

T.C.
Mersin Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

YENİ DİŞAVURUMCU RESİMDE DRAMATİK ETKİLER VE UYGULAMALAR

Ebru Ertürk DÜVENCİ

Danışman
Yrd. Doç. Cebrail ÖTGÜN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2005

Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan

Yrd. Doç. Cebrail Ötgün
(Danışman)

Üye

Prof. Mehmet Yılmaz

Üye

Yrd. Doç. Zeki Umay

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

.....// 2005

Prof. Dr. Serra Durugönül
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın konusu ‘Yeni Dışavurumcu Resimde Dramatik Etkiler ve Uygulamalar’ dır. Üç bölümde incelenen bu çalışmanın ilk bölümünde, Dışavurumculuk ve Soyut Dışavurumculuk, 1970’lerdeki resmin gelişim süreci ve Yeni İmge Resmi, Postmodern durum, Yeni Dışavurumcu resmi etkileyen çeşitli ortak yönleri, toplumsal yönleri, düşünsel ve biçimsel alt yapıları incelenerek verilmeye çalışılmıştır. İkinci bölümde, Yeni Dışavurumcu resmin yalnızca bir tuvale geri dönüş hareketi olmadığı, bu eğilimi hazırlayan toplumsal ve düşünsel etkenler olduğu belirtilmiştir. Yeni Dışavurumcu resmin biçimsel özellikleri, sanatçıların sanata yaklaşımları, resimlerindeki düşünsel alt yapı ve tüm bunların oluşturduğu dramatik etkiler örnek resimlerle incelenmiştir. Üçüncü bölümdeyse uygulama çalışmalarının biçimsel ve düşünsel alt yapısına değinilmiştir.

Bu çalışmanın süresi boyunca, çıkan güçlüklerin giderilmesinde yardımcı olan danışman hocam sayın Yrd. Doç. Cebrail Ötğün’ e, başlangıcından beri ciddi bir çalışma çıkarmam için gereken her türlü desteği veren annem ressam H. Çağla Ertürk’e teşekkürlerimi sunmak isterim.

ÖZET

Yeni Dışavurumcu Resimde Dramatik Etkiler ve Uygulamalar adlı bu çalışma toplam üç bölümde incelenmiştir. Dışavurumcu sanat, gelişimini 1905 Die Brücke (Köprü) grubu ile başlatmış, 1912 Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) , 1940'lı yıllarda Soyut Dışavurumculuk ve 1980'li yıllarda Yeni Dışavurumculuk olarak sürdürmüştür. 1960'larda Amerika'da başlayan öğrenci hareketleri, Almanya'nın bölünmesi ve Berlin Duvarı olgusu, Postmodernizm, Yeni Dışavurumcu sanatçıların kişilik oluşumlarını ve sanatlarını etkilemiştir.

Yeniden figüratif öğelerle, geleneksel malzemelerle ve özgür ifadeyle resme dönüş olarak Yeni Dışavurumcu resim Kavramsal ve Minimal sanatın boşluğunu doldurmak amacıyla ortaya çıkmıştır. Çünkü, bu iki akımın modern bir sanat olarak ortaya çıktığı sonradan konvansiyonel (geleneksel) hale geldiği düşünülmektedir. Ancak Yeni Dışavurumcu resim bu iki akımdan, Modernizm ve Postmodernizm'den etkiler almakla beraber, onlara karşı tepkiler de taşımaktadır. Yeni Dışavurumcu resim, pek çok ülkede aynı anda yeniden dışavurumcu bir tutum olarak sanat sahnesinde belirmiştir. Tarihle, geçmiş akımlarla ve güncel yaşamla, politik içerikle, bireysel sorunlarla, mitoloji, din ve Batı dışı sanatlarla ilgilenmekte, onlarla hesaplaşmaktadır, onlardan aldığı kimi etkileri kullanmaktadır, bu yüzden çoklu kaynaklara sahiptir ve alanı son derece geniştir.

Bu çalışmada Yeni Dışavurumcu resimdeki dramatik etkilerle bağlantılı olarak ruhsal, düşünsel ve toplumsal etmenlerin birbirini nasıl etkiledikleri ve Yeni Dışavurumcu resimdeki etkileri üzerinde durulmuştur. Ayrıca, uygulama çalışmaları biçimsel ve düşünsel açıdan, örnek resimlerle incelenmeye çalışılmıştır.

Bu araştırmada incelenerek kullanılan anahtar kelimeler; Dışavurumculuk, Soyut Dışavurumculuk, Postmodern, Çoğulculuk, Yapı Sökücülük, Kendine Mal Etme,

Yeni İmge Resmi, Yeni Dışavurumcu Resim, Dramatik Etkiler'dir. Bazı sanatçılar ise; A. Kiefer, G. Baselitz, J. Immendorff, F. Clemente, E. Cucchi, S. Chia, J. Schnabel, M. Güteryüz, B. Baykam' dır.

SUMMARY

This study are investigated totally in three parts that is Dramatic Effects in New Expressionist Painting And Practices. Expressionisms started its development as Die Brücke in 1905, Der Blaue Reiter in 1912, continued as Abstract Expressionisms in 1940s and New Expressionism in 1980s. Student Movements in America at 1960s, division of Germany and the issue of Berlin Wall, Postmodernizm affected Works and personalities of New Expressionist artists.

New Expressionism considered as a return to canvas, figurative elements, traditional materials and free explanation, is appeared to fill emptiness of conceptual and minimal Arts. Because, it is thought that these tendencies arose as a modern art, but later became a conventional. Still, New Expressionist painting both influenced and included a sort of reaction, came to light in art scene at the same time again and lots of country as a expressionist attitude, interested in history, past tendencies and current events, political contents, personal problems, mythology, religion and primitivism used and interrogated some effects; therefore has multiplied sources and its areca is rather comprehensive.

This study has focused on how psychological, ideological and sociological factors interact with each other; their reflections on art and their relation to concept of dramatic effects in New Expressionist Painting. In addition to, that practices of formal and intellectual contents are investigated with example paintings.

Key words are; Expressionism, Abstract Expressionism, Postmodernizm, Pluralism, Appropriation, Deconstruction, New Image Painting, New Expressionist Painting, Dramatic Effects. And Some artists are; A. Kiefer, G. Baselitz, J. Immendorff, F. Clemente, E.Cucchi, S. Chia, J. Schnabel, M. Guleryuz, B. Baykam.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM	3
DIŞAVURUMCU GELENEK.....	3
I.1. Dışavurumculuk (Ekspresyonizm).....	3
I.2. Soyut Dışavurumculuk (Abstre Ekspresyonizm).....	12
I.3. 1970’lerde Resim	20
I.3.1 Post Modern Durum.....	25
I.3.2. Yeni İmge Resmi.....	29
II. BÖLÜM	33
YENİ DIŞAVURUMCULUK.....	33
II.1. Toplumsal – Düşünsel Etkenler.....	33
II.2. Yeni Dışavurumcu Resimde Biçim-Düşünce-Dramatik Etki	43
II.2.1. Batıdışı Sanatların ve Mitolojinin Etkisi.....	84
II.2.2. Dinsel Etkiler	96
III. BÖLÜM.....	99
UYGULAMA ÇALIŞMALARINA İLİŞKİN AÇIKLAMALAR.....	99
SONUÇ.....	118
KAYNAKÇA	123

GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı, 1980'lerde ortaya çıkan Yeni Dışavurumcu resmi, onu oluşturan toplumsal, kültürel ve düşünsel etmenleri de göz önünde bulundurarak incelemek ve bu resimlerin kökeninde yatan dramatik etkileri ve nedenlerini araştırmaktır.

Yeni Dışavurumcu resim, öncelikle yüzyıl başındaki Dışavurumculuk ile ilişkilidir. Dışavurumculuk, I. Dünya Savaşı öncesi Modernizm ve aydınlanmayla ilgili olarak bilimsel, teknolojik gelişmelerin getirdiği toplumsal, düşünsel ve politik değişimlere bağlıdır. Bu değişim kentleşme ve sanayileşmeye sebep olarak insan yaşamında köklü dönüşümleri oluşturmuştur. Sonrasında II. Dünya savaşının patlak vermesi Modernizm anlayışını temelinden sarsmış, baskıcı ve bunalımlı ortamın sosyo-politik etkileri Dışavurumculuğu Avrupa'da yavaşlatmıştır. Buna karşın Amerika'da özgürlük ve demokrasi arayışında, Nazizm'e karşı direnişte etkili olarak bir anlamda Soyut Dışavurumculuğun önünü açmıştır. II. Dünya Savaşının getirdiği ruhsal gerilimlerle iç dünyalarına yönelen ve dünyaya karşı inançlarını yitiren sanatçılar, dış dünyaya ait biçim yapısını reddederek kendi dünyalarını ve fiziksel hareketlerini yansıtan bir boyama biçimini ortaya çıkarmışlardır. Soyut Dışavurumculukta bu nedenlerle yaratma işlemi resmin ana konusu haline gelmiştir. Kendiliğinden oluşturulan lekeler, bedensel hareketin izleri, renkli boyasal yüzeyin anıtsal etkisini amaçlayan bir eğilimdir. 1950'lerde Soyut Dışavurumculuk hızını kaybetmiş, sanatçılar kendilerini yeniden değerlendirmeye, yeni bir bilinç kazanmaya başlamışlardır. 1960'lı ve 70'li yıllarda gelişen kavramsal sanat, yeryüzü sanatı, performans gibi geleneksel malzemeler yerine düşüncenin oluşturduğu yapıtlar üretilmiştir. Postmodern anlayışla, resmin öldüğü düşüncesi ortaya atılmış olsa da bu dönemde resme yeni açılımlar sağlayacak çoğulcu, eklektik yapıtlar üretilmeye başlanmıştır. 1970'lerde Kavramsal ve Minimal sanatın hakimiyetine rağmen resim

yapılmaktadır. Çeşitli sergilerde bir araya getirilen yapıtların, 1980'lerin Yeni Dışavurumcu resmini etkileyecek olanları *Yeni İmge Resmi* sergisiyle oluşturmuştur. 1980'li yıllarda, kavramsal ve minimal sanatın boşluğunu doldurduğu düşünülen dışavurumcu eğilim, belli bir grup oluşumu olmaksızın farklı ülkelerde aynı anda ortaya çıkmıştır. Galeriler, koleksiyoner tüccarlar ve eleştirmenlerin desteğiyle kısa aralıklarla pek çok Yeni Dışavurumcu olarak nitelendirilen sanatçıların yapıtları sergilenmiş ve 1980'lerin sanat sahnesinde ortaya çıkmıştır. Resme çoğulcu yaklaşımlarla , üsluplar arası ve disiplinler arası sınırları kaldırarak resmin ölçmediğini kanıtlayan Yeni Dışavurumcu resmin temelinde, 1968 Öğrenci hareketleri, Almanya'nın bölünmesi ve Berlin duvarı, post modern anlayışlar, 1980'lerin yaşamı, çevre kirliliği, terör, kent yaşamı, 2. Dünya savaşının psikolojik izleri, iç savaşlar, tüketim çılgınlığı, medya gibi bir çok durum vardır. Bu etkenler sanatçıların kişiliklerini ve yapıtlarını belirlemede tetikleyici olmuştur. Ayrıca Modernizm' den, Kavramsal ve Minimal sanattan, her ne kadar etkilense de, onlara karşı bir tepki de içermektedir. Yeni Dışavurumcu resim, toplumsallıkla bağlarını koparmadan bireyi yeniden sanatın merkezine oturtmuştur. Bu yüzden yalnızca tuvale, bireyselliğe, boyaya, figüratif anlatımlara geri dönüş olarak nitelendirilemez. Yeni Dışavurumcu resim kuşkusuz ortaya çıktığı dönemin etkileriyle, sanatın, tarihin, gerçeğin ve nesnenin yitirilmesine tepki de içermektedir. 1980'lerde kendini gösteren Yeni Dışavurumcu sanatçıların çoğu halen yaşamakta ve resim üretmeye devam etmektedir. Yeni Dışavurumcu resmin halen güncelliğini koruyan bir eğilim olması ve Türkçe'ye çevrilmiş kaynakların yeterli olmaması nedeniyle bilgilerin değerlendirilmesi açısından güçlükler neden olmuştur. Ancak ulaşılan yabancı dildeki kaynakların özellikle İngilizce olanları tercih edilmiş, mümkün olduğunca doğru değerlendirilmeye çalışılmıştır.

I. BÖLÜM

DIŞAVURUMCU GELENEK

I.1. Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)

Dışavurumculuk, Natüralizme, Art Nouveau, Akademiizm ve İzlenimciliğe tepki olarak doğmuş, doğanın gerçek görünümünün ikinci planda kaldığı, insanın ruhsal durumunun yeni olanaklarla biçimlendirildiği bir sanat görüşüdür. Terimin ortaya çıkışı 1901'e kadar çekilse ve tam olarak Fovizm'den ondan türediği söylenirse bile fovist sanatçıların birikimlerinden etkilenmiştir. Natüralizm karşıtı canlı, parlak renkler ve biçimlerle ruhsal olayların yaratıcılığının yansıtıldığı resimler, Lynton'a göre ilk kez 1905 yılında Paris sonbahar salonundaki Matisse (Resim 1), Rouault ve Vlaminck (Resim 2) gibi sanatçıların olduğu, sonradan Fovlar (Vahşiler) denen bir grupta görülmüştür (Lynton;1991;26). Aynı yıl Almanya'nın Dresten kentinde, pek çok kültürel değişime katkısı olan Die Brücke (Köprü) grubu kurulmuştur. Fovların "yalnızca tutku derecesindeki renk şiddetini dile getirme isteği" (Cabane;2003;230) varken Köprü grubunun "geçmişle bağlarını koparmak ve yeni bir gelecek için savaşmak" (Gombrich; 1997; 567) gibi amaçları vardır. Fransız Fovlarının, Köprü grubu üzerindeki etkileri her zaman tartışılmıştır. Cabane'ye göre, Köprü grubu Fransız Fovizmini 'Almanlaştırmıştır' (Cabane; 2003; 233). Sanatta öznellik ve toplumu değiştirme isteğinin boy verdiği ortam 1900-1920 Almanya'sı, Dışavurumculuğun temelindeki düşünürlerin Alman olmasından dolayı, Dışavurumculuk Alman tarihi ve toplumuyla özdeşleştirilerek, Almanya'nın sanat alanında İzlenimcilik sonrası tüm gelişmeleri kapsar biçimde kullanılmıştır. Dışavurumculuk, genel bir patlamadır, basit tanımlara sığmayacak kadar geniş anlamlıdır



Resim 1: Henri Matisse, ‘ Akşam Sefası (Kırmızı Uyum)’, 1908, T.Ü.Y. B, 246 x 180 cm .



Resim 2: Maurice de Vlaminck, ‘ Sirk’, 1906, T. Ü. Y. B, 73 x 60 cm.

ve özellikleri her anlamda gelenek haline gelmiştir. Bu yüzden Dışavurumculuk 1905 Die Brücke (Köprü) hareketi, 1911 Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) sergisi, 1911-12 Der Sturm (Fırtına) dergisi ile sınırlı kalmamış, etkinliğini II. Dünya Savaşı sonrası Kobra Grubu, Soyut Dışavurumculuk ve 1980'lerde Yeni Dışavurumculuk olarak sürdürerek yalnızca geçici bir eğilim değil toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel durumlara bağlı olarak değişen ve süregelen bir gelenek, bir iç patlamanın dışavurumu olduğunu kanıtlamıştır.

Dışavurumculuğun toplumu, dünyayı, insanları, değerleri değiştirme, sanatlarda yeni bir canlandırma amacı vardır. Kaynağı ve sezgisel yaratıcı güçleri ön plana çıkararak Nietzsche ve Bergson felsefesinden etkilenen, bunları kişiselleştirme Die Brücke (Köprü) grubundan gelmektedir. Modernist, ütopyik amaçları geçmişle paralellik taşımamak istemeleri, yeni bir insan özleminden dolayı yıkıcı olmuşlardır.

Dışavurumcular sanatın her alanında, “Yerine getirmeleri gereken bir görevleri olduğuna inanıyorlar; kendilerini reformcu olarak görüyorlardı. İnsan alemini şaşırtmayı, içinde bulunduğu uyuşukluktan çıkarmayı, onun zamanın tehlikelerinin ve geleceğin belirsizliğinin bilincine varmasını diliyorlardı. İnsanı değiştirmeye, onu daha iyi yapmaya can atıyorlardı. İstedikleri dünyayı kurtarmaktı” (Richard;1991;132).

Gerçek anlamda Dışavurumculuk, görüldüğü gibi sadece estetik anlamda bir akım olmakla kalmamakta, 1940'lar ve 1980'lerdeki etkinliklerde bu özelliklerini farklı bir çerçevede barındırmaktadır. Dışavurumculuk, içsel sorunlarını, bilinçaltından gelen, korku ve gereksinimlerin psikolojik baskılarından kurtulup; “‘Catharsis’ (arınma) ve ‘self revelation’ (kendini-dışavurma) ya da kendi kendini keşfetme ile sınırlı değildir” (Genç; 1987; 55). İlk aşamada tüm modern sanatların keşfedilmesi anlamında kullanılan Dışavurumculuğun temeli; bunalımlı bir dönemdir. 20. yy'ın başında, temelleri sarsılmış

Avrupa'nın sanayileşmesindeki etkenler, burjuvanın değer yargılarının sorgulandığı, bilimle nesnel gerçekliğin bile sınındığı, imparatorlukların yıkıldığı, kapitalizm ve emperyalizmin dünyayı sardığı bir ortam; kent yaşamı bozulmuş insan ilişkileri ve “kuşaklararası bir kopukluk, bir baba oğul çatışması” (Richard; 1991; 19) vardır. Avusturyalı yazar Hermann Bahr Dışavurumculuğu şöyle tanımlamıştır; “(...) Dışavurumculuk güvendiğimiz , bizi korumasını umduğumuz, içimizdeki bilinmeyen şeyin simgesidir. (...) Paniğe uğramış ruhların verdiği bir tehlike işaretidir.” (Bahr; 2003; 229).

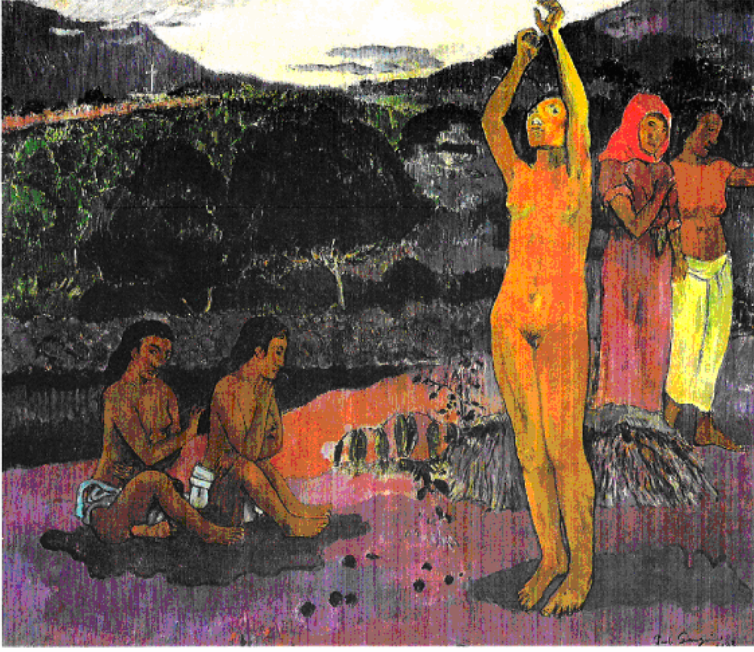
Ayaklanmacı tutumlarıyla değerlere baş kaldıran Dışavurumculuk'un gelişiminin en yüksek noktasında aynı kuşaktan Nazi Almanya'sı boy vermiştir. Öyle ki, 19.yy'ın aydınlarınca Hıristiyan mirası, klasik hümanizma ile aydınlanma gözden düşürülmüş, yerine doğa gizemciliği ve ırkçılık karışımı bir inanç, Genç'e göre III. Reich'in resmi devlet dini haline gelen idelerinden *VOLK* sözcüğü ortaya çıkmıştır. Hem Naziler hem anti-Nazilerce kullanılan kavram, Alman halkının ulusal karakterini belirleyen niteliklerini ifade etmiş, Alman düşüncesinin ayrılmaz bir parçası olmuştur (Genç; 1987; 54).

Biçim ve renklerle ruhsal düzeyde duygu patlamaları ve düş güçleriyle yaratıcı güdüyü kullanmak isteyen Dışavurumculuk'un temelinde, Kahraman'a göre Batı düşüncesinin de temeli olan Yahudi-Hıristiyan kültürünün etkileri vardır. Üstelik bu etki Soyut Dışavurumculuk ve Yeni Dışavurumculukta da görülmektedir (Kahraman; 2002; 136). Bunun nedeni 20. yy'ın başındaki tarihi, politik, ekonomik, toplumsal, kültürel ve teknik gelişmelerle mistisizm (gizemcilik) olduğu söylenebilmektedir. Örneğin, ressam Georges-Henri “Rouault, Hıristiyanlık felsefesinin sevecenliği ve acıma duygusuyla gerçeğin korkunç yönlerini açığa vuruyor ve üstesinden yalnızca inançla gelinebileceğini belirtiyordu “ (Richard;1991;28-29). Kahraman'a göre gerçeğin korkunç yönlerini bulmak

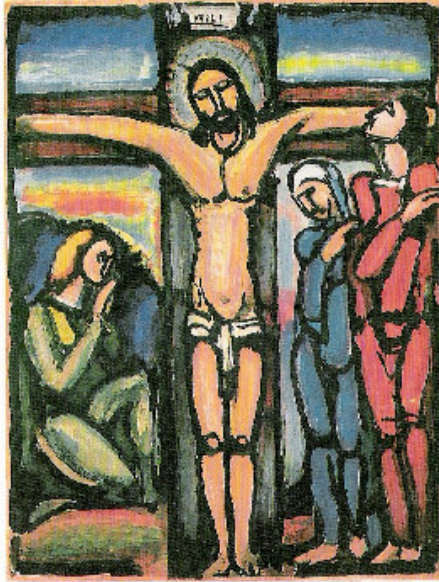
ve inançla üstesinden gelmek özünde mistisizmdir (Kahraman; 2002; 137).

