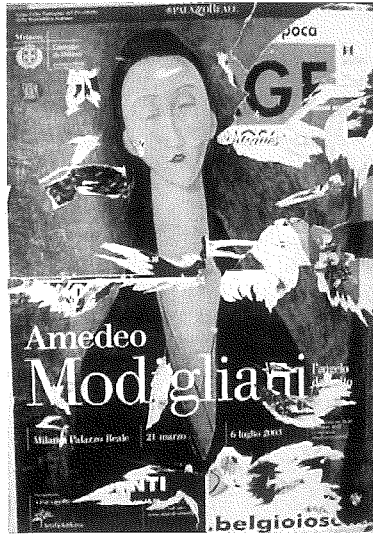
* Marx'a, göre öznenin nesne haline gelmesidir. Yaratılan benliklerin, kişiliklerin, nesnelere tarafından yönetilmesi. Sosyoloji'de, ilişkilerde nesnenin büyük rol oynamasına bağlı olarak, kapitalizmin metanın hızlı tüketimi içinde kendini gerçekleştirmesidir. Fakat George Lukacs, "Tarih ve Sınıf Bilinci" adlı kitabında meta fetişizmini kendisinin bulduğunu ima eder.

** Görüntüleri tuval boyunca defalarca kopyalama. Fotoğrafik buluntu nesnelere ve baskı resimlerden yapılır.

*** Yeni Geometri (Neo Geo): Her çeşit malzemeyi, mecrayı, geometrik şekilleri kullanan, çalışmalarda temel olarak aşırı alaycı ve soğuk tarzlarla bilinen hareket. Ayrıca, Hall Foster'ın "Gerçeğin Geri Dönüşü" adlı kitabında anlattığına göre, Simülasyon ressamı diye adlandırılırlar. (Peter Halley, Koons, Steinbach, Taafe...)

1. 1. 5. Yeni Gerçekçilik ve Yeni Figürasyon Akrabalığı

Uluslararası düzeyde ses getiren ana akımlardan Yeni Gerçekçilik, 1950'li yıllarda ortaya çıkmıştır. Sanatsal dilleri ve figür algıları ve ele alışları 1975'lere kadar sürmüştür. Sanatçı ve sanat merkezlerinin çoğalması, sanatın yoruma açık bir dil olmasından, sanatçılar bireysel tepkilerini yansıtabilecekleri kavramsal veya figüratif eğilimler göstermişlerdir. Özellikle, 1960-1970 sonrası Avrupa'da hızla bir ivme kazanan figüratif sanatın, Yeni Gerçekçilik'le kurduğu bağ güçlü olmuştur. Yeni Figürasyon hareketi de bu bağ içerisinde, "Gerçeküstücülük, Soyut Dışavurumculuk, Pop Sanat, Yeni Gerçekçilik, 'ABC' Sanatı: Minimalizm" gibi hareketlerinin çalkantılı iniş çıkışlarından ayrı olarak, Yeni Gerçekçilik [Nouve Realisme] ile olan bağlantısı, Jonathan Fineberg'in, "1940'dan Günümüze Sanat" adlı kitabındaki, saptamasına göre, *romantizm** arayışındadır.



Şekil 5. Mimmo Rotello "Modi" 1963.

Yeni Gerçekçilikle, Yeni Figürasyon'un, Neo-Dada hareketinin yarattığı sanatsal dinamiklerinin, aynı mecrada cereyan ettiği düşünülebilir. Bu düşünceyi açarsak, kültür endüstrisinin etkilenimleri ortaya çıkar. Şöyle ki Adorno, "Kültür Endüstrisi" teorisinde bireyin özgün beğenilerini yansıtamayacağı ve araçsal aklın hükmünden kurtulması gereken kültür insanından bahseder. Böylece, kültür kaynaklı üretme dinamiklerinin yoğunluğu yüzünden soyut sanatsal dinamiklerin, yarattığı sıkı modernist yapıya ulaşır. Yeni Figürasyon bu bağlamda, Neo-Dada ruhu taşıyan Yeni Gerçekçi sanatının pratikleriyle ilişkilidir. Yeni Gerçekçilik ile akrabalığı 1950'li ve 1960'lı yıllara dayanır. Hal Foster'ın, Sigmund Freud'dan

* Jonathan Fineberg sanatsal etkinliklerinin fiziksek dışavurumculuğa karşı yakınlığını Avrupa romantizmi ile birleştirdiğini söyler. Bu birleştirme de, mistisizm ve aurayla olur. Klein dolayısıyla, romantizmin ruhunu arayan ve anlık ruhsal kavrayışlar peşinde olmuştur.

aldığı “ertelenmiş eylem”^{*} teorisi bu akrabalığı gösterebilir. Freud’un, teorisi travmatik geri dönüşümleri gösterir. Bu anlamda, Yeni Gerçekçiliğin Neo-Dada içinde, tarihsel avangardın eylem temelli sanatsal fikirlerini yeniden yorumladığı düşünülürse, Yeni Figürasyon’un da Dışavurumculuğun ilkel figür betimlemelerini Marxçı ve Freudyen okumalarla bir şekilde yeniden biçimlendiği düşünülebilir. Bu anlamda, Yves Klein’in figürleri Dışavurumcu etkiler taşısa da Yeni Figürasyon’a travmatik şekilde etki etmiştir.

Fransız eleştirmen, Pierre Restany’nin kuramsallaştırdığı Yeni Gerçekçiliğin yararlandığı alanların başında tüketim kültürü gelir. İşte tam burada Adorno, “Kültür Endüstrisi” kitabında ifade ettiği gibi, “tüketim kültürünün, getirdiği yaşam alanlarına müdahalelerle”, metaların alınıp satılması sonucu; modern hayat ile sanatın arasını derinden etkilemiştir. Adorno, genel olarak ‘seri üretim, standartlaşma’ ile yaratıcılığın topyekûn tahakküm altına alınmasını tüketim biçimlerine ve meta ilişkilerine bağlar. Düşünürü göre, kültür endüstrisi tekniği standartlaştırmadan ve seri üretimden ibaret olmuştur. Dolayısıyla sanat yapının mantığını toplumsal sistemin mantığından ayıran her şeyi feda edilmiştir kitle kültüründe. Bu bağlamda, “Yeni Gerçekçilik, 1950’li yıllardan itibaren Batı dünyasında gözlenen modern tüketim kültürünün bir yansıması olarak gündeme gelmiş ve bu anlamda çağın bir tür tanıklığını yapmıştır” (Antmen, 2009: 175). Örneğin Jacques de la Villeglé’in “122. Tapınak Caddesi” adlı yapıtında bu durum görülmektedir. (Bkz. Şekil 6)



Şekil 6. Jacques de la Villeglé, “122. Tapınak Caddesi”, 1968.

Jacques de la Villeglé’in, “122 Tapınak Caddesi” adlı resminde gördüklerimiz çeşitli imajların bir araya getirilmesiyle oluşan kültü endüstrisinin çoğulcu yapısıdır. Kültürel odaklı

^{*} Freud’un, psikonalize kattığı “sonradan tamamlanan” kavramlarından. Geçmişte yaşanan, bilinçte olan ve anlamlandırılan bir olayın daha öncesinde yaşanmış, bastırılmış ve anlamlandırılmamış bir başka benzeriyle, bilinç dışı sayesinde gerçek anlamını bulur. Bu sayede, daha önce yaşanmış, deneyimlenmiş ortaya çıkmış herhangi bir şey, anlamını yalnızca takip eden şeyden, onun vasıtasıyla kazanır.

üretilen gazete veya dergi materyallerinin kullanım değerinin geçişgenliği ironik olarak izleyiciye görülmektedir. Alt yapının, ekonomik olarak ürettiği nesne (kağıtlar) için metalaştırılma sorunu eklenmiştir. Villeglé'nin resmin de görülen 60'ların sanat ütopyalarının fragmanlı yapısıdır. Arman César, Jacques de la Villeglé, Yves Klein, Niki De Saint-Phalle, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Mimmo Rotello gibi sanatçıların yapıtlarında Adorno'nun, "Kültür Endüstürisi"nde, söylediği gibi buluntu nesnelere ve bir takım tekniklerin kullanılmasıyla ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda, Jacques de la Villeglé'nin "122. Tapınak Caddesi" adlı yapıtta da bu durum görülebilir. Herhangi bir malzemeyi bir yüzeye yapıştırarak, onu resme dönüştürebildiği ölçüde işler üretebildikleri de bilinmektedir. Şekil 6'da, görüldüğü üzere Jacques de la Villeglé ve Mimmo Rotello gibi birçok sanatçı, görselleri bir araya getirerek popüler kültür bağlamında çalışmalar yapmışlardır. Villeglé'nin, resminde, "kent duvarlarında birbiri üzerinde birikmiş olan posterlerin (Fransızca *affiches*) katmanları yırtılarak oluşturulmuşlardır. Bu *affihistes* çalışmalarında, bölük pörçük görüntüler ve yazıların karmaşık, gelişmiş güzel katmanlaşması, yüzyılın sonundaki aşırı bilgi yüklenmesi konusunda giderek daha öngörü dolu görünmektedir" (Fineberg, 2013: 214).

Yeni Gerçekçilik ve Yeni Figürasyon'un dönemselsel olarak yakınlığı üzerinden gelen nokta tarihsel birlikteliktir. Fakat şu gerçeklik unutulmamalıdır, Yeni Gerçekçiliğin sanatçıların çoğu (Yves Klein ve Martial Raysee hariç) figürden uzaktırlar. Yeniden boya ile hesaplaşma düşünüldüğünde ortaya çıkan yeni estetik dinamikler yapıtlara yaklaşım biçimlerini yeni estetik formların belirlediği dizgeye bağlanır. Bu bakımdan, tarihsel yakınlık olarak ve resim kaygıları olarak Yeni Gerçekçilik ve Yeni Figürasyon sanatsal kaygıları yer yer ayrı dursa da, Yves Klein gibi sanatçılarla figür konusunda ortaklaşırlar. Sonuçta, akrabalık bağları iki harekette de radikal anlamda tarihseldir.

1. 1. 6. Yves Klein'in Mavi Figürleri

Yves Klein, yukarıda anlatılanlardan sonra akrabalık bağının daha iyi anlaşılabilmesi için yerinde bir örnek olarak gösterilebilir. Çünkü sanatçı, performans sanatının içinde yer alır ve bu bağlamda figür ile ilgililiği avangarttır. Bu avangart tutumun içeriği, tarihsel ve radikaldir. Hall Foster'ın, "Gerçeğin Geri Dönüşü" kitabında, Brüger'den aktardığına göre avangartın başarısızlığı aktarımı her ne kadar tartışılır olsa da, Yeni Gerçekçilik hareketini, Neo-Dada'ya dahil olması yönünden, Avangart ütopyasının etkisini yitirilirken, Hall Foster'ın, anlattığı gibi, Yves Klein gibi figürlerle avangart bir anti-burjuva gösterisine, Smithson'ın 1966'da söylediği gibi 'maceracı skandal öncülerine' dönülmüştür. Willem de Kooning, Leo Costelli, Yves Klein gibi sanatçılardır. Bu durum, bazı sanatçıların öne çıkmasına sebep olmuştur. Çünkü Hall Foster, Bürger'in avangart ütopyasını açıklarken, tarihsel avangart ile yeni avangartın temelindeki ayrılığında tekrarların ortaya çıktığını görür. Bu bağlamda, tarihsel avangartın ve yeni avangardist anlatımların karşı estetik oluşturmasının Hall Foster'ın deyimiyle, "erken-pop,

hazır-yapıtın ve yeni gerçekçi alımlanışı” sanatçıları öne almıştır. Şekil 7’de, gördüğümüz gibi, figüratif aura, “1958 ve 1962 yılları arasında, Yves Klein’ın sanat etkinlikleri, söz konusu drama anlayışı, daha doğrudan bir fiziksel dışavurumculuğa karşı eğilimi Avrupa Romantizminin geleneklerine bağlayan bir mistisizmin aurasıyla birleştirir” (Fineberg, 2014: 209). Bu bağlamda, Klein’ın, Figürasyon etkisi taşıyan resimleri Freud’cu bireysel kimliğin açığa vurulmasını anlatır.



Şekil 7. Yves Klein, “Uçan İnsanlar”, 1961. Karışık teknik. 246x398cm. Özel Koleksiyon.

Klein’ın resim ile kaygıları, Yeni Figürasyon sanatının kaygıları bu noktada anlam kazanabilir. Resim’deki, gibi renk için, “Rengi kurtaracağım, koruyacağım ve nihai zaferine ulaştıracağım” (Fineberg, 2009: 209) demiştir. Tıpkı, Yeni Figürasyon sanatçıları gibi, resmi geri canlandırmak istemiştir. Klein, kendi sanatını “Uluslararası Klein Mavisi”* resimleriyle dile getirmiştir. “Uçan İnsanlar” adlı resimde görüldüğü gibi, figürü ele alış tarzını nesnelere arınmış, saf figür izleri yönünden ele alınabilir. O’nun, figürü kavrama yöntemi Yeni Figürasyon sanatının anlatımcılığıyla yakından akrabadır. Şimdi, Michel Ragon’a değinerek Yeni Figürasyon hareketini anlatmaya başlamak gereklidir.

1. 2. MICHEL RAGON’UN YENİ FİGÜRASYON AÇILIMI

Yeni Figürasyonu, terim olarak ilk kullanan Fransız eleştirmen Michel Ragon’dur. Ragon, bazı zamanlarda ise; figürasyona geri dönüşü Avrupa ve Amerika’da bir siyasi ve toplumsal kargaşa döneminde gerçekleştiğini savunmuştur.

Yeni Figürasyon”, her şeyden önce düşsele, düşleme, groteske eğilim gösteriyordu. Portreden çok maskeyi, gece giysisinden çok oyuncu kostümünü seviyordu. Çoğu zaman acımasızdı. Suçluyordu, işaret parmağını ısrarla uzatıyordu. Bu, birkaç sessiz adacık dışında, felaketler dünyası, ya da felaketlerin sınırında bir dünyaydı. Sessiz adacıklar ise “soyut manzaracılar”dı. Yeni figürasyon çoğu kez, tedirginliklerimizin, komplekslerimizin ve mutlak, son, dönüşsüz parçalanıştan korkumuzun dışavurumuydu (Ragon, 2009: 30).

* Yves Klein’ın geliştirdiği bir renk çeşidi. 1955 yılında bir halka açık sergide geliştirdiği renk serisi olarak da bilinen “Uluslar Arası Klein Mavisi” patentlidir. Patenti, Klein’a aittir.

Ragon'un bu söylemi, Yeni Figürasyon yönünden belirleyici etken taşıyabilir. Michel Ragon, tarafından "genç resim" olarak da ifade edilen Yeni Figürasyon'u, geleneksel figür algılarının dışına çıkarken buluruz. Yeni Figürasyon sanatçılarının amacı Ahu Antmen'in, "20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar" kitabında söylediğine göre resme "yeni bir ruh" getirmektir. Bu ruhtan kastedilen, içgüdüsel kaygı praksiste var olan resim özlemidir. Tıpkı, Deleuze ve Guattari'nin, 1978'de, "Anti-Ödip Kapitalizm ve Şizofreni" adlı kitapta, Freud ve Lacan'a karşı, yeni bir felsefeyi getirmeleri gibi. Yeni Figürasyon, Michel Ragon'a göre nasıl maskeyi ve maskelemeyi seviyorsa, Deleuze ve Guattari'nin, (Anti-Ödip) yeni felsefesinde Marx ve Freud ikilisine üçüncü boyut olan Nietzsche'nin düşüncesi sokulur. Bu, Yeni Figürasyon'un figüre soyutlamayı katması gibidir.

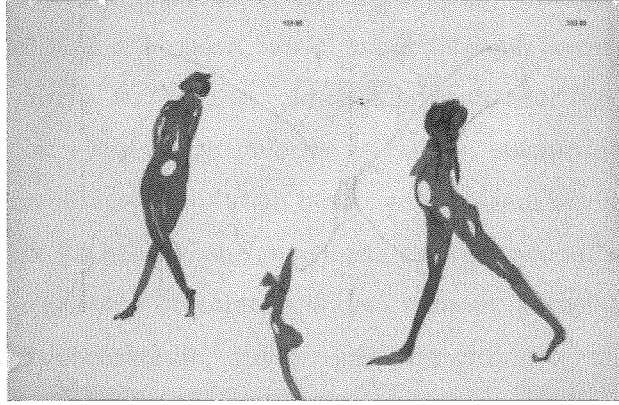


Şekil 8. Paul Rebeyrolle "II. Veronika, Gerçeğin İhtişamı"1965. 248 x 175 cm.Tuval üzerine yağlı boya. Fransa.

Deleuze ve Guattari'nin felsefi düşünceleri, yukarıdaki resimdeki gibi neyi ifade ettiğini anlayamadığımız imgelerin sorgulanmasına bağlanır. Ölüm duygusuyla, yalnızlıkla, çaresizlik gibi mefhumlarıyla işlendiği görülür. Rebeyrolle'nin, "II. Veronika, Gerçeğin İhtişamı" adlı resminde görüldüğü gibi Yeni Figürasyon'da, 'renk, ışık, sertlik, yumuşaklık, ani ton değişiklikleri' ile ani çarpıcı etkilere sahiptir. Bu görsel anlatım, sanatın duyumsanabilir çehreleri için ne kadar vazgeçilmezse Yeni Figürasyon için de, bir o kadar vazgeçilmezdir. Git gide, özünde Avangart ruh taşıyan bu anlatımın ve atılımın amacı Figürasyona yönelmek değil, Ragon'nun "Modern Sanat" adlı kitabında ifade ettiği gibi "dışavurumculuğun mirası bir başka figürasyona yönelmektir". Michel Ragon'nun savına göre, Yeni Figürasyon, 'Dışavurumculuğun' sanatsal mirasına, resim algısına yakındır. Çünkü bilindiği gibi Dışavurumcular, resimden önce herhangi bir tasarım veya desen yapmaz. Yeni Figürasyoncuların da, resim özleminin sert bir şekilde, direkt olarak; Rebeyrolle'nin resminde görüldüğü gibi, Dışavurumcu etki taşıması,

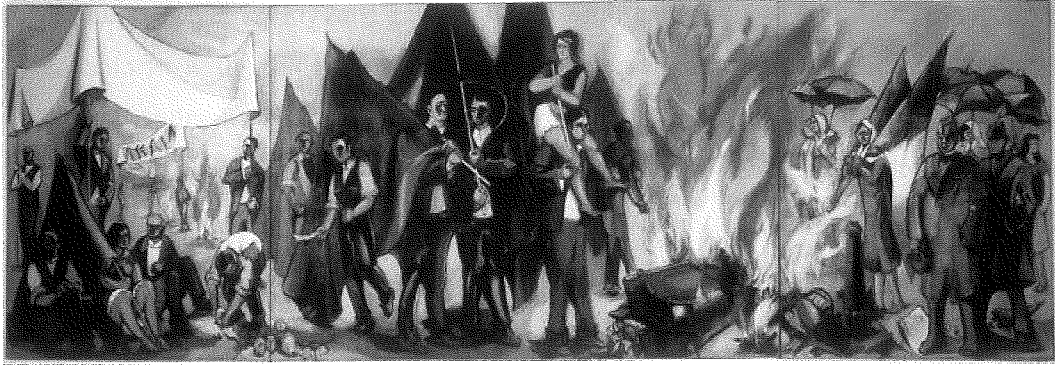
Michel Ragon'un, argümanını kuvvetlendirmektedir. Bu dizgede, Dubuffet, Rebeyrolle, Alechinsky gibi sanatçıların, arketip anlam bakımından figür anlatımı dışavurumcudur.

Yeni Figürasyon, yeni sanatsal ilişkileri yönünden şöyle bir önemi vardır. Oda, ana meselesinin; figürün kurtarılması olarak, klasik figür resmiyle ilişkinin, bir nevi eskinin figür anlayışının yıkılarak, yeni olanaklar sağlamasıdır. Ayrıca Yeni Figürasyon, resmin modern anlamdaki figüratif süreçleri, sanat tarihinin pratikleriyle öznel yorumlarıyla kurdukları ilişkiler vardır. Bu ilişkiler de; geçmiş ve şimdiyi kat ederek oluşur. Üretimlerin, sanatsal söylemlerin, çok katmanlılıkları geçişken özellikler taşıırken, ortaya bir elin, bir fırçanın girdiği temsillerin çizgilerin, kurguların, ortak noktası resimsel bağlantılardır. Bu bağlamda; Yeni Figürasyon'da, özellikle tuvalin, boyanın, figürün yeni bir kavram boyutu ile vücut bulduğu gözlenmektedir. Yeni Figürasyon, sanatının estetik doğasının boyanın, desenin, çizginin deneyim durumlarıyla, Beuys'un desenleri örtüşür. Beuys'un sanatının içsel olarak ifade estetiği, Yeni Figürasyoncu hissedilebilir. Bu yönde izlenebilecek sonraki bağlam sanatçının bir yapıtı üzerinden okunabilir.



Şekil 9. Joseph Beuys, "Aktirisler", 1958.
Kağıt Üzerine suluboya. 207x 290 mm İskoçya Ulusal Galerisi.

Beuys'un, "Aktirisler" isimli resminde görüldüğü gibi; sanatındaki, sembolik öğeleri biçimsel desen olarak, Yeni Figürasyon'un etkisidir. Onun desenlerinde görülen yalın çizilmiş figürler, kavramsal işlerine nazaran Yeni Figürasyon içinde değerlendirilebilir. Bu yönde ki, kavram ve tuvalin mesele edinilmesinin, görünürlülüğü katmanlarla ilgilidir. Burada, söz konusu katmanların figürlerin bir arada ele alınmasına geçiş süreci hızlanmıştır. Joseph Beuys'un, figürlerinin aksine Jean Helion gibi sanatçıların figürleri toplumsal olaylardan almaya başlamıştır. Bu bağlamda, Helion'un "Mayıs ayında görülen şeyler" adlı resminde görüldüğü gibi "1960'lı yılların başına doğru figüratif sanat, eski bulunduğu yerden öteye geçer, gerçeği farklı biçimde algılamaya yönelerek kendini güçlü bir şekilde yeniler. Zaten uzun yıllardır, Nicolas de Stael'in yanı sıra Charles Lapicque, Jean Helion gibi diğerleride figüratife döner" (Eroğlu, 2015: 221).



Şekil 10. Jean Helion, “*Mayıs ayında görülen şeyler*” (Mayıs triptiği), 1969. Tuval üzerine akrilik boya. 275x876cm.

Bu bağlamda, sanatçıların figüre geri dönmesi, zaten hazır olan sanatsal zeminin figüratif resmi açısından önemli olmuştur. Kendilerinin yanında sanat tarzlarını da öne çıkarmışlardır. Jean Helion’un resminde gösterilen aslında Yeni Figürasyoncu resimde, sözü edilen figür çokluğu göze çarpar. Boya sürme tekniklerinin, farklılıklarıyla fırça hareketlerinin resimlerde dokusallık yönünden Spinozist* saf etkiler sağladığı görülmektedir.

Diğer yandan, Michel Ragon, “Modern Sanat” adlı kitabında, Soyut Dışavurumculuk ve Yeni Figürasyon arasında zorlu bir rekabet olduğundan bahseder ve bu anlamda Soyut Dışavurumculuğun temsili olan resimlerin galerilerde hüküm sürdüğünü söyler. Ayrıca, Soyut resim sanatının hüküm süreceği sanılırken birkaç genç ressam öncülük için soyut sanata sırt çevirdiğini de dile getirir. Bu bakımdan, sanatçıların eylemleriyle anlamak olasıdır. Sosyal kültürel fragmanlı yapının içerisinde örgütlenen ifadeci resimin; görsellik konusunda zengin verilerden yararlanması gözlenmektedir. Bunlar; *yürüyüş, protesto, toplumsal ayaklanma, medya, toplumdur*. Ek olarak, Michel Ragon, 60’lı yıllarda bu durumdan bahsederken, ekonomik ve toplumsal koşulların iç içe karıştığını düşünür. “1960’lı dolaylarında, ticari buhran, pek çok karışıklığın başlangıç noktası oldu. Birçok sanat akımının, özellikle soyut sanatın yeniden gözden geçirildiği bu buhranda, ustalar sayesinde gayet sağlıklı görünen soyut sanat, biraz fazla aceleyle gömüldü. Bakışların yeni figürasyona çevrildiği dönemdir” (Ragon, 2009: 130). Bu bağlamda; ‘estetik deneyim sürecini, tarihsel anlatılarını, anlık gelişen tavırlarını ve kendi estetik yönlerini, mitolojilerini oluşturan’ bir yapının içine girebiliriz. Şimdi, *Londra Okulu* çalışmanın seyri içinde figüratif oluşumun anlaşılmasına katkıda bulunacaktır.

1. 2. 1. Londra Okulu

Yeni Figürasyon’u anlatırken onun altında meydana gelen oluşumlara bakmak gerekir. Nitekim Londra’da Yeni Figürasyon sanatının içindeki ressamların bazıları farklı olarak, özel bir grupta toplanırlar. İlk olarak, bu özel grup Londra’da oluşmuştur. Şöyle ki, Londra Okulu terimi,

* Spinoza’nın, felsefi görüşlerini benimseyen kimselere denir. Spinozacılık da, denildiği bilinmektedir. Tezin konusu bağlamında bazı sanatçı tutumlarının Spinozacı olarak görülmesi yerindedir. Duygulanışların açığa çıkabileceği düşünülebilir. Çeşitli düşünürler tarafından da bu yönde yorumlar yapılmıştır.

R.B Kitaj tarafından, 1976'daki Hayvard galerisinde *İnsan Kili* adlı sergisi için figüratif resimlere, sanatçıların ve onların ilgilendikleri alanlara değinmek için konulmuştur. Bu sergiye katılan sanatçılar; Michael Andrews, Frank Auerbach, Francis Bacon, Lucien Freud, David Hockney, Howard Hodgkin'dir. Bir nevi yeni avangard yaklaşım içinde değerlendirebilecek bu ressam, hem insanlara hem de çevrelere odaklanmıştır. Burada, Yeni Figürasyon'a dahil olabilecek sanatçıların Londra Okulu içinde toplandıkları görülmektedir. Londra okuluna mensup sanatçıların içinde Auerbach'ı göstermek gerekir. Yaşayan portre ressamı içinde en çok bilinen Frank Auerbach'ın portreleri; bir tarafla modern sanatın, tarihsel iç içeliğiyle beraber, geçen yüz yılın sosyal oluşumları ile okunabilir.



Şekil 11. Frank Auerbach. "E.O.W., Estelle Olive West'in, Başı" 1955.

İkinci Dünya savaşı sonrası; sanatçılar, tiyatrocular, sinemacılar, düşünürler savaş etkisini hala hissediyorlardı. Bu anlamda, her yerde savaş sonrası, harabe, yakılan insan vücutları, kesilmiş saçlar görülmüştür. Burada, belki de Ulus Baker'in, "Dolaylı Eylem" kitabında değindiği gibi "kirli imajlar" ifadesi ufuk açıcı olabilir. Ulus Baker, *kötülük* ve *iyilik* diye ikiye ayırdığı kirli imajların estetize edilmesini bu iki kavrama yaklaşırken, başka özdeşleştirmelerin getirdiği sonuçlara kirli imajlar demiştir. Kirli imajların daha çok fotoğraf ve sinemanın içinden geçtiğini anlatan Baker, kirli imajlara İkinci Dünya savaşının yıkımının imajları da diyerek aslında Hitler'in bıraktığı yıkıntıların izlerinin insanlar üzerindeki vahşetini simgeler. Yani, Auschwitz'deki krematoryumdan çıkan küller imlenir. Bu bağlamda, Frank Auerbach'ın resimlerinin, atmosferi bakımından kasvetli olması bununla ilgili olabilir. Kasvet, yıkım ve tahrip denildiğinde akla Yahudi insanların öldürülmesi akla gelebilir. Hannah Arendt, "Kötülüğün Sıradanlığı" adlı kitabında; nihai çözümün sonuçlanmadığı anlatır. Arendt, "kurban olan Yahudilerin toplam sayısı hala tahminden ibaret-dört buçuk ila altı milyon-şimdiye kadar hiç doğrulanmadı" (Arendt, 2014: 9), demiştir.

Bu manada, Hitler'in ardında bıraktığı yıkımın sonuçlarının tam net olmaması bir yana, soykırımın üzerinden çok geçmişse de etkisi hala sürmektedir. Arendt'e ek olarak Adorno'nun, nazi rejiminin, 'iktidar ve şiddet' biçimlerine yönelik eleştirileri günümüzde hala güncelliğini korumaktadır. Her ne kadar Adorno, "Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarlıktır" dese de, Auschwitz'den sonra, resimlerin belge olma niteliği Auerbach'ın portrelerinde bırakılan göstergelerde görülebilir. Nazilerin, soydaşlarına uyguladıkları soykırımın sanatçıda yarattığı kalıntılar, Frank Auerbach'ta, derin etki bırakmıştır. Auerbach'ın, boyaları savaşın ve nazi soykırımının etkisini bir hayli taşır. Diğer yandan Auerbach'ın bir başka özelliği, Londra Okulu'nda yer almasıdır. Londra'da çıkan *X magazine* dergisi etrafında toplanan Patrick Swift, Francis Bacon, Lucian Freud, Kossoff, Michael Andrews ve Auerbach gibi ressamların oluşturduğu Londra Okulu, dönemi sanatının aktif özneleri olurlar. Londra Okulu sanatçıları, 60'ların egemen figür sanatının etkin tarzlarının belirlendiği, ana eğilim olarak Yeni Figürasyon'da bulunurlar. Buna göre, *İnsanın yeniden anlaşılması gerekir*. Ludwig Kirschner'in daha önce kullandığı bu yöntem, Auerbach'ın resimlerinde görülür. Konturlarını belirlemek için figürün dışında kalan alanla uğraşarak, kalın boya tabakasının impastoyla* plastik etkiye kavuşturulması, Auerbach'a özgüdür. Resimlerin engebeli yüzeyleri, dışkıyı anımsatan renkleri, objeye gaddarca davranmak dürtüsü olarak değerlendirilebilir. Bu, Nazilerin Yahudi soykırımının etkisi olabilir. Saplantı haline getirdiği resimleri için, sanatçı, "somut gerçeklik duygusu; asıl olan Yirminci yüzyılda İngiliz resmi, ince çizgisel ve betimleyici olma eğilimindedir. Ben daha farklı bir şey istiyordum; ben gördüğüm de karanlıkta bir şeye dokunmuş gibi hissedeceğiniz bir resim yapmak istiyorum" (Aktaran, Lucie Smith, 2004), demiştir.

1. 2. 2. Jean Baudrillard'ın, Yeni Figürasyon Eleştirisi

Çalışmanın bu kısmında, Londra Okulunun çehresinden çıkarak eleştirel anlamda Yeni Figürasyon'nun getirdiği estetik tartışmalara değinmek gerekli gözükmektedir. Çünkü hemen hemen aynı dönemde varlığını sürdüren Pop Art ve Soyut odaklı atılımların yanında Kiç'in, kültür odaklı yer edinmesi 60'ların rekabetçi ortamına dayanır. Bu bağlamda, Jean Baudrillard'ın, görüşlerine bakmakta fayda vardır. Jean Baudrillard'ın estetik üzerine düşüncelerinde, genellikle çağdaş sanatın değersizleştiği savı vardır. Baudrillard, modernitenin orjisinin nesnesinin ve temsilinin neşeyle yapıbozuma uğradığını, "Sanat Komplosu" adlı kitabında anlatır. Arzunun, bütün temsillerinin, cinsel farklılıklarının, sanattaki karşılığının hükümsüzleşmesini göstererek değer kavramını sorgular. Baudrillard, pornografik görüntülerin çoğalması ile ilgisi saptaması da şöyle açıklanabilir; bütün görme biçimler ve gösterilme biçimlerine sıradanlığın, zevksizliğin hakim olması gibi, sanat da her yerde belirebilir ve her şey sanat

* Fırça yerine ispatula ile resim yapma tekniği.

olarak görülüp sergilenebilir. Buna göre, çağdaş sanat, “Özgünlüğü, bayağılığı ve hükümsüzlüğü değer mertebesine, hatta sapkın estetik haz mertebesine çıkarıyor. Çağdaş sanatın bütün riyakârlığı da burada: Hükümsüzlüğe, anlamsızlığa, saçmalığa talip olmak, zaten hükümsüzken hükümsüz olmak için çırpınmak” (Baudrillard, 2012: 52). Çağdaş sanatın hükümsüz olduğu savı birkaç anlama gelebilir. Hükümsüzlük, değer olmamasını ve içi boşluğu ifade eder. Dolayısıyla, Baudrillard’ın çağdaş sanattaki değersizleşme savının, sanatsal değerlerin ticarileşmesinin ve sanat yapıtının içeri boşaltılması anlamına geldiği eklenebilir. Ayrıca, Baudrillard’ın Yeni Figürasyon’un, bayağılaşan bedenleri göstermesi yönündeki tespiti durulması gereken yerdir. 1960’lardan beri, Jean Baudrillard eserlerinde; Marksizm ile göstergebilimin sentezlenmesinde, öznel yazı ve kuram biçimlerini geliştirirken, daha önceleri sanata psikolojik ve ahlaki değerler yüklemiştir. O’na göre sanat ürünleri manevi-insanbiçimci bir *aura**yla donanmıştır. 20.Yüzyılda sanat nesnelere, çığınca üretilmeye başlanırken, sanat da “insan gölgesinde vekaleten yaşamayı bıraktı ve bir mekan çözümlenmesinin (kübizm...) özerk öğeleri olarak olağanüstü bir önem kazandılar” (Baudrillard, 2015: 143).

Aynı zamanda Baudrillard, “Tüketim Toplumu” adlı eserinin, “Pop: Bir Tüketim Sanatı mı?” adlı bölümünde; sanat nesnelere, gündelik hayatı oluşturan nesnelere sistemi içindeki önemli ürünleri olarak analiz etmiştir. Baudrillard’a göre Pop Art, 20. yüzyılda sanat nesnelere gerçekleşen köklü dönüşümleri temsil ediyordu, bu sanatların içinde; Yeni Figürasyon’u da ele alarak bir yukarıdaki ifade edilen ‘*bayağılaşma*’** eleştirisini sürdürmüştür. Oysa bilindiği gibi, *bayağılaşma* ve *bayağı* Kiç Sanatına içkin kelimelerdir. Fakat Yeni Figürasyon’un, Kiç ile bir sorunsalı yoktur. Aslen bu bayağılaştırma eleştirisi belirtmek gerekir ki, 1960 sonrası insanın bedenine doğal varlıksal konumuna aittir. Baudrillard, toplumsal olarak anlamsızlaşan, bayağılaşan bedeni Yeni Figürasyon’da tespit etmesinin sebebi, tüketim çağındaki otomatlaşan insana içkindir. Bunu da, Yeni Figürasyon’un gösterdiğini savunur.