Dışavurumcular, çağlarında yaşanan olayların ruhsal etkilerini fark ederek, sanayi kapitalizmine ait kurumların zihin ve iradeyi meta üretiminin hizmetine sunduğu inancıyla yaptıklarında uyum, çekicilik ve güzellik yerine, biçimlerin tanınırlığını korumasına rağmen, “gerçeğin en önemli bölümünü, güçlü ürperti veren ve gösterilmesi en zor olan esas varlığını ortaya çıkarmak,(...) gerçeğe olan ihtiras dolu ilişkilerimizin gizli mantığını yerinden kaldırmak, kullanmak için “ (Baykam; 1990;52) renk ve biçimlerde bozulmalara başvurmuşlardır. Üzerlerindeki baskıyı, bilinçaltından gelen yaratıcılığı serbest bırakarak aşırılığa kendini beğenmiş 'kentsoyluları' şaşkına çevirmek (Gombrich; 1997; 566) için çalışmışlardır. Turani, dünyada bulamadıkları huzuru iç dünyalarında da bulamamalarının, Dışavurumcuları bilinçaltındaki ruhsal birikimlerin baskısının isyanına dönüştürdüğünü belirtmiştir (Turani; 1999; 69).

Dışavurumculuğu oluşturan bir diğer özellik, yüzyıl başından beri ilgi gören Batı dışı sanatların etkisidir (Resim 3). Batı dışı sanatları keşif bir bakıma “Batı'nın binlerce yıldır büyük değer verdiği Antik Yunan Roma kültürü mirası üzerine kurulu sanatın büyük ölçüde sarsılması” (Turani; 1999; 66) anlamına gelmekte, uygar toplumdaki daha farklı bir maneviyat anlayışlarının ve kendi toplumlarının yapısına bağlı olan üretim sürecinin yetersiz kalması anlamına da gelmektedir. Lynton'a göre batı dışı sanatlara ilk ilgi gösteren Fovlar olmuştur (Lynton; 1991;30). İçten, içgüdüsel ve biçimsel anlamda etkili ve sade anlatımları onları etkilemiştir. Batı dışı sanatların dinsel özellikler taşıması açısından Kahraman, bu sanatlarda dinsel bir mistisizm olduğunu vurgulamıştır (Kahraman;2002; 139).



Resim 3: Paul Gauguin, 'Dua', 1903, T. Ü.Y.B, 65 x 75 cm.

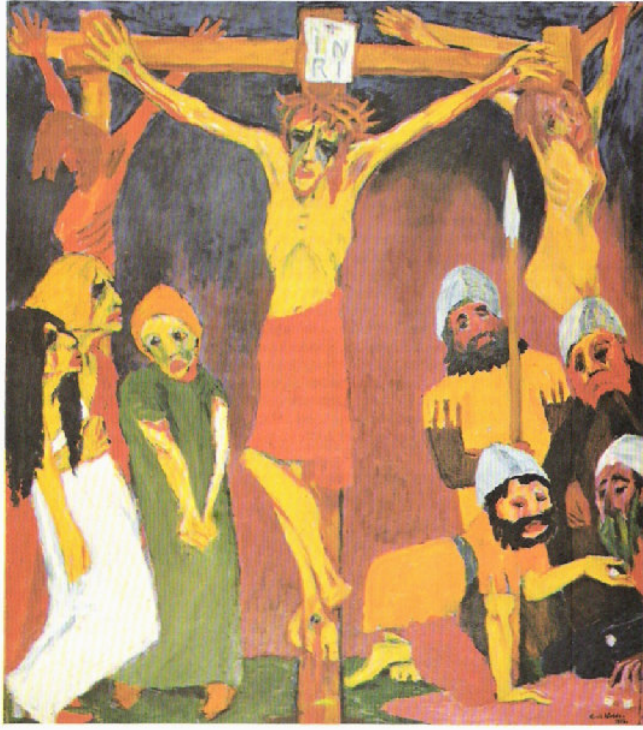


Resim 4: Georges Rouault, 'Çarmıhta İsa', 1936, Kağıt Üz. Baskı, 48 x 64 cm.

Bu üslup giderek sanatçının yaşama karşı içten tepkilerinin ortaya çıkarılışı olarak belirginleşti, (...) en derin içsel duyguların anlatımına dönüştü. Ekspresyonist ressam, kaygı, sıkıntı, sinirlilik, cehennem korkuları sanatının, kısacası birden bire, kendiliğinden ortaya çıkan bir yaratıcılık biçiminde yansıtılan fantezi sanatının yaratıcısı oldu (Richard; 1991; 14).

Dışavurumculukta, aynı yapıt içerisinde birkaç anlam katmanı bir arada görülmektedir. Genç, Dışavurumcuların sanatsal dilleriyle düşüncelerini topluma yayma isteği sonucunda çoklu anlatım yoluna gittiklerini belirtmiştir (Genç; 1987; 56). Bu durum Rouault'un ve Nolde'un resminde de görülmektedir (Resim 4-5).

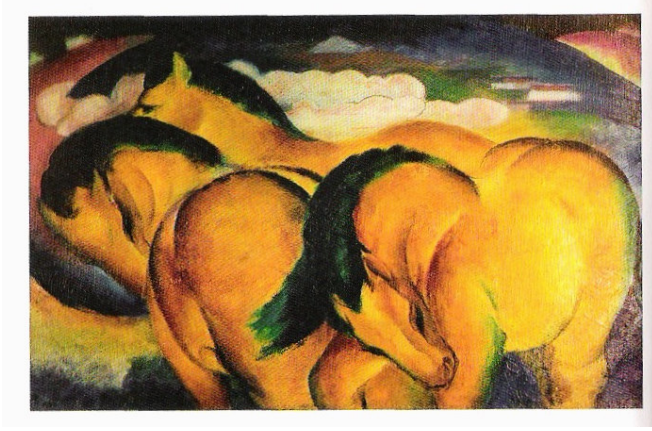
İsa'nın çarmıhtaki durumunu resmeden sanatçı, aynı zamanda Batı dışı toplumların sanatlarında görülen kütleli anlatımı da yapıtında birleştirmiştir. Resmi yapma tarzında da bilinçaltının dolaysızca dışavurumuyla serbest fırça darbelerini ve doğaya bağlı kalmayan canlı renkler kullanmıştır. Aynı yapıtta birkaç özelliğin, anlamın aynı anda bulunması Soyut Dışavurumculuk ve Yeni Dışavurumculukta da geçerlidir. Kahraman'a göre bu birkaç anlam katının aynı yapıtta kullanılması, katlı anlam (ambivalence) olarak nitelendirilebilmekte, bu çoğulcu yaklaşım sanatçının dünyaya bakış açısındaki karamsarlık, tedirginlik ve böylece öznellik ve iç güdüselliği de beraberinde getirmekte ve bu durum Nietzsche ve Bergson felsefesinden gelmektedir. Yazara göre zaten Die Brücke (Köprü) grubu adını Nietzsche'nin bir yapıtından almaktadır. Kandinsky (Resim 6), Franz Mark (Resim 7), Nietzsche'nin yapıtlarından etkilenmiş, Emil Nolde'un resmi de Nietzsche'ci anlam katlılığını sergilemektedir (Kahraman; 2002;143-144). Nietzsche, sanat yoluyla yaşamın yeniden kurulabileceğine, varlığın anlamsız akışından anlamlı bir bütünlüğe, düzenli bir dünyaya dönüşebileceğine inanmıştı. Dışavurumcular ise, geçmişle bağlarını kopararak, resim sanatını altüst etmek ve sanatın gücüyle insanlığı uyandırıp Avrupa'nın yenileşme sürecinde Yeni Bir İnsan'ın



Resim 5: Emil Nolde, 'Çarmıha Gerilme' (Detay), 1911-12, T. Ü.Y. B., 218 x 190 cm.



Resim 6: Wassily Kandinsky, 'Doğaçlama' (Klamm), 1914, T.Ü. Y. B., 110 x 110 cm.



Resim 7: Franz Marc, 'Küçük Sarı Atlar', 1912, T.Ü. Y. B., 104 x 66 cm.

yaratılmasında etkili olmak istemişlerdir. Nietzsche sanatı ölçü ve dengenin simgesi olarak Apollon, içgüdüsellik ve coşkunun simgesi olarak Dionysos mitolojik tanrıların çekişmesine bağlamıştır. Nietzsche sanatın bilinçaltından gelen güçlerle ilişkisine değinmesi açısından Dışavurumcuları etkilemiştir. Nietzsche, Tanrının öldüğünü tam dünyanın değişmekte olduğu bir dönemde, burjuva ahlakına karşı yıkıcı biçimde yola çıkmıştır. Ayrıca Kahraman'ın belirttiğine göre, felsefesinin Dışavurumcu resimdeki etkisi, bu resmin dinsel kökenle özdeşleşmesidir (Kahraman;2002;143). Bergson ise sanatın, insanın bilinmeyen bir gücünden geldiğini vurgulayarak sezgi kavramı üzerinde durmuştur. Richard'a göre, Darwin, Marx ve Freud da Dışavurumculuğun felsefi direklerindedir. Marx daha adil, insancıl, sınıfsız bir toplum oluşturmayı diler. Hıristiyan ülküsüne kapitalizmden daha yakın durur. Bu açıdan Dışavurumculara yakındır. İnsanın içindeki değişime önem vermesi, savaşma içgüdülerinden vazgeçilirse bu soyun varolmayı sürdürebileceği düşüncesi açısından Darwin ile ilgili olabilir. İnsan davranışlarının kaynaklarını inceleyen ve kişiliğinde hala bir ümit olduğunu düşündükleri Freud ve onun psikanaliz kuramıyla ortak yönleri vardır (Richard;1991;131).

Pek çok kaynağa göre Dostoyevsky'nin de etkisi vardır. Varoluşçuluk felsefesinin, sanat yapıtını insan gerçekliğinin dolaysızca ve özgürce ifadesi olarak görmesiyle de Dışavurumculuğu etkilemiş olabilir. Sanatın özerkliğine ve sezgiye verdiği değerle, sanatın oluşumunu temsil kavramından ifade/dışavurum kavramına doğru kaydıran Croce'nin anlayışı da 20.yy' da önemli olmuştur.

Dışavurumculuk, Avrupa'da daha yaygın hale gelecekken, I. ve II. Dünya savaşlarıyla hızını kaybetmiştir. Savaş sonrası ekonomik bunalım, fakirlik gibi etkenlerden sonra 1930'ların Nazi baskıcı tutumlarıyla 'yoz' olarak damgalanmış, yasaklanmış, resimlerin çoğu toplatılmıştır.

I.2. Soyut Dışavurumculuk (Abstre Ekspresyonizm)

Dışavurumculuk, 1940'larla Amerika'da yeni bir kavşağa gelmiştir. Savaşa birlikte Avrupa sanatını müzelerinde toplayamaz hale gelen Amerika, kendi sanatına destek vererek sanat merkezini oluşturmaya başlamıştır. Avrupa'da kötü örnek olarak gösterilip, yok sayılmasına karşın, Amerika'da tam tersine özgürlük ve demokrasi arayışında, Nazizme karşı savaşta etkili olmuş ve Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun önünü açmıştır. Geniş bir kampanyayla halka tanıtılan sanat, Amerikan Biçimciliğinin (Formalizm) kurucusu Clement Greenberg'in yazılarıyla kitle kültürüne karşı estetik bir Elitizm'e dönüşmüştür. Bu topluma yabancılaşmış, içe dönük Biçimciliğe cevap veren, Soyut Dışavurumculuk ve Jackson Pollock olmuştur. Artun'un belirttiğine göre Soyut Dışavurumculuk Avrupa'ya karşı çıkarma ve soğuk savaş silahı olarak kullanılmıştır (Artun;2003;18-19). Sanat satın almanın ulusal bir göreve dönüştürülmesiyle, özellikle McCarthy'nin antikominist anlayışıyla Avrupa'dan ve komünizmden uzak, gerçek bir Amerikan kimliği talep edilmektedir. Bu yüzden Soyut Dışavurumculuk sanat

kurumlarınca yüzde yüz saf Amerikan olarak gösterilmeye çalışılmıştır. Appignanesi'ye göre, bu anlayış akımın kaynaklarına son derece ters ve sanatçıları bile şaşırtmış bir tutumdur (Appignanesi;1998;31). Çünkü sanat Soyut Dışavurumcuların ortak duygusuna göre sanatları; salt Avrupalı olmakla kalmayacak; aynı zamanda belli bir üsluba bağlı kalmayarak, bireyin kendisiyle ilgili özellikleri geniş bir ölçüde açığa vurmasıyla Amerikalı olmayan nitelikler de gösterecektir (Lynton;1991;234).

Soyut Dışavurumculuk'un Avrupalı kaynakları savaş sırasında Amerika'ya göç eden sanatçılardır ve Ragon'a göre Amerikan sanatını taşralılığından kurtarmışlardır (Ragon; 1987; 102). Amerikalı sanatçılar özellikle müzelerinde görebildikleri Kandinsky'nin '*Doğaçlamalar*'ından , Matisse'in '*Kırmızı Stüdyo*'sundan ve Monet'nin '*Nilüferler*'inden etkilenmişlerdir (Lynton; 1991; 231).

Üç boyutlu olmayan, serbest boya fırça kullanımlı ve dev boyutlu tuvallerin kullanımı boyaları tuvale sıçratarak çalışan Jackson Pollock'ta görülmüştür (Resim 8).

Resimlerini ilk kez 1948'de sergileyen Pollock'un resmi, sanatçının tüm bedeninin hareketinin resmi oluşturması bağlamında 1952'de Harold Rosenberg tarafından Eylem resmi (Action Painting) olarak tanımlanmıştır. Ayrıca boyaların yüzeyin her yerinde neredeyse eşit dağılımından dolayı All Over (TümYüzey) resmi olarak da nitelendirilmiştir. Sayılan özellikler Yeni Dışavurumcu resminde özelliklerinden olmuştur. Pollock, Gombrich'e göre yöntemini Çin resminden ve Amerika yerlilerinin kuma yaptığı resimlerinin tekniğinden almıştır (Gombrich; 1997; 602). Pollock'un akıtma yönteminin bilinçaltından gelen imgeleri yansıması ve yöntemdeki rastlantısallık Gerçeküstücülerin mantıksal denetimin olmadığı, ön hazırlık yapmaksızın resmi yapma anlayışları olan



Resim 8 : Jackson Pollock, 'Numara 1A', 1948, 264 x 172 cm.



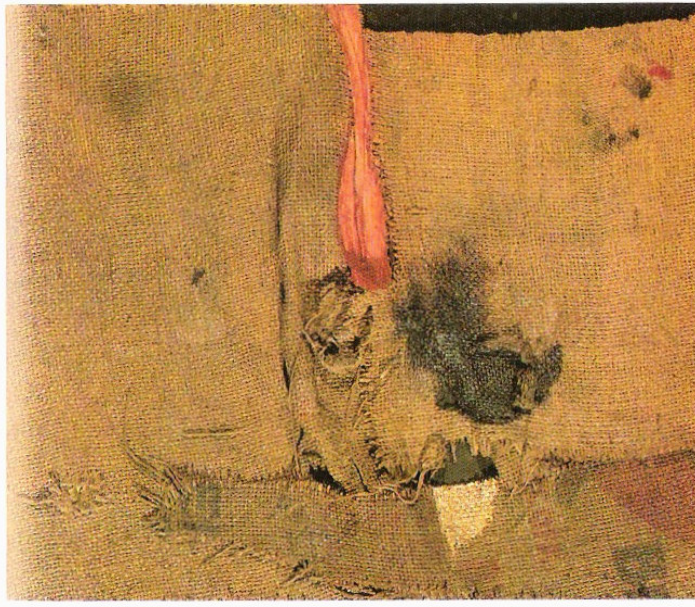
Resim 9: Mark Tobey, 'Beyaz Yolculuk', 1956, Kağıt Ü. Pigment, 89 x 113 cm.

otomatizm'den gelmektedir.Otomatizm Gerçeküstücülerin doğrudan bilinçaltından geldiğini savundukları en önemli iki ilkedendir (Passeron;1990;266). Bu özellik Freud ve Jung'un psikoanaliz yöntemlerine kadar dayandırılmakla birlikte Soyut Dışavurumcuları buna iten “çocukların daha imge oluşturmayı bile bilmedikleri dönemlerinde yaptıkları karalamaları anımsatan çocukça bir sadeliğe ve kendiliğindenliğe duyulan özlem , (...) saf resim'in sorunlarına karşı duyulan entelektüel ilgiydi” (Gombrich;1997;607). Bu anlayış 1980'lerde Yeni Dışavurumcu resme ve Graffiti sanatına dönüşmüştür.Bu içgüdüsellığe ve rastlantısallığa yönelmelerinin nedenleri, iki büyük dünya savaşıyla sarsılmış dünyada insanların ruhsal sorunlar içinde olmalarıdır. Bunun sonucu huzuru, kendi bilinçaltı dünyalarında aramaları olmuştur. Her şeyin makinelerce yapıldığı, standartlaştırılmış bir dünyada, kendi el emeklerinin ürününü yaratmayı istemişirler. Atom bombasının patladığı bir dönemde, maddi ve manevi çöküntü içinde olmaları da bunda etkili olmuştur. Ancak yüzyılın başındaki Dışavurumculuk gibi ütöpik amaçları yoktur ve “köklü birer reformcu değildirler” (Lynton; 1991; 231).

Soyut Dışavurumcular, batı dışı sanatlardan edindikleri serbest fırça kullanımı ve sonsuz mekan fikriyle, yüzey ve imge arasındaki belirleyici sınırları kaldırmış, perspektifsiz mekanlarla, resim yüzeyinin odaksızlaşması ile derinlik unsurunu yok etmiş, arka ve ön planı bütünleştirmişlerdir (Resim 9). Buna benzer unsurlar Avrupa resminde biraz daha farklı biçimde görülmektedir. Avrupa savaş sonrası toparlanmaya çalışırken Sovyet Toplumcu Gerçekçiliğinin baskısı altındadır. Ancak bir yandan da korku, hüznün , yıkım gibi temaların ortaya çıktığı görülmektedir. Soyut Dışavurumculuk'a paralel Fransa da 1947'de Lirik Soyutlama resim dili ortaya çıkmıştır. Otomatizm kaynaklı lirik soyutlamadan başka, Fransa da 1950'de Tashisme (Taşizm-Lekecilik) terimi Michel Seuphor tarafından kullanılmıştır. Tanıdık biçimler geometrik ve figüratif biçim dilini terk

ederek, serbest fırça kullanımıyla çalışan Enformel sanat (İnformel Art- Serbest Biçimli Sanat), onlardan farklı olarak malzemeler ve kalın boya tabakalarıyla üretilmektedir. İncelik ve güzellik anlayışını bozarak, atılmış yıpranmış malzemeleri bir araya getiren Alberto Burri (Resim 10), kalın boya katmanlarını yıpratarak, kazıyarak çalışan Antoni Tapes de savaş sonrası yaşanan yıkımı işaret etmektedirler. Böylece, Avrupa sanatının savaş sonrası yapısında bulunan soyutlama eğilimlerinin daha farklı bir biçimde, yoğun boya ve malzemelerle sürdüğü görülmektedir. Dışavurumcu unsurlar taşıyan Kobra grubu da savaş sonrası 1948-51 yıllarında uluslararası olmuş bir gruptur. Asger Jorn, Pierre Alechinsky ve Karel Appel (Resim 11) gibi sanatçılar, bilinçaltının özgür ifadesini amaçlayan biçimde, halk sanatları, mitolojik öyküler, batı dışı sanatlar, çocukların yaptığı resimlerden etkilenerek soğuk ve cansız buldukları soyutlama eğilimlerine karşı daha figüratif, canlı ve parlak renkler, serbest fırça kullanımı ve çok yoğun boya hamuruyla çalışmışlardır. 1948'de Jean Dubuffet'in fikriyle ortaya çıkan Art Brut ise (Ham Sanat) yine amatörlerin, delilerin ve çocuk resimlerinin etkisinde nitelikler taşımaktadır. Dubuffet, rastgele fırça kullanımı, yüzeyler de uyguladığı tekniklerle naif ve çocuksu resimler üretmiştir. Teknik anlamda bol boya, atılmış kağıt, bez, metal parçaları kullanmalarıyla, figüratif, soyutlamacı eğilimleriyle 1980'lerin Yeni Dışavurumcu resmine kaynak olmuşlardır.

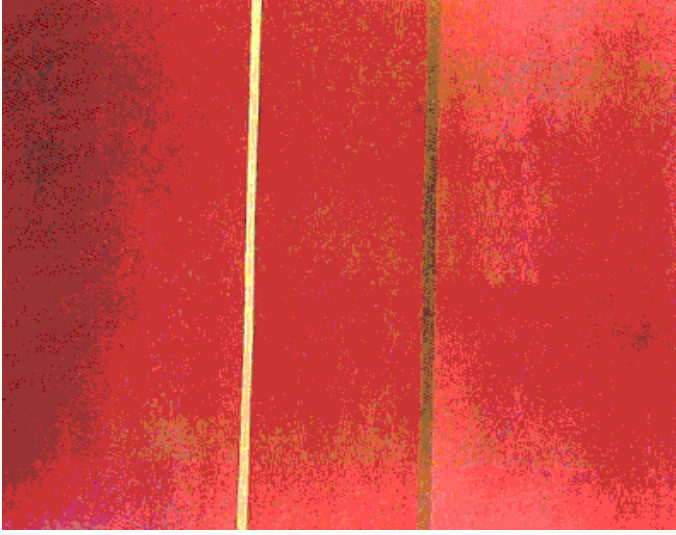
Lynton'a göre, Mondrian ve Maleviç soyutlamayla temsilin krizinin çözümünde ve temsil etmede yetersiz kalan kavramın sunulamayanın sunulmasında gerçekliğin izlerini silmede etkili olmuşlardır ve temsil edilemeyen Yüce'yi sunmuşlardır. Kavramın kendisi Yüce Gerçeklik haline gelmiştir. Ancak, Soyut Dışavurumcu Barnett Newman (Resim 12) , Clyfford Stil (Resim 13) ve Mark Rothko nun (Resim 14) Soyut Yücelik olarak adlandırılan anlayışlarında modernizmin ütöpik



Resim 10: Alberto Burri, 'Çuval', 1954, T. Ü. K. T., 33 x 33 cm.



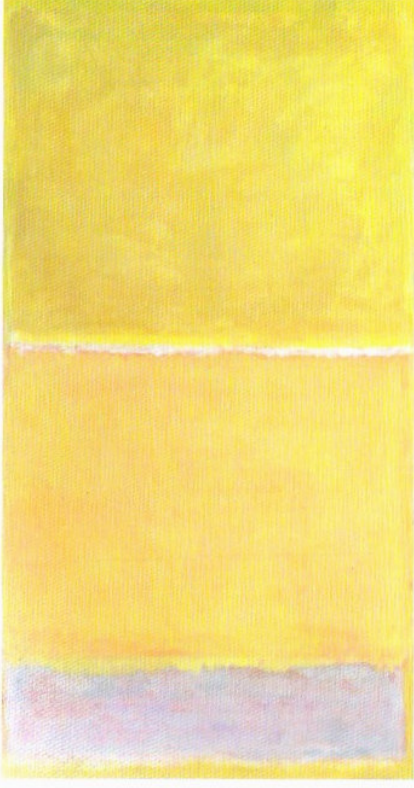
Resim 11: Karel Appel, 'Maskeli Hayalet', 1952, T. Ü.Y.B., 89 x 116 cm.



Resim 12: Barnett Newman, 'Sözleşme', 1949, T.Ü.Y.B, 152 x 121 cm.



Resim 13: Clyfford Stil, '1957-D No:1', 1957, T.Ü.Y.B. 287 x 404 cm.



Resim 14: Mark Rothko, ‘ No:8’, 1952, T.Ü.Y.B, 254 x 173 cm..

amaçları yoktur (Lynton;1991). Soyut Dışavurumculukta Soyut Yücelik kavramı Kahraman’ın belirttiğine göre Hristiyan kültürünün izleriyle özdeşleştirilerek dile getirilmiştir. Bunun nedeni ise temelinde her şeyin metalaşması, mekanikleşmesine tepkinin yatması ve Nietzsche felsefesidir (Kahraman;2002;143). Barnett Newman, diğer Soyut Dışavurumculara göre daha minimalist bir anlayışla resimsel dilini geniş renk alanları ve onu bölen ince renk sütunlarına indirgese de, İsa’nın çarmıhtaki son sözleri olan “beni neden bıraktın?” sorusuna yönelerek ‘*Haçın Durakları*’ başlıklı bir eseri resim de yapmıştır. Bir biri üzerine birkaç renk katmanından oluşan bulanık tonlu resimleriyle tanınan Mark Rothko’da “ilk insanlara ya da bugün ölüm döşegindeki bir insana, ilahi kudret’in nasıl görüldüğünü verebilmek” (Lynton;1991;246) amacıyla resimler yapmıştır.

1958’de Houston ve Teksas’taki bazı kiliseler için ‘*Kilise Resimleri*’ hazırlamıştır. Hazırladığı triptik kilise ile birlikte tasarlanmıştır. Görüldüğü gibi Soyut Dışavurumculukta da tüm dışavurumculardaki Batı dışı sanat etkileri ve dinsel etkiler bulunmaktadır.

II.Dünya savaşı sonrası dünyaya bakış açılarının sanatçıları öznelliğe ve içgüdüsellliğe yöneltmesi söz konusudur. Çağlarındaki değişimlere ayak uydurma çabaları, karamsarlık ve işe dönüş sanatçının kendi içinde yaptığı çözümlenmeleri, bilinçaltından gelen bir duyarlılıkla dışavurması şeklinde ifade bulmuştur. Ancak ortak görüşlere göre, geometrik ve figüratif tüm unsurlardan tamamen kopmaları, sanatlarını sınırlandırmalarına neden olmuş, onları tekrara sürüklemiştir.

I.3. 1970’lerde Resim

Resim, sanatçıların kendilerini ifade etme yollarının alternatiflerini göstermeyi, sanatın nesne, mal ya da eğlence olmadığını kanıtlamayı amaçlayan kavramsal sanatın 1960’lı ve 1970’li yıllarında da yapılmaktadır. Ancak kavramsal sanat, sanat piyasasının işleyişini durdurmamıştır. Resim ise Kavramsal sanatın sorgulaması altındadır. 1950’lerde başlayan Bianeller ve özellikle Documenta sergileri ile Düsseldorf Akademisinin çalışmaları resim sanatını da kapsayan bir içerikle hareket etmiştir. McEvelley’e göre, resim modernizm ile suç ortaklığı yaptığı için 1960’lı ve 70’li yıllarında Kavramsal Sanat tarafından eleştirilmiştir. Ancak resim 1970’li yıların sonuna kadar süren sürgününden artık soyut olarak değil, figüratif biçimde hem de kendini eleştirebilen kavramsal bir resim olarak geri dönmüş ve etrafı “dil” tarafından çevrilmiştir (McEvelley;1993;7). 1980’lerle birlikte resmin varlığını sürdürebilir, sanatsal bir tercih olduğu görülecektir. Çünkü resim “Mağara resimlerinden bu yana var olmuştur” (Sandler;1996;544).

Amerikalı sanatçı Leon Golub, Soyut Dışavurumculuk akımının gözde olduğu

1950'lerde bile bu akıma kapılmayıp büyük boy figüratif resimler yapmıştır. 1960'larda dönemin kavramsalci ilgilerine karşı eski zaman savaşları, tanrılar, devlerin olduğu resimleriyle devam etmiştir. Özellikle 1982'deki *Paralı Askerler* (Resim 15) serisiyle büyük yankı bulmuştur. Vietnam savaşıyla ilgili, katliam ve zulmün imgeleriyle donattığı resimlerindeki bu insanlık suçlarının kiralık temsilcilerini kameraların girmediği yerlerde yaptıklarını, post gibi duvara çivileyerek tutturduğu yüzeylere işlemiştir. Pigment ve vernik gibi farklı malzemelerle sıvaladığı yüzeyi kasap satırı gibi bir takım kesici aletlerle kazımış, yıpratmış, adeta insan yaşamını yok etmek için yapılanları resmine uygulamıştır. Bu görüntüleri, gazetelerde çıkan fotoğraflardan almıştır, ayrıca kendini basit bir muhabir olarak görmüştür. Ancak bu acılı sonuçların yorumcusudur (Sandler;1996;254). Arnason'a göre, Golub böylece figürlerindeki kalabalıkla seyircide etkili olmuş, acımasızca seyirciyle göz temasında bulunacak biçimde kurduğu kompozisyonunda işkenceleri sırttırarak insanlığın ve savaşın acımasızlığını gözler önüne sermiştir. Kurban ve suçlu arasındaki gerilimi izleyici suç ortaklığı ediyormuş gibi verecek şekilde sunmuştur (Arnason; 1986; 651). Ancak Golub, bu paralı askerleri günlük hayatlarında, çeşitli halleriyle de betimlemiştir. İnsanlık dışı davranış ve acıların şahidi olmaktan sıkıldığı için yapmıştır. Buna karşın mesajı Sandler'e göre belirsiz kalmaktadır (Sandler;1996;256). Golub, yaklaşımıyla 1980'lerde yeniden ortaya çıkan figüratif eğilimi etkilemiştir.

1970'lerdeki Pattern ve Decoration (Desen ve Dekorasyon Resmi) de modernizmi eleştirmeye, onu aşmaya çalışan ve 1970'lerin çoğulcu anlayışında bir eğilimdir. Çoğulculuk (Pluralizm), Postmodernizmin kilit kavramlarından biridir.



Resim 15: Leon Golub, 'Paralı Askerler 6', 1987, T.Ü.A., 304 x 370 cm.



Resim 16: Robert Kushner, 'Deniz Yolculuğu', 1983, K.T, 221 x 523 cm.

Tarihsel dönemlerden alınan farklı öğelerin malzeme ve anlayışların biraradalığı mantıksızlık, çelişki, karışıklık, ironi, yüksek ve popüler sanat arasındaki ayrımın ortadan kalkarak belirli kuralların olmadığı anlamına gelmektedir. 1970'lerde ortaya çıkmaya başlayan eğilimler, bir bakıma modernizmin katı kuralcığından, avangardın yenilik

talebinden kurtulmuş olacaktır. Çoğulculuk “yani ‘farklılığı çoğaltmak’ postmodernizmin yeni ve cesur umudu” (Appignanesi;1998; 20), olarak postmodernizmin kaynaklarından Paul Feyerabend’in ‘ne olsa gider’ düşüncesiyle açıkladığı bilgi kuramına da denk gelmektedir (Bozkurt; 2000; 72). Kuspit’in yorumuna göre ise, Çoğulculuk sanatın kendisini savunduğu son noktadır. Sanat bu dönemde kendisini eskisinden daha az önemli görmektedir. Ana akıma göre değer biçmenin olanaksızlığını sorgulamakta, belli bir estetik anlayışı terk etmeden estetik sorun dan öteye geçmektedir. Anti otoriterdir ve çeşitli geleneklerden alıntılar yapsa da geleneklerin otoritesine karşıdır. Ancak Kuspit’e göre Çoğulculuk yine de yeni idealinden dolayı modern bir girişimdir ve sanatı savunmada yetersiz kalmaktadır (Kuspit;1988;520-530). Desen ve Dekorasyon resmi ise, süslemeyi ikinci sınıf bir sanat olarak görmeden İran, İslam, Uzakdoğu, Meksika, Fas gibi Batı dışı toplumların sanatlarından erken dönem Amerikan yorganlarından etkilenmişlerdir. Kushner, McConnel, Shapiro, Thomas Lonigan-Schmidt, Kozloff gibi tanınmış sanatçıları Honnef’e göre; Robert Rauschenberg’in ‘*Kombine Resimleri*’nden , Pop Sanat ve onun endüstriyel bolluğundan yararlanmışlardır. Modernizmin sanat ve dekorasyonu ayırmasına karşın, onlar sanatın alanını genişletmek istemişlerdir. Bu yüzden, Kushner’e göre resim; “bir yanılsama yaratmaya çalışmaktan çok iki boyutlu (...) içe dönük olmaktan çok dışadönük, (...) resmin konusu veya anlamı ve görsel etkisi ikinci derecede olmalı, (...) çağı yansıtmalı(...) Barok zenginliğiyle Püriten çoraklığı yok etmeli...” (Honnef;1992;67-68). Desen ve Dekorasyon resmi, 1970’lerin postmodern resmi olarak çoğulcu yaklaşımlarıyla 1980’li yılların sanatlarında etkili olmuştur (Resim 16). 1970’li yılların resmi “bir bakıma sıkıntının ifadesidir; resme sığamamış, ama her nedense onu aşır, bütünüyle terk edecek cesareti de bulamamıştır kendisinde” (Ergüven;1992;118).

Sanatlardaki bu biraradalık ve disiplinlerarasılık ile Postmodernizmin bir

başka kavramı Seçmecilik (Eklektizm) ile karşılaşılmaktadır. Eklektizm, sanat tarihinden farklı üsluplardan alınan etkilerle yeni bir yapıt yaratmayla ilgilidir. Desen ve Dekorasyon resmi de figüratif soyutlamacı ve Dadavari çoklu öğeler taşımasından dolayı eklektik bir yapıya sahiptir. Eklektizm, postmodern dünyanın odaksızlaşmasıyla ilişkilidir. İnsanların inanabileceği, kendini tam olarak ait hissedebileceği tek bir anlayış kalmamıştır. Bir tür değer boşluğu ya da çöküşü yaşanmaktadır. Dünya savaşları, bölgesel savaşlar, terör gibi çeşitli sorunlarla çevrelendiği bir çağda her şey çıkışsız gibi görünmektedir. Lyotard'a göre eklektizm "çağdaş genel kültürün sıfır derecesidir" ve her şeyin idare ettiği, paranın realizminin hüküm sürdüğü bu çağda kolay kitle bulacak bir anlayıştır (Lyotard; 1990; 91). Geçmiş dönemlerden alınan birbirleriyle ilişkisi olmayan unsurların birleştirilerek sunulmasında kurmaca bir nitelik söz konusudur. Anlam çok önemli değil gibi görülmektedir ya da anlamın anlamı sorgulanmaktadır. Fineberg'e göre tarihten herhangi birinin çalışmasının öz materyalini, kendi kişisel deneyimi gibi ele alması, bu imgeleri kendi resminde yeni bir anlam vererek üretmesine Appropriation (kendine mal etme) denilmektedir. Postmodern anlayışın diğer önemli kavramlarından kendine mal etme 1970'lerin sonunda, yazara göre Roland Barthes'nin 'Yazarın Ölümü' makalesinden etkilenecek ortaya çıkarılmıştır (Fineberg;1995;454).

Hughes ise, tüm kategorilerin kendi formlarında değil, bu çağa uygun biçimde şiddetlendirilmiş yönleriyle döndüğünü belirterek, artık naif biçimde 'ifade' etmenin mümkün olmadığını, ancak ifade etmenin dilinden alıntılar yapılabildiğini vurgulamıştır. Ona göre bu anlayış "kollektif hafıza bankasından alınanların yeniden işlenmesidir" ancak, birinin sanatından örnek bir özellik alarak kendine mal etmek '-den aşırımlar yapmak'tan daha saygıdeğerdir (Hughes; 1993; 411). Bu yeniden üretilebilirlik, eskinin yeniden canlandırılması, sınırsızlık ve bunları değerlendirebilmek için kural, teori ya da

yaklaşımların karmaşası ya da yokluğu söz konusudur. Herşeyin satış değerinin olduğu bir ortamda sorun Appignanesi ve diğerlerine göre “yapılan şeyi onu yapmanın doğru yolu olarak kimin iktidarının ‘meşrulaştıracağı’dır” (Appignanesi;1998;50). Bunu yapacak olan ise sanat galerileri müzeler, tüccar, alıcı ve düzenleyiciler olmaktadır.

Postmodernizmin, özellikle 1980’lerde kültürel bir fenomeni olarak karşılaşılan kavramlarından biri de Dekonstrüksiyon’dur. 20. yy’ın gündemini belirleyen yazarları Jacques Derrida ve Jean-Francois Lyotard’ın Yapısökümde etkileri vardır. Psikoanaliz ve yapısalcılığı içeren Yapısökücülük, insanın yarattıklarının gerçekte olan ilişkisini incelemek, bunu yaparken de eserin kullandığı özel kodları, kabul edilmiş kurallar dizisini bulup çözümlmeyi amaçlayan bir sistemdir. Yapısökücüler, evrensel geçerliği olduğu sanılan düşünce sistemlerini reddetmiş, anlam değişkenliğini ya da çok anlamlılığını kanıtlamak istemişlerdir (Baykam; 1990). Esas ait olduğu bağlamından alınıp, üs tüste yerleştirilen elemanlar karşılıklı etkileşimlerinin yarattığı anlamlarla sanatın kendi iç mantığını ve izleyiciyi sorgulamaya itmektedirler.

1.3.1 Post Modern Durum

Postmodernizm, kapitalist kültürlerde daha genel olarak Batı’da 20. yy’ın son çeyreğinden önce mimari, sonra güzel sanatlar, edebiyat, sosyoloji ve felsefede ortaya çıkan bir hareket, durum ya da yaklaşımdır. Terim olarak 1930’lardan beri bilinmesine karşın bugünkü yaygın anlamını Charles Jencks’in 1977 tarihli bir yazısına borçludur. Sanat alanında 1970 sonrasında bireyci, çoğulcu ve özgün yaklaşım türleri için kullanılan bir terimdir. Modernizme yönelik ciddi bir eleştiri olarak ortaya çıkan Postmodernizm, Aydınlanmaya karşı bir tavır da takınmaktadır. Bilindiği gibi Modernizm ve Aydınlanma insanlığı bilgisizlikten, batıl inançlardan, akıldışı çözümlerden bilimsel yollarla kurtarmayı

hedefleyen bir anlayıştır. Aydınlanma ve onunla gelişen dönüşümün oluşturduğu hümanizm, yeni bir dünya görüşü, akılcı, insan merkezli bir anlayış olan Modernizm toplumsal anlamda değerlerinin değişmesiyle eş zamanlı biçimde bilimsel, teknolojik ve buna bağlı sosyo-ekonomik ve kültürel gelişmelerle de bağlantılıdır. Bunların insanlığa yeni yollar açması ve sanatın da bunda önemli bir rolü olması amaçlanmıştır. Evrenselleşmiş yeni bir dünya hayaline karşın “dünyanın sağlıksız bir yönelim” gösterdiği anlaşılmıştır. “Modernizmin ana amacının çağın hastalıklarını tedavi etmek” (Tanyeli;2003;64) olduğu sanılmıştır. Ancak, Modernliğin sicili iki büyük dünya savaşı, Nazizm, soykırım, kitlesel silahlar gibi 20.yy'ın bütün büyük suçlarıyla suç ortaklığı için kirletilmiştir. Bu bağlamda Postmodernizmde (Modernizm sonrası veya Ard Çağdaşçılık) Batı uygarlığının yarattığı bilgi birikimi, sanayileşme, kentleşme, ileri teknolojiler, modern ulus devletleri, modernin simgelerinden kariyer, hümanizm, eşitlikçilik, demokrasi gibi anlayışlar eleştirilmektedir. Evrensel etik düşüncesine, siyasi, dini ve toplumsal nitelikli küresel dünya görüşlerine karşı çıkmaktadır. Kapitalizm, Marksizm, Hıristiyanlık, Faşizm, Stalinizm, Liberalizm gibi modern çağın tüm meşrulaştırıcı söylemlerine şüpheyle yaklaşmaktadır. Batı toplumlarının Aydınlanmadan beri kendi düşüncelerini temellendirmek ve haklı kılmak için kullandığı meşrulaştırıcı söylemlerin çöktüğü düşünülmektedir. Postmodernizm doğa bilimlerinin evrensel geçerliliği ve somutlaştırıcılığına, Aydınlanma akılcılığının uygarlaştırıcı olduğu düşünülen misyona kuşkuyla bakmaktadır. Aydınlanmanın Hümanizm anlayışına kuşkuyla bakılmasının temelinde Nietzsche, Heidegger gibi düşünürlerin etkisi vardır. Ayrıca Postmodernistlere göre Postmodernizm modernizmin yansıması anlamına gelmektedir, hatta modernizm hiç gerçekleşmemiştir. Dünyanın teknolojik harikalarla değişeceği, sanatın sırf sanat konularıyla ilgilenmesini savunan inancı yenilik yaratma ve şaşırtmaya bağlayan başarısız

bir akımdır (Cevizci;2000). Postmodernizmin taratıcı bir kuram olmasında ve toplumsal bir durum olduğunun anlaşılmasında etkili olan Jean François Lyotard'a göre Postmodernizm; "şüphesiz modernin bir parçasıdır.(...) Bir yapıt eğer ilkin postmodernse modern olabilir. Böyle anlaşılan Postmodernizm, amacında modernizm değildir, oluşumunda modernizmdir ve bu oluşum durumu süreklidir" (Lyotard;1990; 95). Postmodernizmin, yeniyi yine modernde bulması, avangardın sorgulanmasını sağlamakta yenilikle öncü anlayışına bir tepki içermektedir. Akımda Jürgen Habermas ve Michel Foucault düşünürlerin de etkisi vardır.

Modernizm, bilindiği gibi Avrupa kaynaklıdır, ancak Postmodernizm Amerikan toplumu içindeki kültürel etkilerinden kaynaklanmış, Amerikan sanatının içeriye verdiği önemi benimsemiştir. 1940'larda başlayan bireycilik ve eylemcilik tavrı 1970'lerin ve 80'lerin Postmodernist sanatını etkilediği, Modernizmin ahlakçılığına karşın Postmodernizmin siyasal, kültürel ve sosyal koşullardan çıkan yargı ve değer boşluğu ya da çok yönlülüğüyle sanata yaklaştığı bilinmektedir.

Modern estetik, nostaljik olmakla birlikte yüceliğin estetiğidir. Sunulamayana sadece kayıp içerikler olarak ileri götürme izni vermektedir. (...) Postmodern, modernin içerisinde sunulamayanı, sunumlanmanın kendisinde ileri götüren olacaktır; güzel biçimlerin tesellisini ve elde edilemez olanın kolektif nostaljisini paylaşmayı mümkün kılan bir zevk uzlaşımını inkar edecektir; bunlardan hoşlanmak için değil, sunulamayanın güçle bir anlamını veren yeni sunulamaları araştıracaktır (Lyotard; 1990; 97).

Postmodernizm, modernizmin evrenselleşmeciliğine karşı, tek değişmeyen bir akıl yerine akılların var olduğunu savunması ve yerele, bölgele önem vermesiyle, egemen anlayışlara bir eleştiri olarak hareket etmektedir. Bu yüzden temelleri yüksek sanatın hor gördüğü popüler kültürün tüm unsurlarını çoğulcu biçimde kullanan Pop sanata kadar dayandırılmaktadır. Karşı-biçimci eğilimler olarak 1970'lerde Vücut sanatı (Bodyart), Eylem sanatı (Happening), Fluxus, Yeryüzü sanatı (Landart), Yoksul sanat (Arte Povera), Kavramsal sanat, Video sanatı, Minimal sanat, Kitsch, Hiper Gerçekçilik,

1970'lerle Yeni İmge Resmi, Desen ve Dekorasyon Resmi (Pattern and Decoration), 1970'lerin sonunda Postmodernizm teriminin belirginleşmesiyle özellikle 1980'lerde Transavanguardia, Yeni Dışavurumculuk gibi çok çeşitli yönere gitmiştir.