Diğer yandan, Soyut’un Kübizm’den, Dada’ya ve Gerçeküstücü’lerin parodi yapılarını parçaladığını düşünürsek, Yeni Figürasyon’un da, Dışavurumcu figür algısını yenilediği, görülebilir. Clement Greenberg’in kiç yorumunu düşününce bu yenilik daha iyi kavranabilir. Greenberg, avangard ve kiçi karşı karşıya getiren yaklaşımda, ‘kiçi’ değersiz ve de kaçınılması gereken bir sanat-dışı olarak konumlandırıyor. Yani, genel anlamda düşük bir beğeniyi, rüküşlüğü, illüstratif-dekoratif olmayı, aşırı duygusallığı, seri üretimi, modernizmin ötediği geniş bir alan olarak görüyordu Greenberg. Ama Yeni Figürasyon’da bu öğeler yoktur.

* Yunanca ve Latince hava sözcüğünden türetilen ve rivayete göre insanı çevreleyen görünmez ışınlar. Walter Benjamin’e göre “mekansal ve zamansal ayrıkça hayalet”; sanat yapıtını sanat yapan, onu bir kerecikliğine özgü buğu ve yapıtı sarmalayan hale.

***Bayağılaşma*, bir anlamıyla dekadansı da çağırıştırır. Fakat buradaki vurgu, sosyal anlamda tüm kötü etkilenimlere mağruz kalan ve kendilerini ifade edemeyen insanların bedenlerindedir. Zaten Baudrillard’ın da, postmodernizm içindeki insanı inceleyen semptomlara (belirti) başvurması (*bayağılaşmanın*) tespit edilen bir sosyal veya psikolojik bir olgu olduğunu gösterir.

Baudrillard, bu anlamda, "Soyut tarafından yapıları bozulan ve yok edilen nesnelere şimdiye Yeni-Figürasyon ve Pop'Art'ta imgeleriyle uzlaşmış gibi görünüyor. Nesnelere çağdaş statüsü sorusu işte burada ortaya çıkar. Ayrıca bu soru, nesnelere bu aniden sanatsal figürasyonun doruğa çıkmasıyla da bize kendini dayatmaktadır" (Baudrillard, 2015: 143) der. Aynı zamanda, Baudrillard, "Sanat Komplosu" adlı kitabında bedenine bayağılaşmasını ifadeci unsurun plastiğinde şöyle yazmıştır;

Resmin öznesi, nesnesini yok ederek kendi kayboluşunun sınırlarına doğru ilerliyordu. Ancak çağdaş soyutun çeşitli formları (bu, yeni figürasyon içinde geçerli) bu devrimci faslın ötesine, 'etkin haldeki' bu kayboluşun ötesine geçti - artık sadece gündelik hayatımızın farklılaşmamış, seyreltilmiş alanının, alışkanlıklarımıza girmiş imgelerin bayağılığın izlerini taşıyorlar. Yeni soyut ile yeni figürasyon sadece görünürde karşıttır; aslında ikisi de, dünyamızın mutlak bedensizleşmesinin dramatik değil bayağılaşma evresini yeniden anlatmaktadır (Baudrillard, 2012: 33).

Yeni Figürasyon'a, Baudrillard tarafından tepit edilen, '*bedenin bayağılaşma*' eleştirisi insanların toplumsal dünya içindeki pasifleşmiş, amorflaşmış bedenlerine yöneliktir. Ekleyecek olursak, Yeni Figürasyon'cuların tüketim nesnelere veya pazar ekonomisinin getirdiği metalaşmayla alakası da zaten bu olumsuzluğu yani "bayağılaşma evresini" görmeleridir. Nitekim bazı kalıplarda bayağılaşmayı kıran, estetik deneyim içinde gösteren Yeni Figürasyon'dur. Sonuçta, Yeni Figürasyoncular, bedenlerin en derinine kayıtlı dışlanmışlıkları, toplumsal olarak tahakküm edilen cinselliği, bireysel öyküler gibi, normları göstere göstere kullanmışlardır.

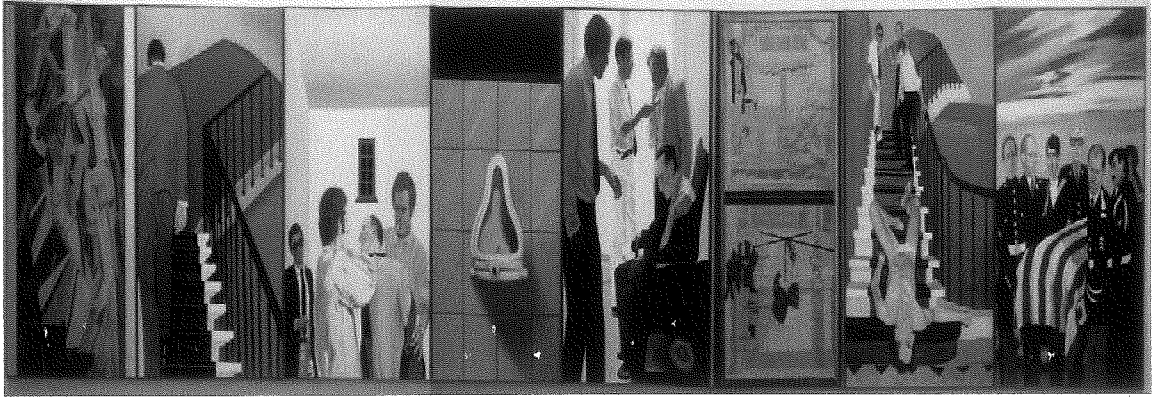
1. 2. 3. Yeni Figürasyon Resmi

Özellikle, soyut resmin ve soyut ekspresyonizmin Avrupa ve ABD'de egemen olduğu 1960'larda figüratif resmi yeniden canlandırmayı amaçlayan daha çok Fransız kökenli sanata Yeni Figürasyon denir. Özkan Eroğlu'nun da, "Modern Sanat" adlı kitabındaki deyişle "Yeni figür"* Amerika'ya, "eleştirel bir gözle bakan, ancak Amerikan sanatını da çok iyi bilen Avrupalı sanatçıları bir araya getirmiştir" (Eroğlu, 2015: 228). Burada, Yeni Figürasyon sanatının akışı açısından Paris'te 1964'de, organize edilen "Gündelik Mitologyalar" sergisi akla gelebilir. Bu sergide; Bernard Rancillac ve Haitili Herve Telemaque gibi genç yetenekler bir araya gelmiştir. Amerikan Pop-sanatının yankısından çok figür üzerine kafa yoran sanatçılar olarak anılmışlardır. Jean-Pierre Raynaud ve İsviçreli Erik Dietman gibi nesneyi direkt olarak kullanan bu sanatçılar Özkan Eroğlu'nun aktardığına göre, "nesneciler" diye nitelendirilmiştir.

Bu bağlamda, Yeni Figürasyon terimi için birçok kelime ifade edilmiştir. "Başka bir takım sanatçılar için de farklı formlarda bir yaratıcılığı benimseyen anlayışları karşısında belli bir şaşkınlığı dile getiren, 'yeni figüratif sanat', 'anlatısal figüratif sanat', hatta 'anlatısal imajcılık' gibi tanımlamalar yapılmıştır" (Eroğlu, 2015: 228). Genellikle, bir hikayeleştirme ve anlatım

* Yeni Figür'le kast edilen aslında Yeni Figürasyon'dur. 1960'tan, 1968'e daha çok İngiliz sanatçılar tarafından kullanılmıştır.

olarak ve figürü de içine katarak hareket eden Yeni Figürasyon parodiyi* kullanmıştır. Parodi, çok sık kullanılan bir yöntem değildir. Ama bazı sanatçıların yapıtlarında görülen alaya alma veya biçim bozma yoğun bir eleştirelliğin göstergesidir. Bir bakıma, geleneksel olmuş yapıtların sanat tarihi içindeki sarsılmazlığının radikal anlamda eleştirilmesi gerekli olmaya başlamıştır. Bu bağlamda, Marcel Duchamp'ın, "Pisuar, Merdivenden İnen Çıplak, Büyük Cam" adlı yapıtlarının Yeni Figürasyon ressamı tarafından, eleştirel bir tavırla ele alınması örnek olarak gösterilebilir.



Şekil 12. Eduardo Arroyo, Antonio Recalcati "Marcel Duchamp'ın Trajik Sonu" 1965. Tuval üzerine Yağlı Boya. 163x992cm. Ulusal Müze, Reina Sofía Sanat Merkezi, Madrid.

Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Antonio Recalcati tarafından 'Çölde Bir İhtiras veya Marcel Duchamp'ın Trajik Sonu', isimli eser aracılığıyla Duchamp alaya alınmıştır. Duchamp'ın yapıtlarından kesitler verilmiştir. Üç sokak genci tarafından (yani ressamların) saldırısına uğrayan Duchamp'ın ölümü ve cansız bedeninin yere yatırılıp üzerinin 'yıldızlı bayrak'la örtüldüğü tasvir edilir. Aillaud, Arroyo ve Recalti'nin yaptığı bu resimle, oluşturabilecek kanı belki de şu olabilir. 1960 ve 1970 sonrası sanatlarının değişimlerin, Minimalizm ve Kavramsal sanat gibi ana hareketlerin anlatılarıyla çoğulcu ilişkisi içinde Yeni Figürasyon sanata farklı bir perspektif getirmiştir. Görüldüğü üzere, Marcel Duchamp'ın ve pisuarının hikayeleştirilmesi ve ironi yapılması söz konusudur resimde. Nitekim, burada işaret edilen budur. Sonraki yıllarda üslup etkilerinin sindirilmeye çalışıldığı süreçler yaşanacaksa da, Yeni Figürasyon'un resimleri ironi ile devam edecektir. Bu süreçte, Yeni Figürasyon sanatı, yeni bir blok oluşturacak, bir takım deneysel yaklaşımların önünü açacaktır.

Yeni Figürasyon'nda resimle, "Resmin kitleye biraz olsun ulaşabildiği alan, toplumsal gerçekçilik kapsamında, gerçeğe alabildiğine sadık kalarak yapılmış resimlerdir. Ancak, bunlar 70'li yılların ABD fotogerçekçiliği ile karşılaştırmamak gerekir, çünkü fotogerçekçilik de tüketim mekanizmaları ve iletişim medyalarının yarattığı bir anlatıdır" (Madra, 1992: 83) Beral

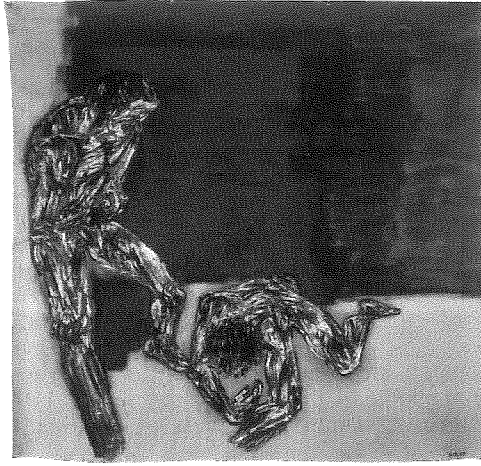
* *Parodi*, ciddi sayılan bir eserin bir bölümü veya bütününe alaya alarak, biçimini bozmadan ona bambaşka bir özellik vererek biçimle öz arasındaki bu ayrılıktan gülünç etki yaratmadır.

Madra'nın, anlattığına göre, toplumsal gerçekliğin ruhsal dünyada düşsel yorumuna dayalı olmasıyla; toplumcu gerçekçilikle beraber kültürel fraksiyonlar, gündeme alınmıştır. İnsan ilişkilerinin yumağı içerisinde sentezlenen imge politikalarıyla; daha çok sanatçının işlevi güçlü bir şekilde hissedilir. Bu bağlamda resimler insana daha yaklaşan/değen resimlerdir. Ek olarak, insan psikolojisi, fantastik ve geleneksel anlatım bu sanatın ifade estetiğini beslemiştir. "Resme post ekspresyonist eleştirel gerekçi temele dayanan bir 'biçim-bozma' benzetileme (alegori) ve içeriği çözümlenme zorunluluğu 1970'lerin Figürasyonu, 80'li yıllarda, genç kuşağın çoğulcu, özgür, bireyci, yeni figürasyon içinde nasıl ortaya çıktığı araştırıldığında anlaşılabilmiş olmalar bakımından şaşırtıcı değildir" (Madra, 1992: 83).



Şekil 13. Eduardo Arroyo, "Baba Velasquez", 1964.
Tuval üzerine yağlı boya. 146 x 122cm.

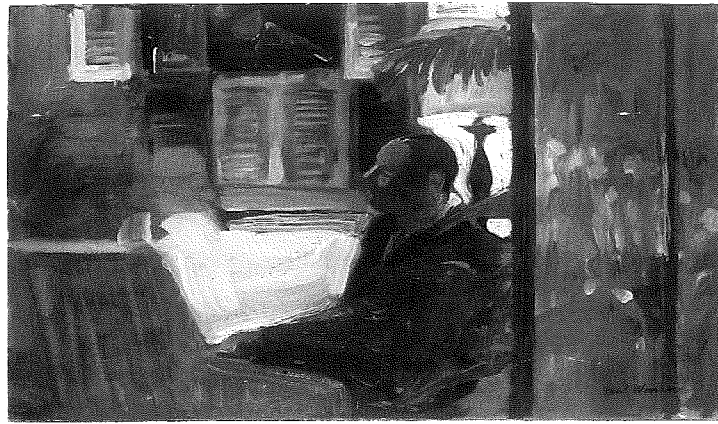
Eduardo Arroyo gibi sanatçılar, kolajvari ekleme mantığı içerisinde, resim yüzeyini zenginleştirir. Resimlerin yapılışındaki yoğun dinamizm göze çarpar. Gerçekten bilinen imgelerin çeşitliliği görülür. Arroyo'nun, "Baba Velasquez" adlı resminde görüldüğü gibi çeşitli arketiplere dayanan imajlarla (Velasquez) birlikte oluşan figüratif kesintisizlik; söylem ve konuya gözlemcinin yaklaşması görülebilir. Tabi resimdeki bu durum, 68 devriminin etkisi olarak görülebilir. Fransız düşüncesinde yol açan devrim, sanata da yansımıştır. Arroyo'nun sanatı da bilhassa Barthesçi görülebilir, çünkü resmi bir metin gibi yeniden inşa etmiştir. Yeni Figürasyon'un, Fransız Post-yapısalcı düşünürler üzerinde etkili olduğu muhtemeldir. Leonardo Cremonini 'Althusser'i', Bernard Rancillac da Bourdieu'yu etkilemiş olabilir. Bu ekseninde, Jacques Monory ise Lyotard'ın, *melankoli*, *erotizm* ve *libidinal yaratım* düşüncelerine etki eder. Deleuze ve Guattari, Foucault ressam Fromagener'in, bireysel ve kolektif öznelerin varlık konumunu işaret ettiğini görmüşlerdir. Yani temsil sisteminin yok edilmesini, kendilerine yakın bulurlar.



Şekil 14. Leon Golub. "Düşen Figür" 1971.
Keten üzerine akrilik. 305 x 274.5 cm. Städel Müzesi

Bu yüzden, Yeni Figürasyon resminin dinamiklerinin çehresi giderek genişlediği çıkarılabilir. 1970'li yılların sonunda, resimde eleştirelilik de taşıyarak daha güçlü bir hareket getirilmiştir. Yeni Figürasyonda dikkat çeken bir başka sanatçı ise Leon Golub'tur. Amerikalı sanatçı büyük boy figüratif resimler yapmış, 1960'ların kavramsalci eğilimlerine, karşı gelmiştir. Yeni bir figür yorumu getirmiş geleneksel kalıplara karşı gelerek, köktenci ve erekselci sanat anlatımına ve içeriğine tam tamına karşı tavır almıştır. Leon Golub'un, "Düşen Figür" adlı resminde görülen pozlar, antik heykellere dayanır. Bu şekilde, ressamlar *arketipin* yanı sıra güç ve şiddet gibi temel sorunları hedeflemişlerdir. Golub, toplumsal-eleştirel anlayışta; sosyo-politik eğilimini yansıtan, I ve II Dünya savaşlarından yararlanır.

Ayrıca, Yeni Figürasyon Beral Madra'nın yukarıda anlattığı gibi, toplumsal sorunlara ulaşma konusunda da meselesi olan resimler üretmiştir. Bu bakımdan, Yeni Figürasyon sanatçıları genellikle, resimsel ifade arayışları süreç içerisinde farklı noktalara gelse de değişen içerik; özdeksel dış/iç dünyanın verileri çoğul ve çeşitlemeci bir yapıya dönüşür.



Şekil 15. Paul Wonner, "Oturma odasında oturan adam", 1964. Tuval üzerine yağlı boya. 10x15cm.

Paul Wonner'in "Oturma odasında oturan adam" adlı resmindeki gibi, Beral Madra'nın tespiti, *bireycilik* görülür. Bununla beraber, resme bir çeşitlilik getirilirken, çoğulcu anlatım dili de öne çıkmıştır. Yeni Figürasyon sanatçıları konularını; izleyici, toplum, kültür için dolaysız olarak izleyicinin psikolojisinde daha etkili olabilecek alanlarda aramışlardır. Böyle bir yapıda figürün simgesel anlamları değişim yaşamıştır. Öznel ve nesnel unsurun belirli bir ifadeye dönüşmesi; aralarında kavram, köken ve mantık farkları olan öğelerin hepsi birlikte bir güç oluşturmuştur. Bu bağlamda Yeni Figürasyonda gelenekselden farklı olarak figür, belli bir kavramsal dizge çerçevesinde ele alınır. Belirli bir imaj üretimi sayesinde ortaya çıkan figüratif betimlemeler, Paul Worner ve Eduardo Arroyo'nun resimlerindeki gibi, yenilik sağlamıştır. Diğer anlayışlardan farklı olarak boya kullanımı; ifadeci figür betimlemesine kadar her sanat disiplini içerse de, Yeni Figürasyon'un çoğulcu yapısı içinde, özel bir belirlenimdir.

1. 2. 4. Bad Painting (Kötü Resim) Yeni Figürasyon Akrabalığı

Marcia Tucker, 1978'de New York New Museum'da küratörlüğünü üstlendiği bir serginin adını 'kötü resim' olarak ifade etmiştir. Tucker; figüratif resimden farklı olarak bu resmi, klasik üslubun kurallarını, tasarımcılığı, malzemeyi ve araç-gereç olanaklarını; Kötü Resmin, dayanak noktaları olarak göstermiştir. Soyut sanatla aradan çekilen *ifadenin*, figür üzerinden yeniden kurulmasına ön ayak olmuştur. Jonhattan Fineberg'in, ifadesine göre, kötü resim figürü soyutlama ile diyalog içindedir. Kötü resme dahil olan sanatçılar ise, geleneksel ve modern sanatın tarihsel görsel verilerini, bireysel amaçlarıyla birleştirmek isterler. Bu sanatçılar; James Abertson, Eduardo Carillo, William Copley, Neil Jenny'dir. Kısmen değinebilecek nokta ise, burada 'ilerleme' fikrinin kimi sanatçılarda yoğun olduğudur. Kötü resim, yakın tarihli Amerikan sanatında imgelemin doğası ve kullanımı hakkında birçok tartışmalı konuyu ortaya çıkarmaktadır. Resimleri sergilenecek sanatçılar, mizahi, çoğunlukla bayağı, yoğun kişisel bir dünya görüşü sunmak için klasik çizim tekniklerini bir yana attılar. New York Müzesi, küratörü Marcia Tucker'a göre kötü resim, güzel resmin olanakları için ironik bir sanatsal hareket sayılır. Ayrıca, Kötü resim figürn deformasyonu yönünden ve içerik zenginliği yönünden sanat tarihinde 70'lerin sonunda yenilik olarak görülür. Yeni Figürasyon, bu noktada bu ifadelerin olanağında resmi güncelleyerek, kendisine atfedilen değer in iade edilmesini ve plastik/sanatsal kaygısının mutlak bir sonucu olarak ifadeci resmi ilerletmiştir. Richard Marshall'ın, küratöryel olarak üstlendiği bir sergide ise; figüratif resmin içinde/soyut resmi birleştirici öge olarak vurgulayan, minimal sanatı referans alan ve çeşitli imgeleri ilişkilendirerek soyut ve somut arasında bir dalgalanma yaratan sanatçıların eserlerine yer verilmiştir. "Bu sanatçılar çalışmalarında kendilerini hiç birinin dogmalarıyla sınırlamaksızın Soyut Dışavurumculuktan, Minimalizmden, Poptan ve Kavramsal Sanattan istedikleri fikirleri özgürce seçip alıyorlardı" (Fineberg, 2014: 418). Yeni İmge, (*New-Imagery*) ressamı, konularını ya oldukça sadeleştirmişler ya da abartmışlardır. Böylece olunca da, kimi sanatçılar,

bilinçli olarak etkileşim içinde olmuşsa da, yer yer birbirlerine uzak kalmışlardır. Fakat Fineberg'e göre; çoklu söylem katmanlarıyla çalışıyorlar, birini diğerinin egemenliği altına sokmadan stil ve betimlemeyi kolayca birbirlerinden ayırıyorlardı. Amerika'da açılan bu iki serginin, sanatçıları resimde figürü deforme ederek ortak nüanslar yakalamışlardır. Aynı zamanda betimle olarak, çarpıcı şekilde karmaşık ilişkilerle de yakınlaşırlar. Bu iki sergi arasındaki belirgin fark, kötü resmin olanaklarından bir olan ironi ve kavram olgusudur. "Yeni İmge Resmi, tam anlamıyla bir yere konulamaz ve anlaşılabilir bir yapıya bürünür. Roberta Smith ise, Yeni İmge Resmi ressamlarını kendi içinde ikiye ayırır: İlki imge-renk ile uğraşanlar, diğeri ise kavram ile ilgilenenlerdir" (Sandler, 1998: 198, 199). Bu bağlamda, Kötü Resmin Yeni Figürasyon hareketi içinde bulunan kimi sanatçıların belirli dönemleri ile birbiri içine geçtiği söylenebilir. Bu anlamda, Kötü Resim hareketinin öznel yaklaşımı önemsemesi, Yeni Figürasyon'un öznellik arayışına yakın durmaktadır.

Bu süreçte, modern toplumun sanatı anlamlandırma çabasıyla, yukarıda bahsedildiği üzere Kötü resim hareketi içerisinde değerlendirilen sanatçılar Yeni Figürasyon'la da anılmaktadır. Aynı şekilde Yeni Figürasyon içerisindeki sanatçıların Yeni dışavurumculuk hareketi içerisinde yer aldığı bilinmektedir. Bu durum Yeni Figürasyon ve Yeni Dışavurumculuk arasındaki ayrımı tartışmalı hale getirir. Yeni hareketin de, benzer sanatsal stile sahip olması dolayısıyla ikisinin aynı olduğu varsayılır. Halbu ki durum ne Yeni Figürasyon açısından öyledir ne de, Yeni Dışavurumculuk açısından öyledir. İkisini tek bir sanat stili olarak okumak tarihsel aşırılıktır. Karışıklığın sebebi sanatçı aidiyetlerinin tarihsel süreç içerisinde farklı yerlerde birden fazla yer değişmesindedir. Söz gelimi, Francis Bacon, Lucien Freud, Frank Auerbach gibi sanatçılar bu bağlamda örnek oluşturulabilir. Bu ikircikli durumu anlamak açısından, isimlerin arasından bir örnek verilecek olursa; Francis Bacon'ın genel yapısı ifadeci resmin olanaklarını kullanırken, aynı zamanda Yeni-Dışavurumculukla Yeni-Figürasyonun dil ortaklığını hissettiren daha farklı bir özel deneyim alanına girer. Bu deneyim alanı, 'planlamanın' verdiği üsluptur diyebiliriz.

Yeni Figürasyon'un bu anlamda, Yeni dışavurumculukla yakın bağ kurması yönünden uluslar arası sanat literatüründe içinde değerlendirmiştir. Bütün bu sanat tarihsel çerçevede, ifadeci stil bağlamında, sanatçılar ve hareketler arasında öznellik ve özerklik bağı farklı olduğu akıldan çıkarılmamalıdır. Velhasıl, Yeni Figürasyon sanatçılarının resimsel ifade arayışları süreç içerisinde farklı noktalara ulaşırsa da değişen içerik özdeksel* dış dünyanın verileri çoğul ve çeşitlemeci bir yapıya dönüşür. Öznel ve nesnel unsurun belirli bir ifadeye bürünmesiyle aralarında kavram, köken ve mantık farkları olan öğelerin ortaklaşması söz konusudur.

* Özdek, kelimesinin karşılığı, maddedir. Özdeksel ise, maddesel dünyada olandır. Özdek, dış dünyanın nesnel varlığıyla ilgilenen Felsefe alanı Materyalizm'in konusudur.

1. 2. 5. Öteki Figürasyon (*Otra Figuración*)

Etimolojik olarak, *Otra Figuración* kelimesi İspanyolca'da 'başka' anlamına gelir. Sanatta ise bu, ifadeci resme eklenmiştir. Şöyle ki, Arjantin'de ifadeci çizgi, birkaç genç ressamın 1961'de kurduğu *Öteki Figürasyon* grubu tarafından devam ettirilmiştir. Bu grubun çalışmalarında da 'geleneksel' Ekspresyonizmin, de Koonig, Dubuffet'in etkisi görülür. 1960'larda, Avrupa sanatında olup bitenlerle ABD'de olanlar uyum içinde olmuştur. Bu anlamda, Avrupa'da 1960'lı yıllar, sözde Pop Art'la ilişkilendirilen boş, ifadeci figüratif resmin gelişiminden çok, geleneksellikten uzak üslupta figüratif resmin uyanışına sahne olmuştur. Bu eğilim başlarda en güçlü biçimde yalnızca Avrupa'da gözlemlendiğinden Amerikalı eleştirmenlerin gözünden kaçmıştır. Halbu ki, Arjantin'de figüratif odaklı çalışan ressamların varlığı söz konusuydu. Sadece Yeni Figürasyon, Avrupa'da canlılık kazanmıyordu, Arjantin'de ve Meksika'da bir grup sanatçı bu anlamda resimler yapmıştır.



Şekil 16. Jorge de la Vega, "Sahilde", 1967. 75 x 114 cm. Tuval Üzerine Akrilik Boya.

Yeni Figürasyon hareketine paralel olarak Latin Amerika'da, "Öteki figürasyona" mensup olan sanatçılar vardı. 'Jorge Clemente Orozco, Jose Luis Cuevas, David Alfaro Figueiros' gibi kimi sanatçıların resimleri bu hareketin içinde yer alır. "1965'te Mexico City'de yayımlanan *Los cuatro monstruos cardinales* Dört büyük canavar, kitabının yazarı Kolombiyalı eleştirmen Marta Traba'nın dört 'canavarı' Cuevas, de Koonig, Bacon ve Dubuffet'ydiler" (Lucie Smith, 2004: 272). Kitabın amacı da, Latin Amerika sanatını 'yerelci' gelenekten uzaklaştırıp Avrupa ve Kuzey Amerika kökenli temel akımlarla yeniden birleştirmektir. Edward Lucie Smith'in de, dile getirdiği *Otra Figuración*'u tetikleyen sanatçılar olarak gösterilmiştir. Arjantin'de "öteki figürasyon" şekillenmiştir. Birkaç sanatçının bir araya gelip, 1961'de kurduğu 'Öteki Figürasyon' grubu ifadeci yaklaşım sergiledi. Bir başka figürasyona, Arjantin'de "Otra Figuración" (Öteki Figürasyon) denmekteydi. 1960'larda, Yeni Figürasyon resmi Latin Amerika'nın bazı yerlerinde, ifadeci tavırlar ön plana çıkmıştır. Öncelikle bu atılım, Arjantin ve Meksika'da tohumları ekilmiştir.

1. 3. YENİ FİGÜRASYON'DA KAVRAMSAL SORUNLAR

Yeni Figürasyon'da, dil üzerinde ilerlenen süreçte bir noktadan sonra görüşlerin daha nitelikli olması için, kavramsal alt yapının oluşturulması gerekir. Çünkü çoğul olarak meydana gelmiş sanatsal diller, sanatçılar tarafından ele alınırken öznellik açısından içselleştirmelerle, kavramsal problemlerle birleşmiştir. Sanatçıların çalışmalarında, doğrudan yansıtma olarak sanatın içine kapanmış yüzeysel teknik dilinden, nasıl uzaklaşıldığını görürüz. Bu çalışmalar, gündelik hayatın dilinden beslenen figüratif süreçte, kütleleşen imajların olanağında, ortaya çıkmaya başlamışlardır. Sanat tarihinden alıntılama imgelerle doludur sanatçıların resimleri. Ancak sanatçılar onları, özellikle de yeniden yorumlama niyetle veya siyasal atıf amacıyla benimsediklerinde, bu temsil tarzlarının ne kadar yapay, hatta ne kadar düzeysel olduklarını anladıklarında kavramsal alt yapıya ihtiyaç duymuşlardır.

60'ların toplumsal yapısı da sanatçıların çoğul anlamda çevresel uyarımlar içinde kavramsal açıdan etkilenmelerine yol açmıştı. Bunun en bilinen örneği tabii ki, Kavramsal Sanat'tır. Fakat kavramsal alt yapı sadece Kavramsal Sanatın tekelinde değildir. Ya da figür sadece resmin tekelinde değildir. Çoğu dinamikler, o dönemin politik hareketliliklerle ve her bir hareketin birbirine karşı takındıkları kavramsal içeriklerle ilerler. Sosyal anlamda, komünizm, anarşizm, faşizm ve Post-Marksizm'in karmaşası da aslında Yeni Figürasyon için tarihin önemli bir kesitidir. Arthur Danto'nun da, "Brillo Kutusu" adlı kitabında söz ettiği gibi, sanatsal hareketler toplumsal sınırlamaları ortadan kaldırmayı, düşünceyle bağlı amaçlar. Bu anlamda, değişen paradigmlar ve tarihsel olaylar, bireyselliklerin önem kazanılması ile kavramsal bir dizgede ütopiyaların yoğunlaşmasını getirmiştir. Ütopik evre, tabii ki kavramsal süreçleri modern toplumun olaylarından almıştır. Mesela, Fransa'da yaşanan 68 öğrenci hareketi yapısı itibari ile ütöpiktir. Bilindiği gibi, Guy Debord, sitüasyonist enternasyonalin manifestolarını böyle bir ortamda yazmıştır. Hemen hemen aynı durum, Yeni Figürasyon için de geçerlidir. Michel Ragon'da, aynı şekilde 60'lı yıllarda Fransa'da yeni cereyan eden Figüratif sürecini heterojen olarak tespit ettiği ressamı "Yeni Figürasyon" içinde kavramsallaştırmıştır.

Sanatsal söylemlerde, sanatçılar estetik deneyim olarak yaşanan toplumsal olaylar içinde daha çok fikirlere açık olduklarından eserlerinde kavramsal olarak arayışlara girmişlerdir. Kavramsal sorunların, nasıl oluştuğuna gelirse, Mike Featherstone, "Gündelik Hayatın Estetikleştirilmesi" adlı metninde, sanat ile hayatın sınırının yok edilmesinin yüksek sanat ve kitle kültürü ile popüler kültür arasındaki ayrımın çökmesinden bahseder. Featherstone, Modern ve Postmodern teorilerin simgesel hiyerarşilerinin eşit kılınmasıyla, kültürel mesafelerin çökmesiyle, göstergelerin ve görünümünün bağlantılı olduğu tarihselliği irdeler. O, kavramsal perspektifleri sanatçıların yapıtlarıyla ilişkilendirmesine, kavramsal dizgelerin ihtiyaç duyulmasından kaynaklandığını söyler. Buna göre, estetik deneyim süreçlerinin hiçbir kategoriye sığmamasının sanatçılar adına karışık olduğu çıkarılabilir. Eğer

bu kanıyı doğru kabul edersek, kültürel uyarımlar adına kimliğin ve sorgulamaların ön plana çıkması, tarihsel bağıntılar ve çağıyla özdeşlikler kurulmalar görülür. Arthur Danto'nun, Mike Featherstone'un perspektifine yaklaşan algısı vardır. Danto, farklı sosyal sınıflardan gelen sanatçıların toplumsal olarak sınırların ötesine geçmede siyasi olarak görünür bir yanı olduğunu ve felsefenin aracı olarak kullanıldığını söyler. Danto, gündelik hayatın estetikleştirilmesinde ütopyacı sanat tarzlarının politik olarak tasdik edilmesini kültürel bir hadise olarak görür. Yine Danto, Pop Artçı resimlerin sergilenmesinin sıradanlaşmasını estetik mesafelerin kapanması savını, seri üretilmiş nesnelere karşı duyulan hislerin bir kenara bırakılmasını aktarır. Farklı dünyaların dönüşümünü ve sıradanlığın önemini vurgulayan Danto, gündelik olanın estetikleştirilmesini, toplumla sanatçı arasındaki kavramsal mesafeyi estetikleştirme faaliyeti olarak görür. Mesafe sorununun aşılması ile de, "1960'ların sanatçılarının kendini özgürleştirme faaliyetleri için örnek alacağı serbestliğe dayalı bir sanat üretimi perspektifine yol açmıştır" (Danto, 2016: 17). Bu serbestlik bağlamında, kavramsal alt yapıların da gündelik hayatın estetiği içinde ola geldiğini düşünürsek, imajların ilişkiselliği figür kökenli ressamı etkilemiştir. Mike Featherstone'la devam edersek, gündelik hayat canlılığı çağdaş toplumdaki reklam medyası teşhirleri, kavramsal estetiğin oluşmasında kavramsal deneyimlerin çoğulluğunu meydana getirir. Söz konusu bu estetik deneyimlerde, sanatçıların psikolojik süreçleri, göstergelerin ve imajların hızlı akması, estetik deneyimlerin kavramsallaştırması dikkat edilesi durumlardır. Sanat hayatının enformasyon ile ilişki ve etkisi göze çarpar. Sanatçılar, içe dönerken dışarıdaki hayatın verilerini de okurlar. Donanımlarını, kavramsal yapının üzerine inşa ederler. Kaygıların ifade edimi, yapıtlarda oluşan imgeler, yaşamsal dışavurum sürecine dönüşür. Böylece, ifadedici yaklaşımlardan biri olan Yeni Figürasyon, kavramsal beslenme sürecinde, gerek sanat tarihsel olarak gerekse de gündelik hayatın estetikleştirilmesi olarak bağıntısal gelişme gerçekleştirir. İmgelerin farklılaşması, çeşitlenmesi, felsefi fikirlerin çoğalması, Yeni Figürasyon'un sanatsal anlatımlarını etkilemiştir. Yaklaşmakta olan, Postmodern dönemin kavramsal ve heterojen sanat ortamına yaklaşımın işaretlerinde Yeni Figürasyon'nun da etkisi vardır. Bu çalışmada da, kavramsal alt yapıların varlığı söz konusudur. Lacancı Anamorfoz, Deleuzyen (organsız beden), Varoluşçu Figürasyon, Arketip Arayışı gibi tespit edilen kavramsal sorunlar, yukarıda bahsedilen nedenler ötürü ele alınacaktır.