Postmodern, artık tanımların tükendiği bir evrenin karakteristiğidir. İşe yarayan tanımlarla oynayan bir oyundur(...), çünkü olası tüm tarih ve tüm tanımlar sökülmiş (Deconstructed) ve tahrip edilmiştir. Gerçeklikte artık hiçbir biçime gönderme yapılamamaktadır. Herşey olmuş , yaşanmış ve bitmiştir.(...) geriye kalan yalnızca parçacıklardır. Yapılacak tek şey bu parçacıklarla oynamaktır (Baudrillard; Akt: Kahraman; 2002; 53).

Tanımların ve sınırların belirsizleştiği, çoğulcu ve eklektik özellikleriyle dikkat çeken Postmodern çağın sanatı Alman sosyolog Jürgen Habermas tarafından Yeni Belirsizlik olarak da tanımlanmıştır (Honnef; 1992; 36). Postmodernizm, iki büyük dünya savaşından sonra bellek yitimi, Disneyland estetiği, siber –uzay, internet gibi Francis Fukuyama'nın 'Tarihin Sonu' gibi olguları barındıran sanal bir 'üst gerçeklik' dünyası ve Husserl'in kişisel bilgiyi yeniden ele alma, geçmişten gelen derslerden kuşku duyma gibi tutumlarından da gelmektedir (Bozkurt; 2000). Belirli bir merkez anlayışın olmadığı Postmodern dönemde kullanılan tüm imgeler, anlamlar üsluplar yan yana, üst üstedir. Herşeyin denenebileceği, herşeyin bir arada olabileceği, Baudrillard'a göre artık eleştirel işlevini yitirmiş sanat, bir tür 'ağırlıksızlık' yaşamaktadır. Hatta yazara göre, sanat kendisine gönderme yapa yapa sonunda kendisine dönmüş, kendi serüvenini anlatan bir mozaik haline gelmiştir (Baudrillard; Akt: Kahraman; 2002;34).

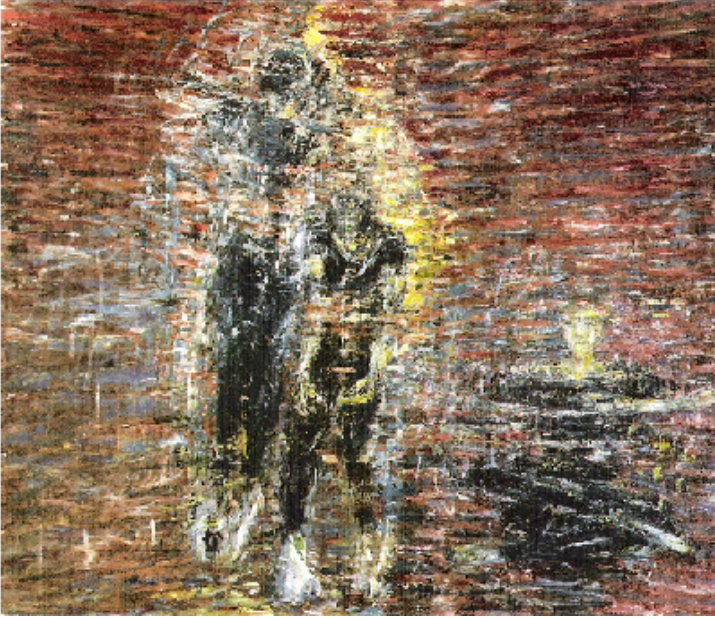
Postmodernizm'in bölgele önem vermesi 'ötekilik' biçimlerini de ortaya çıkarmış, Feminist sanatın oluşmasında da etkili olmuştur. 1980'li ve 90'lı yıllarda düzenlenen çok yönlü, toplu sergilerde farklı tarzlarla birlikte bu ötekilik bilinci Çokkültürlülüğe (multiculturalism) dönüşmüştür.

I.3.2. Yeni İmge Resmi

Figüratif eğilimli olan Yeni İmge Resmi, küratör Marcia Tucker'a göre yüksek sanat geleneğinden de, gelenekselleşmiş sanat tarihi terimlerinden, moda alanlarından da kaçınmayı da içinde barındırmaktadır. Aynı dönemde Bad Painting (Kötü Resim) resmi vardır ki, o da aksine çocuklar için yapılmış illüstratif resimler, popüler çizgi romanlar, ticari resimlerden etkilenmekte, yüksek sanatın hor gördüğü her şeyden yararlanmaktadır (Tucker;Akt:Sandler;1996;198). Jackson Pollock'un yakın dostu ve eski bir Soyut Dışavurumcu olan Philip Guston (1913-1980),1970'lerde Soyut Dışavurumcu akımı "ruhların yoksunluğunu gizlemek için taktıkları bir maske" (Lucie-Smith;1995;198) olarak tanımlayarak artık öyküler anlatmak istediğini, bu aralıktan bıktığını belirterek figüratif resme dönmüştür (Resim 17). Yeni İmge Resmi, Sandler'in belirttiğine göre Guston'un resimlerinden etkilenmiştir (Sandler;1996;195). Ayrıca Guston'un resmi, Kötü Resim olarak geçen eğilime de dahil etmiştir. Toplumsal ve otobiyografik nitelikler taşıyan resimlerdeki pembe, gri, siyah tonlarda boyadığı tuhaf figürlerde Klu Klux Klan gibi konularda karikatürlerden etkilenmiştir. Birlikte içen, gezen, sigara içen, arabayla dolaşan bu kukuletalı resimler onda takıntı olmuştur. Resimlerindeki tedirgin edici bir hayal gücü, titrek, parçalı vuruşlarıyla Monet'nin tarzına benzetilmektedir. Fineberg'e göre ise Guston için kendilik ve veya ben bilinci sanatın doğurgan özüdür ve bu görüşle Guston resmin yeniden insan ruhunun derinliklerine yönelmesi konusunda etkili olmuştur (Fineberg; 1995). Amerika'da 1978'de Whitney müzesinde 'Yeni İmge Resmi' adlı sergi düzenlendiğinde sert eleştiri almasına rağmen, kişisel hayal gücüyle oluşturulmuş, serbest boya ve fırça kullanımlı, geleneksel ve yansıtmacı olmayan içerikli resimler için tanınırlığını koruyan bir başlık olmuştur.



Resim 17: Philip Guston, 'Uyumak', 1977, T.Ü.Y.B., 175 x 213 cm..



Resim 18: Susan Rothenberg, 'Aşağı, Yukarı, Çevresinde', 1985-87, T.Ü.Y.B, 226 x 236 .

Aynı zamanda biraz çekingen, biraz kötü veya biraz geçişsel olanlar bu adı almışlardır. Yeniden düşünülmüş resim sanatının adı altına alınmıştır. Kavramsal sanattaki köklerini ele verme eğilimli Yeni İmge Resmi ile bu sanatçılar arkadaşlık etmiştir. Dada benzeri bir nüktencilik, eleştirel ve sosyo-psikolojik etkiler ve bazen Dışavurumculuğun etkileri vardır. Bu dramatik yapılarıyla ayrıca postmodern duyarlılığı yansıtmaktadır (Wheeler; 1991; 290). Bu sanatçıların bazıları çoğulcu bir anlayışta soyutlamacı, figüratif ve kavramsal yollarla da 1960'ların sonu, 1970'lerde ve 1980'lerde de çalışmışlardır. Hem Amerikalı hem Avrupalı sanatçılardan bazıları Susan Rothenberg, Jeniffer Bartlett, Neil Jenney, Jeo Zucker, Robert Moskowitz, Fernando Botero, Jonathan Borofsky'dır. İlkel temalar, içgüdüsel yaklaşım ve belli bir dışavurma tutumuyla, deneyimleriyle elde edilmiş ruhsal çağrışımlı temalar, soyut figüratif öğeler, yoğun boya tabakaları ile yarı öyküsel resimler üretilmiştir. Hem figüratif hem soyut elemanları dramatik biçimde yoğun 70'lerin imge sanatına dahil sanatçılardan biri Susan Rothenberg'tir (1945). Minimalizmin duygusuzluğuna karşın çok yoğun ve kirli renkleriyle, yine de minimalizmin az elemanlı yapısından gelen bir eğilimle, Soyut Dışavurumculuğun dev tuvaleri ve serbest boya kullanımını resminde birleştirmiştir. Arnason'a göre Monet ve Gustonvari biçimde çalışan Rothenberg 'soyut sözlük' ile çalışamayacağını keşfederek, dünyayla fiziksel biçimde ilişkisi olan her şeye ihtiyaç duyup, sonsuz teması olacak 'At' temasını bulmuştur (Arnason; 1986; 625). 1974'te keşfettiği, hareketlerinin insan varlığını anımsattığını düşündüğü bu tema için bir arkadaşının fotoğraflarını çekerek başlamıştır. Ayrıca bu resimlerin yeryüzü, beden hareketleri ve tarih öncesi mağara resimleriyle de ilişkisi vardır (Fineberg; 1995; 426). At imgesinin dayanıklılık ve şiddetlik kontrastlığını vurgulayarak, dışavurumcu serbest fırça darbeleriyle yeniden figüratif resme dönüştürdü. Yeni Dışavurumculuğa etkilerinden söz edilse de onun tavrı dışavurumculuğun aşırılığına

dirençlidir (Resim 18). Jennifer Bartlett (1941) ise *Rapsodi* (1976) başlıklı 988 plakanın düzenlenmesiyle, Fineberg'e göre her şeyi içeren bir resim yapmıştır. Figüratif hayal gücü- bir ev, bir ağaç, bir dağ ve bir okyanus onun için var olan ilk dört imge; Geometrik formlar- bir daire, bir kare ve bir üçgen; ve çizimin farklı tarzlarını serbest fırça kullanımıyla, titizlikle ve noktalamayla yapılmış yerler bulunmaktadır. Postmodernist çoğulculukta tarzları yan yana koyarak yeni bir yapıt oluşturup kendine mal etmiştir (Fineberg; 1995; 422). Jestüel ve figüratif tarzıyla psikodramatik olaylar çağrıştıran resimleriyle Neil Jenney (1945), Sandler'e göre, çocuk kadar içten olabilme çabasına 'parmak izi dışavurumcuğu (fingerprintexpressionism) demektedir (Sandler ; 1996; 198). Yaşama ilgili tarafsızca sunulmuş hayal gücünü veriş biçimi Fineberg'in yorumuna göre Soyut Dışavurumcu, imgeler Minimalist bir indirgeme ve tarafsızlığı Pop sanat çağrışımı yapmaktadır (Fineberg; 1995; 424). Yeni İmge Resmi içinde değerlendirilen Jonathan Borofsky (1942) 1970'lerde resim yapmaya geri dönmeden önce kavramsal sanatla, özellikle enstalasyonla ilgilenmiştir. 1980'lerde her iki eğilimini de birleştirerek hem resim hem enstalasyon, hareket, ışık, çizim ve heykellerin olduğu, dışavurumcu, fotografik öğeler kullandığı farklı resimlerinin hepsinin bir arada olduğu büyük bir enstalasyon sergisi düzenlemiştir (1983, Paula Cooper Galeri'deki enstalasyonu). Postmodern çağda sanat disiplinleri arasındaki sınırların yok olmasıyla, Yeni Dışavurumcu sanatçılar da çoğulcu bir yaklaşımla sanatın pek çok dalında ürün vereceklerdir.

II. BÖLÜM

YENİ DIŞAVURUMCULUK

II.1. Toplumsal – Düşünsel Etkenler

Yeni Dışavurumculuk, Modernizmin ve avangardın kalıplarına karşı gelen, çeşitli dönemlerden anlayışları birleştiren, özgürlük ve alaycılık duygusuyla eleştirel ve tepkisel olan Postmodernist çağın karmaşası ve bunalımlarından kendi benliğine ve geçmişine dönerek, köklerini arayan, farklı yerlerde aynı anda , “Resimde yapılacak yeni bir şey kalmadı derken, sanki birden resim yeni keşfedilmişcesine ortaya çıkan ve sanatçının bütün yaratıcı hücrelerini kullanan bir anlatım tarzı “ (Baykam; 1990; 76) olarak ortaya çıkmıştır.

1980’lerde, özellikle Amerika’da avangard fikrin yıkılmasıyla, Reagan yıllarında Amerikan sanat marketinin güçlenerek yeni yetenek ve yenilik peşinde yeni eğilimlerin tanıtılmasında etkili olduğu, 1960 ve 70’li yılların Kavramsal sanatının satılamazlığının kurduğu piyasanın 1980’lerde canlandığı, Post Modernizm’le gelişen çoğulcu anlayışlarla birlikte yeniden bireysel, renkçi, boyayla yapılan resme dönüş olduğu düşünülmektedir. Sandler’e göre, sanat dünyasındaki ilk değişim aslında Şubat 1979’a tarihlenmektedir. New York’ ta, Mary Boone galerisindeki Julian Schnabel’in sergisinde, yapıtları öyle bir çıkış yapmıştır ki resimler galeriye asılmadan satılmış ve hakkında en çok konuşulan kişi haline gelmiştir (Sandler; 1996; 429). Kuspit’e göre ise, akımın Amerika’da gelişen bölümü Avrupalı Modern Sanatın ‘revizyonunu’ yapmakta Avrupalı sanatı ‘soymakta’ dır. İlerlemeyi ‘kanıtlamak’ için hevesli biçimde kullanılan, Yeni Dışavurumculuk’taki adaptasyon ruhu ile imgeler bir anlamda kirletilmektedir. Popülerleştirme eğilimli, orta sınıf tarzı, kapitalist fikre uyabilen, yalnızca devinimli bir yapısı olmasından başka mücadelecisi değildir. Hatta çağı yansıtan ve popüler bir slogan

olan ‘Her şeyi isteriz ve hemen şimdi’ anlayışına uyması söz konusudur. Artık, açıkça devrim yapmak için dikkatli ve ciddi bir planlama ve bunun için sabır yoktur (Kuspit ; 1988; 29-42). Amerikalılaştığı düşünülen sanat, Avrupa ‘da varolan toplumun eleştirisini yaparken, ideolojikken ve toplumu değiştirmek isterken , Amerikan sanatçıları kapitalizmi uygun bulabilmektedirler. Ayrıca Alman sanatçı Kiefer’in belirttiğine göre; “Avrupa tarihe sahiptir, Amerika medyaya” (Akt: Sandler; 1996; 283-284).

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

(...) Amerikalı gençler, çok sevdikleri Amerika’nın Batı dünyasına örnek ve kılavuz olarak tanıtılan Amerikan toplumunun, kendilerine inandırılmak istendiği kadar mükemmel bir toplum olmadığını keşfettiler. Bireysel haklara saygı temelinde yetiştirilen gençler bir siyahın okula alınmamasını algılayamazlardı. (...)Amerika kendi değerlerini yalanlıyordu. Ve gençler , bu gerçeği haykırmak amacıyla sokağa indiler. (...) Amerikan iktidarı, cop savurarak, yangın bombaları atarak ve kamu düzenini bozdukları gerekçesiyle onları göz altına alarak, gençlere Amerika Birleşik Devletleri gerçeğini öğretti... (Cohn–Bendit ; Akt: Boz (Aydoğdu); 1995; 22).

1968’de Avangardın ruhu yeniden canlanmış ve Londra, Paris, Berlin, New York’ta sergiler açılmaya başlamıştır. Fransa’da da alevlenen 1968 isyanları, avangardın kutsadığı coşkunun zirvesi haline gelmiştir. Günlük yaşamı, imgelem ve yaratıcılığın hüküm sürdüğü bir oyuna, kendi oyun parkına dönüştürecek bir devrim amaçlanmaktadır. Bu yılların karşı kültüründe, sokakları süsleyen karşı estetikte Modernist Dadacıların, Gerçeküstücülerin, Fütüristlerin yani avangardın en isyankar temsilcilerin hayalleri etkili olmuştur. Artun’ a göre bu durum avangardın son oyunudur. Sanatın inşa ettiği modernizm ve sanata karşı çıkan avangard 1968 ertesinde çözülmüştür (Artun; 2003; 9-10). Yeni Dışavurumculuk ise Hitler’in gençliğe ibret olsun diye ‘yoz’ olarak tanımlayıp bastırmasıyla, engellenmiş gücün aniden geri dönüşü gibi Almanya’da da hemen yankı bulmuştur. Yeni Dışavurumculuk, bunun gibi nedenlerle toplumsallıkla her zaman iç içe

olmuştur. Çoğu yakın yıllardaki sanatçılar savaşın, yıkımın, acının bilincine ve duygusal hissine sahiptirler. 1980’li yıllarda ise, terör, politik gerilimler, iç savaşlar Almanya’nın ikiye bölünmüşlüğü, medyanın sunduğu görsel patlama, rock müzik kültürü, savaş sonrası kapitalizmin ve yabancılaşmanın yükselişi, teknoloji ve bilimin kitlece insan yok etmedeki suç ortaklığı, kimyasal felaketler, gelir dağılımındaki eşitsizlik, kentleşme sorunları, sanat piyasası, doğanın yok olmakta olması, azınlık sorunları, göçebelik gibi pek çok sosyal koşulla karşı karşıyadırlar. Ayrıca, böylelikle yaşam ve toplumsal dönüşümler sanata yeniden nüfuz etmeye başlamıştır. Kahraman’a göre; 1980’lerde AIDS’ in keşfi yepyeni bir dönemi başlatan bir olgu olarak hem siyasetin ve bedenin hem de sanatın kesiştiği noktadaki bir gerçeklik ve ‘metafor’ olarak kaydedilmiş, yeni zihinsel oluşuma olanak tanımıştır. Yeniden siyasallaşan sanatın arkasını dayadığı olgu ise küreselleşmedir (Kahraman; 2002; 198). Küreselleşmeyle ırkçılık, yoksulluk karşıtı olan anlayışlar sanata da dahil olan kavramlar haline gelmiştir.

1980’lerde oluşan sanat marketinin Post Modernist söylemin çoğulcu anlayışıyla, her şeyi öğütebilecek, otobur biçimde ortaya çıktığını, sanatçıların bu markette, bir çeşit fırsatçılıkla karşı karşıya kaldığını düşünen Hughes’a göre, şöhret ve reklam kültürüyle sonradan görme Amerikalılar sanat almaya yeniden alıştırılmış, hatta Post Modern sanat ‘katır kutur’ yenen bir hale getirilmiştir (Hughes; 1993). Diana Crane’ in yorumu ise; kitle kültürüyle yüksek sanatı birleştiren, böylelikle daha çok insana ulaşılabilen Yeni Dışavurumculuk, sanatı gösteri dünyasına yaklaştırmış ve 1980’lerdeki sanatçının rock yıldızı gibi görünmesine neden olmuştur (Crane; 1987; 257). 1980’lerde Amerikan sanat piyasasının güçlü olduğu, sadece New York’ta 900 galeri bulunduğu bilinmektedir. Sanatla paranın ilişkisi kuşkusuz sürekli, bu yüzden her yeni eğilim eleştiri almıştır. Ancak bu durum Yeni Dışavurumcu sanatın niteliklerini etkilememektedir.

1980'lerin sanat piyasasıyla ilgili en yerinde yorumu Peter Schjeldahl yapmış; " Para ve Çağdaş Sanat 1980'lerde evlenmişti. Çift uygunsuz ve mutlu " (Schjeldahl; Akt: Sandler; 1996; 549).

Yeni Dışavurumculuk, yükselişini 1970'lerde gelişen Kötü Resim (Bad Painting), Desen ve Dekorasyon Resmi (Pattern & Decoration) ve Yeni İmge Resmi (New Image Painting)'ne borçludur. Ayrıca 1970'lerde pek çok serginin düzenlendiği bilinmektedir. 1979'da Avrupa79 sergisi Alman sanat tüccarı Hans Jürgen Müller tarafından düzenlenmiş, Honnef'e göre Amerikan Kavramsal ve Minimal sanata tepkiyle geleneksel formlara, kendilerinden emin biçimde dönüldüğünü göstermiştir (Honnef; 1992; 24). Aslında 1960'larda başlayarak resim etkinliklerini sürdüren bu yeni kuşak 1970'lerin sonunda dikkat çekmişlerdir. Schiling'in belirttiğine göre Almanya'da 1980 Venedik Bienal'ine katılan Anselm Kiefer ve Georg Baselitz daha sonra tanınarak Yeni – Fovlar (Yeni Yabanılar) olarak anılmışlardır (Schiling; 1989; 46). 1979'da kendini göstermeye başlayan İtalyan sanatçılar ise eleştirmen Achille Bonito Oliva'nın desteği ile Transavanguardia terimi altında birleştirilmişlerdir. Oliva manifestoda Transavanguardia için; "bir eserden diğerine, bir stilden ötekine göçüp durur... Herhangi bir hesaplama... İdeolojik bir zorunluluk yoktur... Yaratıcılık bir baştan çıkarma, bir mutasyon vakası olarak kendi deneyimini geliştirmeyi amaçlar... [Sanat] şaşalı bir şov haline gelir" (Oliva; Akt: Artun;2003; 26). Böylelikle 1980'lerin resminin şeması belirlenmiş olmaktadır.

Yeni Dışavurumculuğun ilk tanıtımı, 1981'de Londra'da Royal Academy' nin 'Resimde Yeni Bir Ruh' uluslararası sergisi, eleştirmen Hilton Kramer'in 1981 New York Time'daki yazısı ve aynı yıl Thomas Lawson' un Art Forum dergisindeki yazısıyla olmuştur. Sergiler bu tarihten sonra ardarda gelmiştir.

Sandler'in 'Postmodern Çağın Sanatı' olarak adlandırdığı bu oluşumlar, sadece

Modernist sanatın getirmiş olduğu bazı anlayışların kırılması, bazılarının yeniden gözden geçirilmesiyle sınırlı kalmamıştır. II. Dünya Savaşı sonrasında başlayan belli akımların ve yüzyıl başındaki akımların izlerini taşımaktadır. Postmodern dönemde çok vurgulanan bir olgu olan sanatın sonu, ya da resmin sonuna da dayanmamaktadır. Çünkü belli anlayışların çıktığı günkü güçlerini, kapsamlarını, geçerliğini koruyamamasına karşın 1980'ler sentez mantığını taşıyan yönelimlerle belirlenmiştir. Modernizm' in geçmişi tümüyle yadsımasına karşın, bu dönemde Modernizm anlayışı geleneğin yeniden keşfiyle adeta aşılma istenmiştir.

Yeni Dışavurumculuk Minimal ve Kavramsal sanat ile Arte Povera' nın (Yoksul Sanat) bir karışımı (Lucie-Smith; 1995; 173) olmasının yanında, Alman Dışavurumculuğunun, Soyut Dışavurumculuğunun, Dada ve Pop Sanatın, Alman Romantik akımının ve Sembolizmin kültürel rezervinden yararlanmaktadır (Kuspit; 1988; 29). Yeni bir sanat oluşturmak için geçmişe ilişkin deneyim ve bilgilerden yola çıkan Yeni Dışavurumculuk ayrıca Picabia, Chagall, Max Beckmann ve De Chirico' dan özellikle ilham almıştır. Ancak, Alman Dışavurumculuğundan otorite karşıtlığı ve varoluşsal sorunlar bağlamında oldukça etkilense de ona karşı tepkiyi de bilinçaltında taşımıştır (Kahraman;2002;148), bu yüzden Modernizm'e de, gelenekselleşmiş de tepki içermektedir. Çünkü Dışavurumculuk Kuspit 'in belirttiğine göre; “ geleneksele bir saldırı biçiminde başlamış ama kendisi de bir süre sonra geleneksel hale gelmiştir” (Kuspit; 1988; 33). 1980'lerin sanatı estetik ahlaktan vazgeçmiş, avangard sanatın bu mirasının sanatçının toplumdan kopmasına neden olduğunu düşünerek sanatla yaşamı, yüksek sanatla kitle kültürü arasındaki sınırları kaldırmıştır. Avangardın amacı dinmeyen bir tüketim için sanatsal yeniliklerin peşinde koşmakken, Post Avangardlar sanatın özerkliğine inanmakta, tüketim dünyası, medya ve popüler kültürü karşıt olarak görmemekte, ilham kaynaklarını

tartışmaya açmaktadırlar. Bunun için geleneksele başvurmakla beraber yüksek ve düşük sanatın değerlerini biraraya getirmektedirler. Çünkü farklı bir izleyici kuşağıyla karşı karşıyadırlar, bu yüzden sanat anlayışları ve ilham kaynakları da değişmiştir. Sanatçılar artık kendilerini tek bir alanda uzman olarak görmemekte, farklı disiplinleri de bütünleştirmektedirler (Honnef ; 1992; 27). Bu sanatçılar fotoğraf, enstalasyon (Kiefer), heykel (Baselitz) ile ilgilenmişlerdir. Hatta Julian Schnabel 1996'da Jean-Michael Basquiat'nin otobiyografisi niteliğindeki 'Basquiat' ve 2000'de Kübalı yazar Reinaldo Arenas'ın otobiyografik romanından uyarladığı 'Before Night Falls (Karanlıktan Önce)' adlı oldukça ses getiren ve Oscar adayı olan filmlere de imza atmıştır.

Aslında "Dışavurumculuk asla uzağa gitmemiştir. 70'lerde Landart (Arazi Sanatı) ve Bodyart (Beden Sanatı)'ın her ikisinin de arkasında oyalanmıştır" (Hughes ; 1993 ; 400). Bu yüzden Yeni Dışavurumculuğun, Dışavurumculuk'tan büyük ölçüde etkilendiği düşünülmektedir. Ayrıca Soyut Dışavurumculuk'un serbest fırça ve boya kullanımını, akıtmalarını ve dev boyutlarını, Art Brut 'un naif ve çocuksuluğunu, Serbest Biçimli Sanat'ın farklı malzeme kullanımını, Kobra'nın yoğunlaştırılmış boya hamurunu, Gerçeküstücülük'ün bilinçaltı otomatizmini, Arte Povera'nın (Yoksul Sanat) toprak, ip, keçe, metal atıklar gibi organik veya inorganik madde kullanımını, Pop sanatın kitle kültürü kullanımını, figüratif unsurları çağın ruhuna (zeitgeist) göre, çoğulcu biçimde kendine mal etmiştir. 1980'lerde üretilen yapıtlarda eklektizm (seçmecilik), çoğulculuk (pluralizm), kendine mal etme (appropriation), yapı söküm (deconstruction) ve disiplinler arasıktan başka 1970 ve 80'lerde gündemde olan çokkültürlülük (multiculturalism), küreselleşme, kozmopolitizm anlayışları da görülmektedir. Yeni dışavurumcular;

Her olasılığın yürekli biçimde kucaklanmasını istediler - metafor ve alegori ya da öykü, fotografik oluşumlar, enerji veren yüzeyler, kırık çanaklar ve hala yağlı boyalarla tıka basa doldurulmuş yüzeyler-kökeninde 1970'lerin Yeni İmge Sanatını yapan Modernist dogmaların duygusal ve biçimsel rezervi hala oldukça yer etmektedir. Çelişkili biçimde,

Postpop ve Postkavramsal sanattan da pek uzak görünmemektedir (Arnason ; 1986 ; 635).

Transavanguardia üyesi Enzo Cucchi çağının resmi için; “bugünün resmi, büyük bir otopsi masasının resmi” (Cucchi;2000;15) diyerek bir bakıma Yeni Dışavurumculuk’u tanımlamış olmaktadır. Yeni Dışavurumculuk, geçmişe her anlamda yeniden bakmaktadır. Arnason’a göre ise; Yeni Dışavurumcular çoğunlukla ‘ikinci el’ olan, anlaşılması güç imgeleri karıştırıp, biraraya getirmiş , şifrelendirerek yeniden bağlamsallaştırmışlardır (Arnason ; 1986 ; 636). Buchloh’a göre de resim becerisinin kökenine yeniden dönüştürme, modernistlerin ütopyik düşüncelerini sürdürmek için estetik olana yıkıcı bir niyet taşımalarına karşın, örtük bir boyun eğme hatta ideolojik egemenliğin hiyerarşisinin doğrulanması söz konusudur (Buchloh ; 1999 ; 237).Yeni Dışavurumcular, ifade etmek istediklerini, geçmiş dönemlerin kimi özelliklerini aracı olarak kullanarak vermişlerdir. Aslında bununla gerek modernizmi gerek kendi çağlarını eleştirmek istemişlerdir. Kahraman’ın yorumuna göre, bugün içinde yaşadığımız kültür, tarihe dönmekten çok tarihin artık yitirilmiş olduğunu söylenmektedir. “Bu durumda sanatçı belki bir kitsch olarak, tarihin yapay görüntüsüne sığınarak boşlukta kalmaktan kurtulmaya çalışıyor.(...) Dolayısıyla Yeni Dışavurumcu sanat tarihselin, gerçeğin ve nesnenin yitirilişine bir yanıt olarak beliriyor” (Kahraman; 2002; 151).

Yeni Dışavurumculuk’ un asıl ‘kahini’ Joseph Beuys’tur (Hughes ; 1993 ; 400). Hitlerizm ve Holocaust (büyük tahribat) ile yüz yüze gelmiş ilk Alman sanatçı olarak görülen Beuys, dünyayı değiştirmek için ilk önce insanın kendi içinde savaşması gerektiğini, ancak böylelikle yeni bir sanat doğabileceğini düşünmüştür. Sanatı, toplumsal ve politik değişim ortamı olarak gördüğü için toplumsal, kültürel sorunlara karşı duyarlı olunması gerektiğini savunmuştur. Hughes; Beuys’ un Nazizmle kirlendiği düşünülen Alman sanatının Nazizmle çirkin bağlarını kırmış olduğunu ve Alman sanatının gerçek hislerini düzeltmek için katkıda bulunduğunu belirtmiştir. Alman kültürüne ve geçmişine

özgü imgeleri sosyal biçimde karşıt elemanlar halinde şamanistik bir hareketle dönüştürmüştür. 1970'lerin sonundaki dışavurumcu yeniden canlanmayı tetikleyerek, Alman Modern Kültürünün mitik geri dönüş özlemini bütünleştirmek için imkan tanımıştır. Ayrıca Hitler'ce zehirlenmiş sanatı Romantik mirasla, vicdanla hesaplaşmaya itmiştir (Hughes; 1993; 403-5). Geçmiş saklamayan, inkar etmeyen hatta onunla yüzleşerek atlatmaya çalışan Beuys, Honneth'e göre mirası olarak gördüğü Alman kültürüne ait değerlere yeni anlamlar kazandırmada ve 'Alman Sanatı' terimini hala değerli olan bir marka haline getirmede etkili olmuştur (Honneth; 1992 ; 51). Böylece Nazi geçmişiyle yüzleşmek Alman Yeni Dışavurumcu sanatçılarının temel sorunlarından biri haline gelmiştir.

Türkiye'de ise Yeni Dışavurumculuk'un diğer ülkelerde yeniden tuval resmine dönüş, Minimal ve Kavramsal sanata bir çeşit tepki modernizmin ve avangardın sorgulanmasıyla, daha farklı algılandığı düşünülmektedir. 1980 sonrası siyasal ve sosyal yapının farklı biçimde gelişmesi bunda etkili olmuştur. Türkiye modern ve evrensel programlara Cumhuriyet ile birlikte, modern kültürler arasında yer alma amacıyla girilmiştir. Modernleşme anlayışlarıyla gelişen biçimde, zamanla sanat anlayışının ve sanat çevresinin, piyasanın geliştiği bilinmektedir. Özellikle çok partili dönem, Türk burjuvasının gelişmesinde ve 1950 sonrası hareketliliklere sebep olmuştur. 1950 -1960 yıllarını kapsayan süreçte Türk resminin ilk kez Avrupa ve Amerika'daki oluşumlarla çakıştığı düşünülmektedir (Yaman; Akt: Giderer ; 2003; 181). Türkiye'nin sosyo-ekonomik açıdan en çalkantılı ve tıkanık dönemi Tansuğ'a göre; 1970-1980'lere rastlamakta ve bu durum sanat çevresinde de belli bir gerginlik yaratmaktadır. Bu gerginlik belirgin bir üslup karmaşası da yansıtmakta, yurt dışında sanat eğitimi almış ressamlar sanat çevresinde belli bir hareketlilik yaratsalar da, daha profesyonel bir ortama

gereksinim duyulmaktadır (Tansuğ ; 1993; 113). 1970'lerle birlikte devlet galerilerinden başka, özel sanat galerilerinin açıldığı, koleksiyonerlerin, eleştirmenlerin ortaya çıktığı, böylece sanat piyasası oluşturmanın adımlarının atıldığı düşünülmektedir. Türkiye'nin modernleşme çabalarının, sanat piyasasının, sanat ortamı, galeri, müze ve özel atölyelerle güçlenmesine karşın; 1980'li yıllarda iç ve dış borçlanma, enflasyon, işsizlik, terör olayları, lüks tüketim çılgınlığı, kentleşme sorunları, gelir dağılımındaki eşitsizlik, ahlaki ölçütler arasındaki farklar, teknolojik değişimler gibi etkenler görülmektedir. 1980'lerde galeri ve sanat etkinliklerinin artması ekonomik nedenlerden dolayı, birikimlerin belirli bir düzeye ulaşması ve buna sahip insanların sanata bir şekilde yatırım yapmak istemelerinden ileri gelmektedir. Sanatın gelişmesinde akademilerin katkılarından başka 1970'li yılların sonunda düzenlenmeye başlanan Yeni Eğilimler sergilerinin, 1980'lerde uluslararası Bianel ve fuarların önemli etkileri vardır. Tansuğ' un belirttiğine göre, Türkiye'de gelişen yaratıcı dinamizmin belgesi olarak bu sergiler, sanat çevresinde sürekli olarak eskinin aşılmaya çalıştığı deneysel uğraşları da içermiş ve ödülleriyle amaçlarına ulaşmıştır (Tansuğ; 1996 ; 357). Bu sergilerde her türlü malzeme ve teknik olanakların da kullanılmakta olduğu ve geniş bir deney alanı oluşturulduğu, 1970'lerde ve 80'lerde de Kavramsal ve Minimalist çalışmaların yapıldığı bilinmektedir. Ancak Baykam' a göre, Kavramsal ve Minimal sanat çalışmaları hiçbir zaman yeterince dolu dolu yaşanmamıştır. Bu yüzden Yeni Dışavurumculuk resme, figüratif anlatıma, boyaya dönüş olarak algılanmamıştır. "Türkiye zaten tuval resminden çıkmamıştı ki ona dönüş yapsın" (Baykam ; 1990; 146). Bu nedenle Yeni Dışavurumculuk, ilk Dışavurumculuk gibi algılanmış, klasik veya izlenimci resimlere bir tepki olarak görülmüş, her avangard akımda olduğu gibi önceleri yadırgansa bile, yine de bir süre sonra kabul görmüştür. Baykam bu algılayış biçimini Türkiye'nin sosyo – ekonomik, kültürel yapısına ve Türk

insanının yetersiz sanat anlayışı ve bilgi birikimine bağlamıştır. Ona göre, yine de Yeni Dışavurumculuk'u taklit edenler bile çıkmıştır (Baykam; 1990). Gelenekten, birikimden, kültürel depodan ötede, yepyeni olma hali demek olan, sınır tanımayan kozmopolit bir bölge oluşturan, arayış, deneme, uç noktalara yolculuk esaslı olan "avant – garde", Batur'a göre Türkiye'de zaten yoktur. Türk sanatçısı yazara göre; "avant – garde" ile ilgilenirken onu temsil etme konumuna düştüğü için avangard hiç olmamıştır ve bu tanımla çakışmak şimdilik olanaksızdır. Ayrıca Neo – Ekspresyonizm gibi sınıflandırmalar anlam yüklerinden de uzaklaşmıştır (Batur; 1995; 323-24). Türkiye'de Yeni Dışavurumculuk'un düşünsel boyutları yeterince araştırılmadığı, tartışılmadığı, yaşantıyla ödeşmediği ve örtüşmediği için, tepkisellik ve eleştireliliği yeterince içermediği için eğilimin yeterince iyi anlaşılmadığı düşünülmektedir (Kahraman; 2002; 84). Türkiye'nin sosyo – ekonomik, kültürel gelişimi düşünüldüğünde, Giderer'in yorumuna göre Türkiye'de Yeni Dışavurumcu olarak bilinen sanatçıların omuzlarındaki yük taşınmayacak kadar ağırdır (Giderer; 2003; 188). Gelişim süreci ve alt yapısında farklılıklar olması, Yeni Dışavurumcu resmin Türkiye'de yapılamayacağı anlamına gelmemektedir. Tüm sanat eserleri ve akımları her sanatçının malıdır, sanatçı bunlardan yararlanmakta, yapıtına kendi kültürünün unsurlarını katıp katmamakta özgürdür. Yeni Dışavurumculuk hiçbir kuralı umursamadan, Post Modernist anlayışın çok kültürlülüğü ile hareket ediyorsa, sanat yapmanın milleti olmamalıdır. Baykam bu görüşleri doğrultusunda eğilimin Türkiye 'de de aynı anda ortaya çıktığını düşünerek, 1980'li yıllarda uluslararası biçimde düzenlendiği düşünülen Yeni Dışavurumcu yapıtları içeren sergileri protesto etmek için pek çok etkinlikte bulunmuştur (Baykam; 1990).

II.2. Yeni Dışavurumcu Resimde Biçim-Düşünce-Dramatik Etki

Postmodern söylemle örtüşen biçimleme anlayışıyla Yeni Dışavurumcu resimde, yeni bir özgürlük alanı, yıllarca terk edilmiş olan figüratif öğeler, 1980'li yıllarda insanları çevreleyen her türlü olgu resme yeniden taşınmıştır. Artık resim sadece renk ve biçim yorumu değil, anlamsal katların, çelişkilerin birliğidir. Resim “sanatın içine düştüğü sokakla alay edişini göstermektedir” (Baykam;1990;530). Yeni Dışavurumcu sanatçılar geçmiş eğilimlerden aldıklarını kendi birikimiyle yeniden yorumlamakta, Minimal ve kavramsal sanata karşın yeniden bireyselliği ön plana çıkarmaktadırlar. Hatta yeni dışavurumcu resimdeki bu bireysellik Buchloh'a göre, acı kişisel bir savaşım olarak resimlenmiş, sanatçının yabancılaşması sosyal çaresi olmayan, yiğitçe bir hastalık haline gelmiştir (Buchloh;1999;235). Bu bireyci öznellik öyle bir konuma gelmiştir ki , sanayi toplumunun içinde olduğu, herşeyin mekanikleştiği bir ortamda sanat yapıtının nesnesi olmuştur. Kahraman, bu durumu insan-nesne ilişkisinin nesne-nesne düzeyine indirgenmesi şeklinde yorumlamıştır. Yeni Dışavurumculuk yabancılaşma çevresinde öznelğin plastisitesini oturtmaya çalışmaktadır. Bu yüzden, yazara göre Yeni Dışavurumculuğun öznelliği, Kavramsal ve Minimal sanata karşın İzlenimcilikle özdeşleşecek kadar yorum serbestliğine sahiptir (Kahraman;2002;149). Bu serbestlik içinde sanatçılar, geçmiş akımlardan etkiler almış, Nazi geçmişine göz atmış, çağdaş yaşamın çelişkilerini, metropol yaşamını harmanlayarak sunmuşlardır. Her türlü olasılığı bütünleştirmeye çalışan Yeni Dışavurumculuğun en belirgin özellikleri, “renk ve biçim olgunluğu, sunuş zenginliği, bazı durumlarda da dramatik etki sağlamak için başvurulan anlatım yalınlığıdır” (Lynton;1991;351).

Sanatın kendi geçmişine kök salmış olması gerektiğine inanan ve Yeni Dışavurumcu resmin en önemli üyelerinden biri Alman Georg Baselitz (d.1938) dir. Doğu

Almanya'nın Toplumcu Gerçekçi, Batı Almanya'nın Lirik Soyut sanat anlayışlarına karşın, bu ikiye bölünmüş, zıt tutumları kendi resminde birleştirmiştir. Coşkulu resimsel tavrıyla, figüratif unsurları boyadığı resimlerinde dramatik anlatımlardan ironik durumlara kadar geniş bir alanda duygulanım yaratmıştır. İmge yaratmadaki üslubu, çarpıcı renk ve fırça kullanımında Die Brücke ressamı, özellikle Emil Nolde' nin etkilerini taşımaktadır. Hocası Joseph Beuys'un Alman gerçeğiyle karşılaşma temelli düşünceleri bağlamında Baselitz, de geçmişten kaçmadan, onu bir şekilde sanatına oturtmaya çalışmıştır. Baselitz ilk dönem resimlerinde, dev döküntü yığınları arasında dolaşan hastalıklı, bedeni parçalanmış, kahramansı figürleri konu edinmiştir (Resim 19). Bunlar, yakından tanık olduğu II. Dünya savaşı ve sonrası Alman ekonomik mucizesini ifade etmektedirler. Baselitz'in resimleri derin biçimde, Almanya'daki savaş sonrası dönemin tinsel tüketimiyle uğraşadır ve bu yüzden Lauf'a göre Baselitz eski tarzları tekrarlamakla kalmaz, ironik biçimde saldırgandır (Lauf;2004,1).

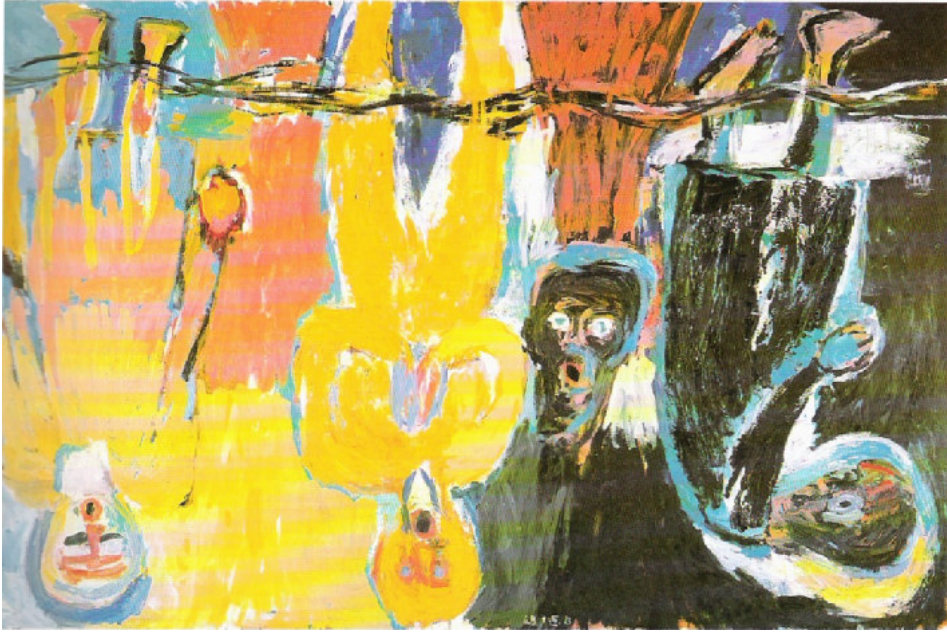
Soyutlamaya karşın figürün dönüşünün en dramatik biçimde Baselitz'in resimlerinde görüldüğü söylenebilmektedir. Baselitz'i tanıtan ve onun markası haline gelen baş aşağı imgeleri ilk kez 1969'da yapmıştır.

Baselitz'i sanat dünyası 'Ağırlıksız Resimler' olarak nitelendirdiği, başaşağı çizilmiş insan figürleriyle tanıdı. İnsanın toplumdan soyutlanmasını 'ağırlıksız insanlar' ve tüm resim yüzeyine yayılmış nesnelere anlatan Baselitz, New York Okuluna bağlı sanatçıların soyutlamalar yoluyla vermek istediğini kendi deyişiyle figüratif resmi yeniden icat ederek yapmaya çalışabilmiştir (Ulay;Akt:Taşdemir;1995;17).

Baselitz'in bu baş aşağılık imgesi, bireysel sorunlarla, algı bağlamında sanat kuramlarına karşın bir başkaldırı niteliğindedir (Resim 20). Kendinin de yaşadığı savaş sonrası dönemden etkilenen sanatçı, geçmiş değerlerin ters yüz edilmesinden yana



Resim 19: Georg Baselitz, 'Büyük Dostlar', 1965, T.Ü.Y.B, 162 x 130 cm.