1. 3. 1. Lacanyen "Anamorfoz"

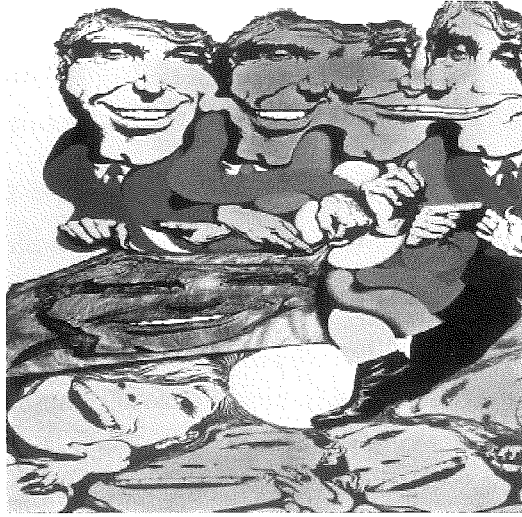
Lacan'ın, "Piskanalizin Dört Temel Kavramı" adlı kitabında, görüş alanını tartıştığı kısmın başlığı *Anamorphosis** dir. Bu bölümün son birkaç sayfasında, bu *görsel hile* biçiminin bir örneğini anlatır. Lacan'ın, Seminerde anamorfoz olarak eğildiği bu mesele. Hans Holbein'in "Elçiler" adlı resmiyle ilgilidir. Resim'de, iki katlı bir masanın iki yanında iki adam durur. Masanın üzerinde o zamanın sanat ve bilimini anımsatan çeşitli nesnelere sahiptir. Resimde görülen kuru kafayı geometrik düzlemde Lacan, perspektife dayalı imgenin belirlediği noktada yani, geometrik noktayla ilişkilendirir. Geometrik görüş alanının, öznenin bakışının, uzamda değişen varlık durumunu Lacan, Hans Holbein'in "Elçiler" isimli resminde bir kuru kafa yani, *vanitas** aracılığıyla anlatır. Optik düzlemde duran kuru kafa, öznenin konumunun değişmesi ile *geometral*** olarak perspektif dönüşümüne uğrar. Lacan'ın psikanaliz derslerinde değindiğine göre, geometral perspektifte görme yetisinden değil, sadece uzamın işaretlenmesi vardır. Bir nevi görmenin geometral alanın, bize sunduğu öznelleştirici kökensel bağı işaret etmez. Ama anamorfozda görme öznelleştirici etken olur. Elçiler resminde de, kuru kafanın öznenin oluştuğu ve geometrik optik düzenin Lacan'ın deyimiyle öznenin hiçlenmiş halinde bir araya gelmesi vardır. Ayrıca Lacan, kartezyen öznellik nosyonunun *cogito**** tarihsel ve felsefi açıdan, birbiriyle yakından bağlantılı olduğuna işaret eder. Bu yüzden anamorfoz resmi geometrik noktaya göre örgütlenir.

* Bir cismin görüntüsünün görünen büyüklüğü yatay ve dikey olarak aynı olmadığı zaman meydana gelen olay. "Anamorfoz ya da "biçim değiştirme": Görsel sanatlarda bir perspektif tekniğidir. Bu teknikle yapılmış resimlere alışılmış görüş açısından bakıldığında, figürler çarpıtılmış olarak görülür. Ancak özel bir açıdan bakılırsa ya da resim eğik yüzeyli bir aynaya tutulursa çarpıklık ortadan kalkar ve normal görüntü elde edilir. Hans Holbein'in "Jean de Dinteville ve Georges de Selve" ("Elçiler", 1533, Ulusal Galeri, Londra) adlı tablosu bu tekniğin önemli bir örneğidir," (ç.n.) Ayrıca Bkz. Kaja Silverman, Görünür Dünyanın Eşiği. "Görülme için Olanın" 2006, İstanbul. Ayrıntı.

* Genellikle, Barok dönem resimlerinde görülen kuru kafa anlamına gelen Vanitas aynı zaman ölümü hatırlamayı çağırır. Beyhudelik, anlamı da vardır.

** Perspektifsiz; bir cismin perspektifsiz olarak yapılmış betimlemesi, çizimi, tasavvuru. ç.n

*** *Cogito, ergo sum* (Türkçe: Düşünüyorum, öyleyse varım; René Descartes'ın Batı rasyonalizminin kurucu elementi olan felsefi sözüdür. "*Cogito ergo sum*", Descartes'ın *Discours sur la méthode* (Yöntem üzerine konuşmalar, 1637) kitabında yer alır. Lacan bilinç dışı etmenleri derslerinde anlatırken kullandığı Descartes'ın varlık bilinci formülünü, modern öznenin bakışına yerleştirir. Yani bilinç dışının felsefi anlamda Descartes'ın bıraktığı bir veri olduğunu söyler. Derki bu formüle ek olarak, "Görüyorum o halde ben bir resimim". Böylece görmeyi işin içine katarak modern öznenin görme yetisinin veya sorununun bilinçdışı aracılığıyla evrim geçirdiğini anlatır. Sonra, "bilinç dışının bir dil gibi yapılandığını" söylediğinde gene, Descartes'ın açtığı modern düşünce paradigmasına atıfta bulunur.



Şekil 17. Jorge de la Vega "Toplumsal İlişkiler",1965.



Şekil 18. Hans Holbein, "Elçiler",1553. Tuval Üzerine Yağlı Boya.

Öteki Figürasyon sanatçılarından Jorge de la Vega (1930- 1971), Hans Holbein'in "Elçiler"indeki gibi, geometrik düzleme yerleştirilmiş yüzler çizer. Bir çarpıtma meydana gelir. "Sanatçının çalışmalarının iki çarpıcı yönü vardır. Öncelikle, resimlerinde öyle radikal bir çarpıtma uygular ki, görüntüler ilk bakışta genellikle zar zor seçilebilir" (Lucie Smith, 2004). Sanatçının 1960'larda yaptığı tablo serisinde yer alan bir resmin adı Smith'in dediğine göre, *Anamorfoz*dur. Jorge de la Vega, bu resmi yaparken büyük ihtimalle, Rönesans ressamı, Hans Holbein gibi, Eski Ustalar'dan ve kuzey Avrupalı Kobra grubundaki sanatçıların çalışmalarından beslenmişti.

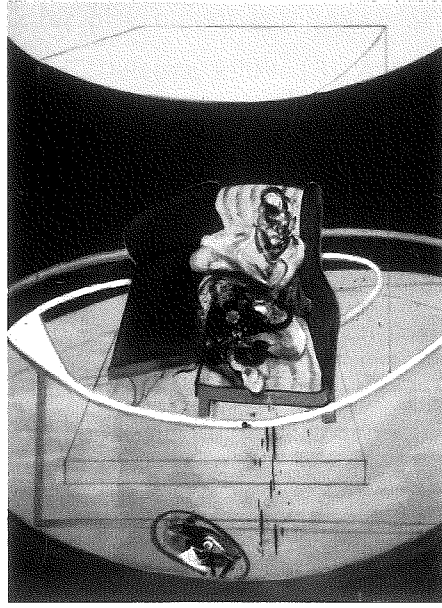
Sanatçının 1960'larda yaptığı tablo serisinde yer alan bir resmin adı *Anamorfoz*'dur; anamorfoz, yalnızca belli, eğik bir açıdan bakınca algılanabilir olan görüntüye denir. Sanatçı, bu tabloyu yaparken muhtemelen Alman Rönesansı ressamı Hans Holbein gibi Eski Ustalar'dan ve kuzey Avrupalı Kobra grubundaki sanatçıların çalışmalarından esinlenmişti; demek ki Arjantin sanatı, ABD'yle olduğu kadar Avrupa'yla da bağlarını mümkün olduğunca korumuştur (Lucie Smith, 2004: 278).

Edward Lucie Smith'in dediğine göre, Arjantin sanatı, Amerika'yla da olduğu kadar Avrupa'yla münasebetini sürdürmüştür.

1. 3. 2. Deleuzyen "Organsız Beden"*

Francis Bacon, organsız beden ilişkisi yönünden; Yeni Figürasyon'la kurulan iskelette ayrı bir yere sahiptir. Artaud'nun daha önce ele aldığı bütün organizmalara karşı üretilmiş organsız beden mefhumu önemlidir. Deleuze ve Guattari'nin, toplumsal beden anlamında yeniden ele aldığı organsız beden mefhumu, 'üretim' üretilmesini çağrıştırır. Yani bir üretim sürecinin, malzemesine odaklanmak gerekir. Bacon'ın kellelerinde bu apaçıktır. Deleuze'ün, Bacon üzerine geliştirdiği felsefede görülen, duyumsamanın düzensizlikler içinde etkin kuvvet olmasıdır. Deleuze, "Duyumsamanın Mantığı" adlı kitabında, anlatımcı olmayan Figürasyonun imgelerini içeren, bir dizi Bacon triptiklerini idelerin hareketi olarak görür. Figürlerin, resim içerisindeki konumunun değişebileceğini ve bununda bir kaide aracılığıyla anlatımcılıktan kurtuluşunun, Bacon'nun kompozisyonunda olduğunu söyler. Resmin içinde figürle etrafında bulunduğu alanın ilişkisiyle, anlatımcı ve ilüstratif bağın birleştirilmesini öne sürer. Böylece, çiftlenmiş, ayrılmış, figürlerin idelerle ilişkisini çağrıştıran bu düşünce Bacon'da, nesne ve idelerin aktüel olmasına yol açar. Bacon, figürlerin biçiminden sıyrılıp, basitçe yüzeyin üzerine bir figür yapısı inşa eder. Bacon, bir fırça hareketiyle ya da bir yuvarlak ile çizgi ile resmi bitirir. Genellikle tuval üzerine bir çeşit fırça kondurur. Birkaç renkli çizgiyle basit bir paralel yüzle, figürlerini bu uzaysal yapının içine yerleştirir. Bir Yeni Figürasyoncu olarak, Bacon'ın bütün bir Deleuzyen "Organsız Beden" kavramı buradan sentezlenebilir. Tamamlanmamış, tanımlanmamış bir beden, imgesi olmayan bir beden. "Organsız beden, organlardan çok, organizma adını verdiğimiz, organların organizasyonuna karşı çıkar, Bu yoğunlaştırılmış bir bedendir" (Deleuze, 2009: 48). Bunun anlamı, ağzının, dişinin ya da yemek borusunun olmaması vb... anlamına gelir. Bu bağlamda bir söylem getirilecek olursa; tablonun içindeki figürün organın yok oluşu ve tablonun da organsız beden tecrit etme işlevi için mekan olduğu düşünülürse Bacon, bu sayede resmi yarım kalmış bedenleri, daha baştan bitirmiş olur.

* *Organsız beden kavramı, aslen Deleuze ve Guattari'nin anti-ödip yazımı sürecinde arzulayan makinelerden, üretimin üretilmesine geçişi çağrıştırır. Öncesinde, Psikanalizin, fantezi ve arzuyu dizgilendirmesini yani üretimi sınırlandırmasını eleştiren Deleuze ve Guattari, kapitalizmin donuk bedenler üretmesine karşı Lacancı arzuyu sekteye uğratan bir yaratıcı bedeni öne sürer. Böylece, piskozların ve şizofrenlerin tedavisinde kullanılan aktarımın ya da transferin yetersiz olduğu görüşü ortaya çıkar. Aktarım etrafında çevrilen bir tedavi yönetimini Psikanalizin çıkmazlarından biri olarak eleştiren Deleuze ve Guattari, psikanalizin tamamen kişinin denetimini "elde etmek" istemesinin üretimi engellediğini savunur. Onlar, bu yüzden arzulayan değil, üretimin kendisini üreten süreçte ürünle özdeşleşen arzulayan süreci savunur. Böylece, Artaud'nun organsız beden mefhumu psikanalizdeki eksikliğiyle ve Deleuze ve Guattari'de toplumsal hale gelir. Böylece "arzulanan makineler" kavramı ortaya çıkmaya başlamıştır. Çünkü Anti-Ödip kitabı, Artaud'nun Organsız beden kavramını, arzulanan makineler ile ilişkilendirir. Fakat tezin bağlamında, ele alınan Deleuzyen Organsız Beden kavramı. Bu bölüm ile sınırlı tutulmuştur.*



Şekil 19. Francis Bacon "Portre Çalışması" 1963.

Geriye kalan rötuşlar ve deformasyonlardır. Sinirsel hallerin belgelenişi gibi resmin içerisinden resmin dışarısına iletilen duygular sezilebilir. Bacon'ın, bedenleri resimsel bir *analoji** oluşturur. Kapana kısılmış ve soyutlanmış figürlerin spazm geçirişleri görülür. İzleyiciye, biçimi bozulmuş bedenlerin organı yokmuş gibi kendiliğinden verilen pozları yansır. Bu pozlar bize *figürsel*** olanı gösterir. Yani, figür olmayan bir şeydir. Figürün figürasyonun yani biçiminin karşıtı soyutlanmış bir figür. Deleuze'ün belirttiğine göre, Bacon figürleri bir yuvarlak alan içinde resmetmesiyle, figür kompozisyonundan tecrit edilir. Bacon'ın, "Portre Çalışması" adlı resminde görüldüğü gibi, "Kişinin, yani figürün oturduğu yer çoğu zaman bir yuvarlakla sınırlanmaktadır. Figür oturmuş, uzanmış, kıvrılmış ya da başka şekilde durmaktadır. Bu yuvarlak veya bu oval bölgenin kapladığı yer az ya da çok olabilir: Tablonun kenarlarından taşabilir, bir triptiğin ortası olabilir, vs." (Deleuze, 2009: 13). Resmi de, ayırma işlemlerinin mekanı yapar. Bir bakıma ikisi de aslında tecrit edilen yerdir. "Tecrit etme temsilden kopmanın, narasyonu bozmanın, illüstrasyonu engellemenin, figürü özgür bırakmanın, olguya bağlı kalamanın, yeterli olmasada en basit ve zorunlu yoludur" (Deleuze, 2009: 14). Tecrit edilen imge bir kompozisyon anlamında bir yokluğa dönüşür. Nitekim Bacon, resim yaparken rastlantı sonucu elde ettiği form sonucunda; tecrit ettiği figürle, bedeninin organlarından sıyrılmayı çağırıştırır. Bir nevi, organlar Kafka gibi toplumdaki ve çevresinden dışlanır. Bacon'da, iskeletin olmadığı, biçime, yapıya, yani figüre ait deformasyon etme işlemi

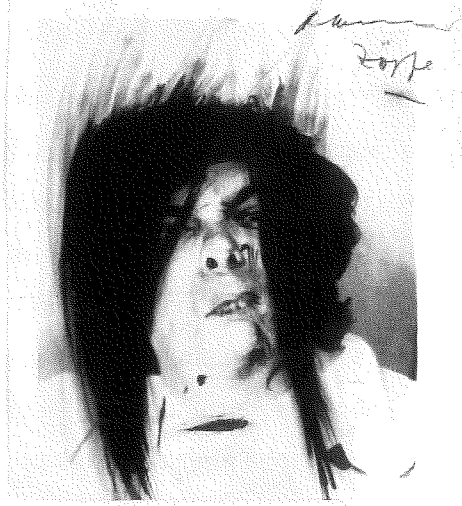
* Var olan şeyler arasındaki benzerliklere, işlev benzerliğine, ilişki benzerliğini gösterme işlemine ve iki şey arasındaki benzerliklerden yola çıkarak, onların başka bakımlardan da benzer olacaklarını öne süren çıkarılamaya verilen ad.

** Jean- François Lyotard "figüral kelimesini isim halinde ve "figüratif" kelimesinin karşıtı olarak olarak kullanır. Ayrıca bkz. Discours, Figüre, ed. Klincksieck, Paris, 1972. Ayrıca bkz. Gilles Deleuze, Francis Bacon, Duyumsamanın Mantığı, "Yuvarlak Pist" içinde. İstanbul. 2009. Norgunk.

vardır. “Kısacası tablo, yer olarak bir pist, bir tür sirk sahnesini barındırır. Bu figürü tecrit etmek için yapılmış basit bir işlemdir” (Deleuze, 2009: 13). Ayrıca Bacon için, değinilebilecek başka nokta ise kendisinin olabildiğince biçimi ötelediğidir. 60’lardan sonra, kararlı bir şekilde resmettiği figürün sivilize edilmesini sistematiklikten kurtarmıştır. Ama bir yandan da gerçek bir figür yapma girişimine sarılır. Fiziksel benzerliği es geçen, arzuyu ketleyen diğer yandan da organsız bedenler oluşur. Francis Bacon’la beraber, kimliksiz yüzler Yeni Figürasyon’unun biçimselliğine yaklaşır. Bu aynı zamanda modern resmin figürasyonunu oluşturma çabasıdır. Bacon’ın, diğer sanatsal yanı ise Yeni Dışavurumculuğa biçimsel olarak uzaklaşır. Bunda en önemli etken fotoğrafın resim üzerinde oluşturduğu baskı sonucu, çizgi, renk, hareketlilik gibi etmenlerin modern insana özgü olmalarıdır.

1. 3. 3. Varoluşçu Figürasyon

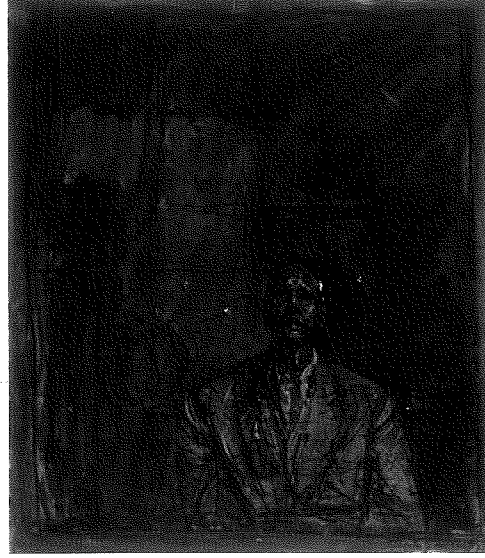
İkinci Dünya savaşı sonrası, sanatçıların içlerine düştükleri yalnızlık halini getirdiği boşluk varoluşçuluğu sığınılan bir liman haline getirdi. Bu bakımdan, varoluşçuluğun Yeni Figürasyon sanatının gelişimi açısından, önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir. Sanatçılar yaşadıkları birbirine bağlantılı olumsuzluklar yüzünden içlerine kapanırken, düşünürlerle olan yakınlıkları daha da arttı. Varoluşçuluk, sanata rengini çabuk katan bir felsefeydi. Dönemin sanatçıları, Martin Heidegger’in, “Varlık ve Zaman”ı (1927), Maurice Merleau Ponty’nin, “Algının Fenomenolojisi” (1945), Sartre’ın, “Varlık ve Hiçlik” (1943) eserlerinden etkilenmişlerdir.



Şekil 20. Rainer Bros, “Örgüler”, 1966

Rainer Bros’un, resminde görüldüğü gibi, Varoluşçu felsefede; bireyin içe kapalılığı korku sonucunda çıkış yolu ararken intihari seçecektir, ama bunu varoluşçular önermez, bu durumda birey yaratma evresine geçmelidir. Rollo May “Yaratma Cesareti” adlı metninde, yaratıcı süreç sırasında sanatçının dış dünyaya olan ilgisinin azaldığı, buna karşın değişik türde

bir iç farkındalığın yoğunlaştığını söyler. Rollo May, sanrısız olarak kendini belli eden olağanüstü bu duruma karşılaşma anı der. Nihayetinde, her sanatçının çok iyi bildiği kendi dünyasıyla yüzleşmesidir. Sanatçıların yapıtlarında, kendi dünyaları ve dışarıyla karşılaşmaları gözlenebilir. Bu karşılaşma, Giacometti resmindeki gibi, “yoğun bir bilinçlik durumunda olan insanın kendi dünyasıyla karşılaşması” (May, 2007: 56) olduğu söylenebilir. Bu manada, Sanatçılar, Yeni Figürasyon’un sanatsal stiline varoluşçu yanının ağır bastığı söylenebilir. Resimsel bir dille, varlıklarını sorunsallaştırmışlardır. Bunu da, göz önüne sermişlerdir.

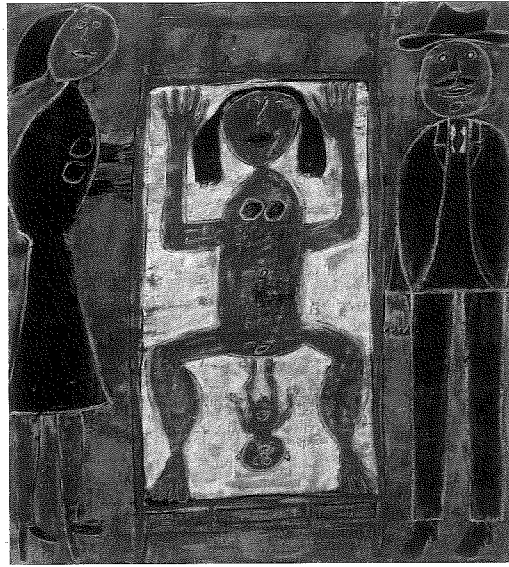


Şekil 21. Alberto Giacometti “Jean Genet”, 1955.
Tuval üzerine yağlı boya. 680 x 543 cm. Tate.

Jonathan Fineberg’in, “1940’tan Günümüze Sanat” adlı kitabında söylediğine göre; “Varoluşçuluk, öznel bireyselciliği yeniden ileri sürerek, ideale, soyuta, şeylerin ‘öz’üne yapılan Hegelci vurgunun ahlaki yetersizliğine ve modern hayatın benlik yitimine karşılık verdi”. Sanatçılar, estetik deneyim olarak varoluşçu bir tavır sergilerken “acı, kaygı, yalnızlık” gibi kavramlar da bir hayli önem arz etmiştir. Giacometti’nin, “Jean Genet” adlı resminde görüldüğü gibi, acı çekme, yalnızlık; varlığın sınırlarını yoklama; Sartre’ın, “Varlık ve Hiçlik”teki deyişiyle “üstünde dünyanın tozunu taşıyan” ressamların resminde görülebilir. Jean Paul Sartre, dünyanın indirgenemez olduğuna inanırken kişinin kendi koşullarının ‘gerçekliğiyle’ ve ötekiyle yüzleşmesine, (başkası) ahlaki zorunluluk, makul bir ‘iyi niyet’ yükledi. Bu, New York Okulu’nun sanatına hem de Avrupa’da II. Dünya Savaşı’nın sonunda ortaya çıkan ‘yenilikçi figüratif’* sanata

* Jonathan Fineberg, 1940’tan Günümüze Sanat, adlı kitabında “Kırkların Sonunda Yeni Avrupalı Ustalar” adlı bölümünde. Bkz. “Yenilikçi Figüratif” kavramını, varoluşçu estetiği açıklarken referans almıştır. Bunu referans alırken de, Yeni Figürasyon içerisinde olan sanatçıları da ele almıştır. Ayrıca “Jean Dubuffet, Alberto Giacometti, Francis Bacon” gibi önemli figürleri dikkate alır. “Yenilikçi Figüratif” derken, “Yeni Figürasyon, Bay Area Figüratif Resim” kastettiği söylenebilir. Nitekim, “Alex Katz, Philip Pearlstein, Larry Rivers” gibi sanatçılar iki hareket içinde düşünülebilir.

Sartre'in, vurgu yapması olarak yorumlanabilir. İnsan ve varlığı, bağlamında; temellenen varoluşçuluğa, Yeni Figürasyon, alanındaki resimlerde rastlamak mümkündür. Örnek olarak, Jean Dubuffet Ham Sanat (*Art Brut*)*içinde ruh hastaları ve çocukların varlık durumunu incelemiştir. Dubuffet, "Ham Sanat diye adlandırdığı sanat eserlerini sokakların ve tuvaletlerin resimli dili olarak betimlediği grafitiyi ve karamaları biriktiriyordu" (Kuspit, 2010: 135). Diğer taraftan, Deleuze ve Guattari "Felsefe nedir?" adlı eserlerinde, Dubuffet'in ham sanatını "eve çevirilen yüz" olarak tanımlamışlardır. Aynı zamanda, sanatçının varoluşçu tavrı ağır basmakla beraber, farklı dizgeleri birleştirir. Dubuffet, bu bağlamda kendi düşünce ve sanatsal eğilimini ortaya koyar. *Alberto Giacometti*, *Francis Bacon*, gibi sanatçılarla aynı dönemde yer alan Jean Dubuffet, eserlerini kendi yaşamıyla bütünleştirmiştir. Dubuffet'in yapıtları, aşağıdaki gibi insan figürünün ilkel ve kaba şekilde ele alınan öğelerden oluşması; onun varoluşçu bir gerçekliğe yaklaşımını gösterir. Çünkü Dubuffet, çocukların yaşamlarını bireysellikte ele aldığı için onların savaş sonrası oluşan boğucu kültür içindeki zihinselliklerine, belirsizliklerine eğiliyordu.



Şekil 22. Jaen Dubuffet "Doğum, Şehrin ve Taşranın Kuklaları"1944. Tuval üzerine yağlı boya, 98.8 x 80.8 cm. New York Modern Sanatlar Müzesi.

Dubuffet, İnsanbiçimciliği** askıya alan; varoluşçuluk felsefesinde olduğu gibi insan varlığına ilişkin çözümlenmeleri sonucunda yaptığı resimleri, insanın kendisine dair farklılık

* *Art Brut*: Fransız sanatçı Jean Dubuffet tarafından oluşturulan bir hareketi tanımlamak için sanatın: vadeli yabancı sanat, sanat brut ([aʁ bʁyt], "ham sanat" ya da "kaba sanatı" Fransızca) için bir İngilizce eş anlamlısı olarak kullanıldı. 1972 yılında sanat eleştirmeni Roger Kardinal tarafından icat edildi. Resmi kültürün sınırları dışında oluşturulan; Dubuffet gibi psikiyatri hastanesi hastaları ve çocuklar olarak kurulan sanat sahnesinin, dış kişiler tarafından sanata özellikle durulmuştur.

** Yunanca "antropos" (İnsan) ve "morphe" (biçim) kelimelerinden birleşmiştir. İnsan olmayan "tanrıların" insan nitelikleriyle tasarlanması, insanın niteliklerinin başka varlıklara, özellikle tanrılara aktarılması.

bilincini ikellikle ele almıştır. Dubuffet, düşünce hiyerarşilerinin temelini çürütecek bir estetiğe işaret etmiştir. Onları maddelerin altında yatan nedenleriyle yanlış bulduğundan dolayı tüm kategorileri biçimsiz hale getirmek için (*l'informe*)* terimini bulan Fransız Post Yapısalcı yazar, *George Battallie*'ya yakınlaşmıştır. Battallie, Nietzsche'nin izinde düşüncelerini geliştirmiş, gerçeküstücü düşüncenin geliştiricilerinden biri olmuştur. Kötülüğü üstlenen ve gizemsel yolculuklara dayalı iç deneyimlere dayanan bir ahlakın savunuculuğunu yapmıştır. Battallie'nda etkisi ile Yeni Figürasyon ile Enformel Sanat** yer yer, birbirlerini besler hale gelmiştir. 1960'dan sonra Paris'te, ön plana çıkan Michel Ragon'nun "*Bir başka figürasyon*" dediği akıma giren Jean Dubuffet, resimlerinde figürü Battallieci şekilde biçimsizce, iğrenç çizmiştir.

Onun için ilkel olan, çekici olandır. Nitekim resminde de görüldüğü gibi, "*Doğum'da, figürlerin dış çizgileri yüzeye kazınmış gibi görünür ve bir grafitiye benzer*" (Fineberg, 2014: 125). Diğer taraftan, Nietzsche, Freud gibi düşünürlerden yararlanması, nesnelere ile arasında mesafe koymasına işaret eder. Uygarlık ve insanlık kökenlerini ince eleyip sık dokurken, bu durum, "Dubuffet için, nesnenin çevresindeki her şey onun tanımının bir parçası haline geldi ve bunun sonucunda tanım sürekli bir akış haline geldi" (Fineberg, 2014: 126). Bu bağlamda düşünüldüğünde dünya üzerindeki nesnelere her biri, bir başka nesne ile yan yana gelişi, Leibnizci bir yaklaşımla, mümkün olan dünyada kavranabilir. "Doğum isimli resimde, genel olarak bir kişinin ya da bir şeyin resmedilme tarzında benzerliğin olabileceğini, belki başka bir şey haline gelebileceğini ya da hatta bütünüyle eriyip gidebileceğini akla getiren bir kayma vardır" (Fineberg, 2014: 126). Bu yönde, sanatçının çevresinde gelişen yaşamsal olaylardan beslendiği düşünülürse bir sanatsal temsil biçimini göz önüne çıkardığı varsayabilir.

1. 3. 4. Arketip Arayışları

Yeni Figürasyon hareketi içinden farklı arayışların habercisi olan bazı sanatçılar olmuştur. Resimde artık sıradan durumların görünürlüğü; bir tür eleştirelilik de taşıyor, köklere ve mitlere dönülmüştür. Bu manada, Yeni Figürasyon'da dikkat çeken bir başka sanatçı Leon Golub'tur. Amerikalı sanatçı büyük boy figüratif resimler yapmış, 1960'larda dönemin kavramsalcı ve soyut eğilimlere karşı resimle devam etmiştir. "Onun politik içeriği olan figüratif resim anlayışı, döneminsoyut dışavurumcu çalışmalarından uzaklaşmayı ifade eder" (Barret, 2012: 98). Genellikle toplumsal savaşlar ve mitsel arketiplerle ilgilenmiştir. Antik Yunan veya Antik Roma dönemlerindeki, ritüellerden ve anlatılardan yararlanmak sanatçılar için her zaman zengin bir unsur olmuştur.

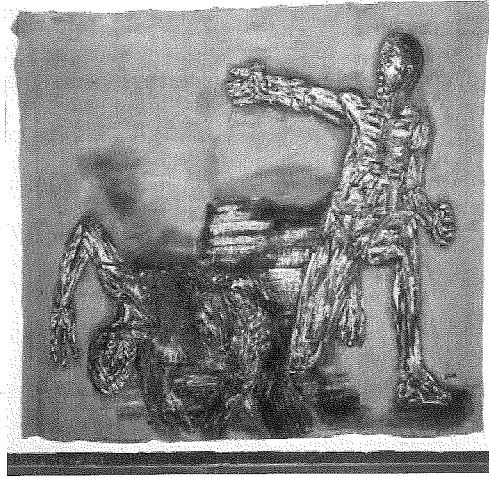
* Fransızca, biçimsizlik. *Informe*, George Battallie'a göre sabit bir imge değil var olan biçimleri yıkarak biçimsizliğe yeni bir biçim verdiği an yeniden biçimsizleştirmeyi arzulayan operatif bir süreç, bir operasyon sürecidir. Yve Alain Bois ve Rosalind E. Kraus, *Bataille'nin beklentilerini sarsan ve operasyon değerine sahip bir yapıtı, informe olarak nitelediğini yazarlar.*

** 1950 sonrasında Avrupa'da beliren kaba, ilkel sanat anlayışıdır. Ruhsal doğaçlama olarak da nitelense de varoluşçu estetikle anlaşılabilir. Yaratma ediminden tümüyle uzaklaşıp bilinçdışı bir üretime girer.

Terry Barret'in, aktardığına göre;

Sanat eleştirmeni Holland Cotter *The New York Times* dergisi için yazdığı ölüm ilanında Golub'u "korkunç modern politik durumları yansıtan dışavurumcu, devasa figürlerin Amerikalı ressamı" olarak tanımlar. Cotter, "şamanların ya da kralların mitsel soylarına aitmiş gibi görünen tekil, cephesel görüntüleri" içeren bir dizi Golub resminin kronolojisini sunar. Golub 1960'larda klasik Yunan ve Roma sanatı üzerine kurulu, güreşçi figürleri barındıran "Gigantomachies" adlı resim serisi üretmiştir. Cotter "bunlara idealleştirilmiş bir durum söz konusu değildi. Yarı Soyut biçimde kıkırdak boğumları ve kan imgeleri içerirlerdi" gözleminde bulunuyor (Barret, 2012: 97: 98).

Holland Cotter'in, dediklerinde ek olarak, figürün kendini farklı bir düşünce tavrı ile plastik kaygılar zengin bir içerik sunar. Dramatik sahneler, yani güncel anlamda modern toplumların kitlesel çöküşüne benzeyen sahneleri ön plana almıştır. Aynı zamanda, I. ve II. Dünya savaşlarında kullanılan bombalardan esinlenmiştir. Nitekim sanatçı şöyle söylemiştir. "Yaptığım figürlerin 'gerçek' olmasını istememin haricinde hiç bir mantığı yok bu işin! Kişilerin davranışları ve durumları güncel ve anlamlandırılabilir olmalı. Çoğu zaman bir figürü pek çok fotoğraf kullanarak oluştururum bunun sebebi de istediğim etkiyi oluşturabilme çabasıdır" (Procuniar, 1995: 53, 68). Bu gerçekliği resimlerinde savaşın yarattığı kaos, çaresizlik ve şiddet olgusu ile yansıtmıştır. Sanatçı bir dizi "Napalm"* resimleri meydana getirmiştir. Bu sanatçı için yaratıcı anlamda önemli olmuştur.



Şekil 23. Leon Golub, "Napalm I" 1969.
Tuval üzerine akrilik boya. 294 x 502 cm.

Ayrıca Golub'un, heykellerden ve arkeolojik kalıntılardan fresklerden etkilendiği görülebilir. Sanat tarihi ve Antikiteden ödünç aldığı sahneleri, biçimsel anlamda katmanlaştırarak boyamıştır. Golub'un, "Napalm I" adlı resminde kurban ritüellerinden aldığı imgeleri, dramatik yapının içinde sentezlemesi bedenlerin kavranış biçiminde de görünür olmuştur. "Golub, böylece figürlerindeki kalabalıklıkla seyircide etkili olmuş, acımasızca seyirciyle

* *Napalm*, belirli sayıda yanıcı sıvıların benzinle birleştirilmiş karışımı yangın bombası.

göz temasında bulunacak biçimde kurduğu kompozisyonunda, işkenceleri sırtttırarak insanlığın ve savaşın acımasızlığını gözler önüne sermiştir. Kurban ve suçlu arasındaki gerilimi, izleyici suç ortaklığı ediyormuş gibi verecek şekilde sunmuştur” (Arnason, 1986: 651). Bu bağlamda, Yeni Dışavurumculuğu incelemek çalışma açısından gerekli görülmüştür.

2. BÖLÜM

2. YENİDEN ANLATI İFADESİ BAĞLAMINDA YENİ DİŞAVURUMCU RESİM

Yukarıdaki çizilen perspektif ışığında gelinen nokta, ‘yeniden anlatı’ ile Yeni Dışavurumculuğun şekillenişidir. Bu yüzden, figüratif kıpırdanmaların oluştuğu 70’ler ve 80’ler odaklı sanatsal süreçte özel olarak Yeni Dışavurumculuğu heterojen bir şekilde anlatmak gereklidir. Fakat şimdiye kadar ki izlekle oluşan sanat tarihsel dizgede yer yer içerimleri bulunan figüratif süreç 60’lar’dan bu yana ele alınmıştır. O dönemden gelinen yolda, sanata alternatif olarak ifadeci yaklaşımlar *geri dönüş* olarak görülmüştür. Ahu Antmen’e göre;

Özünde, 1960- 1980 sürecine damgasını vuran kavramsal temelli yaklaşımlara bir tür tepki olarak değerlendirebileceğimiz bir anlayış vardır: *Yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür, yeniden anlatı, yeniden tarih...* gibi bir dizi ‘dönüş’, hem modernist sanatın, hem kavramsal eğilimlerin dışladığı birçok geleneksel sanatsal unsurun yeniden sahiplenilmesine yol açmıştır (Antmen, 2009: 263).

Bu tümceye göre, kavramsal sanatın analitik felsefi temeli olan dilsel süreçlerine figüratif anlatının karşı gelmesi söz konusudur. Yani örnek vermek gerekirse, Joseph Kosuth’un, “Bir ve Üç Sandelye” adlı gibi yapıtların ‘*dil felsefesi*’ odaklı yapılarına alternatif olarak ‘*yeniden anlatı*’nın özümsemiği söylem biçimlerinde figüratif anlam vardır. Yeniden anlatı, bütün içerimleriyle bir *plastik* sanatsal özlem içeren ve geleneksel sanat dizgelerinin neo-avangart çerçevede ele alınmasıdır. Dolayısıyla, figüratif resmin ya da genel olarak yüksek sanat yaklaşımlarının bir tür revizyon içinde yenilenmesi hemen akla gelebilir. Ahu Antmen’in “20. Yüzyıl Batı Sanat Akımları” adlı kitabında da anlattığı şekliyle figüratif eğilimler *hem modernist sanatın hem de kavramsal eğilimlerin dışladığı* alanda konumlanır. Bu sebeptendir ki, 80’lerde sanat genel olarak dönüşümlere sahne olmuştur. Bu dönemde son derece genelleyici bir terim haline gelen ‘*Yeni Dışavurumculuk*’ artık ilgi görmeyen figürü bireysellekle buluşturmuştur. Ayrıca, Antmen’in aktardığına göre “*tuvalin cenazesinin o kadar kolay kalkmayacağı*” gibi yorumlar da yapılmıştır. Anlaşıldığı kadarıyla bu yorumlar, yersiz çıkmamış olacak ki ‘Julian Schnabel, Eric Fischl, David Salle’ gibi ressamlar bireyselliği ve öznelliği önemseyen Yeni Dışavurumcular olarak farklı resim kayguları gündeme getirmişlerdir. Oluşan, yeniden anlatı süreci gene Antmen’in ifadesine göre “*geleneksel sanatsal unsurun yeniden sahiplenmesi*”dir. Bu unsurlar, ‘*tarihsellik, alegori, temsil, boya, tuval, fırça*’ gibi yerleşik unsurlardır. İşte bu bağlamda, farklı estetik kaygıların bir arada canlandığı 80’lerde figürün sanatsal dirilişi, sanatçılar tarafından özgürce benimsenmiştir. Yeniden anlatı, yukarıda anlatılanlara bağlı olarak modernist sanatın sanat algısından çok uzakta durarak ‘*bireysellik ve öznellik*’le, sanat tarihsel olarak önem kazandı.

"Yeni Dışavurumcu resim, sanatçıların öznel fantezi dünyasını, anı kırıntılarını ve korkularını, tarihsel olguların bireysel algısını ve yorumunu içeren bir resimdir. Üslupsal özgürlüğün ifadesi olan Yeni Dışavurumcu resimde modernist resme hakim olan biçimsel kaygılar itilirken üslupsal özgürlükler ve öznel anlatılar ön plana geçmiştir" (Antmen, 2009: 265)

Bu bağlamda toparlarsak, yukarıdaki tümceye göre Yeni Dışavurumcu resmin "*tarihsel olguların bireysel algısını ve yorumunu içeren bir resim*" olduğu ve parodi yapılarının ve alıntılama edimlerinin eski ustaların yapıtlarıyla olan ilişkisi sezilir. Bu anlamda, Yeni Dışavurumculuğun 'yeniden anlatı' bağlamı içine girdiği kesindir. Çünkü figüratif süreç biçimsel kaygıları geri plana itmiş, itmekle de kalmamış tarihsel olarak kalıplaşmış imgeleri de kendine göre biçimlendirmiştir. Antmen'in de, ifadesine göre "*üslupsal özgürlükler ve öznel anlatılar ön plana geçmiştir*". Sonuçta, figüratif sanat artık yeniden anlatıyla birleşmiştir. Bu birleşmeyi, Marksist bir felsefi teori olan 'praksis' yardımıyla anlatamaya başlayabiliriz.

2. 1. Praksis teorisi bağlamında yeniden anlatı ve ifadeci resim

Bu bölümde, ilk olarak Marksist felsefeye içkin olan praksis* kavramıyla başlayıp, figüratif söylemlerin sanatsal hareketliliği ele alınmıştır. Daha önceki bölümde, Yeni Figürasyonun sanatsal gelişiminden de anlaşılan çoğul ilişkilerde gelinen ifadecilik şu anki nokta olan 'praksis' kavramıyla ileriki süreçlere ışık tutar. Bu anlamda Guy Debord'un da işaret ettiği gibi gösteri toplumunda oluşan hareketler birbirinden bağımsız olamayacağı için ortak bir amaçta ilerlemek gerekir. Bölüm boyunca amaçlanan nokta öncelikle figüratif hareketlerin kavramsal ve kuramsal boyutta tarihsel gelişimini incelemek olmuştur. Ek olarak, Lefebvre, Althusser, Sartre ve tabii Marx'ın da praksis hakkındaki görüşlerinden yararlanılmıştır. Bunlarla bağlantılı olarak ilk önce Yeni Figürasyon'la ilgili praksis bağlamında sanatsal dili, sanatçıların kendilerini önceleyen sanat yapıtlarını değiştirerek farklı üretimler ortaya çıkarttıkları gösterilmiştir. Bir sanatsal eylemi bir diğer sanatsal eylemden aynı anda hem farklı hem de ortak kılınmasını praksis yardımıyla göstermek gerekli görülmüştür. Böylece Yeni Figürasyon'nun pratiği olan 'figür', alılmayıcı için ortak görünecek şekilde Yeni Dışavurumculukla beraber ele alınmıştır. Bu ortaklığın daha iyi anlaşılması için, Hall Foster'ın Minimalizmin ve Pop-art'ın seri üretimleri ile ilgili ifade ettiği sanatsal biçimleri 1980'öncesiyle ilişkilendirilmiştir. Özellikle praksis kavramıyla Yeni Figürasyonun sanatının sonuçlandırmak gibi bir ereksellik gütmeyerek Yeni Dışavurumculuğa gönderimlerde bulunulmuştur. Doğrudan praksis kavramından beslenerek üretimlerini gerçekleştiren sanatçılar üzerinden araştırmalar gerçekleştirilmiş ve Yeni Dışavurumculuk bağlamının ve ertesinde eylemsel pratiğinin göz ardı

* Marx'ın geliştirdiği bu kuram, toplumsal sistemi tümünden değiştirmeye yöneliktir. Marx, "Filozoflar dünyayı yalnızca yorumlamakla yetindiler, oysa aslanan onu değiştirmektir" diyerek kuramını destekler. Marx, praksis terimi ile teori ve pratiği karşıtlığını ortadan kaldırmaya çalışır. Dünya ve bilincin, karşılıklı olarak birbirine müdahil olduğunu anlatır.

edilemeyecek bir durum teşkil ettiği saptanmıştır. Söz konusu bu bölümün metodolojik olarak temel savı, “sanatçıların ve sanat eserlerinin birbirleriyle etkileşim içinde olmasıyla ‘yapıt okumanın ve yapıt anlamının’, bağlamı değiştireceği” düşüncesidir. Bu anlamda Dışavurumcu sanat kuramını da tarihsel sürece ortak ederek, içerisinde hem felsefi, hem kavramsal, hem sanatsal bağlamda incelenmiş, sanatçı örnekleri üzerinden teoride kalan düşünceler pratiğe dönüştürülmüştür.

2. 1. 2. Praksis kavramı bağlamında Yeni Figüratif Sürecin Temellendirilmesi

Yukarıdaki anlatılanlar ışığında, kuram ve uygulama arasındaki dolaysız ilişkiyi, sanatçıların eyleme biçimlerinden gördük. Ek olarak ifade etmek gerekirse, figüratif sanatın yeni ifade biçimlerinin nasıl görünür kılındığı, sanatçıların resimlerinde görülebilir. Şimdi bu saptamayı doğru anlamak için, praksis kavramının açıklanması gerekir.

Guy Debord “Gösteri Toplumu” adlı kitabında; iletişim biçimlerinin kaybedilmesinden bahseder; fragmanter imajlarla beraber sanattaki modern ayrışma hareketinin, eylemlerinin ortak olduğunu söyler. Bu bağlamda Yeni Figürasyon hareketi, Debord’un, ‘ortak eylem’ saptamasıyla ele alınabilir. Yeni Figürasyon, hareketinin ifade ettiği şey ise ortak bir dilin yeniden keşfedilme gerekliliğidir. Debord’un “Gösteri Toplumu” adlı kitabında ifade ettiği gibi “Bu dil tarihsel eylem ile bu eylemin dilini kendi içinde toplayan praksiste keşfedilmelidir”. Kuşkusuz, Debord’un bu söylemi, Sitüasyonist Enternasyoneller içindir. Sitüasyonist hareket, 1960’larda kıpırdanmaya başlarken, Yeni Figürasyon’da bu dönemle bir sanat hareketi olarak kesişir.

O yüzden, Debord’un, kullandığı Marksist felsefeye içkin praksis kavramı burada, önem arz eder. Praksis, kabaca uygulama anlamına gelir. Uygulama, amaç ve sonuca ulaşmaya yönelik, bedensel dürtülerin ve çabaların ürünü olarak da, nitelenebilir. Belirli bir yoğunluğun ve yaratımların özgür bir biçimde etkileşime geçmesi yönünden ele alındığında; Henri Lefebvre’ye göre, praksis ihtilalcidir. Althusser’e göre kuramsal bütünlüğü çağırıştırır. Satre’da, ise tamamen amaca yönelik edimlerin sonucudur. Marx’a göre, toplumsal organizasyonu tamamen değiştirmeye yönelik etkinlikler toplamıdır. Bu bağlamda, eylemlerin ve etkileşimlerin sonucunda ortaya, eserler, üretimler ‘organizasyonu’ ortaya çıkar.

Yeni Figürasyon sanatı yukarıda tanımlanan praksis bağlamında yorumlanacak olursa, sanatsal dil kullanılan renkler, biçimler, yazılar, jestler söz konusu akımı özgün kılar. Yani, kendisini önceleyen sanat yapıtlarını bozarak ve değiştirerek farklı üretimler ortaya çıkarmışlardır. Örnek verecek olursak; Karl Hubbuch’un, grotesk şekilde resmettiği figürler, Otto Dixvari figürlerin yeniden elde edilmiş çeşitlemeleridir. Böylece, birinin diğerine nazaran üslubu farklılaşır. İşte burada, ortaya çıkan farklılıkta praksis devreye girer. Bu bir sanatsal eylemin bir diğer sanatsal eylemden aynı anda hem farklı hem de ortak kılınmasıdır. Çünkü her sanatçının, ele aldığı uygulama farklı olsa da Lukácsça ifade edecek olursak; birinin diğeriyile

ortak olduğu söylenebilir. Bu durumda Yeni Figürasyon'un pratiği olan figür, bize ortak görünecektir. Burası önem arz eder. Zira aynı figüratif çatı altında, fakat özgün bakış açılarının sürekliliği söz konusudur. Bu yapısı dolayısıyla, farklı algılamalara yol açan Yeni Figürasyon sanatı, 68 afişlerini niteleyen "Salon de la Jeune Peinture" isimli bir sergide şöyle değerlendirilmiştir; *Anlatsal Figüratif Sanat veya Anlatsal İmajcılık*.

Yeni Figürasyon sanatının praksisinde, biçimlendirilme ve yeni algılama yaklaşımları, estetik deneyim alanları açmıştır. Çeşitli üslupsal arayışların ve biçimsel kaygıların geride bırakılmasıyla, kavramsal ve pop sanat anlayışının dışlanması, boyanın resimle ortak olması ve figürle varlık bulmasını kuvvetlendirmiştir.

Modern sanatın getirdiği özeleştirici alanın kültürel referanslarla, eleştirel üslubun etkisi sürmektedir. Bu bağlamda, "Modernizmin özgürleştirici ortamında, özellikle 1960'lar itibariyle ortaya çıkan; eski sanatsal formları bir tür eklettizmle güncelleyerek kullanıma sunan, zamansal olarak birbirini takip eden birden fazla dizinin bir aradalığı ile meydana gelen melez bir kurgudur" (Çadırcı, 2016). Bu melez kurgunun içerisinde, "imge, medyum, malzeme" ile post modernizmin getirdiği karışık kültürel gönderimler mevcuttur. Figürün ele alınışı biçimleri değişkenlik göstermiştir. Bireysellikler ön plana çıkmış, deneyim alanları çoğalmıştır. 1960 ve 1970'lerin sanat ortamından bu yana figür algısı yenilenirken biçimsel arayışlar etkili olmuştur. 1960'ların sanatı olan "Kavramsal Sanat"ın eleştireliliği de düşünüldüğünde, Yeni-Figürasyon sanatının bir hayli karışık ve zorlu olduğu bir dönemden sıyrılmıştır. "1965'te Amerika'nın önemli Minimalist heykeltıraş ve yazarlarından Donald Judd resmin öldüğünü ilan etmiştir" (Godfrey, 1986: 9). Burada, Godfrey'in "ölü" denen resim söylemi Yeni Figürasyon'un ifadeci yaklaşımlarıyla ortadan kalkmaya başlamıştır. Bu konuda, kimi sanatçıları örnek verilebilir. "Francis Picabia, Francis Bacon, Lucien Freud, Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Giacometti" gibi kimi sanatçıların ön plana çıkması, diğer yandan sanat tarihçilerin resmin geri dönüşüne eğilmelerini sağladı. Bu anlamda Dempsey'nin yorumu örnek verilebilir;

Ölü sanat denen resmi benimsemekte olan neo-ekspresyonistler bu hareketlerin soyutlamayı tercih etmelerinin yanı sıra soğuk ve akli bir yaklaşıma sahip olmalarını hiçe sayıyorlar ve gözden düşürülmüş olan her şeyi (figürasyon, sübjektiflik, duyguların belli edilmesi, otobiyografi, hafıza, psikoloji, sembolizm, cinsellik, edebiyat ve anlatı) göstere göstere öne çıkarıyorlardı (Dempsey, 2007: 276).

Yeni-Figürasyonla beraber, Yeni-Dışavurumcu sanatın da bir şeyler söyleme arayışı dolayısıyla sanatçıların ön plana itilmesinin sonucu, bu sanatları dünya sanatının farklı üsluplarının içinde görünür hale getirmiştir. Bu itilme aslında, Hall Foster'ın Minimalizmin ve Pop-art'ın seri üretime geçmesini ve sanatsal biçimlerin aynışmasını açıkladığı 1980'öncesi sanatsal dönemle ilgilidir.

1960'ların gelişmiş sanatı, bir tarafta geç modernizm egemen mantığının talep ettiği özerk sanata ulaşmayı, diğer tarafta ise bu özerk sanatın sınırlarını yıkıp, kültürün geniş ve kendinden metinsel* alanına yayılmayı amaçlayan iki zıt istek arasında kalır. Bu anlamda kavramsal sanatın çoğunda olduğu gibi metne dayalı olma ile ortam odaklı sanatın çoğunda görülen özne ile nesnenin merkezleşmesi önem kazanır (Foster, 2009: 103).

Bu bağlamda, öznenin varlık alanı figüratif açıdan ele alındığında zaten modern sanattan bu yana gelen 'özne olma durumu', sanatçılar üzerinde hep itici güç olmuştur. Bir yandan da sanatın her medyumda kendini göstermesi, sanatçıların fark edilebilirliğini zora sokmuştur. Özne ve nesnenin merkezleşmesi, metinsel içerikli yapıtlarla ve sanatçı profilleriyle uygulama süreçlerini otomatizme etmiştir. Bu bakımdan, Yeni Figürasyonun sanatsal zenginliği "imge ile iç dünya" öznenin oluşmasında ana etkenlerdir. Yeni Figürasyon sanatının figüratif yönelimlerini incelerken, Minimalist sanatın, Yeni Figürasyon'a etkilerinin de unutulmaması gerekir. Minimalist sanatın kavramsal içeriğinin yükselmesiyle, eş zamanlı gelişen figüratif süreçte temsili sistem birbiri içinde erimiştir. Dolayısıyla farklı formlarla, dönüşen tarzlar sanatsal etkilenişler görüldü. Hall Foster'a göre;

Birincil yapılar, literalist sanat, minimal sanat: Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Soll LeWitt, Robert Morris, Richard Serra ve diğerlerinin çalışmalarına verilen isimlerin çoğu bu sanatın sadece ifadesiz değil; nerdeyse çocuksu olduğunu ima eder. 1960'larda genellikle indirgemeci bulunarak dışlanan minimal sanata 1980'lerde önem verilmez (Foster, 2009: 63).

Figüratif sanatın tetiklenmesi konusunda, Hall Foster'ın yukarıdaki görüşü önemli olabilir. Eleştirel çatışmalarla, söylemlerin çokluğunun yarattığı krizlerin sanata nasıl yön verdiği görülebilir. Hall Fosteryan bir yaklaşımla söylenecek olursa, Yeni-Figürasyonun ya da sanatta ifadeci yaklaşımların çoğunun, diğer sanatsal anlayışlarla bir çatışma içinde sert polemiklerle, ifade edildiği görülür. "1960'larda minimal sanatın aynı anda hem tamamladığı hem parçaladığı Modernizmin biçimci modellerin birini mükemmelleştirdiği düşüncesi ve 1980'lerde sanat ve diğer alanlarda geleneğe dönüşü savunmak için 1960'lara yönelik kullanan genel tepkidir" (Foster, 2009: 63, 64).

2. 1. 3. Dışavurumcu Sanat Kuramına bakış

Dışavurum kelimesi; öncelikli olarak sanat, psikoloji, felsefede kullanılan bir terim olmaktan ziyade bireyin yaşantısında kendi duygulanımlarının dışa itilmesidir. İngilizce'deki karşılığı *expression*** dur. Özellikle "sanat felsefesinde gündeme gelen ifade, burada öncelikle sanatçının fiilen sahip olduğu duyguların alımlayan kişiye aktarılmasından oluşan bir tür iletişim olarak görülmüştür" (Cevizci, 2015: 228). Bireyin duygu ve tutumlarını anlamlandırmanın dışında, öteki ile kurduğu bağıdır. Ayrıca, "İfadecilik de denilen Dışavurumculuk, sanatçıların

* *metin (text): Değişken anlamlı, açık uçlu, farklı özneler tarafından sınırsız sayıda yorumu olan herhangi bir görsel ya da yazılı anlatım. (ç.n).*

** *Ruhsal olay ve yaşantıların, belirli göstergeler, sembol ve betimlemelerle dışlaştırılması.*

'duygusal tecrübelerden esinlenen ve aynı duyguyu seyircide uyandırma düşüncesiyle duygularını bir sanat eserinde ortaya koymak için yeteneklerini kullanan olduğunu' öne süren popüler ve çekici bir sanat kuramıdır" (Barret, 2012: 38).

Sanat teorilerinin iç içe geçtiği, tarihsel ve bilimsel anlamda sanat yapıtının kendisine has bilinen gerçeği onu diğer nesnelere ayıran özelliğidir. Bu özellik "sanatın özünü sanatçıda, ona özgü yaratıcı faaliyette bulan sanat anlayışının en iyi örneği, Croce tarafından geliştirilen ve sanatı sanat yapan şeyin sanatçının biricik ve özgün olan eserine kazandırdığı ifade olduğunu dile getiren *dışavurumcu sanat anlayışı* verilebilir" (Cevizci, 2015: 382). Yirminci yüzyıl boyunca dışavurumcu sanat teorisinin birçok versiyonu ortaya çıkmıştır. Teorilerin özünde; bir şeyin ancak duyguları ifade ettiğinde Dışavurum olduğu varsayımı vardır. " 'Dışavurum' (*expression*), 'dışarı doğru itmek' anlamına gelen Latince bir sözcükten türemiştir - tıpkı üzümün suyunun dışarı atılması, sıkılması gibi. Dışavurumcu kuramların iddiası, sanatın özünde duyguların yüzeye taşınması, sanatçılar ve izleyiciler tarafından algılanacak şekilde dışarı çıkarılmasıyla ilgili olduğudur" (Carroll, 2012: 93). Genel anlamda, Carroll'un bu açılımı, ifade yoluyla bir iletişim olarak kavranmıştır. Fakat her iletişim biçimi sanat değildir. Bu kurama göre "esas olarak sanatı gösteren, duyguların dışavurumu ya da aktarılmasıdır. Sanatla içsel bir duygu durumu dışarı vurulur; açığa çıkarılır ve izleyen, okuyan ve dinleyene aktarılır" (Carroll, 2012: 93).

2. 1. 4. Yeni Dışavurumculuğun kökeni

Yeni Dışavurumculuğun doğumu ve sanatsal söylem olarak kökenleri, 1960'lı yılların Alman Dışavurumculuğu ve Yeni Figürasyonun karmaşasına dayanır. Bu sanatlar, kendi gövdelerini büyüten bir sanatsal çevre içinde, adlarından söz ettirmeleri, figüratif sanatın belirsizliklerine dayanır. Yeni Dışavurumculuk, Almanya'da "Yeni Fovizm" diye isimlendirilen, 20. yüzyılın ilk yarısında etkili olmuş Alman Dışavurumculuğuyla ilişkilendirilmiştir. Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jorg Immendorf, Markuz Lüpertz gibi sanatçıların resimlerinde açıkça ortaya konulan kültürel coğrafyanın farklılıkları ve Batı Berlin'in şiddet resimlerinin yabancılaşma söz konusudur. "Yeni Dışavurumcu adı verilen bu sanatçılara Almanya'da "*Die Wilde*"(*Yabanılar*)-ki yüzyıl başı Fransız Fovlarına öykünerek-adı verilmiştir. Bu yeni akımın aslında yüzyılın başında Alman Dışavurumculuğuyla yakın bağlar bulunmaktadır. Ayrıca Gerçek üstücülüğün Figür anlatımıyla beslenmiştir" (Eczacıbaşı, 1997: 1931). Charles Baudelaire'e göre, *yabanıl* yaşama dönme ideali olabilecek bu estetik deneyim, Yeni Dışavurumcu kurgu için, "ilk çağlara özgü belli bir yaşam ideali"ni, bir nevi öne alışı sayılabilir. Ama sadece, Alman'lara özgü olabilecek bu nitelik toplumsal hareketin muadilidir. Bu bağlamda, karanavalesk, yabancılaşma, folklorik ve dehşet dolu imgelerin George Baselitz, Helmut Middendorf gibi sanatçılarda yoğun olduğu söylenebilir.



Şekil 24. Helmut Middendorf, "Elektirik Gecesi" 1953.
Tuval üzerine yağlı boya. 200x300 cm. Frankfurt.

1953 ve 1965'ten itibaren Helmut Middendorf ve George Baselitz'le başlayan güçlü dinamizm daha sonra Batı Berlin'de Mark Lupertz ve A. R. Penck gibi kimi sanatçılarla Ekspresyonizmin kültür dokusu yeniden arandı. Bu yüzden Batı Berlin'de, "hetige Malerei" şiddet resmi oluştu. "Bir insanın ruhunun bir başkasının ruhunu gölgeleyecek ve karşısındakini şaşırtacak biçimde nasıl açıklanacağı ve bu açıklamaların, sergiler, yüceltmeler ve desteklemeyle öne çıkarıldıktan sonra nasıl sürdürülebileceği konusu bir sorun yaratıyordu" (Lynton, 2015: 345). İmmendorf'un, "Elektirik Gecesi" adlı resmindeki gibi sanatçıların eserleri, insan ruhunu vahşi bir lekeci tutumla sergilemekteydiler. Bu kuşak sanatçıların, genel yapıları zaten şiddete el verdiği için ilkel sayılabilir. Biçimciliği bozan *transavangart* bu tavır, gelecek ifadeci sanat formu için nesnel gönderimlerde bulunduğu söylenebilir. İtalyan Transavangartlar* ise pentüre dönüşü gerçekleştirdiler. Birçok sanatçı kendine has özgün dilini, sergilerinde ve resimlerinde farklı imgeler yaratsa da, iç içe geçen imgeler boyamışlardır. Bunun öncesinde bu sanatçıların stilleri, psikolojik, travmatik, kaotik unsurları taşıdığından farklı deneyimler alanı oluşmuştur. "Yeni Dışavurumcular 1900'lerin Beckman, Nolde, Kirchner, Grosz gibi dışavurumcuları yeniden gündeme getirmişler, yüzyıl başının Dışavurumculuk akımıyla yakın bağlarını vurgulamışlardır. Yeni Dışavurumcular duygu, büyü, şuuraltı ve tinsel konulara yönelirken, metafizik resim akımını geliştiren De Chirico gibi ressamlardan ve gerçeküstücülerden de esinlenmişlerdir" (Eczacıbaşı, 1997: 1931).

Transavangart sanatçıları, sert duygulanımlı resimler yapmışlardır. Figüratif eğilimlerde sanatçıları bir karmaşıklığın içindeyken, "Amerikalı yorumcular, art arda gelen öncü akımların yarattığı karmaşadan kurtulmak isteyen Post-Modernist yaklaşımı çağrıştıran bir anlayışla, bu eğilime Neo Ekspresyonizm adını verdiler" (Lynton, 2015: 345). Bu bağlamda, çok katmanlı bir yapının içerisinde Yeni Dışavurumculuk, Avangart bir hareket sayılabilir. Sanatçıları, 1980'li

* Esasen İtalyan Yeni Dışavurumcu figüratif sanatçılara Transavangard denir, ama daha çok evrenseldir.

yılların başlangıcı ile beraber, figürü tekrar sorunsallaştırmalarıyla yeni olan biçimler, çizgiler, boya vuruşlarıyla estetik deneyim alanı genişlemiştir. Jenny Saville, Lucien Freud, David Salle, Jean Rustin...vb “Sanatçıların şiddetli ve en işlenmemiş yönleri üzerinde yoğunlaşmış; özellikle, ölüm ve cinsellik temaları azami derecede önem kazanmıştır” (Perniola, 2015: 16).

2. 1. 5. Yeni Dışavurumculuk ve Pop Art İlişkisi

Geçmişten farklı olarak değinilen meseleler ve içerik algılayışlarıyla sanatçıların gerçekliği kavrayışları geleneksel dışavurumculuktan bir hayli farklı hale gelmiştir. Pop Art'ın yapay estetiği, fluxus, kavramsal sanat, minimalizm gibi unsurlara neo-avangart bir tepkinin doğmasına sebep olmuştur. Buna ek olarak, “1960'larda Greenberg'in formalizmini eleştirerek devreye giren 'pop-art', baştan, 'yüksek sanat'a ve kurumlarına karşı avangardist bir saldırı gibi karşılır” (Artun, 2012: 25). Yine de Pop art'ın metaların ayırımı ve imge seçkisini çoğalttığı söylenebilir. Sanat dünyasının bu içinden çıkılmaz karmaşası içerisindeki Yeni dışavurumculuk; günümüz Eleştirmen ve Sanat Tarihçilerinden Ali Artun “Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı”* adlı metinde ifade ettiğine göre; “neo-ekspresyonizm pop-sanattan türemiştir.” Buna göre, tamamen tuval resmi üzerinde figüratif veya soyut olarak kurgulanmış pop art, imgelerini yaşamdan faydalanarak elde etmiştir. O zaman, ayrıca içinde Pop Art'ın da bulunduğu sanat pratiklerine yakınlık derecesi, kullanılan montaj tekniği ile Pop Art'a yakın durur. “Pop-sanattan türeyen ve sanat edebiyatında 'postmodernist avangart' olarak geçen neo-ekspresyonizm, popüler medya imgelerine önceki zamanlara ait sanat eserlerinden yaptığı alıntılar katar. Sanat tarihini de, çevresinden kaydettiklerini de salt imgelere indirger ve keyfince harmanlar. Sanat tarihinden sökülür ve egemen görselle bütünleşir” (Artun, 2012: 26). Karışık teknikler kullanılarak kimi sanatçılar, yapıtlarında farklı eğilimlerin izlerini taşıyorlardı. David Salle'in kurgusal olarak birleştirdiği imajlar esasen figüratifiğe farklı bağlamlar katmıştır. Sanatçıların hemen hemen hepsi, sanat tarihinden çekip aldıkları parçaları, geleneksel resim değerlerinin dışına çıkarmış, kompozisyon algularını sarsmıştır. Bu manada, pratik açıdan sanatın farklı olması; onları sosyal düzen içerisinde eğildikleri konularda yoğunlaşmalarını sağladı. Çelişik ve gerilimli bir şekilde şiddet unsuru barındıran imgelerle, sosyal sorunlara ve kent sorunlarına gönderimde bulunmuşlardır. Ayrıca, sanatçılar resimsel idealizmden uzak durarak, içsel karmaşıklığı yeğleyerek “ilkel” sayılabilecek bir ortak dil geliştirmişlerdir.

Bu bağlamda, Performans, Fluxus ve Kavramsal sanatın işlevsel bağlamda yapılan üretimlerin birbiri içine devingen olduğu görülebilir. Beuys'un hazır yapıt olarak sunduğu nesnelere, Soll Le Witt'in, tuğlalarını birimler halinde serimlemesiyle değişimler ve düzensizlikleri getirmişlerdir. Figüratif resimle duyumsamanın sanatsal doruk noktasına ulaşan

* Ayrıca, Bkz. Peter Bürger, “Avangard Kuramı”, 2012. İletişim; İstanbul

resmin, yanında kimi eleştirmenlere göre; “görsel ve duysal olana yönelik müthiş bir özlemin ifadesi vardır. 1960’lardan itibaren sanatta alternatif arayışların egemenliğine karşı resimsel uyanışı olumlu bulan çevreler, bu dönüşümü kavram ve zihinsellik yerine duygu ve ifadenin geri dönüşü olarak değerlendirmiştir” (Antmen, 2008: 265). Hem Avrupa’da hem de Amerika’da, figüratif resmin bir nevi ifadeci olması; derinlik duygusunun da artmasını sağlamıştır. Figür yeni bir kimliğe bürünmüştür.

2. 2. FİGÜRATİF ANLATILARIN DÖNÜŞÜ VE ÖYKÜNME

Sanatın kapitalist süreçte, toplumsal değişimlere modernizme paralel olarak *çabuk üretilip, çabuk tüketilmesi*, Marx’ın ortaya attığı meta fetişizmi teorisinin etkisinin de devam etmesi, değişim açısından belirleyici olması; 1980’lerin sanatında bir biri peşi sıra gelen bunalımlardır. Figüratif eğilimler aslında, işte bunalımlarda cereyan etmiştir denilebilir. Sanat tarihi-sanatçı ikileminde düşünebileceğimiz bir yapıda ele alındığında ise Hegelci bir tarih anlatısının ya da estetiğinin kalıntıları hala sürmektedir. Hegel, estetiğini bilindiği gibi mutlak *Geist*’a, yani tinin yükseltildiği mertebeye kurar. Hegel’in mutlak “tin” diye ifade ettiği enfes dini sanat formlarının görünümü, üretimi, ölümsüzlüğü bir sanatsal eylemin kökenidir. Marksizmin Lukacs’cı estetiğiyle figüratif anlatının “günlük düşünce”* ile şekillendiği görülür. 1979, yılında Lyotard’ın “büyük anlatıların sonu”** fikrinde ya da günümüz edebiyatında, Orhan Pamuk’un “Kar” romanı, Umberto Eco’nun “Gülün Adı” romanı gibi yapıtlarda, tarihsel anlatıda Ali Akay’ın ifade ettiği gibi “figür”ün geri dönüşü görülmektedir. 1980’lerde resimde pentürün dönüşünü Ali Akay, “Postmodernizmin ABC’si”nde, Andreas Gursky ile açıklar. Resim piyasasının genişlemesiyle çok önemli değişimler görünmüştür. 1981’de Londra’da ve 1982’de Berlin’de “Resim’de Yeni Bir Ruh” sergisi düzenlenmiştir. Avrupa’da yeni figür anlatısı yaklaşımı 1980 Venedik Bienali ve bu bienalin sonrasında 1981’de ortaya çıktı. Bununla beraber, Resmin Yeni Ruh adıyla ‘Londra Akademi’de düzenlenen ve sonuncusu, “1982’de Berlin’de Zeitgeist adıyla düzenlenen çeşitli, önemli uluslararası sergiler yoluyla tanınmış ve yaygınlaşmıştır” (Wheeler, 1991: 312). *Zeitgeist*, zamanın ruhu anlamına gelir. 1982’de, Berlin’de gerçekleştirilen “Zeitgeist” (Zamanın Ruhu) “Neu Wilden” sanatçılarının yapıtlarını bir araya getiren önemli serginin adıdır. Serginin içinde Yeni Dışavurumcular da yer alıyordu. Bu sanatçılar, George Baselitz, Karl Hödicke, Rainer Fetting, Markuz Lupertz, Sigmar Polke ve Gerard Richter Almanya’dan; Mimmo Paladino ve Chia İtalya’dan; Brice Marden, Julian Schnabel, ve Frank Stella Amerika’dan; Francis Bacon, Alan Charlton, David Hockney, Horward Hoking ve R.B. Kitaj gibi

* Lukacs, “Estetik I” de ifade ettiğine göre “günlük düşünce” bilim ve sanat alanında nesneleşme ile (objektivation) olmaksızın insanın yaşamını, düşünmesini ve hissetmesidir. Ayrıca Bkz, Georg Lukacs, “Estetik I”, Payel. İstanbul.