Resim 20: Georg Baselitz, 'Brücke Korosu (Detay)', 1986, T.Ü.Y.B, 280 x 450 cm.

görünmektedir. Resimlerdeki aceleyle yapılmışlık, biçimsizlik, baş aşağılık, kirli renkler, dağınık tuşların mesajı; temelde toplum yaşantısından yabancılaşma, mekanikleşme bağlamında duran bireysel farkındalıklardır. “İmgelerin ‘doğru’ (başı yukarda) görünmesini bekleme alışkanlığına karşı meydan okuyarak, baş aşağı edilmiş imgeler çizmek ve resmetmek küçümsenemeyecek bir kendini yadsıma eylemiydi” (Lynton;1991;355). Fırça vuruşlarının ters bir ritimsellikle sunulması, dışavurumcu dramatik etkileri arttırmıştır. Yerçekimi ve sıradan mekan kavramlarına karşı da bir uygulamadır. Böylece, resimde imgeleri tanımlayıcı unsurlar resimden atılmıştır. Resimde konuyu arayan izleyicinin ilgisi dağılacak, izleyici zihinsel bir eyleme girecektir. Görsel alışkanlıklar kırılmakla kalmamakta, sanatı, insanı, değerleri sorgulama eylemine dönüşmektedir. Baselitz için, figüratif unsur, içerikle resmin oluşumu süreci eşit biçimde önemlidir. Baselitz ve diğer Yeni Dışavurumcular, içsel görüşlere göre ifade etmeye gereksinim duymalarından dolayı, sadece figüratif bir temsilci olarak kalmamışlardır. İlk Dışavurumcuların senteze ulaşmak istemesi, modern insanın güvensiz, inançsız durumuyla bağlantılıyken, Yeni Dışavurumcular nesne karşısında yadsıyan ve yıkan bir tavırla senteze başlamak istemektedirler.

Baselitz, başaşağı imgelerinden dolayı eleştirilmiş, başarısız görülmüş, ucuz şovmenlikle suçlanmıştır. Yine de bazı eleştirmenlere göre, bu başaşağılık “dünyanın durumunun bir alegorisi” (Honnef;1993;24)dir. Lynton’a göre ise, Baselitz’in başaşağı dünyası “geçmiş ile şimdiki zamanı arasında bocalayan bir Almanya’yı, kendi doğal sanat dili üzerindeki egemenliğini yitirmiş bir Almanya’yı yansıtıyordu” (Lynton;1991;356). Sanatında Alman Toplumunun hem hayranlık uyandıran estetik bir çalışması, hem de nefret ve acı uyandıran dramatik geçmişin ayaklanışının düşünsel unsurlarının biraradalığı zıtlık içerisindedir. Yeni Alman resminde;

Soyutlama kendine karşı kullanılarak hem yeni hem de sağlam bir tasvir, kavramsal bir düşünme üretildi. (...) Hem saflığa erişme isteği ile kendilerini bastırmaları, hem de anti-sosyal davranışlarla toplumca bastırılmaları, Yeni Alman resminde tasvirle ruhun birleştirilmesini ve böylece yeni bir ruhsal resim türünün ortaya çıkmasını sağlamıştır.(...) Tüm güçler resmin içine, gücün dünyevi sembolünden uzağa!: Bu yeni Alman resminin savaş narasıdır.(...) Resim yapmak artık bir iştir ve resim artık içerdiği fikirlerin üslup kadar önemli olduğu bir operadır. Resim yapmak efsaneye dönüşebilecek bir şeyi gizeminden arındırma yoludur (Kuspit; 1988;6-7).

Baselitz, bölünmüş, birbirine zıt iki Almanya'nın çelişkisi üzerinden zihinsel çağrışımlar yapan dramatik unsurlarla yoğun biçimde çalışmıştır. Böylece, bireysel öyküler yalnızca bireysel olmakla kalmamakta, aynı zamanda yaşadığı çağ ve toplumun izlerini taşımaktadır. Baselitz ve diğer Yeni Dışavurumcular, Arnason' un yorumuna göre, 'Kutsal Delilik' in bir çeşidiyle kavramsal biçimde, Soyut Gerçeküstücülük ve Dışavurumcuların Otomatizm sezgisini, kendi skalalarında kahramanlaştırmışlardır, çarpıtmalarla ilk Dışavurumcuların anısını kutlayarak , Nazilerin 'Yozlaşmış' damgasına acı çektirmişlerdir (Arnason;1986).

Baselitz, resimlerinde yoğun bir yaşanmışlık hissiyle biçimsel ölçütleri ikinci plana atarak, aceleyle yapılmışçasına kendini ve kimliğini yitirme, yabancılaşma bağlamında, geçmişini sorgulayarak çalışmıştır. İnsan yaşantısı ve doğaya soyutlamanın başlangıcı değil, kendini ve dünyayı hatırlayarak doğanın kaybolmaya başladığı hissini de vermektedir. Ağır ve kesin renkler, fırça vuruşlarında yeni dünyanın teknolojik yapaylığını reddetme, canlı varlığın, insanın önemini yeniden hatırlatma olduğu düşünülebilmektedir. Dünyanın bir parçası olarak, dünyayı yorumlamakta, gözler önüne sermektedir.

Baselitz'in 1989'da yaptığı 20 parçadan oluşan '45' adlı çalışması, dışavurumcu dramatik nitelikleri, çok anlamlı biçimde bünyesinde barındırmaktadır (Resim 21). Resmin adından da anlaşılacağı gibi, Almanya'nın suçlu ve kanlı geçmişine atıfta

bulunmaktadır. Ağaç plakalar üzerine yapılmış resimlerde, baş aşağı duran birer portre vardır. Bir kadın figürüne benzeyen portreler yerçekimine karşı durmaktadır. Bu sanatçının bilinçaltına yerleşmiş korku ve acılarını anımsatan biçimde dramatik etkiler vermektedir. Ağaç plaka çizilmiş, kesilmiş, yıpratılmış ve olabildiğince zarar görmüştür. Aceleyle yapılmış figürün etrafı ve üzeri üst üste izler ve boyalarla doludur. “ İz izi örter mi .(...) Bir güdü gelip yerleşmiştir, bir şeyin yerine bir başka şey koyma, bir şeyin üstünü bir başka şeyle tabaka kaplama, boya ne kadar kalın sürülürse o kadar alttakini unutturur” (Batur; 1988;81). Baselitz, buna benzer duygularla plakaları yıpratarak ve kalın boyalarla kaplayarak korku ve acılardan arınmaya çalışmış gibi görünmektedir. Baselitz, Almanya’da ulusallık fikrinin yayılmasında, Almanya’nın geçmişiyle yüz yüze gelerek hesaplaşmasında etkili olmuş bir sanatçıdır. Resimlerindeki serbest boya kullanımı, akıtmaları Soyut Dışavurumculardan ve özellikle figüratif resimleriyle tanınan De Kooning ve Bacon’ın (Resim 22-23) etkilerini anımsatsa da, erken dönem resimleri Maniyerist özellikler taşımaktadır. Kuspit’ e göre, daha sonraki resimlerindeki başaşağılık, onun Maniyerist dramatik acı hissindedir. Onun maniyerizmi uyumsuzlukla eklemlenmiştir. Kendine karşı bölünmüş bir ülkenin yıkıcı durumunu hatırlatan başaşağılık Almanya’nın metaforudur (Kuspit;1988;14). Melankoli, orta çağa aitlik, tarihsellik, yabancılık, zihinsellikle özdeşleştirilen, Almanya’nın ölümcül düşünce ayrılıkları tarihi, kültürü ve Yahudi kültürüyle saplantısal biçimde ilgilenen diğer önemli bir sanatçı da Anselm Kiefer (d.1945)’dir.



Resim 21: '45', 1989, Ağaç üz. K.T, 20 Parça, Her biri 200 x 162 cm.



Resim 22: Willem De Kooning, 'Marilyn Monroe', 1954, T.Ü.Y.B, 76 x 127 cm.



Resim 23: Francis Bacon, 'Velazquez'in Papa X. Innocentius Portresi için Bir Çalışma', T.Ü.Y.B, 118 x 153 cm.

Kiefer için resim kavramsal bir sanattır. Bir çeşit kavramsal resmin dirilişini göstermektedir. Özellikle Nazi geçmişine duyduğu ilgi nedeni ile şüphe bulutları altında kalan Kiefer ve Yeni Alman Dışavurumculuğu Kuspit'e göre; Alman tarihi ve konularını ele almak sembolik bir yas, duygusal kıymetini ödemeye gönüllü olmak, eski Almanların Melankolisini, Alman tarihine gölge düşüren tarihsel gerçekliği aralamak, III. Reich'i tasarlayan bir sanat olmak, Alman tarihini, Nazi geçmişiyle hesaplaşmak, sanatsal bir mazeret ya da ahlaki biçimde sorumlu olmak ya da olmamak, açığa vurucu ya da şaşırtıcı bir sanat yaratmak, asla varolmayan ideal bir Almanya nostaljisidir. Aslında tüm bunlar pek açık değildir, bilinmemektedir. Ancak şu da vardır ki; "herhangi biridir, Yeni Alman Dışavurumculuğu hayatta kalanın sanatıdır. Bu hayatta kalan, hayatta kalanı anlamayı gerektirir ve hayatta kalanın suçluluğu içinden çalışır.(....) Hayatta kalanın suçluluğu içinden çalışmak yası içerir; tarihinin içinden çalışmak melankolinin görevidir" (Kuspit; 1995;213).

Joseph Beuys ve Baselitz'i örnek alan Kiefer'in Alman tarihi ve kültürünü çok yönlü ve anlamlı biçimde konu alması her zaman çelişki yaratmıştır. Sanatçı olarak kendini gündeme taşımak, tarzı olmadığı için, sanatının gizemini, polemikli yapısını korumuştur. Şahiner' e göre Nazi geçmişini silmek ya da saldırmak yerine o geçmişi kendi düşünceleriyle yeniden şekillendirmeyi ve bir "Nazi geleceği" yaratmayı hayal etmiştir. Kiefer, Nazi geçmişinin ağırlığını her zaman hissetmiş bir sanatçı olduğundan, kendini bu sürecin bir varisi olarak görmüştür. Bu misyonla önceki sanatçıların tersi bir strateji izlemiştir (Şahiner; 2005;55). Beuys' un sanatından esinlenerek saman, asfalt, paslı demir, toprak, kurşun, çinko, hasır, kum, yağlı boya, pigment, kül, kendi çektiği fotoğrafları ve ağaç baskıları çok katmalı biçimde üst üste kullanmıştır. Baselitz' in "45" adlı resminde yaptığını Kiefer her resmine uygulamakta, Nazizme ait geçmişi yok etmek

için adeta üstünü malzemelerle kaplamakta, gömmek istemektedir. Alman halkının özdeşliği efsaneler ve önderlerini, Nazi döneminin olaylarını ele almayı Tarihsel Resim'e yeni bir güç ve anlam kazandırmıştır (Lynton; 1991;358). Oldukça büyük boyutlardaki resimlerinde, malzemelerini bu geniş yüzeyde nerdeyse eşit oranda dağıtması, boya kullanımındaki rahatlığı ve yer yer damlatmaları, akıtmaları Soyut Dışavurumcu Jackson Pollock'u ve Allover (Tüm yüzey) anlayışını çağrıştırmaktadır. Geniş perspektifli, panoramik manzaralarında yıkımı, acıyı anımsatan konular ve malzemelerinin kullanımı dramatik etkileri artmaktadır. Sanatçı adeta Nazi geçmişinin yasını tutmaktadır. Ayrıca simya bilimi, kabala (Yahudi Gizemciliği), Holocaust (Büyük Tahribat), Almanya'nın Napolyon tarafından işgali, Nazizmin Neoklasik kitschliğine göndermeler yapmaktadır. Resimlerinin bu çok anlamlılığı, gerçekçiliği ve görünenin ardında aranmasıdır (Resim 24).

Resimlerinde Romantizm ve ilk Dışavurumculuğun hayal gücünü hatırlatan dramatik etkiler vardır. Ancak ilk Dışavurumculuğun doğanın ilkel güçlerini anımsatmasına karşın, Kiefer derin biçimde bir ürpertiyle yeryüzünün tahribatını göstermektedir. Kıyamet gününe benzer katastrofik (felaketli) bir izlenim vardır. İnsana acı biçimde dünyanın tehdit altında olduğu hissini vermektedir (Resim 25). Yeşil çayırların, görkemli, parlak ormanların izlenimleri yerini paslı, kirli bir yaşama, derin kederlerle kaplanmış, harabeye dönmüş görüntülere bırakmıştır. Bu dramatik etkiler yanmış, yıpranmış samanla desteklenmiştir. Dramatik duygular uyandıran siyah, kahverengi, koyu mavi, gri, kirli sarı ve kırmızı tonlarda "ölümden ve yanmaktan şiirsel bir dille söz ederek bizi düşünmeye yöneltirler. Bu resimlerde umut da vardır" (Lynton; 1991;358). Doğanın yok olma hissi doğal bir malzemenin zaman içinde kendisini yok etmesiyle pekiştirilmiştir.

Kiefer'ın 1969'da Nazi Üniforması giyerek, Avrupa'nın tarihi anıtları önünde illegal bir hareket olarak Nazi selamı verdiği fotoğrafları, üzerindeki kuşkuyu arttırmıştır.

Ancak Kiefer, Kuspit ile yaptığı görüşmede şöyle söylemiştir;

Karşıtlık benim çalışmalarımın ana temasıdır. Almanya kadar, karşıtlık içinde bir başka yer olamaz. Bunu Alman düşünürler bile gördü.(...) Bu karşıtlık, Almanların Yahudilere olan tavırlarında da kısmen görülür.(...) Ben Heine'in yaptığı gibi, hem alman entelektüelliğini hem de Yahudi ahlakını somutlaştırmak istiyorum (Kiefer;Akt:Yavuz;1992;81).

Kiefer'in resimlerinin güzelliği farklıdır, acı ve huzursuzluk verici biçimde dramatiktir. Alman tarihi, kültürü ve mitleriyle yüz yüze getiren sanatı ve plastik yapılandırmasındaki etkiler nedeniyle Kiefer'a "Alman suçluluk duygusunun arkeoloğu" (Marcade;Akt:Sandler;1996;312) denmektedir. Kiefer, ilk Dışavurumcuların ve Modernistlerin ütöpik reformculuğuna karşı, sanatla kurtarılmayı beklemek yerine, sanatla başlangıca dönmek ve adeta yapımına başlanan daireyi tamamlamak istemiştir.

Kiefer, toplama kampında Paul Clean'ın yazdığı, Holocaust'un en dokunaklı şiirlerinden biri olan 'Death Fugue' adlı şiirden etkilenerek bir seri resim yapmıştır.

"Senin altından saçların Margarethe

Senin kül renginden saçların Sulamith" (Hughes;1993;407).

Görüldüğü gibi Kiefer, sırtını gelip geçici güncel eğilimlere dayanmaktan kaçınmıştır. Tek başına resmin artık estetik değerlerle, eskisi gibi sorunları çözümlenmede yeterli olmayacağını anlayarak, görsel sanatın yazınla desteklenmesi gerektiğini işaret eder gibi çalışmıştır. Resimlerinde filozof, kahraman ve şairlerin etkilerine, onların sözlerine yer vermiştir.

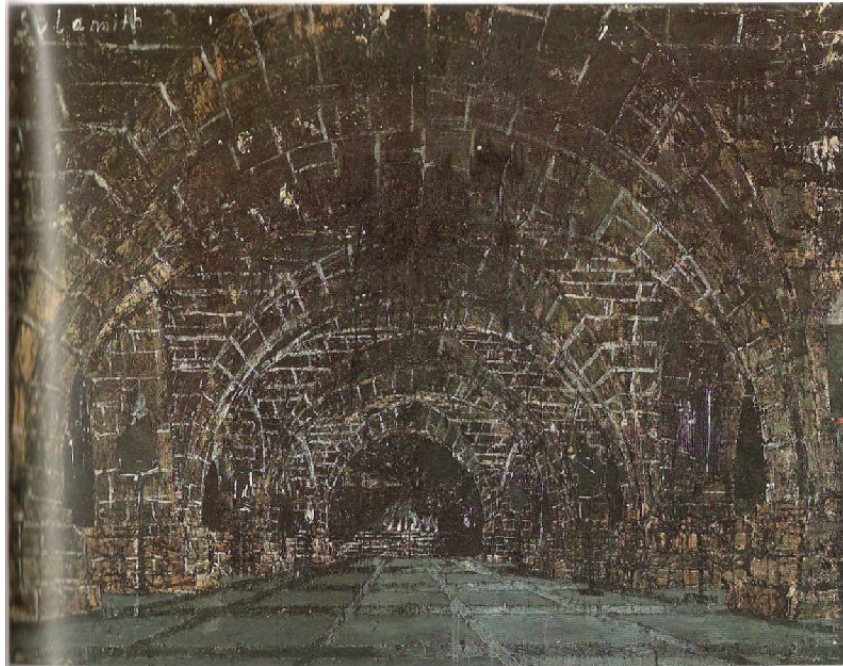


Resim 24: Anselm Kiefer, 'Sanatçının Atölyesi', 1983, T.Ü.K.T, 280 x 280 cm.

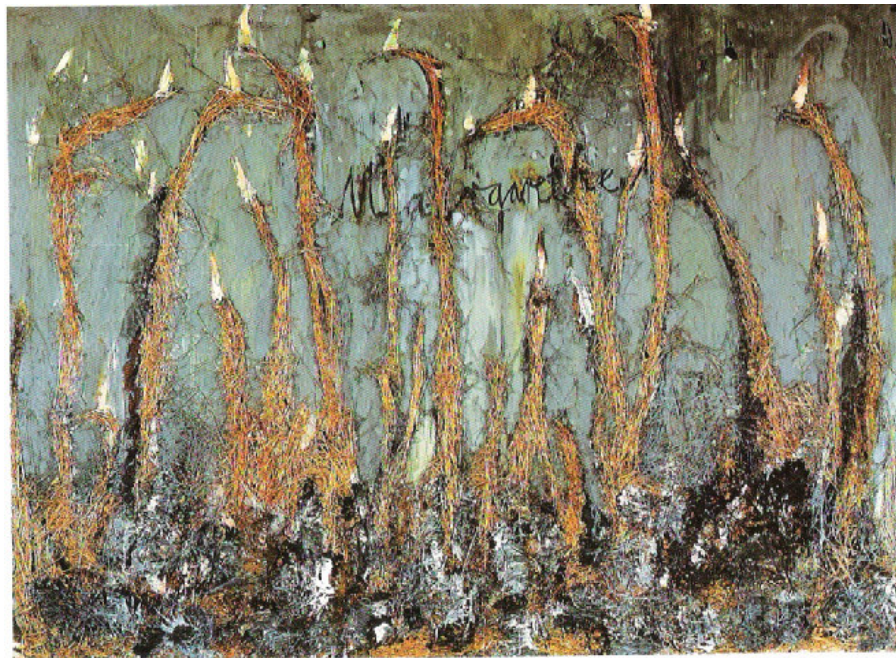


Resim 25: Anselm Kiefer, 'Yanmış Yeryüzünün Resmi', 1974, Çuval Bezi üz. Y.B.

1983'te yaptığı '*Sulamith*' adlı bu resimde (Resim 26) kilise bodrumuna benzer bir yeraltı geçidi, derin bir perspektifle verilmiştir. Hughes'e göre 1933'te Berlin'de inşa edilen 'Büyük Alman Askerleri İçin Cenaze Salonu' için bir Nazi mimarın tasarımından alınmış bir görüntüdür. Bu klastrofobik zindan ateşle aydınlatılmıştır (Hughes;1993;407). Meşale imgesi "sanki yarım kalmış bir işi tamamlamak için kullanılıyormuş izlenimini verir" (Şahiner;2005;55). Margarethe, aryan (ari ırka ait olan:Alman) kadınlığının sarışın kişiselleştirmesiyle, Sulamith ölüsü yakılmış Margarethe' in kopyasıdır. Bu anlam Kiefer'in varlığı, altın sarısı saman tutamları, Sulamith' in varlığı kömürleştirilmiş siyah gölgelerle işaret edilmiştir (Hughes;1993;407-409). Paralel serilerde, Arnason' un belirttiğine göre Sulamith, Yahudi kadınlığının unutulmaz bir anıtı olarak küller ve saman metaforuna dönüşmüştür (Arnason;1986;640). 1981 tarihli '*Margarethe*' adlı resimde (Resim 27), uzun saman boyları saç örgüsüne benzer biçimde tuvale tutturulmuştur. Her tutamın ucunda alev simgesi vardır. Siyah gri ağırlıklı resmin ortasında '*Margarethe*' yazmaktadır. İsmi aynı şiirden alan 1981 tarihli '*Senin Altından Saçların Margarethe*' adlı sulu boya resminde aryan kadınının mavi gözlerini simgelercesine mavi zeminde sarı başaklar resmedilmiştir. Resmin tam ortasında, resmin adı yazmaktadır (Resim 28). Bu seride Kiefer, Alman tarihinin Yahudi yıkımıyla ilgili zıt anlamları bir araya getirmiştir. Kiefer'in resmi soyutlama ilkeleri taşımasına rağmen imgeleyici niteliktedir. Resimlerinin çoklu anlamları, çok katmanlı malzeme yapısından ve ilgi alanlarından dolayı eksiksiz biçimde, haksızlık etmeden bilmeceyi yapısının çözülemeyeceği düşünülmektedir. Yeni dışavurumcu resim figüratif unsurun yeniden merkeze oturduğu bir anlayış olmasına rağmen Kiefer' ın ima ettiği katastrofik tahribattan payını alıp yok olmuş ya da bu tahribatın ele başısı olarak yeryüzünün yanmışlığı ve yalnızlığını işaret edercesine silinmiştir.



Resim 26: Anselm Kiefer, 'Sulamith' , 1983, T.Ü.K.T, 290 x 370 cm.