** Jean François Lyotard’ın, “Postmodern Durum” adlı kitabında ortaya attığı bir kavramdır. Bilginin kuramsal olarak ve ideolojik biçimi olarak belirlenmiş krizine büyük anlatılar der Lyotard. Fakat Lyotard’ın daha geniş çaplı ele aldığı modernizmin içinde barındırdığı bireyciliklerine karşı geniş çaplı bir savıdır.

sanatçılar Büyük Britanya'dan bu sergiye katılır. Bu bağlamda, "Christos Joachimides, 1981'de "Resimde Yeni Bir Ruh sergisinin kataloğunda; sanatçı stüdyolarının yeniden resimle dolduğunu, Avrupa ve Amerika'da yaşayan sanatçıların resmin keyif veren yönünü keşfederek izleyene sunduklarını belirtir" (Godfrey, 1986: 10). Bu sergide, betimlemeye, çizgiselliğe doğru giden bir yönelim vardır. Figürün yeni bir kimliğe bürünmesi, imgenin ifade üzerinden ele alınması; sanatçıların tuval üzerinde biçimsel değişiklikler yaratması, figüratif resmin önem kazanmasını sağlamıştır. "Yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür gibi bir dizi 'geri dönüş', hem modernist sanatın, hem kavramsal eğilimlerin dışladığı birçok geleneksel sanatsal unsurun yeniden sahiplenilmesine yol açmıştır" (Antmen, 2008: 263) Bu sergilerle beraber, toplumsal ve eleştirel olarak sanatçılar önemli resimsel yaklaşımları devam ettirdiler. Kimi Alman sanatçılar yeni ifade biçimleriyle büyük resimler yapmışlardır. Örneğin Hans Haacke, çeşitli üslupların birleşimi olarak enstelasyonlar yapsada aslında resmi ön plana çıkarmıştır. Böylece varoluşsal bir yaklaşımla figüratif süreçler çeşitli stilleri karıştırarak romantikleşmiş manzaralar, geniş mekanlar ve bellek ve hafıza ile figürü birleştirmişlerdir. Ali Akay'ın da, ifade ettiği üzere;

1980'lerin başında bir tür pentüre dönüşü izlemeye başlıyoruz. Bu hareket, resim piyasasının açılmasıyla ilgili ama yine de sanatsal olarak önemli geliyor. Resimselliğe, retinaya doğru giden bir çizgi söz konusu İtalyan Trans-avangardları yahut Alman neo-ekspresyonistleri, neo-geolar ve bu çizginin hemen arkasından 1980'lerin içinde bir tür postmodern resim adı altında geçen fakat aynı zamanda korkunç bir 17. Yüzyıla doğru geri dönen bir resim var. Özellikle Amerika'da böyle bir resim var, Poussin resmine geri dönüşü temsil eden bir Kaliforniya resim dünyası söz konusu oluyor ve Poussin'in resimleri mesela Kaliforniya manzaralarıyla resmeden ressamlar büyük resim geleneği içinden geçiyorlar. Hatta yağlıboya resim söz konusu olmasa bile çağdaş sanat içinde bazı çalışmaların 19. Yüzyıl çalışmalarına benzeyen bir şekilde ele alınmış olduğunu da görmek çok ilginçtir (Akay, 2010: 40). (Bkz. Şekil: 25)

Bu bağlamda, Eskinin yeniden ele alınmasının; ifadeci resim adına bir canlanış momenti olarak görmek doğru olabilir. Bu anlamda, 1980'li yıllar; Norbert Lynton'nun, "Modern Sanatın Öyküsü" adlı kitabındaki deyimle bir 'rönesansın ilanıydı'.



Şekil 25. Andreas Grusky, "Chicago Ticaret Odası". 2009.

İstanbul Modern’de 2008 yılında sergilenen Andreas Gursky’e baktığımız zaman onun fotoğraflarında tuhaf bir şekilde bu fotoğrafların yapılış şekillerinin, üsluplarının 19. yüzyıl resim anlayışıyla benzerlikler taşımakta olduğunu söylemek yanlış olmayacak gibi duruyor. Çünkü ne yapıyor Andreas Gursky? Bir yüzey-mekan üzerine fotoğrafın öğelerini belirli bir perspektif anlayışına göre yerleştirip bize büyük bir pompiye resmi gibi bir *pompiye fotoğraf* sunuyor (Akay, 2010: 40)

Ahu Antmen ve Ali Akay, başta işaret edilen ifadeci yaklaşımlara; resme ve tuvale geri yönelim olmasını, uzunca bir süre sanat ortamından dışlanan tuval resminin yeniden gündeme getirilmesiyle, figür anlatımının romanda da tekrar önem kazanmasıyla kuşkusuz yeni arayışların habercisi olduğunu anlatmışlardır. Yeni bağlamlar hem romanı hem de resmi hareketlendirmiştir. Yeni Dışavurumculuğun da romanın figürsel dönüş anlatısıyla beraber hareket ettiği dile getirilebilir. Yeni Dışavurumcular, resim yapma pratiğini desenle başlatır. Desenle resme başlamak, yüksek sanatın dinamiğidir. (Bkz. Şekil: 26)



Şekil 26. Jenny Saville, “Oxford Modern Sanat Stüdyosu”, 2012.

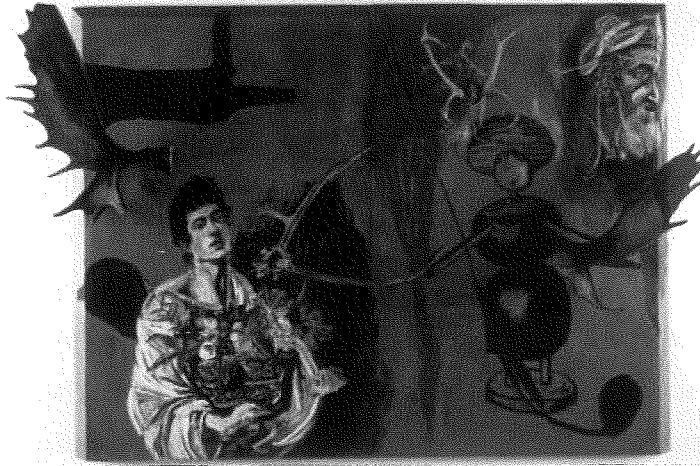
Bu bağlamda, eskinin yenilenmesi tuvalde, renk ve figür ilişkisi yönünden, önce kağıtta olur. Örnekse, “Jenny Saville, Francis Bacon, Lucien Freud” gibi sanatçılar, deseni boyadan önce tutarlar. Yeni Dışavurumculuğun, bu tipik özelliği Yeni Figürasyon’da yoktur. Yeni Dışavurumcular 80’ler ve 90’lar, dönemlerinin tavrını yansıtan öykünmelerle ve söylemlerle gündeme gelmişlerdir. Fredric Jameson, (1984) “Postmodernizm Ya Da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı” adlı kitabında Yeni Dışavurumcuğu bu yüzden, belki de “ileri-modernist” olarak tanımlar. Çünkü kolektif tarih ve alegori ile beraber modernizmin biçimsel kaygıları geri plana itilmiştir. “Genel hatlarıyla neo-ekspresyonist çalışmalar, duyguların belirgin bir şekilde ifade edilmesi mesele ediniyordu. Seçilen konular da sıklıkla geçmişle, ya kolektif tarihle ya da kişisel bellekle derin bir ilişki kurmaya yarayan, alegori ve sembolizm aracılığıyla işlenen sorunlardır” (Dempsey, 2009: 279). Sanatçılar, eskinin imgelerini incelemiş ve onları kendi yaşadığı kültürel gerçeklik içinde yorumlamışlardır. Fredric Jameson’ın da ifade ettiği gibi kültürel dökümantasyondan yararlanan sanatçılar, kalıplaşmış imgeleri fragmanter şekilde

kendi yapıtlarına koydular. Buna göre, “Yeni Dışavurumcular eskinin yeniden yaşanılması durumu değil de eskinin olanaklarını ve duyarlılığı üzerinde yeni önerilerle gündeme gelip, yaşanmakta olan salgına karşı kararlı bir anlama ve anlamlandırma isteğinin iyileştirici gücünü sergilemişlerdir” (Kuspit, 1981: 55). Kuspit’in de ifade ettiği üzere, sorun eski imgelerin yeni ifade tarzlarıyla tekrar özgün biçimde gündeme getirilmesidir. İmgelerin çeşitliliği post modernist paradigma içerisinde tuvalle buluşması yerel bağintıların bir kenara bırakılmasıdır. Bu anlamda, Julian Schnabel’in resminde yüksek sanatın yorumlaması farklı olacaktır kuşkusuz. O, bir Yeni dışavurumcu olarak tabakları kullanır. Ahu Antmen’nin ifade ettiğine göre;

Schnabel’in resimlerinde kullandığı gündelik hayattan malzemenin yarattığı dokusal özellikler kadar, sanat tarihinden öğelerle popüler kültür öğelerini harmanlaması, tarihsel/kültürel kaynaklar arasında herhangi bir hiyerarşi gözetmemesi özellikle dikkat çekmiş, hatta Amerikan Yeni Dışavurumculuğu'nun en temel özelliklerinden biri olmuştur. Schnabel’in resimlerinde tüm bu öğeler kendi kişisel tarihinin bir parçası olarak yer bulmuş, böylece öznel bir belleğin yansımaları olarak imgelere dönüşmüştür (Antmen, 2009: 268).



Şekil 27. Caravaggio, “Meyve Sepetli Çocuk” 1593-94.



Şekil 28. Julian Schnabel, “Sürgün” 1980. Karışık teknik. 90 x 120 cm

Yukarıdaki resimlerde görüldüğü gibi, Schnabel sanat tarihinin en saplantılı sanatçılarından olan, Caravaggio'nun “Meyve Sepeti ile Çocuk” adlı resmini referans almıştır.

1980'lerde çoğunlukla büyük olarak yaptığı resimler kabataslak olarak kurgulanmıştır. Ağaç parçaları, sahne malzemeleri ya da farklı yüzey malzemeleri; kadife, linolyum, halı, hayvan derisini de kullanmaktadır. Böylece geleneksel yüzey üzerinde oynamalar yaparak, asamblaj tekniği kullanmıştır. Schnabel, "Sürgün" (Bkz. Şekil: 28) adlı çalışmasında Caravaggio'nun resminden alıntılardıkları ile bir taraftan Yüksek Sanata atıfta bulunurken, diğer taraftan da, geyik boynuzu ve kadife vb. alt kültürün göstergesi haline gelirken, bir diğer yandan da kiçe ait malzemeleri resminin malzemesi yaparak post-modernist sanat anlayışını resimlerine taşımaktadır.



Şekil 29. Rainer Gross, "Sanatın modası, I" 1983.
Tuval üzerine yağlı boya. 190x270 cm Galeri Stefan.

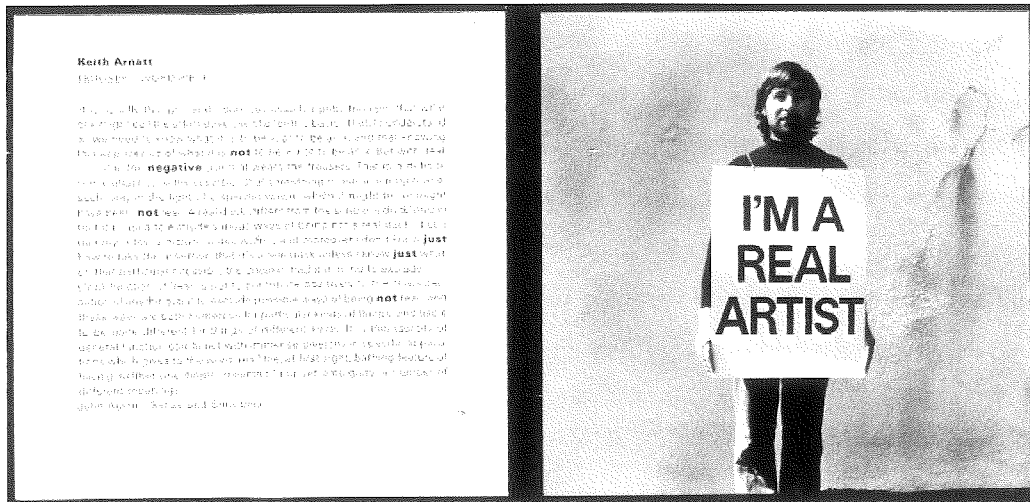
Rainer Gross'un resminde karşılaşılan dokunaklı imgeler, bir tür yeniden yeniden yorumlamadır. Böylece, Gross gibi sanatçıların üretimlerinin kolektif olarak geçmişle hesaplaşmaları belirgin bir tutumdur. Neo Rauch, Jenny Saville, Rainer Gross, Julian Schnabel gibi kimi sanatçılar eski sanat biçimlerini, (Rönesans, Barok, Rokoko) çağdaş bir resim söylemine dönüştürerek onu tekrar yorumlamışlardır. Rainer Gross'un, "Sanatın modası I" isimli resmindeki gibi, kendilerinden bir şeyler katarak sanat yapıtı ortaya çıkarmışlardır. Bu bağlamda, her ne kadar Lyotard için, "1980'li yıllarda avangardın görevi tuval üstünde soyut motifler ile figüratif motifleri karıştıran yeni resim eğilimlerinin ekletizmini reddetmektir" (Ranciére, 2014: 95). Yani estetik modernizmin ötediği sanatsal biçimleri yeniden ele almayı yersiz bulur Lyotard. Postmodern sanattaki genel eğilimler açısından düşünüldüğünde, figüratif eğilimlerin politik amaçlarından ziyade genellikle *pastiş, alıntı ve geçmiş biçimlerle oynama** Lyotard için ekletizmin reddedilmesi anlamına gelir. Ama Ranciére'e göre, modern sanat öz bilinçle ve sanatın öz düşünümelliği biçimi öykünme ile yorumlanmıştır. Böylelikle, Postmodernizmle beraber oluşan '*radikal sanat tarihi*' eleştirmenleriyle politik bakışlar

* *Pastiş, alıntı, ve geçmiş biçimlerle oynama, İlerki sayfalarda bu kavramlar sanatçı örnekleri ve söylem arayışları yönünden detaylı şekilde ele alınacaktır.*

güncellenmiştir. Kavramsal Sanatın eklektizmini ve Yeni Dışavurumculuğun figür algısını ele alarak, hem popüler hem de klasik bakışlara bakmakta fayda vardır.

2. 2. 1. 1980'lerde Postmodernizmle Oluşan Radikal Sanat Eleştirisi ve Yeni Dışavurumculuk.

Victor Burgin, T.J. Clark, Mulvey gibi yazarlar sanat dünyasındaki hareketlilikleri 80'lerde tartışılar. Jonathan Harris'in "Yeni Sanat Tarihi" adlı kitabında ifade ettiğine göre, bu yazarların çalışmalarında temsili yapıların yani 'resmin, fotoğrafın, heykelin' maddesel öz nitelikleri eleştirilir. Bunların içinde özellikle Victor Burgin'in diğer teorisyenlere nazaran daha spesifik savı vardır. Burgin, Jonathan Harris'in aktardığına göre; Sanat Kuramının Sonu: Eleştiri ve Postmodernite (*The End of Art Theory: Criticism and Postmodernite*) adını taşıyan makalede resmin ve kavramsal sanat üretimlerini karşılaştırır. Burgin, bununla beraber, kavramsal sanatı ve foto metinsel üretimleri eleştirmiştir. Burgin, Harris'in anlattığına göre geleneksel sanat dışı üretimlerin hem insanlığın hem de biçimciliğin 'sosyo-göstergebilimsel' eleştirisini oluşturduklarını düşünür. Ayrıca bu anlamda gelenek dışı sanat üretimleri ve pratikleri, "Hal Foster, Rosalind Krauss ve bizzat Burgin tarafından alt üst edici bir 'eleştirel postmodernizm'in parçası olarak öne sürülmüştür" (Harris, 2013: 213). Aynı zamanda Burgin, "fotoğrafik/fotometin temsilleri ve gelenekselin dışındaki heykelsi yapıtları üreten sanatçıların, hem insanlığın hem de biçimciliğin önemli bir 'sosyo-göstergebilimsel' eleştirisini meydana getirdiklerine inanır" (Harris, 2013: 213). Kimi, eleştirmenlerse kavramsal alt yapı sanat eserlerini eleştirel postmodernizmin parçaları olarak gördüler. Bu bağlamda, Burgin'e göre eleştirel bir tutum olarak kavramsal sanatın politik ve entelektüel kültürün, radikal sanat tarihi ile sahici bir ilişkisi vardır. Yani geleneksel sanat tarihi ile kavramsal sanatın yapıtlarının çeşitliliğinin çatışması teşkil edilir. Kısaca ifade edilirse, bu bağlamda ortaya çıkan sanat yapıtlarında aşırı eleştirel alanın radikalizmine tavır alınan metin ile beraber fotoğrafın birleşmesi gözükür. (Bkz. Şekil:30)



Şekil 30. Keith Arnat, "Pantolon- Kelimenin Parçası", 1972-89.

Bu bağlamda, genel olarak içerimleri kavramsal sanatın çok girift zihinsel sıçramalarına dayan foto-metin işlere alternatif sayılabilecek teorik söylemler, plastik sanatın varlığına yöneliktir. Post-modernizmin eleştirel paradigmasının, total anlamda figüratif geri dönüşleri çağırıldığı düşünülürse, kelimelerin görseelliğine dayanan sanata karşı, Lyotardcı büyük anlatıların figüratifliğin içinden geçtiğini ifade edebiliriz. "1970'lerdeki kavramsal ve eleştirel foto-metin uygulamalarının gelişimine muhalif olan ve 1980'lerin başlarında Britanya'da daha sonraları bazı eleştirmenler tarafından sanatta 'yeni ruhun' ve 'betimlemenin' parçası oldukları iddia edilen sanatçılarca meydana getirilmiş olan 'yeni dışavurumcu' resimlerdir" (Harris, 2013: 214). Jonathan Harris'in, "Yeni Sanat Tarihi" adlı kitabında ifade ettiği gibi Yeni Dışavurumculuğun gelişiminde, yeni arayışlarla gelişen ve yeni anlayışların verdiği heyecanla sanatçıların geniş çapta resim özlemi duyduğu söylenebilir. Ayrıca, "1980'li yıllar boyunca büyük ölçüde, resim, edebiyat, mimarlık ve müziğin geleneksel biçimlerin yeniden değerlendirilmesi, popüler kültürün yüceltilmesi şeklinde, 'zayıf düşünce', 'postmodernlik', 'trans-avangard' şeklinde kendini göstermiştir"(Perniola, 2015: 16). Böylece geleneksel biçimlerin ardına düşen bir sanatçı grubunun eğilimleri ortak yolda birleşti. Atölyenin tekrar figüratif sanat algısı içindeki yeri geri önem kazandı. Popüler kültürün yanında yer alan, Yeni Dışavurumculuk sanatı modaya ayak uydurmaktansa radikal olarak resme aşırı önem atfetti. Şimdi bu açıklamayı netleştirmek gerekir.

2. 2. 2. Donald Kuspit'in Yeni Eski Ustalar Söylemi

Yeni dışavurumculuk içerisindeki, bazı sanatçılar *Yeni Eski Ustalar* olarak anılmaya başlandı. Bu sanatçılar; Odd Nedrum, Lucien Freud, Paula Rego, Julie Heffernan, Vincent Desidero'dur. Donald Kuspit'in, "Sanatın Sonu" adlı kitabında ki tespiti olan '*Yeni Eski Ustalar*', varlığı güçlü bir şekilde süren happenigler, performanslar dışında oluştu. Kuspit buna bağlı olarak "*Günümüzde şaheserler yapılmakta mıdır?*"*, adlı metninde durumun ciddiyetine dikkat çekmiştir. Devamında, bu sorunun aslında estetik bir sanat yapıtının *şaheser* adı altında yaratılıp yaratılamayacağı üzerine bir anlam sorunu olduğunu söyler. Bu bağlamda, hem estetik ideolojinin hem de sanatçıların tutumlarıyla, iletişimin kopukluğunun nitelenmesi, *post sanatçıların* malzeme kullanımlarını etkiledi. Sanatçıların da eserlerinde yaratıcılıktan uzak yapay fikirlerinin olmasıyla, iletişimin krizini körüklediği görülür. Kuspit'e göre, bu krize post sanat sebep olmuştur. Şöyle söyler, "Post sanat, sanki post şaheser ve post modern anlamına geliyor- Le Witt'in 'güzel icra' ve 'yetenek'i reddetmesi çok şeyi ifade ediyor (post sanatçıların bir malzemeyi, aracıyı ustalıkla kullanmanın ne anlama geldiği konusunda hiçbir fikirleri yok" (Kuspit, 2010: 189). Buna göre, Kuspit'in 'güzellikten ve duyumsamadan yoksun üretilen

* Donald Kuspit'in, "Sanatın Sonu" adlı kitabındaki son bölümün ismidir. Bu bölümde, Kuspit *Yeni Eski Ustaları* anlatır. Atölye'ye geri dönüşler ve resim adına canlanışları açıklar.

eserlerin geniş ölçekte popülizme düştüğünü', ifade ettiği çıkarılabilir. Tabi buradaki düşünceye göre, Atölye'den uzak olmanın sanatçı prototipinde sıradanlaşma oluşur. Gene Kuspit'e göre;

Günümüzde hala şaheserler yapılmakta, böylece sanatın eğlendirici post sanat içinde girdiği çıkmazın ötesine geçilmektedir. Estetik şaheserler yaratma olasılığı anti-estetik, anti-imelem, anti-bilinçdışı tarafından yok edilmiş gibi görünse de, ham olan toplumsal ve fiziksel malzemenin bilinçdışının yardımıyla imelemsel saflaştırma yoluyla estetik açıdan aşkın sanata dönüştürebileceğine inan hala sanatçılar vardır. Onlar, avangart sanat biçimlerini post modern bir bakış açısıyla tarihsel ve eski moda olarak göstermeye çalışan post sanata karşı direnen kişilerdir. Resimde hala şaheserler üretilmektedir: Özellikle Alman Yeni-Dışavurumcu resimleri, (Baselitz'in söylediği gibi 'kaos'a) İlk Alman Dışavurumcu resimlerinden daha çok şey borçludur (Kuspit, 2010: 191).

Bu bağlamda, şaheser üretimi alanından, atölye kavramına dönüldüğünde, post modernlikle, *yeniden atölye kavramı*, önem kazanmıştır. Böylelikle, "Don Eddy ve Eric Fischl değişim geçirerek Yeni Eski Ustalar arasında katılmışlardır. Avigdor Arikha ve Lucien Freud, Yeni Eski Usta sanatının duayenleridir" (Kuspit, 2010: 198, 199). Bu sanatçıların hepsi yetenekli, hümanist, düşünsel yönleri ağır basan sanatçılardır. Bu sanatçılardan bir örnek verilirse, belki de bu Lucien Freud olur. Freud, figürün mekansal konumunu ve dünyadaki varlık problemini mesele edinmiş bir sanatçıdır.



Şekil 31. Lucien Freud, "Güneşli sabah, sekiz bacak" 1995. Tuval üzerine yağlı boya. Londra.

Freud'un klasist çağrışımlı yapıtları, bu çağın yaratım anlayışı içinde plastize edilmiş birer mecra olmanın beraberinde yaşamsal devinimin göstergelerine de dönüşürken, rengin, formun içinde yer aldıkları tuval dışında bir zamanı ve mekanı yansıtmaktadır. Özellikle, portre resimlerinde kendisine ait temsil değeri dışında, yaşam denilen doğal akış içindeki bu büyük naturalizmi tasvir eder. Mekanlarındaki, figürlerin portreleri ve konumları, doğal hayatta olduğu gibidir. Çünkü sanatçının resimlerinde ki, modeller kendi tanıdığı insanlardır.

“Sanatçının ‘hayatının insanları’ diyerek tanımladığı sevgilileri, çocukları, annesi, arkadaşları, ahbablarının portreleri: Yüz, büst, bütün vücut, giysili, çıplak, tek başına, iki kişi, köpekli, kedili, fareli... Bir “hayatın insanları” (Baransel, 2013). Freud’un, “Güneşli sabah, sekiz bacak” adlı resminde görülen, “insan ve hayvan” sanatçının değişmez doğal imgeleridir.

Freud’a göre bu doğal hal, aldığı kokuyu takiben; üzerinde düşünmeden, sadece içgüdülerinin onu yönlendirdiği biçimde hareket eden bir köpeğin davranışlarındaki dolaysızlık, teslimiyet ve hayvanlara has tedbirli bir kendini bırakmışlıktır. Freud kendisine poz veren kişilerden de tam olarak bunu bekliyor. Freud için modelin atölyedeki varlığı o kadar önemlidir ki, tuvalin arka planına bile asla önünde modeli bulunmadan tek fırça darbesi vurmaz. Çünkü modelin varlığı, ressamın mekân algısını değiştirecektir. (Baransel: 2013)

Kuspit’in, Yeni Eski Ustalar için üzerinde durduğu estetik kaygılar Zeynep Baransel’in anlattığı gibi modeline yoğunlaşma ile birleşmiştir. Freud bu bağlamda, modelin görünüşüne odaklanmış bir sanatçı olarak, Kuspit’in ifadesi olan “Atölye yeniden yapılandırılanların” içine girer. Dış dünyanın kaosundan ve çelişkilerinden, sıyrılmak için sığınılan bir yer haline gelmiştir. Ama bu yeni atölye ne kökensel ne de öncüdür. Yeni Eski Ustalar sanatını inceleyen ve onların hümanist tavırlarını alarak sentezleyen çağdaş ressamların yeniliğiyle ve eleştirelliği birleştirmiştir. “Bu bir Yeni Eski Ustalar sanatıdır. Yetenek yine sınırlı miktarda bulunan bir şey, ama sanat kavramsallığını koruyor. “Kosuth bir zaman söyle söylemişti: ‘Sanat ancak kavramsal olarak var olabilir’. Ama Yeni Eski Ustalar, maddi olarak da var olmadığı sürece sanatın sanat olmadığını gösterir” (Kuspit, 2010: 197). Yeni Eski Ustalar gelenek ile bağlamı yenilik olarak nitelenebilecek bir estetik tavırla; geleneksel resim malzemeleri yaşama geçirmiş ve post sanatı yok sayarak yüksek sanatı canlandırmışlardır.

2. 2. 3. Yeniden “Dışavurumculuk”

Ressamın duyguları, dışavurumları, gördüğünü algılama biçimi ve ilgi alanları her zaman değişmiştir. İşte burada figür bu tür sorulara farklılık katmıştır. Bu da ressamın resimsel dilini genişletmiştir. Montajın, resme eklenmesi, figürün montajı taşınması, resmin akışkanlığı ve pürüzlülüğü bedenlerin iç içe geçmesi, birçok veri mevcuttur. Yetmişlerin başlarında toplumsal olarak sanat çoğul ilişkilerde meydana gelen hareketlerle ifade buluyordu. Bu dönemde herkes sanatçı olabiliyor ve her şey sanat olabiliyordu. Modern anlamda atölyenin, Kuspit’in de ifade ettiği gibi miadını doldurduğunu değil bizzat sanatçıların geleneksellikten uzakta arayışlara girdiği söylenebilir. Sadece atölyeye bağlı olmayan sanatçılar, her mekanda sanat yapıtları üretebiliyorlardı. Bu anlamda figüratif resim, toplumsallık ilişkide 80’lerde hız kazanan küreselleşme politikalarıyla bölgesel sanat mekanlarının çoğalmasında payını aldı. Bu dönemin sanat ortamında birbiriyle ilişkili olarak ortaya çıkan ve neo* önekiyle başlayan hareketler oluştu. Hepsinin ortak noktası, ardışık olarak politik taşınmasıdır. Yeni bir dille birlikte inşa edilen bu yeni hareketlerde ‘Yeni Dışavurumculuk’ iddialı resimler üretti. Bu resimlerin yeni bir

* Neo-Avanguardia, Neo-Geo, Neo-Ekspresyonizm...vb

bağlamdan hareket ettiğini dile getirilebilir. Sanat piyasalarıyla kurdukları kuşkulu birlikteliği pek de gizlemedikleri gibi, dönemin sinik tavırlarına karşı söylemlerle gündeme gelmişlerdir. Sonraki süreçte, 1980 ve 1990'ların liberalizminin kültürel kodlarıyla, kavramsal sanat için durmaksızın tıkanması, merkezini kaybetmiş üretimlere karşı Philip Guston, Jörg Immendorff, George Baselitz, A. R. Penck, Francesco Clemente gibi sanatçılar 'dışavurumu' yeniden ele aldılar. Yani bu bağlamda, sanatın sonu tartışmalarından geçen sancılı süreçten, kavramsal sanatın felsefi temelli argümanları bir nevi kriz içindeydi. Hatırlarsak, Arthur Danto'nun ünlü, "Sanatın Sonundan Sonra" adlı kitabında ele alınan sanatın sonu tartışması, Hegel'in yönteminden farklı olarak sanat ile felsefenin ilişkisinin yarattığı sarsıntı üzerinedir. Danto, günümüz sanatının felsefeyle ilişkisini, felsefeciler tarafından fazla ele alınmasıyla sanatın sonunu getirdiğini anlatır.

Bu tartışmalarda, sanatın sonlanarak felsefeye evrilmesiyle ilgili düşüncesi sanatın özerkliğinin, Ali Artun'un ifade ettiği gibi "estetik modernizmin uyandırdığı bir ana denk gelir". Böyle bir süreç yönünden; Yeni Dışavurumcu resmin; "yenilenme peşinde koşma" amacı postmodern bir yaklaşım sergiler. Hall Foster'ın, "Gerçeğin Geri Dönüşü" adlı kitabında ifade ettiği, "merkezsizleşme problemi", kültürel rekabette mesajların sağlam olmasını çağırıştır. "Lucien Freud, Neo-Rauch, Jenny Saville, George Baselitz" gibi isimlerin politik anlamda resimleri boy göstermekteydi. Bu bağlamda, "Yeniden resim, yeniden figür, yeniden anlatı, yeniden tarih gibi bir dizi 'geri dönüş', hem modernist sanatın, hem kavramsal eğilimlerin dışladığı bir çok geleneksel sanatsal unsurun yeniden sahiplenilmesine yol açmıştır" (Antmen, 2008: 263). Bu süreçte, figüratif yeni söylemlerin kültürel bir faaliyet olduğu düşünülürse deneyim çevrelerin genişlemesi, yeni hayat tarzlarının benimsenmesi, sanat görüşlerinde özgürleşme getirdi. Dolayısıyla gündelik hayatın penceresinden bütünlüklü bir bakış gerekli gözükür. Yeni Dışavurumcu sanatçıları atolyeyi gündelik hayata taşıdığını düşünürsek, figüratif estetiğinin özellikle 1980'lere yansması yenilikler getirmiştir. Bu savı daha iyi anlamak için, gündelik hayat eleştirisinin ve Yeni Dışavurumculuğun ilişkisine bakmak gerekir.

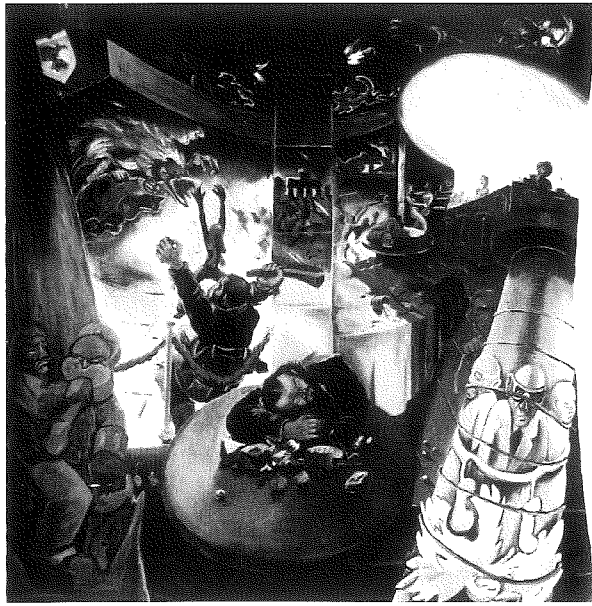
2. 2. 4. Gündelik Hayat Eleştirisi Bağlamında Bir Post Modern Sanat Olarak Yeni Dışavurumculuk

Toplumsal açıdan, bireyci yaklaşımların getirdiği izler sanatçıların ve kitlelerin yaşamlarını etkilemesi, kuşkusuz sanat dünyasını yönlendirmiştir. Yukarıdaki anlatılanlara ek olarak gündelik hayatın estetikleştirilmesi, yüksek ve alt kültür arasındaki mesafenin yaklaşmasına sebep olmuştur. Bu bağlamda, Yeni dışavurumculuk çoğulcu bir şekilde, resme ait olan biçimleri gündelik hayattan almıştır. Küreselleşen kültür politikaları sanatçının içinde yaşamış olduğu toplumun içine yansımıştır. Daha çok orta sınıfa ait denilebilecek sanatçılar, kültür ürünlerini seçerek kendi stillerinde yeniden yorumlamışlardır. Gündelik pratikler içinde egemen sınıfların yaşam tarzlarına uzak bir şekilde yoğunlaştıkları sanatsal imgeler de bir hayli

zenginleşmiştir. Popüler kültürün içinde işçi sınıflarının da sanatçılar çıkarttığı düşünülürse *düşünsel, sanatsal, kültürel, etnik temaları* taşıyan meslek grupları da sanata girmiştir. Dolayısıyla;

Yeni orta sınıfın estetik, üslup, hayat tarzı, hayatın üsluplaştırılması ve duygusal keşfe yönelik artan duyarlılığı sanatçı sıfatıyla çalışan insanların ve aracı sanat mesleklerinin toplumda gördüğü saygının yükselişine paralel olarak gelişti. Sanatçının bohem, dışarıklı, farklı üslubunun daha kavranabilir ve kabul edilebilir kılınmasıyla birlikte, "karşıtlıkların azalması" söz konusu oldu (Featherstone, 2013: 93).

Featherstone'nun, ifade ettiği mesleklerden biri de ressamlıktır. Bu insanlar kendi sanatlarını böyle bir toplumsal ortamda üretmiş, yaşamlarının sorunlarıyla birlikte sanatlarını birleştirmişlerdir. İfadeci yaklaşımları ve sanatsal teknikleriyle sadece sosyal ve estetik tavır olarak değil, sanatsal duruş olarak da belirlenmiştir. Bu yüzden, "Sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırının yok edilmesinin, yüksek sanat ve kitle kültürü/popüler kültür arasındaki ayrımın çökmesinin, üslupta genel bir keyfiliğin harmanlanışının vurgulandığını görürüz" (Featherstone, 2013: 121). Georg Simmel'in, "Modern Kültürde Çatışma" adlı kitabında anlattığı gibi; "hayatın yaratıcı hareketinin, hayata ifade ve gerçekleşme formları sunan bir takım yapıtlar [*Artefakt*]* ürettiği yerde", sanatsal formlar oluşur. Bu formlar, "sanat eseri, din, bilim, teknoloji"dir. Hayatın akışı içerisinde, dış etkenlerden bağımsız olarak kendi formlarını korurlar. Onlara can vermiş sanatçıyla beraber, kendilerine özgü bir mantığa sahiptirler.



Şekil 32. Jörg Immendorff. "Kafe Almanya", 1978.
Tuval Üzerine Yağlıboya, 2. 82 x 2.73 m.
Özel Koleksiyon. Micheal Werner Galerisi.

* Doğal olmayan, yapıntı demektir. Ancak Simmel bir sanat yapıntısının izlenimler çerçevesinde ele alındığında sürekli değişebilen durumlarda anı yakalayabilen sanatı ve kültürel üretimi vurgular.

Gene Simmel'in, "Modern Kültürde Çatışma" adlı kitabında ifade ettiği şekilde hayatın içindeki 'akışkan formlardan' esinlenilirse, Jörg Immendorf'un resimleri akıllara gelebilir. Bilindiği üzere, Immendorf Alman Yeni dışavurumcu ressamlarından birdir. Resimlerinde gerçekçi tarzıyla figür ve sembolik imgeler kullanmıştır. Düşüncesini Yeni Objektivist sanatçılar olarak, George Grosz, Max Beckman ve Otto Dix'den almıştır. Onun resimleri, Markus Lupertz ve A.R Penck'ten gibi çağdaşlarının soyut uygulamalarından, oldukça farklıdır. Immendorf, ünlü kavramsal sanatçı Joseph Beuys'un da içinde olduğu; Düsseldorf Sanat Akademi'sinde çalışmıştır. Immendorff'un en popüler resimleri, genellikle "Café Deutschland" denilen bir kapalı mekandaki insanların; sosyal ve politik durumlarının betimlendiği sahnelerden oluşur. Ayrıca, resimlerin içlerine yer yer, eski hocası Beuys'u da yerleştirmiştir. Immendorff "Kafe Almanya" döngüsünü 1978'de resmetmiştir. "Café, Sanatçının kendi aklının bir metaforudur-koyu bir kalıtsal semboller çorbası içinde güncel politik figürlerin, Almanya'nın ulusal kahramanlarının ve Marksist kuramın işçi sınıfının çalkantılı bir girdabıdır" (Fineberg, 2014: 404). Bu bağlamda, kendi sanatını inşa eden Immendorf, gündelik hayat estetiğinden beslenerek ve tamamen kendine has özgün üslup kullanarak, Marksizmin eleştirelliğiyle toplumdan gözlemler sergilemiştir. Immendorf'un, "Kafe Almanya" isimli resminde görüldüğü üzere 'sanat politikası' insan ilişkileriyle meydana gelir. Ayrıca, Postmodern* sanatın açtığı dil olanakları yönünden sanatçılar toplumsal zaman ve mekanın niteliklerine sarılmışlardır. Postmodernist kültür imajların oluşumu bağlamında, sanatçılar geniş çaplı olarak yeni bakışlar yaratmışlardır. 'Post modern' teriminin de verdiği, anlamlar geniş bir soyutlama içerir. Bu bağlamda, popüler kültürde "Her şeyden önce, 'postmodernizm' teriminin kullanıldığı sanatsal, entelektüel ve akademik alanların genişliği çarpıcıdır. Rauschenberg, Baselitz, Mach, Schnabel, Kiefer; kimileri buna Warhol'u ve altmışlı yılların pop sanatını ve başkalarıysa Bacon'ı dahil edecektir" (Featherstone, 2013: 21). Postmodernizmle ilintilendirilen bu sanatçılar içerisinde, "Baselitz, Bacon, Schnabel, Kiefer" dikkat çeker. Bu sanatçılar, Yeni Dışavurumculuk içerisinde yer alırlar.

Gündelik hayatın estetikleştirilmesiyle beraber, yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki ayrım kapanmıştır. 1960'lardan 1980'lere ve 1990'lara kadar bilinen *avant-gardist* ve *neo-avant-gardist* dinamiğinin varlığı, kitle kültürü imgelerini biçimlendirmiştir. Bu anlamda, tüketim nesnelere değiş tokuşu çeşitli sanat pratiklerine dair bir takım sorunlar yaratmaktaydı. Örneğin; Minimalizm ve Performans sanatı *nesne* ve *bedene* ilişkin sorunsallaştırılmalarıyla sanatçılar, eleştirel alanın kuramsallığının etkisi altına girdiler. Sanatçılar, ister istemez çevrede olan biteni ayırt etmişlerdir. Tabii bu durum sanat ortamındaki, enformasyon ağının da sürekliliğini güçlendiriyordu. Aslında, Minimalizmin ve Pop-art'ın seri

* Post Modernizm genel olarak, Modernizm'den sonra gelen süreci tanımlar. 'Post' eki, "sonrası" anlamına geldiği gibi 'yeni olan ifade biçimleri' ve modern olana karşıtlık içerir.

üretme geçmesinin, sanatsal biçimlerin birbirine yakınlığı, 1980'öncesi sanatsal dönemle, bu yapının içinde meydana gelen kuşkusuz sanatsal bakışlardı. Bir takım özerk sanatsal pratiklerin çokluğu bazı akımların kendi yolunu çizmesini hızlandırdı.

2. 3.YENİ DİŞAVURUMCULUKTA KAVRAMSAL SORUNLAR

2. 3. 1. Benlik Sorunu

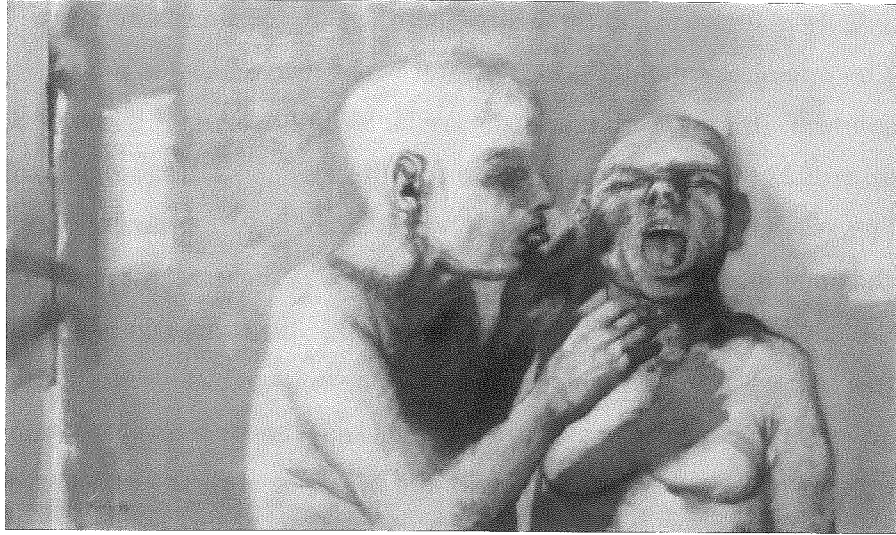
Modern ve Postmodern dönemin getirdiği çok değişik sanatsal ve düşünsel yapılar, toplumu da anlam arayışına yöneltti. Böylece kişisel yatkınlıkların dışındaki sanatsal hareketlilikler de toplum için estetik sığınak haline geldi. Fredric Jameson'ın, "Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı" adlı kitabında anlattığı gibi, '*göstergeler, iletiler ve imajlarla*' dolup taşan bir toplumun benliği sorunsallaştırması ve yüzeye taşması kaçınılmazdır. Antropolojik ya da gündelik anlam ve yüksek kültür anlamındaki sanatın gidişatı da benlik sorunlarını getirmiştir. Bundan dolayı, duyguların giderek artan ölçüde yoğunlaşması, 80'lerin sanatsal hareketlerinden biri olan Yeni Dışavurumculuğu derinden etkilemiştir. Donald Kuspit'in, "Eleştirel Bir Tarih: 20.yy Sanatı" adlı makalesinde ifade ettiği gibi;

Benliğin bu dünyada tecrübe ettiği anlamsızlık üzerinden çalışarak, benliğinin anlamının hissini yaratabilmek için, Yeni Dışavurumcular gayretli bir şekilde, güçlü ışık ve tonlamaya dayalı, zıt duygular taşıyarak şehvetli ve agresif-doğal olarak absürd-çalışmalar yapar. Anlamlılığın atmosferini yaratır, başka bir şekilde ironik olarak anlamsız gelen görüntü üzerine. Acayip anlamsız figürler etrafında anlamlı aktivitenin aurasını meydana getirirler. Ciddiyetsiz insan simgeleri, bazen tuhafça deforme edilmiş, dolayısıyla insan benzemeyen, bazen boşlukta terk edilmiş ya da atılmış şekilde sanki alakasızlıklarını gösterir gibi. Yeni Dışavurumcu benlik anlamsızlığı acı yoluyla anlamlılığa dönüştürür, kendi çalkantılı ışık ve tonlamaya dayalı yöntemi ile kendi kişilik çatışması ile tüm estetik kaygıları bir bir kenara bırakarak, yeni bir estetik baskı ve keskinlik getirebilmek için. En yakıcı anlamlılığın yitirilmesinin tecrübesidir (Kuspit, 2006)

Kuspit'in söyledikleriyle, kişi öz kimliğini farklı şekillerde kurabilir. Duyguların cesaretle tuvale aktarılması, toplumsal anlamda da benliğin üst duyarlılık teşkil etmesidir. Yani, bir aktarım olarak duyguların yoğunluğunun daha fazla hissedilmesi meydana gelir. Buna göre;

Yeni Dışavurumcular'ın, yöntemleri tanıdıktı: yalınlık ve hareket, üstü kapalı bir ironi ve güçlü kara mizah, bozma ve doğaçlama, burjuva kültürünü şaşırtan kaba sabalık ve çouksusal estetik. Ama her şey taze bir diyalektik hava ile sunulmuştu; bu da avangartlığın kişiye aşına olmayan yanını kapatıyordu. En önemlisi, avan-gart yöntemler olan sanatsal farklılaşma ve bireyselleştirme onların sanatında kendini diğerlerinden farklılaştırma ve bireyselleştirmeye devam ediyordu. Daha fazla meçhulleşen modern dünyada tek bir benlik olmak gibi çözülemeyen bir sorunu çözülemeyen fetişleştirmelerdir (Chodorow, 2009: 109).

Chodorow'un, Yeni Dışavurumcular için tespitinde; Freudyen bir algı görülür. Erotizm unsurlarının, sanatın merkezine yerleştirilmiş yapılarından beslenen Chodorow, Yeni Dışavurumculuk'ta benliğin doğasına ait olarak, *fetişizmi* görüyor. Jean Rustin gibi, sanatçının resminde görüldüğü Chodorow'un ifade ettiği "fetişleştirme" benlik sorununu işaret eder. Sanatsal yaşam alanlarının yarattığı bilgi ve zihinsel koşullar sanat yapıtına dayandırabilirken, gündelik hayatın birey üzerindeki geriliminin estetikleştirilmesiyle 'benlikçi' tavırlar Jean Rustin'in, "Deponun Yanında" adlı resmindeki gibi sertleşmiştir. (Bkz. Şekil: 27)



Şekil 33. Jean Rustin, "Deponun yanında", 1985. Tuval üzerine akrilik boya. 70x91cm.

Yeni Dışavurumcular yenilmiş benlik ve kaybedilmiş benlik duygularını kişisel ve deneysel şekilde düzeltmeye, onarmaya, önemli noktaları yenilemeye çalışmışlardır. Benliğin anlamsızlığı duygusu (dolaylı olarak duygu ve düşünce arasındaki ayırım, bir başka deyişle kişilik bölünmesi, olması yakın kişilik parçalanmasının habercisiydi)- modern topluma göre bir başka yere özgü ve post-modern toplumda genel bir durumdur. (Kuspit, 2006)

Kuspit'in yukarıdaki ifadeleri, (yenilmiş benlik ve kaybedilmiş benlik duyguları, kişilik bölünmesi) şu şekilde açılırsa, kişinin içinde tuttuğu duyguların benliğin işlevleri için etkisiz kalması post modern toplumda kişinin kendisini bilmesini baskı altındadır. Fakat bastırılmış duygular bir yalnızlığı getirir. Modern toplumda bu yüzden, kişilik bölünmesi oluşur. Bu bağlamda, post modern toplumda sanatsal alanlarının geniş ölçüde egemen olmasıyla da, sanatçıların kendi içinde ve dışında "benlik" sorunun ortaya çıkması yaşanmıştır. Bu bağlamda, Schnabel "Resimlerimin insanları ezmesini değil, kendi en özel benlik duygularının özünde yer alan o apaçık kendini iyi ifade edememeyi açığa çıkarmasını istiyorum" (Antmen, 2009: 272) der. Bu sorunun git gide yerleşik hale gelmesinin sebebi; yaşamsal mücadelelerin çıkmazlığa yol açmasıyla *benliğin risk altına girmesidir*. Kısacası benlik kavramı, modern toplumla beraber sanatçılar tarafından sorunsallaştırılmıştır. Duyguların içselleştirilmesiyle birlikte farklı sanatsal stilleri benimsemişlerdir. Pastiş tekniği bu anlamda önemli olmuştur. Yeni dışavurumcu sanatçılar sanatlarını ifade ederken pastiş de seçkin olarak kullanmışlardır. Bunu daha iyi anlamak için, pastiş sorunun Yeni Dışavurumculuk için nasıl yer ettiğine bakılmalıdır.

2. 3. 2. Pastiş Sorunu

Postmodern sanatın anlatı biçimleri düşünüldüğünde, *pastişin, alegorinin, parodinin*, Fredric Jameson, François Lyotard gibi teorisyenler tarafından dile getirilmesiyle, resimlerde bu yöntemlere rastlanır. Montaj, foto montaj teknikleriyle beraber, çağdaş bir dil içerisinde; Yeni Dışavurumcu sanatın zengin imgeleri gösterme konusunda çok büyük etkisi olduğu düşünülebilir. Bu

bağlamda, Lyotard postmodernizmin imgeleriyle ilgili değişim sürecinin özelliğini, popüler kültürden alır. Lyotard'ın amacı, "Post Modern Durum" (1979), kitabında imajın ve anlatıların yönetimini resim tekniği olarak bütünsellikleri göstermektir. Lyotard, Postmodernizmle beraber bilginin kullanılmasını ve popüler kültüre ait diğer yandan da ciddi kültüre ait öğelerin *yan yana getirilmesini* ele alırken 1980'lerde, figüre yönelik de etkisi sayılabilecek bu 'yan yana getirme' ögesi için Frederic Jameson, devreye girerek postmodern anlatının yönlendirici ilkesi olarak *pastiş* fikrini kuramlaştırmıştır. Bu bağlamda, "Bireysel öznenin kaybolması ve bunun formel sonuç olarak, kişisel üslubun giderek daha zor bulunur olması, bugün *pastiche* diye adlandırabileceğimiz neredeyse evrensel uygulamayı doğurmaktadır" (Jameson, 1994: 76). Jameson, bu üslubu netleştirmek için parodiyle ve pastişini birbirinden ayırmıştır. Böylelikle geliştirdiği pastişini kuramını söylemsel düzenden, yazınsal düzene aktarmıştır. Jameson'a göre parodi, hemen algılanabilecek olan özgün bir üslubun alaycı taklidi olduğudur. Jameson, "Üslupta yeniliğin artık mümkün olmadığı bir dünyada, geriye kalan tek şey ölü üslupları taklit etmek, hayali müzede üslupların sesleriyle ve maskeler aracılığıyla konuşmaktır" (Heartney, 2013: 123) der. Sanat eleştirmenlerinden Craig Owens ise, post modern sanatın anlatsal parçalanışını; "Walter Benjamin'in "Alman Tragedyasının Kökeni" (1928) adlı kitabındaki, *alegorik anlatım** kavramıyla kurgulamıştır.

Postmodern sanat sadece yıkık dökük mekanlara (kısa ömürlü enstalasyonlarda olduğu gibi) ve parçalanmış imgelere (sanat tarihinden ve kitle kültüründen mal ettiği parçalardaki gibi) yaptığı vurgularla değil; daha önemlisi biçimsel kuralları bozma, kavramsal kategorileri yeniden tanımlama, modern simgesel bütünlük düşüncesine meydan okuma dürtüleriyle - gösteren ve gösterilen arasındaki uçurumu kötüye kullanma-alegoriktir (Foster, 2009: 119, 120).

Hall Foster'ın, bu tümcesi modernizmin simgesel dürtüsüne karşı post modernizmin alegorik dürtüsünü koyduğu için sorunlu olduğudur. Simgesel dürtünün araç olarak kullandığı alıntılama işlemi kullanışlı model haline gelir. Yani alıntılanmış imgeler birbirinden farklı olarak bir modelde birleşirler. "Bu kullanışlı model, tanım yaparken modernizmin simgesel dürtüsüne karşı postmodernizmin alegorik dürtüsünü koyduğu için sorunludur. Çünkü bu dürtüler birbirini karşılıklı olarak- birincisi aşkın, mutlakçı ve ütopyacı iken; ikincisi içkin, çelişkili ve bir şekilde- düşüş biçiminde tanımlar ve bunu modernizm içinde yapar" (Foster, 2009: 120). Tam da, burada Roland Barthes, devreye sokulabilir. O'na, göre bir eserin somut bir gerçeklikle ilişkisine bakarak değil, eseri algılayanın eylemlerine bakılarak anlaşılır. Dil söz konusu olduğunda edebiyatta, eserden bağımsız var olduğu söylenebilir. "Dil yazının berisindedir. Biçemse neredeyse ötesinde: Yazarın bedeninden ve geçmişinden bir takım imgeler, bir de konuşma biçimi, sözcük dağarcığı doğar ve yavaş yavaş sanatın özdevinileri olur" (Barthes, 2009: 20). Barthes için, metni yazardan önce var olan ve yeni bir sanat eserinin hammaddesini oluşturan fikirler, resimler ve yazılı metinleri

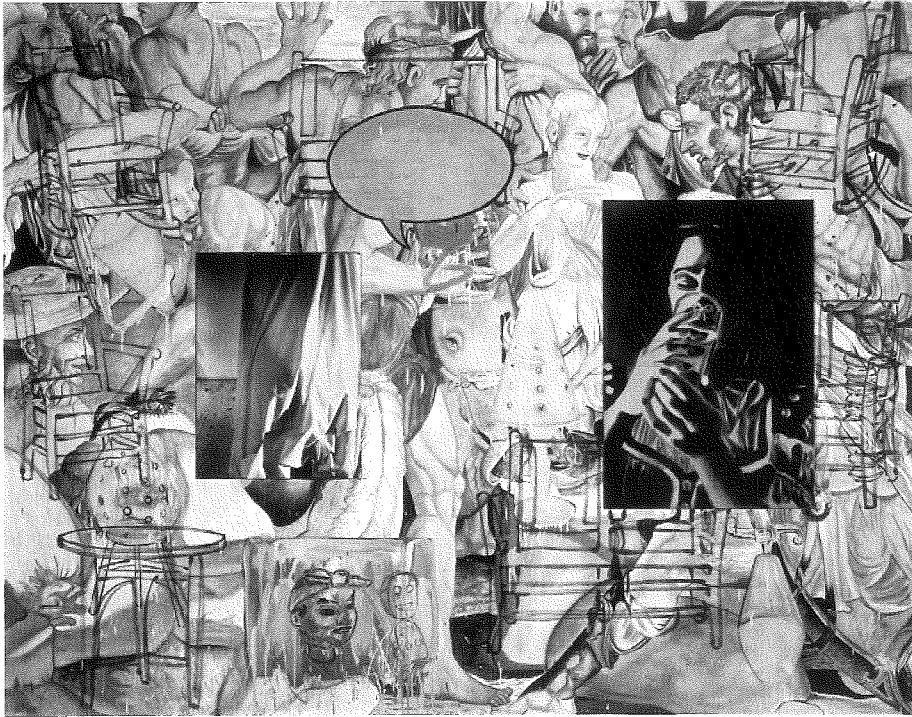
* Walter Benjamin'e göre, *alegorik anlatım barok doğa anlayışının imge ile bütünleştirilmesi* denilebilir. Bu yüzden, *alegorik anlatım görsel imge ve dilsel göstergelerin montajının içindedir.*

bir ağ gibi değerlendirmektir. Yani ona göre, metin, hiçbirisi özgün olmayan çeşitli yazıların toplanmış bir alıntılar dokusudur. Yazar, 1967’de kaleme aldığı, “Yazarın Ölümü (*Death of the Author*)” başlıklı denemesinde, “bir metin, tek bir ‘teolojik’anlamı (*Yazar-Tanrı’nın ‘mesajı’*) serbest bırakan bir kelimeler dizisi değil, içinde hiç birinin özgün olmadığı çeşitli yazıların iç içe karışıp çarpıştığı çok boyutlu bir uzamdır” (Fineberg, 2014: 390) der. Yani Barthes’a göre birbirine zıt görünen yapılar aslında birleşince, dirimsel bir ilişki ortaya çıkar. Anlam ve gönderim olarak imgenin sabit olmadığı düşünülürse, bütüncül değer olarak bir resmin varlığı ne ise metnin de varlığı da odur. İkisi de, alıntılar ve simgeselliklerle iletişim sağlar.

Bu bağlamda, bir sanat eserinin onda yaratıcısı tarafından saklanan kalıcı anlamların bir deposu olduğu şeklindeki geleneksel yaklaşıma kökten itiraz eder. “Barthes, her bir gösterge (bir kelime, ya da onun uzantısı olarak bir imaj ya da fırça darbesi), Tarihin ve toplumsal teamülün bir ürünüdür, iddiasında bulunur” (Fineberg, 2014: 390). Bununla birlikte Barthes, bir metnin kapsamının sınırlarının çizilmesinde, sürekli değişmekte olan kültürün, insana topluma rol biçerek, her hangi bir metnin, ya da imajın sabit bir yorumunun yapılmasını reddetmektedir. Bu bağlamda, sayısız alıntı ve imajlar vardır. Yani, bir sanat eserinin sahip olduğu bütünlük duygusu ‘yazar’dan değil, metne dalan ve onu harekete geçiren, metni yeniden yazan okurdan gelir. Barthes bunları her ne kadar edebiyat üzerine yazsa da 1970’lerin sonunda, Barthes’dan etkilenen pek çok sanatçı “kişisel deneyimin verileri olmanın yanı sıra kişinin kendi anlatımcı çalışmasının ham maddesi olarak hazır -nesne/ready-made imgelere ya da fikirlere başvurdu. ‘Kendine mal etme/Appropriation’ olarak bilinen bu yaklaşım, Pop Art aracılığıyla kolajdan doğdu” (Fineberg, 2014: 390). Sanat dünyasında, kendine mal etme olarak bilinen bu yaklaşım referansları geçmişle içinde bulunduğu imgeleri güncel gerçeklik içerisinde sentezlemektir. Postmodern sanatta yaygın ölçüde benimsenmiş ve çağdaş sanat hakkında düşüncelerin, teorilerin, eğilimlerin, genelinde; yeniden üretim vardır. Bu dönemde, “sanat üzerine sanat anlayışı yaygındır, bu da sanatın narsist çöküşüne işaret eder, çünkü sanat üzerine sanat, sanata ilişkin hiçbir yeni kavrayışı sunmaz, ironik bir dönüştürmeyle eski sanatı yeniden üretir, bu sırada anlamı yok eder” (Kuspit: 2010: 69). Bu konuda, Kuspit’in değindiği noktalardan biri de David Salle’in sanatıdır. “David Salle’ın resimleri, post resim performansı adı verilebilecek şeyin daha incelikli örnekleri arasındadır” (Kuspit, 2010: 141). Şekil 28’deki, gibi Salle’nin farklı biçimlerdeki imgeleri birleştirmesi zaman zaman farklı görünse de hepsi bir arada bu tür nihilist etki yaratır. Kuspit’e göre;

Salle bilinçdışı yitirmiş, kültürel tarihi, imgelerin röprodüksiyonundan oluşan mumyalara dönüştürmüştür. Bir kısmı yüksek sanattan bir kısmıyla (çoğunlukla pornografik) popüler kültürden alınan, birbiriyle çelişkili bu imgeler, belirli ölçüde düşünsel çatışma- deyim yerindeyse, bilişsel yankı-yaratılar, ama duygusal bir ateş yakacak kadar güçlü değildir (Kuspit, 2010: 141)

Kuspit'in söz ettiği aslında, bir geçerliliği olmayan *bilinç dışı anlamı taşımayan sanatsal yaklaşım*: çatışmanın modern- post modern ironiyle birlikte *dekadan** yarattığıdır. Bu dekadanlık içerikle beraber su yüzüne çıkan aşırılıkların eklenmesine bağlı olan, çoğulcu üslupların standartlaşmasıdır. David Salle'in, pastiş üretimlerinin bu bağlamda ironi anlayışının bir kuruntusu olduğunu söyleyen Kuspit, onun sanatını entropik pislik olarak niteler. Kuspit, Salle'i başarısız sayar çünkü onun yöntemini yozlaştırıcı *post-resim*** olarak görür. Eleştirmenin bu düşüncesinin, bir ayağında performansın, post modern resimle beraber akrabalık çabalarına gönderim vardır. Aşağıdaki resimde görüldüğü gibi Salle'in çalışmaları, hiçbir açık anlatı hedefi olmadan sayısız üslupları taklit etmesi, eleştirel yönden zayıf bir tutum sayılabilir fakat kültürel imgeleri inceleyerek, resimlerinde bedene yönelik baskıcı görüşü eleştirdiği malumdur.



Şekil 34. David Salle "Meksika'da Mingus", 1990. Akrilik ve Tuval Üzerine Yağlı Boya. 243.8x 312.4 cm

* Çöküş, gerileyiş anlamına gelen dekan, (decadence) sözcüğünden türetmedir. Bu terim, daha çok Fransız simgeçileri ve estetikçilik akımının ikinci kuşağını oluşturan İngiliz şairleri için kullanılır. 19. yüzyıl sonlarında bu sözcük, sanat ve edebiyat çevrelerinde ortaya çıkan bezginlik, estetikçilik ve karamsarlığı anlatmak için kullanılan fin de siècle (yüzyıl sonu) kavramıyla hemen hemen anlamdaştır.

** Donald Kuspit, genel olarak post-resim için bir tanımlama yapmaz fakat olabildiğince üretken 70'lerle beraber 80'lerde daha yoğun performans sanatçısının, resimle olan ilişkisini post-resim diye anlatır. Yves Klein için, resim performansı yaptığını söyler.



Şekil 35. Bedri Baykam, "Dünya için, Coca Cola", 2008. 180 x 240 cm. (Sanatçısının İzniyle)

Türkiye’de de, David Salle benzeri pastiş yapıların iç içe geçtiği montaj niteliğindeki imgeleri kullanan Bedri Baykam’dır. Baykam, çift dijital baskı ve tuval üzerinde pastişle oluşan "4-D" yani dört boyutlu eserlerini üretmeye başladı. Bu dört boyutlar, tuval, desen, fotoğraf veya video olarak adlandırılmayacak nitelikte ve birbiri üzerine eklenen imgelerden oluşur. Baykam’ın resmi sanat tarihi ve pop kültüre göndermeler içerir.

Yukarıda görüldüğü gibi, Baykam’ın Julian Schnabel, David Salle gibi sanatçılarla kurduğu dil ortaklığı görülebilir. İfadeyi güçlendirmek adına, kullandığı dijital baskı tekniği, postmodern pastiş resminin gerekçelerini gösterir. Sonuç olarak, Baykam belirli bir stil üzerinde durmak yerine, imgelerini günün koşulları içerisinde, Salle ve Schnabell gibi ressamlardan devşirmiştir. Ama kendi diliyle, o imgeler yorumlanır. Yeni Dışavurumcu sanatçıların, pastiş kullanımı sanat tarihiyle örtüşen imgelerle ilişkilidir. Resimlerde, göstergelerin kültürel referansları her ne kadar geçmişin imgeleriyle örtülü olsa da gelecekle bağ kurar. Diğer taraftan bazı sanatçıların çağdaş kültür içerisinde farklı konulara değindiği bilinir. Görsel kültürün bir parçası olan resim ve cinsellik içeren imajların maddi kültürle yakın ilişkisi popülerleşen *cinsel arzu* ile hareket eden sanatçılara bağlıdır. Görsel kültür imgelerini açmak için, ilk olarak cinsellik sorununa bakmakta fayda vardır. Bu bağlamda, Michel Foucault’nun düşüncelerinden yararlanılacaktır.

2. 3. 3. Cinsellik sorunu

Genel olarak post modernist sanat yaklaşımlarının *cinsellik* sorunu üzerinde yoğunlaştığı düşünülebilir. Bu ifadeci yaklaşım şöyle damıtılabilir; *ötekileşme, iktidar, beden, güç, melezleşme* gibi meselelerin sanatçıların söylemlerini biçimlendirdiği gözlenir. İktidar düzeneklerinin bireyleri nasıl baskı altına alıp biçimlendirdiği, işine yarar özneler nasıl meydana getirdiği çağdaş sanat içinde görülebilir. Çağdaş kültürel belleğin getirdiği iktidar alanı, popüler kültürdeki bağları sıklaştırırken *kimlik, cinsellik, et* bedeninin sunumunda etkili olmuştur. Bu

bağlamda, her dönem iktidar kendi faillerini, eyleycilerini yaratmak için sanatın biçimlendirici gücünden de yararlanmayı bilmiştir ya da dönemin iktidar düzenekleri sanattaki beden tasvirlerini de biçimlendirmiştir. Foucault'nun zengin bir içeriği olan ve iktidar düzeneklerine gönderme yapan *dispozitif** kavramından yola çıkarak Yeni Dışavurumculuk'taki, beden temsilleri okumak mümkündür. Bu bağlamda, Yeni dışavurumcu resminin söylemi 'figür temsili', üzerinden ele aldığı kendine göre bir varlık alanı belirler. Burada, önemli olan pratikler değil söylemlerdir. Yeni nesil sayılabilecek çağdaş resim öncülerinin resimleri gibi, Foucault'nun *dispozitif* mefhumunda karşılaşılan çok sayıda, bölük pörçük dünyanın olanaksız mekanları sanatçıların eserlerinde sıkça izlenebilir. Bu sanatçılar; Jenny Saville, Neo Rauch, Ghada Amer, Urs Fisher'dır. Dispozitifler Foucault'ya göre, kurumlar, mimari biçimler, düzenleyici kararlar, yasalar, idari tasarruflar; bilimsel, felsefi, ahlakidir. Bu önermelerden oluşan heterojen bütünlerdir. Bu bütün içinde, cinsellik söylemsel ve söylemsel olmayan öğeler arasındaki ilişkilerin oluşturduğu ağlardadır. Cinselliğin Tarihi'nin ikinci cildine yazdığı önsözde Foucault, deneyim biçimlerinden biri olan cinselliği kurumlar arası etkileşimini düzeneklere göre anlatır. Böylece Foucault, geniş anlamıyla cinselliğin baskıcı bir iktidara karşı özgürleşme biçimi veren bir güdü değil de *yeni bir iktidar biçiminin* işleminde merkezi rol oynayan bir bilgi rejimi olduğu düşüncesini belirler. Düzenekler, *cinselliği, bedeni, eti* biçimlendiren stratejilerdir. Bu konuda Jenny Saville'in, büyük ölçekli tasvir ettiği çıplak kadın resimleri akla gelebilir. Çünkü Saville'in beden formlarını abartan ve belirli bir temsil rejimi içinden gösterir. (Bkz. Şekil: 36)



Şekil 36. Jenny Saville, "Etin Yansıması", 2003-3.
Tuval üzerine yağlı boya. 305,1 x 245,6 x 9,4 cm

* "Düzenek" (Dispozitif) Foucault'da 70'li yıllarda görünür ve başlangıç olarak iktidarın maddi operatörlerini, yani iktidar tarafından kullanılan uyruklaştırma tekniklerini, stratejilerini ve formlarını gösterir.

Saville'in, resimlerindeki figürlerin stilleri Peter Paul Rubens, Jacop Joardens, Van Dyck gibi barok dönem ressamının figüratif dillerinin bir harmanlanmasıdır. Modellerinin genital bölgeleri resminin değişmez unsurlarıdır. Bu resimlerin büyük boyutları, ressamın izleyiciyle güçlü bir etki sağlamasını kolaylaştırır. Saville'in resimleri (kendisini resmettiği resimler), insanın cinsel mahremiyetini de gözler önüne serer, çünkü saklayacak hiç bir şeyi yoktur. (Bkz. Şekil:36) Göstermek istediği ne ise onu gösterir. Göstermek istediği ise; modellerinin erotik hayatları ve hareketleridir. Bu anlamda, değinilebilecek bir başka sanatçı ise, Mehmet Güleriyüz'dür. Güleriyüz, çoğu resimlerinde cinselliği ve eti kendine sorun etmiştir. Bu bağlamda, günümüzün ifadeci resmin öncülerinden biri olan Güleriyüz'ün resmini okumak mümkündür. Türkiye'de 1980'lerden bu yana gelen zaman diliminde ifadeci figür resmi anlamında pek çok sanatçı, cinselliği ön plana çıkarmışlardır. Bunların içinde Komet, Bedri Baykam, Musafa Özel, Mehmet Güleriyüz, Mustafa Horasan gibi sanatçılar vardır. Wendy M. K. Shaw'a göre;

Mehmet Güleriyüz, kariyerinin başlangıcından itibaren figüre ve onun insan duygusu ve deneyimini sonsuz nüanslara temsil edebilmesine ilgi duymuştur. Ehil bir teknik ressam olarak, Güleriyüz baştan beri bu dışavurumsal kalitenin resminde pırıldaması için duyguyu kesinliğin önünde tutmuştur. Yalnız ya da topluluk içinde, durgun ya da hareketli, hayvan ya da dekorla çevrilmiş, giysili ya da giysisiz; onun figürleri bütün çıplaklıklarıyla görünürler. Bedenlerin gerçekliğini -ölümlü, cinsel, cesaretli, şaşkın, yalnız,- açığa vurmaya yönelik bu arzu Güleriyüz'ün yapıtının merkezinde yer alır ve onu hem kendinden önceki, hem de çağdaşı olan diğer Türk sanatçılardan ayırır (M.K. Shaw, 2010: 84).



Şekil 37. Mehmet Güleriyüz, "İsimsiz", 2007.
Tuval üzerine yağlı boya. 162 x 130 cm.

Güleriyüz, figürlerinin mekana hapsolması Foucault'nun, iktidar ilişkileri çözümlemesindeki baskıcı öğeyle ilişkiye girer. Genel de tek figürün iç yaşamını teşhir eden plastik bütünlükler görülür Güleriyüz'de. İç mekan olgusundaki figürlerin mahremiyeti, kavramsal olarak cinselliğin içkinliğini hissedilmesi anlamına gelir. Güleriyüz gibi resimlerindeki

mekan olgusuyla Eric Fischl'in, "Uyurgezer" isimli resmindeki figürü mahremiyeti teşhir eder. Dramatiklik, acı, cinsellik, bazı "sanat ve sanatçılar" için geçmiş yaşantılarındaki deneyimleridir. Teşhircilik, mastürbasyon, sapkınlık ve cinsel yaşam gibi olguların insan yaşamında kaçınılmaz olarak yaşama durumu vardır. Bu yaşam durumları, gelecek için esintiler verebilir. Güleryüz, Türk resmi bazında cinselliği kullanan farklı bir ressamdır. O, Eric Fischl gibi müphem ve cinsellikle yüklü resimleri yapar.