Resim 27: Anselm Kiefer, 'Margarethe' , 1981, T.Ü.K.T.



Resim 28: Anselm Kiefer, 'Senin Altından Saçların Margarethe' , 1981, Kağıt ü.suluboya.

“Kiefer’ ın betimlemeleri terk edilmiştir, çünkü insan ondan kendini kurtarmıştır” (Kuspit;1995;215). Kiefer’ ın insansızlaştırılmış yapıtlarına karşın, Baselitz figürleri baş aşağı etmiş ve şekilsizleştirmiştir. Kiefer manzaralarında gökyüzünü Nazi geçmişini anımsatan biçimde kül renkleriyle doldurulmuştur. Baselitz özellikle ilk resimlerindeki figürleri ceset sınırında betimlemiş, sonra bulunabilecek bir ceset olmadığını ima etmiştir. Sanatları hassaslıkla, görkemlilik arasında dialektik bir titreşimdir. Alman kültürü ve geçmişine ait sanatına bilinçli biçimde hayat vermektedirler (Kuspit;1995;216).

Kiefer’ ın yapıtları yüzyıl başındaki 19.yy, Sembolizm, Dışavurumculuk akımlarını çağrıştırmaktadır. Yapıtları “önceleri ‘Dışavurumcu’ olarak etiketlenmesine karşın, kişisel duygulardan çok öznel bir sağduyunun dramatik öğelerden yararlanılarak imgelendiği resimsel düşlerdir” (Ulay;1988;33). Terkedilmiş, tahrip edilmiş yeryüzü

betimlemelerinde siyah tonlar facianın somutlaştırıcı sembolü halinde resimlerinin hammaddesi olmuştur. Rosenthal' a göre ormanları neredeyse her zaman yalıtılmış doğadaki dramatik yıkım ile ilgili çağrışımlar yapmaktadır (Rosenthal;Akt:Kuspit;1995;226). Kiefer'ın formülü şöyledir; “Resim=Yanma” (Painting=Burning) – resmin kavrulmuş biçimi – “Resim=Siyahlık” (Painting=Blackness) olarak adlandırılmıştır (Kuspit;1995;217). Her iki sanatçının da Nazi yıkımının kolektif bilinç altındaki pişmanlıklara değindiği, Almanya'nın azalmış kendine saygısını canlandırdığı düşünülmektedir. Kiefer'ın resimlerindeki yıkım Kuspit' e göre ölme arzusundan ileri gelmektedir. Ona göre “Baselitz ve Kiefer Alman agresifliğinin ve depresyonunun-Alman sadomaşizminin-dialektiğini tercüme ederler” (Kuspit,1995;227).

Beuys'un öğrencilerinden biri olan Jörg Immendorff da (d.1945) Alman Yeni Dışavurumcu resmin üyelerindendir. 1970'lerde resmin ölümünün ilan edilmesine karşın, Immendorff sanatsal kariyerini güçlü biçimde birleştirdiği politik konularla ilgili resimler yapmıştır. Özellikle 1977 civarında başladığı '*Cafe Deutschland*' sergisiyle Almanya'nın bölünmüşlüğünü ve fikir ayrılıklarını ironik biçimde işlemiştir. Diğer Yeni Dışavurumculara karşın daha gerçekçi bir çalışma tarzını benimseyen Immendorff, büyük boyutlu tuvallerinde pek çok figürü detaylı biçimde iletmiştir. Arnason'un belirttiğine göre, '*Cafe Deustchland*' sergisinde sanatçının kendisi merkez, kendi ruhu için bir metaforudur (Arnason;1986;638). Güncel politik figürler, Alman ulusal kahramanları, işçi sınıfından insanlar, renkli parlak disko sahnelerinde dans eden gençlik gibi karmaşık biçimde işlediği belli bir gerilim duygusu yaratan atmosfer yaratmıştır. Immendorff'un bu seride Renata Guttuso'nun baş yapıtı sayılan '*Cafe Greco*'dan etkilendiği düşünülmektedir (Honnef;1992;58).

Bu seride sanatçı, kendini merkeze almaktan başka, Almanya'nın

bölünmüşlüğe gönderme yapacak şekilde iki taraf arasını simgeleyen, dev boyutlu iki sütunun arasında otururken de betimlemiştir (Resim 29). Immendorff'un resmindeki bu ironik anlatım ve hicivci yaklaşımından dolayı "Yeni Dışavurumculuğun Toplumsal Gerçekçisi" ve "resim olarak politik karikatürün ustası" (Sandler;1996;311) olarak görülmüştür. *Cafe Deutschland* serisi çağrışım ve imalarla doludur. Uzaysal, gerçekçi mantıktan uzak, hareketin paralel sekanslarını aynı anda bir resme vermeye çalıştığı, dünyanın görüşünü dramatik biçimde karmaşıklaştırdığı bir seridir. Serinin bazı resimlerinde, Baselitz'in yaklaşımından farklı olarak figürlerin baş aşağı, ya da anatomik olarak mümkün olmayan duruşlarda resmedildiği görülmektedir (Resim 30). *Cafe Deutschland I.*'de pek çok otoportresini kullanmıştır. Sanatçının, ressam A.R. Penck ile dostluğu bilindiğinden merkezde duran duvarı delerek uzanan elin Penck'e ait olduğu düşünülmektedir. Resmin sol tarafında renkli bir gece kulübünde dans edenler görülmektedir. Buradaki figürlerden biri de deri kıyafetler içerisinde kendisidir. Diğer tarafta bir barın içi resmedilmiştir. Birkaç oturan figürle, yürüyen figürler vardır. Duvarın arkasından görünen sütuna bir görüntü yansımıştır. Resmin sol tarafında, disko görüntüsünün üstünde görülen gamalı haçı, pencere ve kanatları görülen, Almanya'nın simgelerinden olan bir kartal tutmuştur. Sağ üst köşede ise sessiz bir gözlemci olarak 80. doğum gününü işaret eden biçimde mumla aydınlatılmış Bertolt Brecht bulunmaktadır (Görner;2004;2). Resmin sağ ve solundaki kulelerde Berlin duvarını ve Almanya'nın ikiye bölünmüşlüğünü simgelemektedir. Godfrey'e göre, *Cafe Deutschland* serisindeki bazı resimlerde Alman efsanelerden veya otobiyografik unsurlardan aldıklarını resmin kendi dünyasında birleştirmiştir (Godfrey;1986;643).



Resim 29: Jörg Immendorff, 'Cafe Deutschland I' , 1978, T.Ü.A, 282 x 320 cm.



Resim 30: Jörg Immendorff, 'Cafe Deutschland Shake/Raise' ,1984, 285 x 320 cm.

Transavanguardia'nın "üç C'ler" inden, İtalyan ressam Sandro Chia (d.1951) da, Immendorff gibi, ancak daha farklı biçimde ironik, toplumsal göndermeler yapan resimler üretmektedir. Chia'nın modernist geleneğe yapı sökücü bir tepkisi vardır (Arnason; 1986;643). De Chirico'nun figürlerine benzetilen orantıya ters biçimde, balon gibi şişirilmiş figürleri şakacı, ironik bir tavırla işlemiştir. Sosyal, ekonomik kültürel ve düşsel zıtlıkları esprili bir dille geçmiş sanatlar üzerinde oynayarak vermektedir. Lynton'a göre Chia gibi, bazı ressamlar Beuys ve Kiefer'in ciddiyetine karşın, kendilerini birer kabare oyuncusu olarak görmektedirler (Lynton;1991;359). Dışavurumcu resimde rengin tek başına bir anlatımı vardır, Soyut Dışavurumculukta saf resimsel bir tada ulaşma arzusu vardır, anlam dışlanmıştır, perspektifsiz soyut yüzey ancak bilinçaltı kimi duygular yaratabilmektedir. Ancak Yeni Dışavurumculukta renk, tek başına önemli bir unsur olsa bile, vereceği anlamlar yeterli değildir. Renk ancak konu, biçim ve malzemelerle pekiştirilecek bir unsurdur. Kiefer'in siyah ve gri tonlarını soykırımı işaret edercesine kullanması gibi. Chia ise fovist renkler kullanarak, konularının şakacı bir parodisini yapmıştır. Arnason'a göre Chia, "16.yy'ın Maniyerist yeniden doğuşuyla, Chagall'ın ruhu gibi görünmektedir" (Arnason;1986;644).

İtalya sanat eleştirmeni Achille Bonito Oliva'nın desteğiyle ortaya çıkan Transavanguardia sanatçılarının bir ortak paydası dünyanın biçiminin bozulmasıdır. Honnef'in belirttiğine göre, İtalyan sanatçılar Picasso, Chagall, Afrika yerli sanatçıları, düşlerin etkisi, mitleri ve antikite gibi unsurları kızgın renklerle birleştirmişlerdir. Sanatçının egosu, cinsel tabular, aşırı öznel vurgular, psikolojik unsurlar, insan bedeniyle ilgili saplantılar işlenmiştir. İtalya'nın farklı bölgelerinde yaşamalarına rağmen bölgesel farklar azdır. Bunalımlarla sarsılan dünyada, talepler ve gerçekler arasındaki dev uçurumla karşılaşmayla ilgili bireysel temaları, kendini keşfi seçmişlerdir

(Honnef;1992;88-89).

İtalyan sanatçılar yağlı boyadan başka, suluboya resimler, çizimler, taş ve bronz heykeller ve mozaikler, fotoğraf ve film ile Arte Povera akımından etkilerle enstalasyonlar üretmişlerdir. Chia da farklı disiplinlerde yapıtlar üretmiş, 1970'lerin sonunda yeniden resme dönmüştür. Chia, resimlerinde geleneğin ve Modernin sentezini çelişkili ve dramatik biçimde işlemektedir. New York ve İtalya'da yaşamını sürdüren sanatçı Barok etkilerle, Otomatizm kaynaklı ve Cy Twombly'e benzer çizgisel etkilerle (Resim 32), Uzakdoğu estamplarının etkilerini ve Sembolizm'deki betimlemeyi alarak sanatsal yöntemini oluşturmuştur. Honnef'e göre ironi Chia'nın sanatsal oyuncağı olmuştur (Honnef;1992;104). Chia, klasik tipleri yellenirken resmederek bu özelliğini göstermiştir (Resim 31). Bir tarzlar labirentinde, geçmiş birikimleri de önüne katarak, harmanlayarak çalışmak istediğini, bu zenginliği humuslu toprağa benzeterek onu reddetmek istemediğini söyleyen, Chia'nın gelenekle ilişkisi aşk-nefret ilişkisine benzemektedir (Sandler;1996;293). 1980 tarihli '*Genoa*' adlı resimde de Chia, takım elbiseler içinde iki modern adamı ağırlıklarına karşın gökyüzüne yükselirken göstermiştir. Geri plandaki klasik mimariye karşın figürler ve gökyüzü serbest biçimde boyanmıştır. Bu resimle Chia'nın eklektizmi görülmektedir.

Resimleri, "ilk Barok Caravaggio'nun coşturucu dünyasını ve karanlığını anımsatan" (Arnason;1986;644) ve çoğunlukla Anselm Kiefer ile kıyaslanan İtalyan bir ressamda Enzo Cucchi (d.1950)dir. Dünya gezgini diğer arkadaşlarına karşın, Cucchi doğduğu kent olan Ancona'da, ailesinden kalan bir çiftlik evinde yaşamaktadır. Çiftlik yaşamından, doğal felaketlerden etkilenmiş, kuvvetli hatta kızgın ama olgun renklerle, otlar, ağaç dalları gibi organik maddelerde kullanarak görkemli ve dramatik etkisi son derece kuvvetli resimler yapmıştır. Yıkımı, doğal felaketleri, kıyameti çağrıştıran resimler,

dramatik duygularla romantik ve sembolist bir tavırla doludur. “Apokaliptik görme gücü, Hıristiyanlık öncesi geçmişe ve modern kırsal büyücünün ritüeline eşit olarak yakaran, çiftlik hayvanlarıyla dolu, mezarlıklar ve dev hayali kurukafaları, doğduğu Ancona’nın manzaralarına yerleştirmiştir” (Hughes;1993;400).

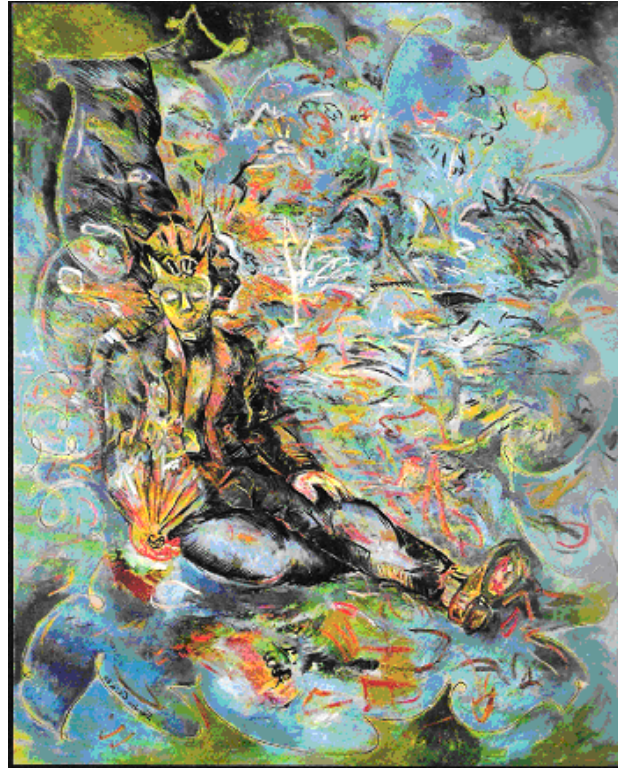
Cucchi’nin sanatı, harab olma hissi veren dramatik manzaralardan öte hisler ve atmosferle ilgilidir. Bu manzaralardaki teması “yaşamı yok eden doğal güçler” (Sandler;1996;292)’dir. 1980’lerdeki bu resimlerinde gelecekteki kıyametin bir metaforu gibi depremi konu alan katastrofik görünümler yaratmıştır.

1983 tarihli “*Denize Dokunan Resim*”de (Resim 33) dallardan oluşan bir deste resmin üç boyutluluk hissini arttırmak için tam ortasına yerleştirilmiştir. Bu yüzden, Cucchi’nin resimleri dokunma duyusuyla ilişkilidir. Geri planda, gökyüzünün karanlığıyla kaynaşan bir gemi vardır. Gemiden uzanan siyah küreklerle bu dalların yığını birleşmektedir. Mistik bir görünümle, sıkıntılı, dramatik atmosferi, ölmekte olan dünyayı çağrıştıran biçimde denizde ve kıyıda kurukafalar yüzmektedir. Godfrey bu kurukafaların Cucchi için tamamen korkunç olmadığını belirtmiştir. Cucchi’ye göre bu yalnızca bir sembol değil, bir gerçektir (Godfrey;1986;85). Bazen serilerde, geniş tarlalar üzerinde dev kuru kafalar ve ölmekte olan, uçan horozlar resmetmiştir (Resim 35-36).

1983 tarihli ‘*Gizemli Nefes*’ adlı resimde hayal gücü ve efsanevi bir his birleştirilmiştir (Resim 34). Godfrey’e göre fiziksel, komik, korkunç ve işlevsel imgeler İtalyan sanatının tipik işaretlerindedir. Gücün ve içgüdüselin sembolü olan bir at, soluğunu dışarı vermektedir (Godfrey,1986;88). Bir başka anlamda da, at doğadaki ölümün nefesini içine çekmektedir. Sanatçı burada saplantılı teması olan yeryüzünün yok olma tehlikesine gönderme yapmaktadır. Nefes, geniş manzaraya dağılmış, arazide ya da nefesin içinde yüzeye doğru çıkan kafatasları görülmektedir.



Resim 31: Sandro Chia, 'Sarı Eldivenli Tiryaki' , 1980, T.Ü.Y.B, 147 x 208 cm.



Resim 32: Sandro Chia, 'Ağacın Altında' , T.Ü.Y.B, 244 x 197 cm.



Resim 33: Enzo Cucchi, 'Denize Dokunan Resim' , 1983, T.Ü.K.T, 199 x 290 x 38 cm.



Resim 34: Enzo Cucchi, 'Gizemli Nefes' , 1983, T.Ü.Y.B, 100 x 300 cm.



Resim 35: Enzo Cucchi, 'İşlenmemiş Manzara' , 1983, T.Ü.Y.B,129 x 159 cm.

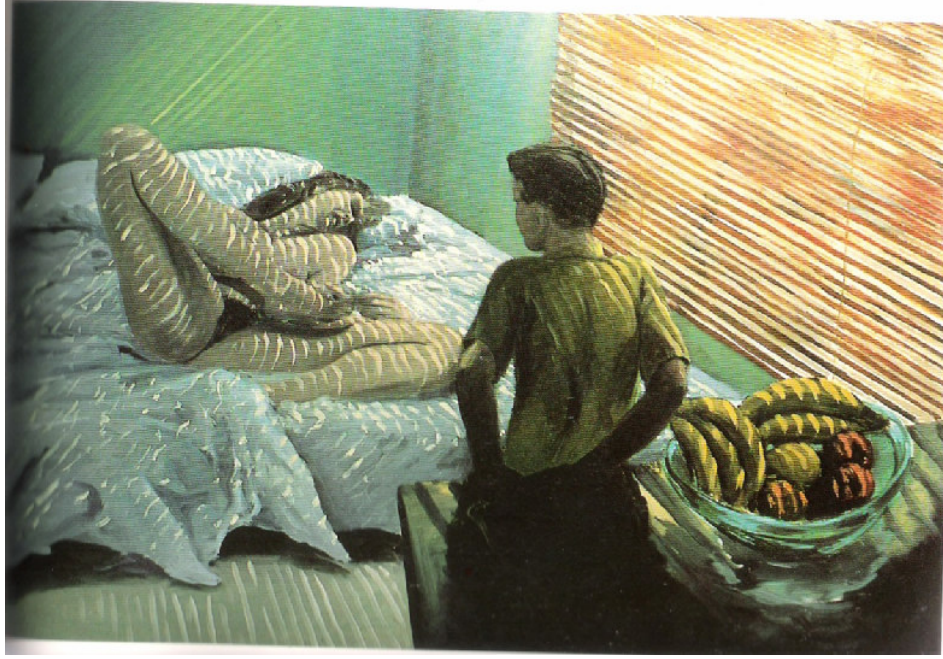


Resim 36: Enzo Cucchi, 'Başlıksız' , 1985, T.Ü.K.T, 280 x 320 cm.

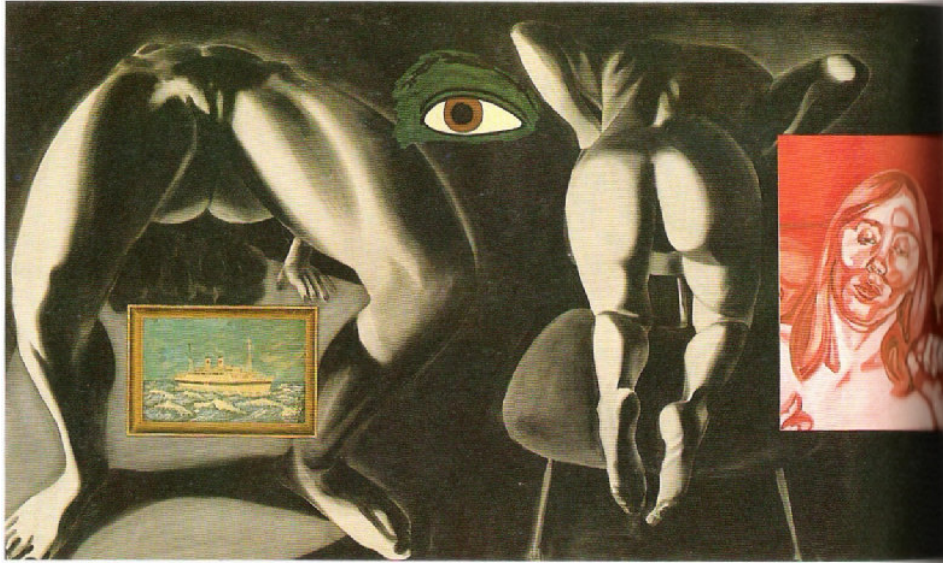
Sanatını, sanat tarihinden, popüler imgeler, dergiler, illüstrasyonlardan rastgele seçip alarak oluşturan David Salle (d.1952), Amerikan Dışavurumcuları arasında en çok tartışmaya yol açan ressamlardandır. Postmodern söylemin unsurları en bariz biçimde onun resminde görülmektedir. Hughes'e göre, Polke gibi Picabia'nın '*Transparanlar*'ın dan aldığı etkileri kendine mal etmiştir (Hughes;1993;411). Genellikle diptik ya da triptik tuvallerle çalışan Salle'in tek renk çözümlenmiş figürleri çoğunlukla erotik pozlarda kadınlardır. Üzerine konturlarla belirlenmiş başka figürler, günlük yaşamdan alınmış çeşitli imgeler eklektik biçimde çizilmiş ya da eklenmiştir. Resmin diğer panosuna ya da aynı resmin üzerine eski kartpostallar ya da tarih kitaplarından alınmış gibi duran portreler, deniz manzaraları da çizmektedir ya da dışavurumcu fırça darbeleriyle soyut biçimler. Resimlerindeki imgeler orijinal bağlamlarından sökülmüş (deconstruction- yapısökücü) ve yeniden kurulmuştur. Hem çekici hem itici bir sürü elemanı kendine mal etmiştir (appropriation). Makinaların dünyasında duyuların kaybolması, kimliğin kaybolması, insanın kendine yabancılaşması gibi düşüncelerle kurulmuş olabilen resim bir puzzle gibidir (Resim 38). Modernist yapıyı alt üst eden resimlerinde, ilk bakışta imgelerin birbiriyle ilgisi olmadığı, hatta birbirini etkisiz hale getirdiği düşünülmektedir. Salle, yaptığı bir açıklamada, resmini televizyonda kanallar arasında dolaşmaya benzetmiştir. Filmler, diziler, reklamlar ve haberlerden alınmış parçalar gibidir. Ancak Salle, bu mantık dışı, absürd anlatımı garipsememektedir, ona göre insanlara sunulan budur. Medya bolluğunda insanlar belki gerçekten ahlaki biçimde iflas etmiştir. Ve bu belki eğlencedir. Sandler'in aktardığına göre ; Salle'in anlattıkları kaba ve bayağı Amerika'dır. Salle, ayrılma, yabancılaşma, anlamsızlık gibi çağın çeşitli durumlarını ele almıştır (Sandler;1996;239-240). Ayrıca, modern yaşamın uyumsuzluğuyla ilgilenen sanatçıya göre "şeyler arasındaki bağlantılar rasgele değildir. Dünyada şeyler arasında varolan

bağlantılar gibi benim resimlerimdeki imgeler arasında da bağlantılar vardır” (Arnason;1986;646). Bu bağlantılar daha çok düşlerdeki, bilinçaltından gelen, birbirleriyle bağlantısız, mantıksız, zamandaş olmayan imgelerin birleşimine de benzemektedir. Salle’in yapıtında, dramatik etkiler resimsel dil ve yarattığı atmosferden çok, eklektik yapısının dayandığı mantıkta, bilmececi yapısındadır. Resimleri “modern insanın ve modern uygarlığın görsel dağarcığını şaşırtan” (Honnef;1992;144) etkiler taşımaktadır. Ayrıca Fineberg’e göre kitle iletişim araçlarının sunumuna özgü olan ‘boşluk değeri’ yoğunluğunu kapsamaktadır (Fineberg;1995;454).