Şekil 38. Eric Fischl, "Uyurgezer", 1979 Tuval üzerine yağlı boya. 182 x 274 cm

Figüratif anlamda, tuval resmine çağdaş bir yerde duran Fisch, Freudyen bir şekilde; çocukluğunda yaşadığı travmaları işlerken, ışığı ayarlayışı ve figürü ön plana çıkararak teşhir yeteneğini de gözler önüne sermesi önemlidir. (Bkz, Şekil:38) Bilinçdışının perdesini aralayan Fischl ergen oğlanları, plastik yüzme havuzlarında kaçamak yolla mastürbasyon yaparlarken yakalar. Fakat burada, asıl meselenin özü cinselliğin postmodern sanatla beraber bir söylem aracı haline gelmesidir. Bu ister Kuspit'in "Sanatın Sonu" adlı kitabında anlattığı gibi sıradanlığın ve tekrarın göstergeleri olsun isterse de bilinç dışının körleşmesi olsun durum değişmez. 80'lerin başında yükselen sanat yapıtların sergileme pratikleri küreselleşme ile sanatın kavramları araçsallaştırma edimini daha da kemikleştirmiştir. Bu yüzden, şimdi Çağdaş resimde ifadeci yaklaşımlarında oluşan söylem pratiklerine bakmak gerekir.

3. BÖLÜM

3. YENİ DİL ARAYIŞLARI BAĞLAMINDA GÜNÜMÜZ RESMİNDE BELİREN İFADECİ SÖYLEMLER

3.1. Yeniden Anlatı ya da Resimde Söylem Sorunsalı

Sanatçıların ortak dili, varlık alanları farklılık gösterebilmektedir. Örneğin, Jenny Saville ya da Francis Bacon'ın kavramsal ve algı dünyaları farklıdır. Görme edimlerinin farklılaşması ifade tutumlarına yansımıştır. Bir başka deyişle, sanatsal ifadenin sunuş kipi olarak yaratılan formlar, sanatçıdan sanatçıya farklılaşacak ve söylemler özgünleşecektir. Bu minvalde, Yeni

Dışavurumculuk içinde yer alan bazı sanatçıların yapıtları anlamlandırma arayışı yüzünden bazı söylemler ortaya çıkmıştır. Bu söylemler, 'biçim bozma, desen, portre'* gibi eski sanatsal kalıpları yeniden anlatı formunda oluşur. Sanatçılar popüler kültürün göstergelerine ve imgelerine yer vermeleri nedeniyle, sanat formlarında birbirleriyle etkileşim içinde olmasını istemişlerdir. Bu da, yeni arayışların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Dolayısıyla, söylemselliğin resimle ilişkisi sanatsal dil olanağında var olmuştur.

1980'lerden bu yana gelişen ve Post-Modernist eleştirel söylemlerin getirdiği kültürel, sosyolojik ve sanatsal açılımlar beraberinde Neo-Liberal kültür politikalarının da hakimiyeti, sanatta bir çok şeyi harmanladı. Diğer yandan, bazı sanatsal akımlarının birbiriyle olan serbest rekabeti, sanatlar arası kutuplaşmaya yol açmıştı. Yeni-Figürasyon, Kitsch, Pop-Art gibi bazı akımlar bu kutuplaşmanın etkileriyle kendilerini Post-Modern sanata eklenen söylemlere dönüşmüşlerdir. Böylelikle, ortaya çıkmış olan (post-modern) zorunluluk ortamında kendi sanatsal dillerini söylemsel kılmaya çalışmışlardır. Öte yandan kültür üreticisi olarak sanatçılar, alışlagelmişin dışında kullandıkları çirkin ve modaya uygun olmayan imgeler dahi bu ortamın olanağında söyleme dönüşmüştür. Örneğin, Amerikan Yeni-Dışavurumculuğun en önemli temsilcilerinden birisi olan Schnabel'in kullandığı sıradan nesne, kültür ve tarihle yüzleşmesinde yardımcı olmuştur. Sanatçının, sanatına dair algısı da var olduğu koşulların içinde şekillenmiştir. Bu bağlamda, Yeni Dışavurumculukla ilerleyen bu çalışmanın sanatçıların estetik deneyimlerin araştırılması yönünden söylemsel güzergaha ihtiyaç doğmuştur.

3. 1. 2. Foucault'nun "söylem" Bağlamı

Michel Foucault, "*Doğruyu Söylemek*" adlı kitabında Yunan ve Roma kültüründe "*parrhesia*" sözcüğünün retorik, siyaset ve felsefe alanlarındaki evrimini söylemsel olarak ve kişinin mizacı olarak ele almıştır. Düşünür, doğruyu söylemek kavramının çeşitli kullanımlarını ve *cemaat yaşamında, sanatsal yaşamda, kamusal yaşamda, kişisel yaşamda* hakikat pratiği olarak görür. Filozoflar, tiranlar, sıradan insanlar ve imparatorların burada dürüstlük edimlerinin hitap etme ile oluşması söz konusudur. Tam da burada, Foucault kavramın olumlu kullanımlarına yönelir: *açık sözlülük, özgür konuşma, hakikati söyleme konusunda dürüstlük*, gibi kavrama özgü olanı belirleyebilmek için hakikatin tezahürleri olan söylem biçimlerini ortaya çıkarır. Sanatsal olarak ise söylemin oluşumunun kökleri varoluş kipinde yani estetikde filizlendiği düşünülebilir. Nitekim Foucault, doğruyu söyleme kavramını bir "varoluş estetiği"ne evrilmesini ve kinizme* yaşam biçimi ile oluştuğunu söylerken, sanatın ve kamusal yaşamın arasındaki bağda estetiğin bir hakikat rejimi olduğunu işaret eder. Ek olarak, Foucault "1983-1984 *Hakikat Cesareti: Kendinin ve Başkalarının Yönetimi II*" başlığını taşıyan dersindeki, "Hakikat Tezahürü Olarak Sanat" adlı bölümde doğruyu söyleme ve hakikat arasındaki bağın

* M Ö 5. Yüzyılda Sokrates'in Anisthenes benzeri öğrencileri tarafından kurulmuş olan felsefe okulunda benimsenmiş olan inançsızlık üzerine oluşan öğretiler bütünü.

ardından modern dönemde, sanatçının ve devrimcinin kendi yaşamında hakikati ortaya çıkarmasını işaret eder. Bu bağlamda, varoluş estetiği denildiğinde akla sanatın varlık bilimsel alanına işaret edilen unsur gelir. Bir poetik yoğunluk olarak sanatçının hakikati söyleyen kişi olması 'politik konum' içerir. Böylece söylem, modern sanatta knizm ile birleşir. "Modern dünyada sanatın kinizmin taşıyıcısı görevini üstlenmesinin bir sebebi daha var. O da, edebiyat, resim, müzik farkı gözetmeksizin sanatın bundan böyle gerçekliği süslemekle ya da taklit etmekle yetinemeyeceği; onunla farklı bir ilişki kurması gerektiği fikridir" (Foucault, 2015: 183) Foucault'nun, izleğinden bakıldığında bu "sanatın knizimi" aslında Anti-Platonizm'dir. Yani modern sanattaki biçimsel idealizimin karşıtı oluşan, sanatçıların imgelerinin söylem tarafından modern dönemde yeni biçimlerin ortaya çıkmasıdır.

Bu açıdan, modern sanatta anti-Platoncu bir damar vardır. Manet'nin yarattığı büyük skandal, bu anti-Platonculuk'tur. Günümüzde mümkün olan her tür sanatın belirgin bir özelliği olmasa da, bence, Manet'den Francis Bacon'a, Baudelaire'den Samuel Beckett'a ya da Burroughs'a kadar izini sürebileceğimiz çok güçlü bir eğilimdir anti-Platonculuk. Anti-Platonculuk'ta sanat en temel olanın patladığı, fişkırdığı alan olarak belirir; varoluşu çırılçıplak soyup ortaya döker (Foucault, 2015: 189)

Yukarıdaki tümcede, Foucault'nun Edouard Manet ile ilgili ifade ettiği "büyük skandal" şudur; Reddedilenler Salonu'da (1862-1863) Manet'nin "Kırda Kahvaltı" adlı resminin yarattığı tepkilerdir. Söz konusu resim, dünyanın güncelliği ve olağanlığını halkın gözünden anlatır. Dönemin akademik ve sanatsal evrimi için avangard ve burjuva ahlakına ters sayılabilecek bir durumdur. Bu anlamda, sanatçının yaşamında hakikat kavramı önem taşır ve sanatçının yaşamı da hakikatin söylem aracı olmasıyla sanat olur. Günümüze gelindiğinde ise, bir varoluş sitali olarak hakikat çıplaklığı, *biçimin bozuluşunu, yüzün ifşa edilmesini, yeniden anlatıda portreyi, desen olgusunu, sinematografik temsil ya da dekadraj* söylemler gün yüzüne çıkarır. Kuşkusuz Michel Foucault'nun buradaki Anti-Platonik açılımı klasik temsilin artık daha da biçiminin bozulmasını ve yeni dil arayışlarının sanattaki tezahürüdür. Bu bakımdan Yeni Dışavurumcu sanatçıların geleneksel sanatın dil yapılarından alıntılar yaparak harmanladığını ve biçimlerini bozduğunu düşünürsek bu Anti-Platonizm günümüzde hala sürmektedir. Nitekim Foucault'nun yukarıdaki tümcede hem Yeni Figürasyon hem Yeni Dışavurumculukla ismi anılan 'Francis Bacon'ı örnek göstermesi tesadüf olmasa gerekir. Bu bağlamda, eskinin biçimlerinin reddiyesi ve olumsuzlanması ile yeniden anlatıda birleşen söylemler *yeniden anlatıda* birleşir. Sonuçta, yerleşik sanatın her tür biçiminin daimi olarak reddedilmesi ve olumsuzlanması Yeni

* Aslında, buradaki Anti-Platonculuk felsefe tarihinde Helenistik ve Roma döneminde ortaya çıkan M.S 599'daki 'Yeni-Platonizm'i çağırıştırır. Yani, Platon ve Aristoteles'den uzak olarak, mistik ve doğa unsurlarını ön plana alınır. Fakat Michel Foucault'nun Anti-Platonculuk diye tabir ettiği, modern sanattaki biçim ve algı kırılmaları dolayı ortaya çıkan yeni söylemler ya da yeni anlatılardır. 20.yy'ın ikinci yarısında ise, Post-modernist sanat yapıtlarında özellikle resimde tekrar açığa çıkan Deleuze'ün, "Fark ve Tekrar" adlı kitabındaki deyimini ile 'temsili tersyüz' edişler akla gelir. Fakat burada Yeni-Dışavurumculuğun, Dışavurumculuğun temsili sistemini bir tarafa atarak yeni bir sanat dil getirmesi anlaşılmalıdır.

Dışavurumculuğun içinde barınır. Şimdi, bu bağlamda oluşan söylemsel biçimleri incelemek gerekir.

3. 1. 3. Biçim Bozma

Eskinin, biçimini bozmada Yeni Dışavurumculuğun kuşkusuz belirgin bir konumu vardır. Jenny Saville, sanatsal olarak farklı bir gerçeklik tasavvuru kurar. Sanatçının söyleminden anlaşılacağı gibi, çizimlerin geçişleri klasik parçalar üzerine kurulur. Fakat eski ustaların resimlerindeki idealist figürlerin biçimselliği Saville için referans olsada o bununla yetinmez. Aslında, Freudyen şekilde oluşan sanatsal bilinç dışı figürlerine sirayet etmiştir. Bu anlamdaki *et* ve *cinsellik* gibi bilinç dışı unsurlar canlılık sağlayan dinamikler haline gelerek kendi sanatının nesnelere olmuşlardır. Salt kadınsı güzelliğin, geleneksel kalıpların dışına taşmasıyla çirkin imgeler Saville'de öne çıkar. Bu da, onun resminde 'obez'lerin belirmesi ile sonuçlanır. Yani onun resmettiği figürlerin bedenleri groteskleşir*. Grotesk, böylece Saville'in büyük ölçekli şişman kadın figürleriyle ve biçim bozma sorunu ile birleşir. Saville'in, "Anne" adlı resminde görüldüğü gibi; böylesi grotesk unsuruyla beraber oluşturulmuş form bozma, resim üzerine bir plastik eylem olarak düşünüldüğünde kavrama dönük bir estetik dil bir yaratılabilir.



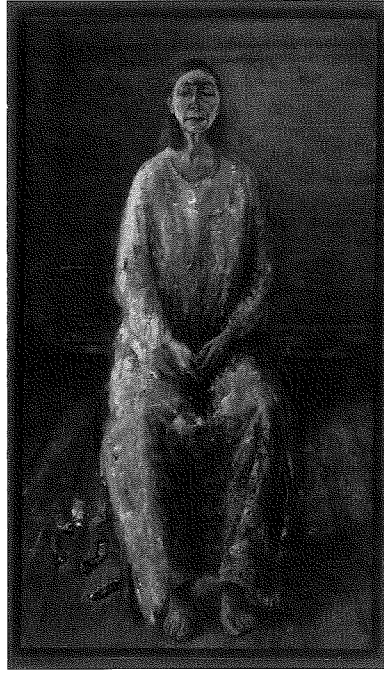
Şekil 39. Jenny Saville "Anne" 2011. Tuval üzerine yağlı boya. 270x 220cm.

Saville, özellikle kağıt üstüne çalışmalarında sürekli olarak etkilendiği eski ustalardan ve işleriyle bağlantılarından özenle sümültene (eş zamanlı/görünümlü) ettiği gerçeklikleri aynı

* Grotesk, beden anlamının ve biçimin bozulmasıdır. Ama bedeni ve dünyayı bir var-oluş süreci olarak temsil eder grotesk. Sanat yapıtlarında grotesk, abartılmış ve biçimsizleştirilmiş olarak karşımıza çıkar.

imajda var etmeye çaba sarfeder. Örneğin, klasikleşmiş bir ikon olan 'Meryem Ana ve Bebek İsa' onun resminde tekrar ele alınır. Böylelikle, bir çizimi üstündeki diğer bir çizimle çelişkisi onun gerçek dünya ve görsel dünya arasındaki gidip gelmesine eş değerdir. Sonunda, Saville geleneksel imgeleri yenileyerek tekrarlar halinde (taklit eder) ele alır. Fakat bu aynı zamanda bir resmin hafızasıdır da. Saville böylece, direkt olarak Manet, Titian, Picasso ve Giorgione'yi referans alır. Sonuçta Jenny Saville sertlikle ve şiddet olgularını da mesele edinen bir ressamdır. Doğası bozulmuş, her nesne her insan onun resminde yer alır.

Bu bağlamda, Saville'in dışında incelenebilecek bir diğer kadın sanatçı ise Celia Paul'dur. Sanatçı, Alberto Giacometti'nin heykelleri ve resimlerindeki figürlerinden bir hayli esinlenmiştir. Hem tonal etki olarak hemde varoluş estetiği olarak figürün biçimini bozan Celia Paul, tipik bir ressamdan ziyade mekanın poetikasını sorun etmiştir. O'da, ustası Lucien Freud gibi kendi yakından tanıdığı insanları ve önem verdiği figürleri belirsiz mekanlarla resmeder. Paul, yalnızca figürlerin formu ile oynamaz aynı zamanda da figürün belirlediği mekanı da sanki yok eder. Görüldüğü gibi figürün mekanla ontolojik ilişkisi tam kurulmamış gibidir çünkü figürün konumu ve katmanı resimden taşmak üzeredir.



Şekil 40. Celia Paul, "Ressam ve Model", 2012. Tuval üzerine yağlı boya. Tate. Londra.

Stil olarak, Frank Auerbach gibi oda benzer metodlar kullanır. Fiziksel olarak figürün, Paul'de nasıl aşağıya doğru genişlediği biçimsel bozma ile açıklanabilir. O'da, tıpkı Saville gibi resim tarihine gönderme yapar. Frau Angelico'nun Madonna resimlerini andıran, bu portrelerinde Paul, tam da söylem olarak ele alınan biçim bozma içinde değerlendirilebilir.

3. 1. 4. Desen Olgusu

Günümüz ifadeci resimde, genellikle eskiz unsuru rengin önünde her türlü dinamizmiyle ön plana itilir. Desen olgusu ile ifade edilen bir resim de çağdaş sanat içerisinde sanatçılar tarafından dil haline getirilmiştir. Bunun yanında, özellikle dünyadaki resim sanatında figüratif eğilimler bireysel anlamda görünür olmuştur. Sürekli gelişen ve evrensel anlamda resim sanatının ifadeci yönü büyük ölçüde çizgisellikle beraber gözlenmiştir. Bu bağlamda, William Kentridge örnek olabilir. Resimlerinde yer alan figürlerin konumu neredeyse mekana kazınmış gibidir, sanki ressam karakterlerin bir önemini olmadığı asıl olanın işlediği figür teması olduğunu göstermiştir. Kentridge, desen ve çizgisel stilde Saville'le birleşir. Çünkü ikisi de, tonal anlamda örüntüledikleri figürlerden bağımsız elde ettikleri lirik çizgilerle normal hayata dayanan formlar elde ederler. Fineberg'in, anlattığı gibi "karakterlere sempati duyulması ve onları benimsenmesini istemez, sadece figür üzerine düşünülmesini ister". Kentridge'in, desenlerinde anlık gelişen dışavurumlar deformeler yaparak figürle birleştirmiştir. Teknik olarak pastel ve karakalemle oluşturduğu çizimler plastik anlamda yeni bir anlatımcı dil oluşturmuştur. Yeni dışavurumcu bir tavırda yaptığı resimler, sinemanın görsel zenginliğini de ele alarak fiziksel gerçekliğe yeni bir yorum getirmiştir. Kentridge'in, "Stereoskoptan Çizimler" isimli resminde görüldüğü gibi, mekansal ve zamansal belirlenimleri göze çarpar. Sanatçı resimlerinde plastik öğeleri füzen ve boya kullanarak görsel hale getirmiştir.



Şekil 41. William Kentridge, "Stereoskoptan çizimler", 1998-1999. Kağıt üzerine füzen, pastel ve renkli kalem. 120 x 160 cm. Modern Sanatlar Müzesi Newyork.

Kentridge'in çizimlerinde animasyon sanatının da etkisi açıkça görülebilir. Çizgisel duyarlılığın ön planda olduğu resimleri; hareket olgusunu gösterir. Kentridge, figürü zamanda bir metafor olarak da ele alır. Sanatçının resimlerinde ki içsellik ve duyarlılık; günümüz sanatında kullanılan eleştirelliğin odağına oturur. Medya ortamındaki görüntülerine yakın

olmakla beraber video görüntüsünün de kullanılması çağdaş anlamda duyarlılık taşır. Diğer sanat pratikleriyle, ilişkiye girme deseninin varlığı açısından tuhaf teşkil eder. Kentridge'in çizgileri, bir imaj arayışında farklı devinimler ortaya girerek bu savı destekler niteliktedir.



Şekil 42. William Kentridge, "Oturan çift (sırt sırta)" 1998. Kağıt Üzerine
Füzen. 108 x 191cm. Marian Goodman Galerisi, New York.

"Videonun en şaşırtıcı yeni kullanımlarından birisi, videoyu, çizimlerle bir zaman ve hareket algısı katmak için kullanan William Kentridge'in çalışmalarındadır. Kentride video ekranında beliren ve ardından gözlerinizin önünde mutasyon geçirir gibi görünen çok güzel çizimlerle animasyonlar yapar" (Fineberg, 2014: 492). (Bkz. Şekil: 41, 42) Arayışlar ve kategoriler çoğaldıkça farklı figüratif resimleri kendine ait bir düzenek kurarak çağdaş sanatçılar, modelleri kopyalamaktan vageçmişlerdir. Farklı anlatım tarzları geliştirmişlerdir. Bu bağlamda, ressamın kökleri gelenekselliğe dayanan imgeleri de, sadece resimde aramamışlar, sinemaya da merak salmışlardır.

3. 1. 5. Sinematografik Temsil ya da De Kadraj

Sinema ile resimin sanatsal ilişkisi 20.yy başlarından itibaren süregelmektedir. Öyle ki, bu ilişki gayri ihtiyari olarak şekillense de tarihsel olarak bilinen, *sinematografi* imajların dolayısıyla ve her bir imajın bir başka imaj ile bağıntısını oluşturur. Bu bağıntı, başka sanatlara da yansımıştır. Sürrealizm, Dada bu anlamda sinema ile yakınlık kurmuştur. Ama ilk önce belirtmek gerekir ki, burada en önemli olan günümüz perspektifidir. Bir imajlar akışı veya politik duruşu olan sinemanın ve imajları dönüştüren yapısı, günümüz ifadeci resminde karşılık bulunduğu araştırma konusudur. Yine de bu anlamdaki karşılıklı teorik açıdan anlayabilmek için ilişki okumaya ihtiyacı vardır. Öncelikle, sinematografik temsilde hareket ve hareketsizliğin film karelerinden alındığı bilinmelidir. İlk, ortam odaklı düşünülürse eğer dekadrajın yeni anlatıdaki çağdaş temsilleri birleştirici işlevi görülebilir durumdur. İkinci olarak ise, sanatsal imgelemin göndergesel biçimleri sinematografik dinamikler gösterir. Kısa süre içinde 90'ların

başından beri sanatçı ya da sanatın ürünlerinin esnekliği, bu durumlara olanak vermiştir. Guy Debord'un da "Gösteri Toplumu" adlı kitabında anlattığı gibi, gösteri imajları sanal dünya ile gerçek dünya arasında yeni anlatılara gebe olur. Böylece, Resim ve Sinemanın da gümüzeki ilişkisi belki de yukarıda vurgulanan hareket ve hareketsizlikle vücut bulur. "Tablonun, hareketsiz, sinematografik imgenin hareketli olması sinemayı zorunlu olarak resimden koparamaz, çünkü sinema da kendi tarzında hareketsiz görüntüyü kullanır - resmin hareketi kullanmasında olduğu gibi" (Bonitzer, 2006: 111). Demek ki, Bonitzer'in de belirttiği gibi "imgelerin hareketli olması" sinemayı resimden koparamamıştır ve bu bir yönüyle günümüze işaret eder. Yani hareket çeşitlilikleri tuvali ya da ekranı farklı şekillerde kat eder. Örneğin, film karesindeki bir elin duruşu ile resimdeki bir elin duruşu, sanat yapıtının olanağında özdeşleşir. Nesne olan el, iki ana eksen arasında gidip gelir. Tarihsel olarak artık, el imgesi çoğul olmuştur. Bu, Rancière'e göre görülebilir ve söylenebilir olanla ilgili farklı temsil "rejim"lerini içerilmesidir. Jaques Rancière'in, "Görüntülerin Yazgısı" adlı kitabında anlattığı gibi sanatsal pratikler, görünürlük biçimleri ve anlaşılabilirlik tarzları arasındaki farklı eklemlenmelerle, birlikte yeni bir temsil rejimi öne çıkar. Yani, temsili düzenin terk edilmesi kadim dönemin savaşçıları yerine beyaz veya siyah kareler çizmekten ibaret değildir. Rancière'den yola çıkarsak; sinematografik anlatının, çoğunlukla ele aldığı imajların farklı sanatların imajlarına gönderimde bulunduğu momente varırız. Bu konunun gönderimi de, imajların kullanımının sinemada olduğu gibi resimde de dekadrajla* kesilmesi ya da çerçevelenmesidir. Resmin içinde olay betimlenirken imgeler dış alandan kesilir. Dekadraj, imajların birbiriyle olan açıktan veya gizli konu alışverişine bağlıdır. İki sanatın (resmin ve sinemanın), imajları temsil edilişi yönünden de pratik farklılıkları pek yoktur. Öyle ki, her ikisi figürün tamamını veya bir kısmını kompozisyona yerleştirmekle zaten sanatsal bir düzen kurmuşlardır. Bu bağlamda, Pascal Bonitzer'inde anlattığı gibi, boş alanların, alışılmamış açların, bedenin parçalarının, oluşması sinemada olsa da etkisi resim sanatında bir hayli mevcuttur. Ayrıca dekadraj bir sinema etkisidir. Bonitzer şöyle ifade eder, "dekadraj değilim şey- yani çerçevelemenin sapmasıdır" (Bonitzer, 2006: 185). Bu bağlamda, Yeni Dışavurumcu olarak nitelenebilecek Michael Borremans, farklı kurgulardan oluşmuş imajları birleştirir ya da modelin bir kısmını ele alır. Manet, Degas gibi empresyonist ressamların tekniklerinden etkilenen Borremans, resim bağlamında kendisini en çok etkileyenin Velasquez olduğunu söylemiştir. Böyle bir sanatsal bakış içerisinde, sanatçının sinemanın imajlarından yararlanması ise, Andrew Zvyagintsev ya da Robert Bresson gibi yönetmenler göze çarpar. Temsili ve teknik imajları anakronik olarak dolaşımı, sanatsal olanakların kullanılıp birleştirildiği imajlarla ortaya çıkar. Buna da, yüzeyle kurulan ilişki alanın

* Pascal Bonitzer'in, "Kör Alan ve Dekadrajlar" adlı kitabında bahsettiği gibi çerçevelemek (cadrer) bir boğa güreşi terimidir. Kılıçla son öldürücü darbeyi vurmadan önce boğayı hareketsiz bırakmak, anlamına gelir. Fotoğraf enstatanesi ve sinematografi, anı böyle hareketsiz bırakır.

genişlemesi ve çerçevelemenin içindeki imgelerin alılmayıcının bakışına indirgenmesi denilebilir. Nitekim Borremans da, bunu destekler niteliktedir;

Film adına ne yapıyorsam resimlerimden geliyor. Resim yaparken ışık veya hıza ilişkin başka bir şey yapma ihtiyacı duyuyorum. Benim filme ilgim çok genç yaşta başladı ve bir sürü deney yaptım. 2006 tarihli *The Storm*, 35 mm projeksiyonudur gerçek bir imgenin. Ama iş bir filmde çok bir resim gibi, araç bir film ama ona yaklaşımım sanki o bir resimmiş gibi. Bu yüzden filmler o kadar sıradışı. Bana filmleri sinemada gösterelim mi diye soranlara o yüzden hayır diyorum. Çünkü bunun için yapılmadılar. Filme çekilmiş bir imgenin başka bir özelliği var, lens, ışık kullanıyorsunuz. Aktüel film kullanıyorum ben video kullanmıyorum dolayısıyla imgeler çok "girenli". Resimsel özelliklere sahiptir. Ben sinemasal estetikle ilgileniyorum odakta ve odağın dışında. (Borremans, 2016)



Şekil 43. Michael Borremans. "*Kırmızı El, Yeşil El*", 2010. Tuval üzerine yağlı boya. 40x 60 cm.



Şekil 44. Robert Bresson, "*Au hasard Balthazar*", 1966.

Dikkat edilirse, burada görülüşü gibi Borremans'ın resminin planı Bresson'un, planından biraz farklıdır. Fakat yukarıdaki alıntıdan aktaracağımız gibi, sanatçının "Film adına ne yapıyorsam resimlerimden geliyor" deyişi, imgeler arası ilişkinin bir verisidir. Borremans'ın, "*Kırmızı El, Yeşil El*" adlı resminde görüldüğü gibi, alıılmamış açılarının, bedeninin parçalarının

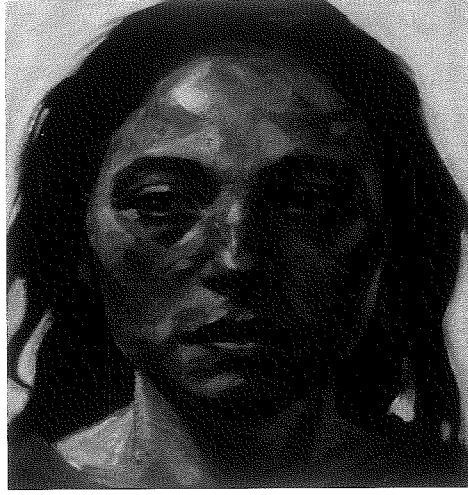
yani ellerin çerçevesi söz konusudur. Bresson ve Borrremans'ın imge ortaklığı bu anlamda dekadraj olur. Fakat Pascal Bonitzer'in anlattığı gibi dekadraj sadece parçalama ile olmaz olaylar bütünleşir, jestler birleşir, imgeler çoğalır bir süre oluşturur. Bu anlamda Yeni Dışavurumcu söylemler içinde Borrremans'ın sinemanın imajları ile kurduğu akrabalığı resmin klasik temsilinden uzaktır. Sonuçta ifade edersek, dekadrajın günümüz Yeni Dışavurumcu resimde görünürlülüğü mevcuttur.

3. 1. 6. Yeniden anlatıda "Portre"

Figürün temsili, anlatı açısından sanat tarihsel süreklilik içinde farklı olmuştur. 20.yy'dan bu yana gelişen sanatsal zamanın sonucu ise şu olmuştur denilebilir, *bir sanatçının, kendi çağdaşlarıyla sürekli olarak ilişkide olması görünür durumdur.* Aynı zamanda, sanatın niteliği üzerine, izleyiciyi referanslara itmek gibi süreçleride günümüzde görülebilir Bu anlamda, 'Mustafa Özel, Marlene Dumas, Luc Tuymans' gibi, sanatçıların kullandığı yeni portre anlatısı göze çarpar. Figür ağırlıklı giden resimlerde bir özellik göze çarpar. O da portrenin öne çıkmasıdır. Portre, gibi geleneksel bir resim stilini günümüzde tekrar yoğunlukla kullanılması, çağdaş sanatın içinde resmin konumu için paradoks oluştursa da aslında, yeniden anlatı haline gelmesi bir söylem streotipidir. *İletişimsizlik sorunları, kapalı çevre psikolojisi,* gibi gelişmiş güzel doğrudan doğruya sanatçının gözlerine bakan insani sorunlar, 'portre'de birer göstergeler sistemi oluşturmaktadır. Son zamanlarda, güncel anlamda öne çıkan Türk sanatçı Mustafa Özel'in portreleri de bu anlamda önemlidir. John Charles Pearson'ın, yazdığına göre; "Mustafa Özel'in resmi, insanın durumunun devamlı olarak izlenmesine ve figür resminin görsel diline kadar uzanır. Temsil edilen elementler ve yağlı boya resminin mekanikleri* aracılığı ile ortaya çıkan iş, "an"ın analizlerini ve sanatçının kendi duyarlılığının büyük bir bölümünü ele geçirmiştir" (Pearson, 2006) Mustafa Özel'in de portreleri görüldüğü üzere birbirleri üzerine binen fırça dokunuşları ile parçalanmayı ve çoğalmayı gösterir. Sanatçının kendi deyimiyle, "Dont loose your sense" yani duyguyu kaybetmemeyi portlerinde görürüz. Mümtaz Sağlam'ın ifade ettiği gibi;

Kişi burada Lucien Freud'ün resime ve forma olan yaklaşımı ile bir bağlantıdan söz edebilir. Ancak üslubal nitelikler adına kendi ilkeleri üzerine yapılanmış bir aidiyet olgusunu da ayrıcalıklı kılmak gerekir. Mustafa Özel'in kompozisyona yaklaşımının karakteristik fragmental bütünlüğü her imajın yaşamın sessizliğine uyan psikoanalizin kurgusal mantık ile biraraya getirilmesiyle oluşur (Sağlam, 2006)

* Fırça, boya, tuval.

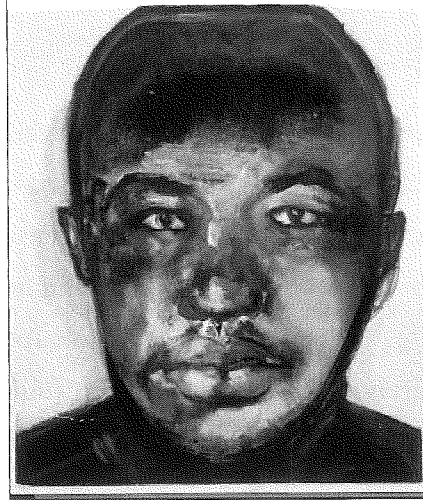


Şekil 45. Mustafa Özel, "Beyza'nın portresi", 2016. Tuval üzerine yağlı boya. National Gallery. Londra.

Mustafa Özel'in, "*Beyza'nın Portresi*" adlı eseri, Lucien Freud ve Philip Pearlstein gibi sanatçıların portrelerine yakın durmaktadır. Özel'in, bu portresi için insanın varoluşu içinde Sağlam'ın yukarıda değindiği gibi "yaşamın sessizliğine uyan psikoanalizin kurgusal mantığında" duygulanımlar yaratır. Nitekim kendisi de, portreleri ile ilgili şunları söylemiştir;

Portrelerimde özellikle sıra dışı formları tercih ediyorum. Ayrıca o kişinin kendi varlık alanını tanımak, kişiliği hakkında fikir sahibi olmak, portrenin içeriğini güçlendiren etkiler. Beyza'da bu temel fikirleri yakaladığım için onunla çalıştım. Beyza'nın portresindeki görüntünün yarattığı etki; Beyza'nın kişiliğini mi yoksa beni mi ortaya çıkarmaktadır? Sanırım bu çözülmesi gereken bir ikilem olarak kalacaktır (Özel, 2017)

Özel'in, bir anlamlandırma aracılığıyla söylem arayışı (kişinin kendi varlık alanını tanımak) portresinde renk kontrastlarının çatışmasıyla ilişkilidir. Tıpkı, Yeni Dışavurumcu Marlene Dumas'ın, ruhsallığın ve duygusallığın kişi veya kişileri tanımak adına yaptığı portrelerde, Özel'inde dediği gibi "*fikir sahibi*" olmak insana yaklaşmak olsa gerekir.



Şekil 46. Marlene Dumas, "*Moshekwa*", 2006. 130x110cm. Özel Koleksiyon.

Bu bağlamda, incelenecek bir başka sanatçı Marlene Dumas'ında, (Mustafa Özel gibi) portreleri kişisel duyguların açığa vurulması yönünde olduğu görülmektedir. Bakıldığında, Marlene Dumas, "Moshekwa" isimli portresinde monokrom bir yüzeye acı ve yalnızlık duygularını yansıtmıştır. Dumas, portrelerinde genellikle; polaroid fotoğrafları, gazete ve dergi kesimleri, mektuplar gibi çeşitli basılı malzemelerden esinlenerek figüratif eserler oluşturur. Hem canlı hem de ölü olan yeni doğan bebekleri, modelleri, striptizci ve figürleri popüler kültürden alarak yeniden bir dil haline getirmiştir. Psikolojik yalınlığı, özsel anlatımla yoğunlaştırdığı bu portlerinde *sevgi*, *cinsellik*, *kimlik* gibi alanlarla insani duyguları derinlemesine göstermiştir. Dumas'ın portrelerin deki stili sulu boya ile yoğunlaştırılmış duygusallıktır. Mustafa Özel, Gerard Richter, Luc Tuymans gibi ressamlarla imge akrabalığı bulunan Dumas'ın sanatı, yeniden anlatı denilen kategori içinde alınması gerekir. Dumas, iç ve dış dünyanın soyutlama ve form kazandırma arasında gidip gelir. Portrelerindeki, içkin kimlik dünyası böylece insanın ruhsal dünyasına hastır.



Şekil 47. Gerard Richter, "Ella", 2007.
Tuval Üzerine Yağlı Boya. 40x31cm.

Günümüz Yeni Dışavurumcu sanatçıları, kendi edebi ve sanatsal dillerinin metaforlarını kullanarak, insana dair sorunları işlemişlerdir. *Psikoloji*, *hafıza*, *mitoloji*, *felsefe* gibi sorunları resimsel bir dil ile ifade etmişlerdir. Böylece *bireysellik* sanatsal bir sorun olarak merkeze oturmuştur. Bu bağlamda, günümüz ifadeci resminde "*kişisel anılar ve polaroid fotoğraflar, gazete ve dergi kesimleri, mektuplar ve Flaman tabloları*" gibi çeşitli basılı malzemelerden esinlenerek figüratif eserler oluşturulmaktadır. Örnek verilirse, *Gerard Richter*, *Raymond Pettibon* ve *Andy Denzler* gibi sanatçıların resimleri incelenebilir. Bu isimlerin, içinden Gerard Richter, "Ella" isimli resmindeki gibi anlam katmanlarını, fotoğrafik değerle dikkat çeken işler üretir.

Bu bağlamda, Richter, politik-estetik veya müdahalelerin özelliklerinden ayırmadığı montaj ve eklemlemeyi resim için estetik değerini geri veriyor gözükür. Aynı anda, devamlı kullanılabilir yöntemler oluşturuyor. Richter’da, sanatsal müdahalelerin, hemen hemen hepsi, kendine özgü sanat pratiğini göstermektedir. Sonuçta, resim pratikleri, eleştirel sanatın önkoşullarını karşılarsa o zaman resmin çağdaş sanatta söz söylemesi kaçınılmaz kılar. Yeni bir dille inşa edilen Richter’ın resmi post-modern etkilerle beraber karşı-oryantalisttir. Ama sanat dinamiği, siyah beyaz fotoğrafın olanağında bulanık ve enstantanedir. “Richter’in görüntüyü bulanıklaştırması ve genel olarak degrade etmesi, suyeji tanınmaz hale getirir”(Fineberg, 2014: 358). Bu bağlamda, yabancılığa yönelik farkındalığın artması sujenin problemidir. Yani, *etnisite, kimlik, cinsellik* ve bu farkındalıkların sonucunda sanatçıların devamlı *hayatı estetikleştirme* çabaları, Rancière’nin, “Estetiğin Huzursuzluğu” adlı kitabında anlattığı gibi metalaşmış kültürel röprodüksiyonları imler. Bunların kitleler tarafından alımlanması, sanat üzerinden ‘yeni söylem’ biçimleri yaratma olasılığını devreye sokar. Eleştirel sanat ve politika kavramlarını canlı kılmak Rancière’e özgüyse, Richter’in de fotografik imgelerin bulanıklaştırması politiktir denilebilir.

Günümüz resminde ifadeci yaklaşımlar, yukarıda anlatıldığı gibi *kağıt üzerine çizilmiş desenlerden ve portrelerden, dekadrajlardan*, biçim bozmalardan oluşur. Sanatsal deneyimin oldukça karışık olması, ifadeci yaklaşımların da çok olması anlamına gelir. Tarihsel aralıklardan sıyrılmış olan, “*ifadecilik*” ve “*ifade*” kuşkusuz salt anlamda, sanata ait değildir. Foucault’nun, “Bilginin Arkeolojisi” adlı kitabında anlattığı gibi, özneliliğin oluşmasında ifade problemi, kültürün arkeolojisinde gezinir. Foucault’nun anlattığına göre, sanat, felsefe, teoloji ifadeyi daha çok Hristiyanlığın dinsel yapılarından (günah çıkarma, itiraf) almıştır. Böyle bir uzun tarihsellik, günümüz açısından ifadenin nasıl meydana geldiği yönünden önemlidir. Sanatsal bağlamda, güncel ifadeci yaklaşımların, buralardan kök saldıgını düşünürsek birbirine sıkı sıkıya bağlı ifadeler ve ifadeci yöntemlerle karşılaşırız.

3. 1. 7. Yeni/den Anlatı Bağlamında *Portre Uygulamaları “Yüzleşme”*

Estetik ifade anlayışın ve sanatsal deneyimin değiştiği günümüz sanatında tarihle ve kişilerle ya da sanatçının kendisiyle ve kültürle yüzleşme yöntemi söz konusudur. *Yüzleşme*, sanatçının bir olay, bir durum, bir kişi, bir eser karşısında, sorgulayarak ona karşı olan mesafesinin kısılmasıdır. Foucault’cu anlamda bir ifadeci olarak sanatçı, imgesinin bilgisinin bulunduğu alanı önce tespit ederek sonra, farklı bağlantıları bularak, araştırarak ortaya çıkarır. Artık, sanatçı o düzenekte kendi doğasının portreleriyle yüz yüzedir.

Daha önceki ‘Yeniden anlatıda porte’ bölümüne ek olarak, minör anlamda yüzleşme metodu ile kendini var eden estetik duyum ve deneyimlerin anlaşılabilmesi için bireysel üretimleri incelemek yerinde olacaktır.

Bir sanatçı kendini içinde bulunduğu kozmopolit evrende ne kadar yalnız hissetse de, kendi sanat tarihsel geçmişinde onun bir sürü stereotipi mevcuttur. Çünkü bir tek imge başka imgelere genel kalımsal özelliklerini saçar. Hep bir yer değiştirme mevcuttur imgelerde; ama imgeler sanatçının zihinsel sürecinde iz bulur. Yüzleşme, bireysel olarak kendi kimlik alanına giriş teşkil eder bir anlamda. Söz gelimi, bir stereotip olarak Edvard Munch'ın ifadeciliği ile çizdiği "Çılgılık" resmindeki yüz, farklı yüzlerle, yüzleşir. Yani, "Çılgılık" adlı resim kendi imge prototipini oluşturur.



Şekil 48. Övünç Demiray, "Çılgılıkla yüzleşme", 2016. 50 x 70 cm.
Kağıt Üzerine Füzen.

Bu bağlamda, şimdi sanat tarihi ve imge kökeni yönünden ilişki kurulacaktır. İlk olarak, "Çılgılıkla yüzleşme" adlı resime bakıldığında Deleuze'yan şekilde ifade edecek olursak, bir yüz hep bir önceki yüzün klişe kopyası gibidir. Yani üst üste binen fark ve tekrar ilişkilerinin dokuduğu yer değiştirmeler meydana gelir. Bu anlamda imge stereotipi açısından, yüzleşmenin dokunmayla eş değer olduğu söylenebilir. Çünkü beden bir parçası olarak yüz, her şeyin merkezinde görülebilir. Deleuze'ün, "Duyumsamanın Mantığı" adlı kitabında anlattığı gibi, alımlayıcının bedenine resmin imgesinin çoğulluğu etkin kuvvettir. Bu ise şunu söyler, duygulanım aralıklarında duyumsamanın etki etmesi ve bir etkileşim ortamının kurulması ortaya çıkar.

Duygulanım aralıklarıyla, bilinçdışı bağlamında ilişkisel okumalarla, kuvvetler aktarıla gelmiştir. İmgeler çerperinde görünür olanlar, daima görüntüyü canlı tutar. Bedenler ve hareketler, bu canlı çevreyle sürekli olarak iletişimde olduğu için yüzlere nüfuz eder. Yüzleşmeyen bir yüz eksik kalmış bir resim gibidir. Görülmeyen bir yüz yoktur. İşte burada Deleuze'cü bir şekilde, 'güçler ilişkisi', yani imgelemine ve varoluşsal zeminini, imge çevreniyle yüz yüze bırakarak düşünsel süreci başlatır. Bu durum, aşağıdaki "Francis Bacon'a saygı" adlı resimdeki gibi sanatsal alanda görsel düzlemde izlerini bırakır.



Şekil 49. Övünç Demiray, "Francis Bacon'a saygı", 2016. 50 x 70 cm.
Kağıt üzerine füzen.

Bırakılan izler, yörüngeleri belirler. Sanat tarihinde birçok örneği mevcut olan portreleri ele almak bu bakımdan yüzleşmedir. Çünkü bir kısım sanatçılar yaşam içerisinde kendilerini sorunsallaştırmışlardır. Tuvali ayna süreci olarak görmüşlerdir ve teşhir nesnesi olarak kendilerini konumlandırmışlardır. Birçok sanatçı travmatik durumlarıyla yüzleşmek için portre yapmıştır. Fakat portre öncelikli olarak psikolojik bir varoluş alanıdır.

Sanatçı kendini malzemeye dönüştürerek farklı bir "ben"e veya Foucault'cu anlamda "kendiliğe" sahip olabilir. Foucault da, burada kendilik ve benlik konusunda, kişinin mizacına uygun ifadesel izleği gösterir. Bu izlek, günümüz kendilik algısına ve yüzleşme mottosuna bir şeyler söyleyebilir. Foucault, hakikati söyleme biçimini bir öz sorunsal olan var oluşsal kipin bireyin sınırlanmasını anlatır. Şimdinin bakışıyla iktidarın sınırlandırdığı yüzler, bu anlamda ilişkiseldir. Böylelikle, sanatçı kendi imgesini toplumsal rollerden arındırarak, François Truffaut'nun, "The 400 Blows" adlı filmindeki Antonie Doniel gibi salt bir yüz imgesine dönüştürebilir ve bunu, farklı, ifadeci reflekslerle var edebilir. Her resim, aynı yüzle, ayrı ayrı

olgularla yüzleşebilir. Kendi yüzleşmesini oluşturabilir. Bu kavramlar çoğaltılabilir. Bu bağlamda “yüzleşme” bir varoluş eleştirisidir. Bu eleştiri resimde yüzeye vurur. Bu yüzleşme pratikte her yerdedir, yeter ki düzenekte yer edinsin. Aşağıdaki, “Jean-Pierre Léaud” adlı resimdeki gibi.



Şekil 50. Övünç Demiray, “Jean-Pierre Léaud”, 2016. 50 x 70 cm. Kağıt, üzerine füzün.

İşte bu bağlamda, elde edilen veriler ışığındaki sanatçı izleği, farklı avangard yapıları inceleyerek onları kendi diline has bir yorum haline gelmiştir. Sanat pratiklerinin, alımlama ve dağılım sorunları kişisel yorumda imgelerin birbiriyle akrabalığını önlemiştir. Çağdaş sanatın temsil rejiminde, Ranciere, “temsili”, salt olarak taklide indirgememek konusunda uyarılarda bulunmuştur. Yani *poetik* olarak bir varoluş tarzı ve *estetik* arasında açıktan bir ilişkiyi esgeçmemek gerektiğini ifader. Yani, bir anlamda, yapıtın anlamı ve yarattığı etki arasındaki süreklilik içeren *bağ* yüzleşmelerle ortaya çıkabilir, denilebilir.



Şekil 51. Övünç Demiray, “Dada yüzü, Hausmann”, 2016.
50 x 70 cm. Tuval üzerine füzen.

Yukarıda, görüldüğü gibi “Dada yüzü, Hausmann” adlı resimde de gösterenin karşılık geldiği, Dada’cı sanatçı Hausmann’ın, “L ‘Acteur” imgesidir. Bu yüzden, yüzleşme olgusu portrelerde Ranciere’in deyimini ile “her zaman politikleşir”. Sonuçta, formlara dayalı hiyerarşik yapılar aynı düzlemde ele alınır. Dolayısıyla, estetik rejimde artık geçmişin anlatıları eleştirel boyutuyla bugün, çağdaş figürasyonda özgül meselelerdir. Sanat söylemlerinin sınıflandırılmasına karşıt olarak sanatçıların dili, pratik güçler ilişkisini ya da gene Ranciere’in deyimleriyle, “estetik edimleri”ni oluşturur. Çeşitli yapıtlar arasında figüratif kökenli yüzleşmenin, işaret ettiği farklı yüzlerdir. Bir tarihsel bakışla ifade edilirse; Edward Hopper’ın, mekanlarındaki figürlerin halleri gibi dört duvarla çevrilmiş, *kapalı kalmış ruh halleri* ‘resimlerdeki yüzler’ olarak tedirginliği yansıtır. Ancak Hopper’ın aksine insan psikolojisi olarak, işaret edilen birer kimlikten çok, Baconvari yüzlerin algılanmasını istemektir.

Bu bağlamda incelenen çalışmalar, (Yeni Dışavurumculuk ekseninde) sanat tarihsel ve antropolojik olarak çevrelerinden yahtılmış, yaşadıkları ortamda yalnızlaşmış Bacon, Saville, Freud gibi sanatçıların yapıtlarıyla yakından akrabadır. Öte yandan, burada Hausmann ya da Truffaut gibi sanatçıların dramatik sorunsallığı ve sanatçının kendisi öne çıkar. Sanatçı sorunsallarının, ‘sanatın içinden çıktığı’ basmakalıp ön yargıya ters olarak söylenebilir ki, radikal anlamda düşünsel alanlar sosyal olarak kavranır. Bu yüzden ki, sanat tarihi tek başına, kendisi ile yani, ‘sanat tarihi’ ile yetersiz kalır. Sanatçı ise, burada etkilenime girendir.

Yani, çoğul olarak imajların dolayımında kültür politikasını işletir. Ama bu alımlayıcıya ne gösterir? Diye sorulduğunda, 'yüzleşme, hesaplaşma, karşılaşma' gibi ontolojik cevapların sanatçıyı kuşattığı sonucuna varılır. İşte yukarıda anlatılanlara ek olarak, ifade edilebilecek düşünce 'portelerin' çok zengin antropolojik kökleri olduğudur.

Yüzün, gelişimi insanın hareketlerine bağlı gelişir. Yüzün nasıl inşa edildiği konusunda ele alınacak olgu *akıttır*. Birçok yüz kendi yüzünden bağımsız bireysellik ve kimlikten öte antropolojik bağlar oluşturur. Resmin kökeninden bu yana yani Vasari'nin, (*Resmin Kökeni, 1573*) gölgeyi bir kontur ile takip etmesinden bu yana yüzler, bir öteki ile hesaplaşmaya girmiştir. Öteki, ise gölgedir. Gölgeyi ele geçirmek, sanatçıların 'yüze' bakışlarıyla oluşur. Dolayısıyla, tarihsel izleğin bize söylediği yüzün topoğrafyasının çoğul olduğu düşüncesidir. Bugünün, portrelerindeki kuramsal arka plan, aslında işte tamda bu geleneksel sakin yüzlerden çıkmıştır. Sürekli, akan lekelerin deviniminde ortaya çıkan, günümüz sanatçılarından Roni Horn'un, portreleri gibi. Lekeler, John Berger' in deyimiyle bedenden salgılanan sıvıların izleridir: kan, meni, belki de dışkı... İnsanların suratlarında, bu tür izleri pentür olarak görünür hale getirmiştir. Julia Kristeva'nın deyimiyle [ab-ject] iğrenç olarak bir dışlamadır leke. Bununla birlikte dışlanan şey, "temiz ve her türlü etki ya da pislikten arınmış olduğu tahmin edilen bölgelere sık sık uğrayarak ve oralarda oturarak varlığımızın kenarlarında ya da sınırlarında dolaşıp durur." (Grosz,1987: 108) (Bkz. Şekil: 52)



Şekil 52. Övünç Demiray, "İsimsiz, I", 2018. 50 x 70 cm.
Kağıt Üzerine yağlı boya ve füzen

Bir devinim olarak, portenin sanat tarihsel olarak sürekli biçim değiştirmesi ile etkilenimlere maruz kalması "İsimsiz, I" adlı resimde görüldüğü gibi istemsiz oluşmuştur. İstemsiz olan, *personadır*. Persona, Giorgio Agamben'in "Çıplaklıklar" adlı kitabında anlattığı gibi "*Persona'nın, kökeni 'maske' anlamına gelir ve bireysel maske aracılığıyla bir rol ve sosyal kimlik edinir*".

Dolayısıyla, yukarıdaki tümcede Agamben'in, persona için ifade ettiği "*bireysel maske aracılığıyla bir rol ve sosyal kimlik edinir*" yargısı, yüzleşme olgusu için aslında tamda sorgulanabilir alanın kendisidir. Her seferinde kendini yüzeyde maskeleyen/maskelenen, yüz ressam tarafından yinlendiği içindir ki, bir başka temsil olan kimlik, alt edilir. Yani, tek bir yüzleşme yoktur. Yüzleşmeler, vardır. Bu ontolojik bağlam içerisindeki yüzler, kah Francis Bacon'ın o devingen yüzleriyle bir olur kah Franck Auerbach'ın, katmanlaşmış yüzleriyle bir olur.



Şekil 53. Övünç Demiray, "İsimsiz, II", 2018. 50 x 70 cm.
Kağıt üzerine yağlı boya, füzün.

"İsimsiz, II" adlı resimdeki bir tarafda personamız vardır, bir tarafda ise görünür dünyaya ait yüzümüz. Gündelik ilişkilerde, sosyal ilişkilere dayanan biyoloji verilerimiz kimliklerimizi ifşa eder. Tekinsizce hissedilen yabancı tarafımız Freud'yen şekilde evcilleştirilmemiş, yabani ve saldırgan olanın dışavurulmasıdır.

Belki de, yüzey olarak gördüğümüz yüzün arkasındaki personalarımız, karanlık tarafların harekete geçirilmesi ile yüzleşmeler meydana getirir. Baconvari, resmedilen yüzlerin vahşiliği ve acı çekme halleri, bizlere ısrarla gösterdiği bedenin/suratın sözcelerinin çok sert bir gösterisidir. "İsimsiz, III" adlı resimde görüldüğü gibi yüzlerin biçimleri çirkinleştirilmiştir. Bu yüzler, sorgulatan, kuşkulandıran, kötülüğe ve ölüme dair imgeleri hatırlatır. Yüzlerin, bir oluş esnasında verdikleri anlık pozlar görülür hale gelir. Kaja Silverman, bu pozlar için şöyle söylemiştir: "Öznenin gerçek ya da metaforik kamera tarafından belirli bir şekilde ayırmsanmak için yaptığı ilk şey poz vermektir. Tecrit edilen imgedir. İçeri alınan öznedir. Bu ikisi Bacon'ın resimlerinde genel olarak görülen bir durumdur. Leke gibi 'poz' da resmin alımlayıcıya ilettiği itkilerin başında gelir. Nitekim, "Leke gibi poz da kendisini üstlenen kişiyi 'resmin içine koyar.'" (Silverman, 2006: 294).



Şekil 54. Övünç Demiray, "İsimsiz, III", 2018. 50 x 70 cm. Kağıt üzerine yağlı boya, füzün.

Lekeler, yüzleşmelerin ardından gelen gizli karakterlerdir. Her bir lekede bir yüzün değdiği bir başka alan vardır. Dolayısıyla, lekerden ve diyagonal fırça devinimlerinden *varolus süreci* tıpkı Jenny Saville'in arka plan olarak kullandığı siyah tonal etkileri gibi dinamikleşir. Bu bağlamda, "Hareket halinde pek çok yüz var ve bu yüzler hareket ederken acı izlenimi uyandırır" (Berger, 2009: 33). Ortaya çıkan görüngü de, rastlantının kendisinin tuval üzerindeki temsiline

dönüşür. Edvard Munch'tan, bu yana gelen portre süreci, günümüz Yeni Dışavurumcu yapının oluşmasında büyük etkisi olduğu kuşkusuzdur. Fakat bu süreçten bağımsızca gelişen duygulanımsal boşluklar daha sonra Yeniden Anlatı'da tekrar canlanmıştır. İfade özgürlüğüne yakınlık, sanatta önemli rol oynamıştır. Francis Bacon'ın, portreleri ile ilgili olan bu imgeler. Deleuze'yan şekilde duyumsamanın çıkardığı bir Bacon'cu yüzü anlatır.



Şekil 55. Övünç Demiray, "İsimsiz, IV", 2018. 50 x 70 cm. 2018.
Kağıt üzerine yağlı boya.

Deleuze'e göre; "Bir portreci olarak Bacon'ın resmettiği şey yüz değil, baştır. Bu ikisi arasında büyük fark vardır. Zira yüz, başı kaplayıp örten yapılaşmış bir uzamsal organizasyondur, baş ise, uç noktayı oluştursa da bedene bağlı bir uzuvdur" (Deleuze, 2009: 28). Baş burada çok önemli bir yer tutmaktadır. Bacon'ın bu triptikinde gördüğümüz başlar bir hayvanın zihnine benzer, vahşi ve ürkütücü sezgiseldir. "Bu, zihni olmadığı anlamına gelmez, ama bu, baş, beden olan bir zihindir, bedensel ve yaşamsal nefes, hayvan zihnidir, bu, insanın hayvan zihnidir: domuz zihni, bufalo zihni, köpek zihni, yarasa zihni..." (Deleuze, 2009: 28). Bu bağlamda, hem içerik olarak hemde imge olarak ortaya konulan resimler, kavramsal olarak Bacon'cu çerçeveye oturur. Son olarak ifade edilecek olursa, sanatsal olarak görülen bu imge üretimleri, Foucault'dan Deleuze'e uzanan anti-platonik (temsilin ters-yüz edilişi) söylemsel düskuruna gönderim yapar. Söylemsel düzendeki, resimler oldukça saklı olan ötekiye benzer.

4. SONUÇ

Nihayetinde, "Yeni Figürasyon'dan, Yeni Dışavurumculuğa İfadeci Resmin Günümüz Sanat Ortamındaki Karşılıkları" adlı bu çalışmada karşıtlıklar ve karışıklıklar içerisinde ifadeci resmin estetik deneyimi ve günümüze kadar değişen koşulları yazılmıştır. Bu bağlamda, Yeni Figürasyon ve Yeni Dışavurumculuğun sanatsal hareketliliği birbirine etki etmesiyle, 1960 ve 1970'lerle *yüksek sanatın kendini yeniden yaratma çabasıyla*, Yenicilik hareketleri saptanmıştır. Bu da, toplumsal olarak yeni figüratif sanatın gelişimini hızlandırmıştır. Yazılan bu tez ile amaçlanan sonuçlardan biri, Yeni Figürasyoncu sanat pratiğinin sanat tarihi içindeki eylemselliğinin önemi ve Yeni Dışavurumculukla beraber günümüze değin oluşan söylemsel pratiklerin araştırılmasıdır. Bunun yanında, Yeni Figürasyon'un ve Yeni Dışavurumculuğun yarattığı tarihsel dalgalanmalar dışında kültürel olarak eylem temelli estetik ve pratik eğilimler ifadeciliği güçlendirmiştir. Toplumsal olaylardan alınan insanları, geniş çaplı bir şekilde renk kontrastlarıyla birleştiren figüratif anlatı, soyut ilişkilerden uzaklaşmıştır. Kısaca ifade edersek, Yeni Figürasyon bireyin korkularının, heyecanlarının, acılarının dışavurumu olarak görülmüştür. Yeni Figürasyon, 60'larda resme 'yeni bir ruh' getirmiştir. Yeni Dışavurumculuk ise 70'lerde ve 80'lerin başından itibaren, sanatsal ilişkisellikte klasik figür etmeninin bakışların uzaklaşmasını getirmiştir. Tezdeki, *ifade* ve *ifadecilik* olgularının tuval yüzeyine indirgemenen düşünülüşünde, geniş çaplı etkileşimler meydana gelmiştir.

İkinci bölümde, Yeni Dışavurumculuk tüm yıkıcılığı ile figürü yeniden canlandırmıştır. Bununla beraber, yarattığı yenilikler Pop Art ile olan akrabalığını da görünür kılmıştır. Bir çeşit deneysel yaklaşımlarının önünün açılmasının temelinde bu akrabalık ilişkileri vardır. *Yeniden Anlatı*, Yeni Dışavurumculuk resminin yarattığı canlanma sonrası içinde önemli olmuştur. İfade estetiği yönünden *temsili* anlamda değişkenliği görünür şekilde gösteren Yeni Dışavurumculuk 80'lerden bu yana *İlişkisel estetik, ideoloji, ilişkisellik, bütünsellik* ile sanatın anlam yaratma çabasında belirli rol oynarken; ifadeci ressamlar söylemlerle hareket etmiştir. Üçüncü bölümde ise, kendine özgü ifade yöntemleri geliştiren günümüz sanatçıların söylemleri difaransiyel olarak çağdaş görülmüştür. Bu ön kabule göre, yaşanan sanatsal ve kültürel ortamda günümüz ifadeci resmindeki yeni dil arayışları da, sosyo-politik olarak farklılık göstermiştir. Bu bağlamda belirginleşen, üretimlerin yeniden anlatı olanaklarını kullandıkları saptanmıştır. Bu anlatılar, *'biçim bozma, desen, sinematografi ya da dekadraj, yeniden anlatıda portre'*dir.

Uzunca bir dönem, çağdaş sanat ortamında dışlanan tuval resmi ve çeşitlemeleri tekrar gündeme gelmiştir. Bugün evrensel anlamda figüratif temelli sanat pratiklerinden biri olan günümüz ifadeciliği, kendine has bir yer bulmuştur. Her ne kadar çağdaş sanatın içinde figüratif eğilimlerin görnürülüğü küresel sanat bleanellerinin kullandığı politikalar çerçevesinde olarak buluyorsa da, toplumsal olarak bakıldığında sanattaki 'yeni dil' arayışları içinde figüratif fraksiyonlar yok sayılmaz görülür. Bu sosyo-bilinçte göstergelerin, gösterenlerin, imgelerin

çeşitlenmesi ve çoğalmasıyla günümüz resmi süreklilik kazanmaya devam etmiştir. Yaşadığımız çağda, görülen sanat yapıtlarının yarısından çoğu ifadecilik altında figüratif resimlerden oluşmuştur. Tezdeki sorunsallardan biri olan 'günümüz resminin söylemleri' çoğul olmaya devam edecek gözükür.

Son olarak şunu ifade edersek, hali hazırda karşı karşıya olduğumuz göstergeler sisteminde, resimsel geri dönüşler, söylem düzenekleri- tarz, malzeme ve stil saikleri bakımından heterojen bir görüntü- içermiştir. Bu bağlamda sanatçı fraksiyonlarının, küreselleşme politikaları ile sanatsal değişimi getirdiği açıktır. Çağdaş sanat yalnızca, eklektik ve seçkin kavramsal üretimlere ilgili değildir. Günümüzün ifadeci söylemleri, geleneksellikten kopmuş ama gelenekselliği de iyi kavramıştır, denilebilir. İşte bu nedenle, hem ontolojik olarak hem de epistemolojik olarak ifadeci söylemler, günümüzün geçekliğiyle var olmaktadır.

KAYNAKLAR

- [1] Akay, A. (2010). *Postmodernizmin ABC'si*, İstanbul: Say
- [2] Arendt, H. (2017). *Kötülüğün Sıradanlığı*, İstanbul: Metis.
- [3] Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanat Akımları*, İstanbul: Sel.
- [4] Arnason, H. Harvard "A History of Modern Art", Painting, Sculpture, Architecture, Photography. London: Thames And Hudson, 1986.
- [5] Artun, A. (2012). *Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı*. Erişim: Bürger, P. (2012) *Avangard Kuramı*, İstanbul: İletişim
- [6] Barthes, R. (2009). *Yazının Sıfır Derecesi, "Yeni eleştirel denemeler"*, İstanbul: YKY.
- [7] Barret, T. (2012). *Sanatı Eleştirmek, "Günceli Anlamak"*, İstanbul: Hayalperest.
- [9] Berger, J. (2009) "O ana Adanmış", İstanbul: Metis.
- [10] Baudrillard, J. (2015). *Tüketim Toplumu*, İstanbul: Ayrıntı.
- [11] Baudrillard, J. (2012). *Sanat Komplosu, "Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik I"*, İstanbul: İletişim.
- [12] Bonitzer, P. (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar*, İstanbul: Metis
- [13] Buck-Morss, S. (2004), *Rüya Alemi ve Felaket, "Doğuda ve Batıda Kitlesele Ütopyanın Tarihe karışması"* İstanbul: Metis.
- [14] Carrol, N. (2012). *Sanat Felsefesi, "Çağdaş bir giriş"*, Ankara: Ütopya.
- [15] Calinescu, M. (2013). *Modernliğin Beş Yüzü "Modernizm, Avangard, Dekadans, Kitsch, Postmodernizm"*, İstanbul: Küre.
- [16] Chodorow, N.J. (2009). *Duyuların Gücü, "Psikanalizde, Cinsiyette ve Kültürde anlam"*, İstanbul: Metis.
- [17] Cevizci, A. (2015). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Say.
- [18] Deleuze, G. (2009). *Duyumsamanın Mantığı*, İstanbul: Norgunk.
- [19] Danto, A. (2016). *Birillo Kutusu*, İstanbul: Ayrıntı.
- [20] Donald Kuspit, "A Critical History of 20th Century Art. Spiritualism and Nihilism: The Second Decade". (2005) Erişim: <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit3-24-06.asp> 29.04.2018
- [21] Eroğlu, Ö. (2015). *Modern Sanat*, İstanbul: Tekne.
- [22] Frisby, D. (2012). *Modernlik Fragmanları, "Simmel, Kracauer ve Benjamin'in Eserlerinde Modernlik Teorileri"*, İstanbul: Metis.
- [23] Foucault, M. (2015). "Öznenin Yorumbilgisi", İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları. "Hakikat, Sanat, Siyaset, III: Devrimcinin ve Sanatçının Hakikiliği". Erişim: <http://www.eskop.com/skopbulten/hakikat-sanat-siyaset-iii-devrimcinin-ve-sanatcinin-hakikiligi/2754> 29.04.2018 Çeviri: Ayşe Boren.
- [24] Featherstone, M. (2013). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, İstanbul: Ayrıntı.

- [25] Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat, "Varlık Stratejileri"*, İzmir: Karakalem.
- [26] Foster, H. (2009). *Gerçekliğin Geri Dönüşü, "Yüzyılın Sonunda Avangard"*. İstanbul: Ayrıntı.
- [27] Godfrey, T. (1986). *"The New Image Painting in the 1980's"*. Oxford: Phadion Press Limited
- [28] Grosz, E. *Lauange and the Limits of the Body: Kristeva and Abjection*, Futur Fall Excursions into Postmodernity, ed Grosz, Thread gold, D, Kelly vd, Fidney, 1987.
- [29] Harris, J. (2013). *Yeni Sanat Tarihi, "Eleştirel Bir Giriş"* İstanbul:Sel.
- [30] Heartney, E. (2013). *Sanat & Bugün*, İstanbul: Akbank.
- [31] John Charles Pearson, *"Modülasyon yoluyla boşluk, duygu yoluyla derinlik, yaşam yoluyla etkinlik"* (2006). Çeviren: Fatma Duman, Tomris Soysever. Erişim: <http://www.mustafaozel.com.tr/modulasyon-yoluyla-bosluk--duygu-yoluyla-derinlik--yasam-yoluyla-etki-01121> 29.04.2018
- [32] Jameson, F. Lyotard, F. Habermas, J. (1994), *Postmodernizm*, İstanbul: Kıyı. Fredric Jameson, *"Postmodernizm Da Da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı"*.
- [33] Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*. İstanbul: Metis.
- [34] Lucie-Smith, E. (2004). *"20. Yüzyıl'da Görsel Sanatlar"*, İstanbul. Akbank.
- [35] May, R. (2007). *Yaratma Cesareti*, İstanbul: Metis.
- [36] Madra, B. *"Sanat, Texnh Sergisi ve... Çağdaş Sanat Süreci"*. (1992) Erişim: <http://www.beralmadra.net/articles/other-articles/sanat-texnh-sergisi/> 29.04.2018
- [36] Lynton, N. (2009), *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi.
- [37] Orçun Çadırcı, *"Güncel Sanat Eseri ya da Yeni Yapı"*, (2016). *Modernizmden Sonra Sanatı Nasıl Tanımlarsınız?* Erişim: <http://sanatonline.net/guncel-sanat/modernizmden-sonra-guencel-sanati-nasil-tanimlarsiniz> 28.05.2018
- [38] Procter, P. (1995). *International Dictionary of English "Guides you to the meaning"* England: Cambridge University Press.
- [39] Ragon, M. (2009). *Modern Sanat*, İstanbul: Hayalbaz
- [40] Sandler, I., (1998). *"Art Of The Postmodern Era From the Late 1960s To The Early 1990s"*. USA: Icon Editions
- [41] Samantha Christiansen, *"Britanya Karşı-Kültür Hareketi ve Öfkeli Tugay"*. (2016) *(The Brigade is Everywhere: Violence and Spectacle in the British Counter-Culture)*. "The Brigade is Everywhere: Violence and Spectacle in the British Counter-Culture" *Between the Avant-garde and the Everyday: Subversive Politics in Europe from 1957 to the Present* içinde, ed. Timothy Brown ve Lorena Anton, s. 47-57. Çeviren: Derya Yılmaz. Erişim: <http://www.eskop.com/skopbulten/sanat-ozgurluk-britanya-karsi-kultur-hareketi-ve-ofkeli-tugay/2558> 29.04.2018
- [42] Silverman, K (2010). *Görünür Dünyanın Eşiği*, İstanbul. Ayrıntı.
- [43] Tandıçgüneş, N. (2013). *Ütopya*, İstanbul: Ayrıntı.

[44] Zeynep Baransel. "*National Portrait Gallery, Freud Portreleri Sergisi*". (2012) Erişim:
<http://www.e-skop.com/skopbulten/national-portrait-gallery-freud-portreleri-sergisi/572>
29.04.2018

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı : Övünç DEMİRAY

Doğum Tarihi : 01.10.1986

E-mail : demiray86.ovunc@gmail.com

Öğrenim Durumu :

Derece	Bölüm/Program	Üniversite	Yıl
Lisans	Resim	Mersin Üniversitesi	2010-2013
Yüksek Lisans	Resim	Mersin Üniversitesi	2013-2018
Doktora			

Görevler :

Görev Ünvanı	Görev Yeri	Yıl
		XXXX-XXXX

ESERLER (Makaleler ve Bildiriler)

- 1.
- 2.
- 3.