Resimleri dramatik bir tiyatro sahnesini anımsatan, ışığı, oyuncularını seyirciye göre ayarlanmış gibi görünen Eric Fischl (d.1948)’da Amerikan Yeni Dışavurumcu sanatçılarından. Kendi çocukluğunda yaşadığı travmatik olayları anlattığı düşünülmektedir. Resimleri, teşhircilikle, sapkınlığın ima edildiği kadın-erkek ilişkileriyle, fantezilerle, homoseksüellik, ensest ilişkiler, mastürbasyon, çoğunlukla ergenlik çağındaki oğlan çocuklarıyla, banliyö yaşamı, sosyal karşıtlıklar, Amerikan rüyasıyla ve bunların yarattığı psikodramatik olaylarla ilgilidir. Hughes’e göre Fischl’ın yapıtı; Amerika’nın duygusal yaralarının sergilenmesini törenselleştirmiştir ve katıksız Hollywood’dur. Zaten Fischl temasının “Amerikan kimliğinin, Amerikan rüyasının başarısızlığının eleştirisi” (Hughes;1993;422) olduğunu iddia etmiştir. Çağdaşlarından farklı olarak Eduvard Manet’ye benzetilen bir üslupla gerçekçi bir anlatım tercih etmiştir. Temaları banliyöde yaşayan, beyaz, orta sınıf Amerikalının, dışarıdan görülen zengin ve muhteşem yaşamına karşın boş, amaçsız ve sapkınlıklarla, çarpıklıklarla dolu dünyası olmuştur.



Resim 37: Eric Fischl, 'Kötü Çocuk', 1981, T.Ü.Y.B, 168 x 244 cm.



Resim 38: David Salle, 'Saltimbanques', 1986, T.Ü.Y.B, 152 x 254 cm.

Amerikalı sanatçının resimleri 1985'te Paris Bienal'inde Anselm Kiefer ile yan yana asılmıştır. Honnef'e göre, bu ilginç, meydan okuyucu bir karşıtlık olmasına rağmen ortak noktaları vardır. Fischl, kuzey Amerikan hayatının gizli iç yaşamını kavramaya çalışan bir gözlemciyken; Kiefer Alman aklının gizli kıvrımlarına ışık tutmaya çalışmaktadır (Honnef;1992;145).

Fischl'in en tanınan resmi 1981 tarihli '*Kötü Çocuk*' (Resim 37) adlı resmidir. Banliyöde yaşayan, tüketici, beyaz, orta sınıf ailenin gizli yüzü, bu insanların psikoseksüel davranışları ve psikanalitik anlamları veren bir resimdir. Psikodramatik bir sahne gibi duran resimde Amerikan yaşamının uzaktan görüldüğü gibi olmadığı vurgulanmaktadır. Anne-çocuk ilişkisi, cinsellik-zaaflar gibi temalara gönderme yapmaktadır. "Fischl'in arketipal teması cennette acı çekmedir" (Berman;Akt:Sandler;1996;244).

Dışavurumculuk, İngiltere'de de güçlü olmuş ve modernist akımlardan bağımsız sanatçılar yetiştirmiştir. 1970 ve 80'lerde Londra Okulu, Hughes'a göre dünyanın en iyi figüratif sanatçıların merkezi olmuştur. Örneğin; Francis Bacon, David Hockney, R.B.Kitaj, Leon Kossoff, Frank Auerbach ve Lucian Freud en iyi tanınanlarıdır (Hughes;1993;415).

Soyut anlatımlarında, bireysellik ve duygu derinliğini elde etmeye çalışan Howard Hodgkin (d.1931) canlı renklerde ve dramatik fırça, kullanımıyla 1980 lerde de böyle resimler yapmıştır. Hughes'ın yorumuna göre karanlık dışavurumcu olarak görülen Londra Okulu üyesi Frank Auerbach (d.1931) duruş, jest ve ifadeye önem veren yoğun resimler yapmıştır (Hughes; 1993). Auerbach'ın yapıtı, 1950'lerden beri figüratif, dışavurumcu, şiddetli ve dramatik renk ile fırça vuruşları ile ilgilidir. Auerbach gibi Leon Kossoff'da (d.1926), Britanya resminin en önemli üyelerindendir. Gündelik yaşamdaki insanları özentisizce, rahat fırça kullanımı ve yoğun boyaların yarattığı dramatik

duygularla boyamıştır. Lucie Smith'e göre David Bomberg'den etkilenen bu sanatçılar savaş sonrası, Avrupa kaynaklı da olsa, tamamen Britanya'ya özgü bir çeşit Yavaş Dışavurumculuk (Slow Expressionism) olarak tanımlanan bir Dışavurumculuk ortaya çıkarmışlardır. Bu etkiler Chaim Soutine'ninkilere yakındır (Lucie-Smith;1995;175).

Kaynakları gerçek veya geleneksel imgelere, eski ustaların resimlerine, gazete fotoğrafları ve film karelerine dayanan resimleriyle Francis Bacon (d.1909-ö.1992), Britanya'nın en tanınmış sanatçılarından. Konularını ele alış biçimi görülmemiş bir çarpıklık ve şok edicilik taşımaktadır. Sanat akımlarından bağımsız olarak, dingin fonların önünde hareketli, deforme edilmiş insan figürleri boyamıştır. Kabusvari, dramatik anlatımını 1992'deki ölümüne kadar sürdürmüş, genç kuşak figüratif eğilimleri etkilemiştir.

İngiliz sanatçı Steven Campbell (d.1953) de, Yeni Dışavurumculuk içinde değerlendirilmiştir. Resimlerinde gerçeküstücü imgeler, kurgusal mekanlarda verilmiştir. Mantık dışı, psikodramatik durumlardaki figürler paranoya içinde gibidirler ve aceleyle bir yerden bir yere kaçmakta, tuhaf mekanlarda seyirciye gözünü dikip bakmaktadırlar.

Paris'te 1970'lere doğru resimde bir sanatçı grubu belirmiştir. Soyutlama halen savunulmaktadır. Ancak 1970'lerle Support/Surfaces adlı bir grup ortaya çıkmıştır. Bu grubun kübizm ve izlenimciliğe doğru bir bakış açısı vardır. 1980'lerde ise, ortaya çıkan protest dalgaları, küçük illerde ilk sergilerini düzenlemiş, büyük bir şehre gelmiş Özgür Figürasyon (figuration libre-free figuration) terimiyle birleşmiş genç, anarşik sanatçılar vardır. Bu gruptan kendini gösterebilen biri Robert Combas'tır. Güney Fransada çalışan sınıftan gelmektedir. Kuramcı Support/Surfaces profesörlerine karşı çıkarak, baskıcı okuluna karşı başkaldırabilen bir gençtir. İşleri çizgi filmler, çizgi romanlar ve grafiti karışımı, şamatalı renkli ve görkemli bir kabalıktadır (Resim 39).

Büyük boyutlu resimlerindeki perspektifsizlik ve yüzeysellik bakımından Batı'da sanatlara özgü nitelikler taşımaktadır. Bir başka Fransız sanatçı ise Jean-Charles Blais (d.1956)'dır. Çizgi filmlerden etkilenen sanatçının, figürleri tuhaf giysiler içinde komik durumlara düşen ama ciddiyetini koruyan tiplerdir. Çoğunlukla hantal görünmelerine rağmen psikolojik varlıkları bedenlerinin yapısıyla uyumsuz gibidir (Godfrey;1986;109-112). Sanatçı metroda gördüğü yırtılmış, dökülmüş, üstüste yapışık dev posterlerin üzerinde resimler yapmıştır (Resim 40).

Bedri Baykam (d.1957) Türkiye'de Yeni Dışavurumcu yapıtlar veren bir sanatçıdır. 1963'te 'dahi çocuk' olarak tanınmaya başlayan Baykam, 1980-83 yıllarında California Uygulamalı Sanatlar Yüksek Okulunda sanat eğitimi almıştır. Figüratif, soyut Dışavurumcu ve Dışavurumcu öğelerin olduğu resimlerinden başka, kolajlar, foto-pentürler, enstalasyonlar ve gösteriler de düzenlemiştir. Filmlerden, çizimli romanlardan, kişisel yaşamından, politik görüşlerden izler taşıyan resimlerinde 1980 ve hemen öncesinde Yeni Dışavurumculuğa özgü nitelikler vardır. Baykam resimlerinde, boyanın yüzey üzerinde, tüpten çıkarken ki canlılığını korumasını istediğini, boyanın yaşayan ve hisleri, yaşamı enerjik biçimde anlatmasına yarayan bir madde olmasını istediğini belirtmiştir (Baykam; 1990;49). 1980'lerdeki resimleri, kadın figürlerinin yer yer soyutlamaya varan etkilerle, yazılarla da desteklendiği renkçi, devinimli, kışkırtıcı niteliktedir (Resim 41).

Bedri Baykam'ın çalışmalarının çoğu, zorunlu ve bilinçli olarak sanat çevresinin yakın geçmişini ve bugünü yansıtmaya rağmen özünde sanatçının kendi yaşamından kaynaklanmaktadır. Fırçasında Soyut Dışavurumculuğun darbe ve akıtmaları vardır. İmgelerinde ise Gerçeküstücülük ve gündelik halk kültürüne borçlu olduğu yönler görülür. Resimleri ve çalışma biçimi gösteri ve eylem sanatından esinlenmektedir. (...) Yapıtlarının politika ve özellikle sanat politikası ile açık ilişkisi olduğu bellidir (Peter Selz;Akt:Tansuğ;1993;123).



Resim 39: Robert Combas, 'Yıldızların Gizli Oyunu' , 1984, T.Ü.K.T, 200 x 333 cm.



Resim 40: Jean -Charles Blais, 'Başlıksız', 1984, Yırtık Poster Üz.K.T,

Baykam, Gerçeküstücü, Dışavurumcu, Pop sanat ve soyut etkileri barındıran resimlerinde herhangi bir sınır, engel tanımamış, çalışmalarında yalnız görsel değil tüm diğer duygulara da ulaşmak istemiştir. Bu yüzden ses bantları, ışıklar, eylem gibi unsurları da kullanarak yaşayan bir sanatı ortaya koymuştur. 1980'lerin ortalarında gerçekleştirdiği Foto-Pentürlerde sosyal, kültürel değinmelerle, siyasal söylemine uygun yapıtlar üretmiştir. Bundan başka Batı resminin eleştirisine de girmiş, Batı'nın ön yargılarını kırmak için sanat anlayışlarını sorgulayan resimler yapmış ve yazılar yazmıştır. Amerika ve Avrupa'da uluslar arası olduğu iddia edilerek düzenlenen Yeni Dışavurumcu resimleri içeren sergileri protesto etmek amacıyla Batının önyargılı ve taraflı tutumlarını eleştiren manifestolarını bu sergilerin girişlerinde dağıtmıştır. Bu sergiler sırasında düzenlenen söyleşilerde düşüncelerini dile getirmiş, sanatın pasaportsuz evrensel bir eylem olduğunu, sanat akımlarının ülkelere mal edilemeyeceğini vurgulamıştır (San Francisco Modern Sanatlar Müzesi;1984 ve Paris 'Yeryüzünün Sihirbazları' sergisi 1989 gibi).

Nietzsche'nin sanatı, sonsuz özgürlük, coşku ve dinamizmi ifade eden Dionysos ile ölçü ve denge sembolü Apollon'un dialektiğine dayandırmasına karşın Baykam, sanatının Dionysos'un galibiyetinden yana olduğunu, aklına durup dururken gelen, ya da bir olaydan esinlenerek en hızlı biçimde resim yaptığını ve amacının kendiyile ve malzemeyle doğal bir ilişkide kalmak olduğunu belirtmiştir. Sanatçı için "öz ve ani tutumum, resimlerimdeki bütünlüğü, açık fiziksel veya stilden kaynaklanan benzerliklerle vermek yerine, 'gerçek'ten ihtiyacı kadar alarak ve resmi 'şimdi ve burada' meydana gelen ani bir olay şeklinde aktarmasıyla sağlıyor" (Baykam; 1990;49).

1981 yılında, tuval üzerine boya ve kırık ayna parçalarıyla yaptığı '*Fahişenin Odası*' (Resim 42) adlı resminde, Baykam'ın sanat anlayışı Yeni Dışavurumcu resmin



Resim 41: Bedri Baykam, 'Elimden Geleni Yapıyorum' , 1986, T.Ü.K.T, 150 x 233 cm.



Resim 42: Bedri Baykam, 'Fahişenin Odası' , 1981, Kontrplak Ü.Y.B.Ayna, 120 x 240cm.

nitelikleriyle çakışmaktadır. Bu resimde Baykam, aynı zamanda bu tarihten sonra çalışmalarında temel amaçlarından biri olacak olan, seyircinin sanat yapıtına dahil olmasını sağlamıştır. Seyirci resmi anlamaya çalışırken, kırık aynalara yansıyan görüntüsüyle resme katılmış olacaktır. Fovist renklerin hakim olduğu resimde erkek figür, resmin sağında, ayakta kırık cam parçalarıyla verilmiştir. Fahişe ise merkezde, resmin büyük bölümünü kaplayan kırmızı yatağın üstünde, ona zıt biçimde mavi tonlarında boyanmıştır. Son derece yoğun boya tabakası, dışavurumcu fırça kullanımı ve brutal (ham-kaba) bir tavırla tamamlanmıştır. Fahişenin ayaklarının dibine yine kırık cam parçaları konmuştur. Erkek figürün kırık camdan düşünülmüş olması aynı zamanda, izleyicinin o figürün yerine geçmesini de bir bakıma sağlamaktadır. Baykam'a göre bu resim ve '*Kırmızıdan Kaçış*' (1982) gibi resimler yalnızca resim değil, aynı zamanda 'dramatik sahneler'dir (Baykam; 1990; 57). Dışavurumculukta, sanatın bilinçaltından gelen arzuların kaynaklandığı düşünülmektedir. Bilinçaltında saklı kalmış, gerçekte gerçekleştirilemeyen şeyler böylece resimde bir şekilde açığa çıkmaktadır. Baykam'a göre bu Freud'cu yaklaşım, ortaya çıktığı zaman Varoluşçu dramatik bir sahne de gelmekte ve bu çekişmeye, çelişkiye neden olmaktadır. Resim, ona göre böylelikle tiyatrunun yapamadığı yapmakta, iki değişik yaklaşımı aynı görüntüde vermektedir (Baykam; 1990; 51). Ancak, bahsettiği dramatik olay, dram anlamında değildir. Baykam'ın 'dramatik'i, o olayın yaşandığı anla açıklanmaktadır. Freud'cu bir yaklaşımla bir bilinçaltı görüntünün dışavurumu söz konusudur. Resmin meydana getirildiği anla, kişinin o andaki kendine özgü geçmişi, o andaki haliyle ilişkili biçimde resme dökülmesi bağlamında dramatiktir. Baykam'ın resimlerine bakıldığında, tek sorunun plastik anlamda yetkin çözümlenmeler olmadığı görülmektedir. Estetiği dışlamasına karşın, kendine özgü bir estetiği vardır. Ayrıca Baykam, her resmini, serilerini belli düşüncelere dayanarak üretmektedir.

1980'lerin sonunda *Foto-Haber-Resimleri* serisinde, Türkiye'de en bilinen gazetelerin ilk sayfalarından aldığı, önemli olayları anlatan fotoğraf ve yazıları büyüterek, üzerine müdahalelerde bulunmuştur (Resim 43). Ayrıca popüler kişilerin ya da kendi özel yaşamından kesitlerin fotoğraflarını da kullanmıştır.

Baykam için önemli olan o resmi yaptıran zihinsel doyum isteği ve bireysellik olduğu için, resimlerinde herhangi bir sınır tanımamıştır. Batı'nın, ilkel-primitif dediği sanatlardan kendine mal ettiği anca kendi dışındaki ülkelerin sanatını görmezden geldiğini düşünmektedir. Bu bağlamda '*Gerçek Sahteler*' adı altında ünlü, sanat tarihinde yer alan resimleri kendine göre yorumlamıştır. 1987'deki '*Ingres, Gerome Bu Benim Banyom*' başlık sergisini Mimar Sinan hamamında düzenlemiştir. Sergide Ingres'in ünlü *Hamam* resimlerini dev boyutlarda yeniden yorumlamıştır. Ayrıca, resimleri hamamın içinde üzerinden sular akacak biçimde düzenlemiştir. Su sesi de katmakla çok yönlü bir anlayışı olduğunu göstermiştir. Sergide, hamam sahnesine vitrin mankenlerini de üzerlerine yazılar yazarak dahil etmiştir (Resim 44). 1987 de gerçekleştirdiği, Yeni Dışavurumculuktaki heyecan ve içerikten çıkış yapan biçimde, hem Dışavurumcu hem Kavramsal öğeler taşıyan, aynı zamanda politik bir çevre oluşturan '*Demokrasinin Kutusu*' adlı çalışması kendi için serbest bir bölge meydana getirmiştir. Ayrıca kökeni 1980'li yılların Türkiye'sidir. Benzer biçimde, 1988'deki '*İç Manzaralar*' sergisinde 1980'li yılların başında gelişen siyasi olaylara gönderme yapan, özellikle kitap yakmayı eleştiren '*Kitapyakar*' adlı bir enstalasyon düzenlemiştir. Baykam 1988'den sonraki çalışmalarında mekanı, bir tuval gibi kullanarak gerçekleştirdiği, resimden hazır yapıma, enstalasyona, performansa kadar da yanan çok unsurlu, sanatçının ve izleyicinin dahil olabileceği *Livart* (Canlı Sanat-Yaşayan Sanat) yerleştirmeleri gerçekleştirmiştir. 1990'larla siyasi aktivitelerini arttıran sanatçı, sanat ve medya ilişkisini sorgulamakta, sanatı geniş kitlelerle



Resim 43: Bedri Baykam, 'Sessiz Yürüyüşçülere Polis Dayağı', 1988.



Resim 44: Bedri Baykam, 'Ingres, Bu Benim Banyom' (Enstalasyondan Detay) .

tanıtımda katkı sağlamaktadır. Baykam, arayışını farklı yönlerde yapmakta, bireysel sorunlarını daha geri plana atarak resmi yalnızca tuval-pentür çizgisinden çıkmaktadır. Böylece Postmodern, sanatın öğelerini içeren olgularla bütünleşmiştir. Kahraman'a göre Baykam, Türkiye'de ilk kez plastik sanatlar çevresinde politik alana gönderme yapmış ve toplumda yerleşik hale gelmiş kurumlara eleştirel bir tutumla yaklaşmıştır (Kahraman; 2002; 86). Baykam, 2004'ün sonunda küratörlük üzerine sorgulamalara girişmiş, bu konuyla ilgili sergi düzenlemiş ve bu konunun basında tartışılmasını sağlamıştır.

Türk resminde, yeni kuşak hareketleri içinde, bağımsız çabalarla çalışan ve dışavurumcu nitelikler taşıyan bir sanatçı da Mehmet Gülerüz (d. 1938)'dür. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisini bitirdikten sonra, devlet bursuyla, Paris'te bir süre eğitim alan sanatçı, 1970'li yıllarda figüratif, dışavurumcu resimleriyle tanınmıştır. 1980'li yıllarda, bir süre için New York'ta yaşayan Gülerüz, bu yıllarda biçimsel yönlerden abartılmış insan figürlerini ifadeci biçimde konu alan bir anlayışı benimsemiştir. İnsan figürü Gülerüz'ün resminde, her zaman odak noktası olmuştur. Ancak Gülerüz'ün resmettiği hayvanlar "tıpkı Lautreamont ya da Kafka'da rastladığımız türden bir hayvansallaşmaya paralel biçimde, aslında insanın 'öteki hal'lerini taşıdığı kolaylıkla söylenebilirdi" (Batur; 1995; 333). Gülerüz, 1960'da akademideyken, kendilerine söylenenin tersini yapmaya başladığını, '*Manav*' konulu figüratif bir resimle akademi bitirse bile, soyut sanat ve ifade derken yarı hayvan yarı insan figürlere yöneldiğini belirtmiştir (Akt: Ersoy; 1996;3). 1980'lerde yaptığı resimler daha öncekilere göre daha polikromdur. Tansuğ'a göre bu resimler 1980'lerdeki Yeni-Fov ya da Yeni Dışavurumcu akıma katılan işlerdir (Tansuğ; 1983; 825). Boya kullanımı son derece enerjik olan birbirini izlediğini, bu çok renkli resimlerde kaotik bir form anlayışı benimsenmiş gibi görünmektedir. Psikolojik boyutlu, figür düzenlemelerindeki renk ve biçimlerin güçlü

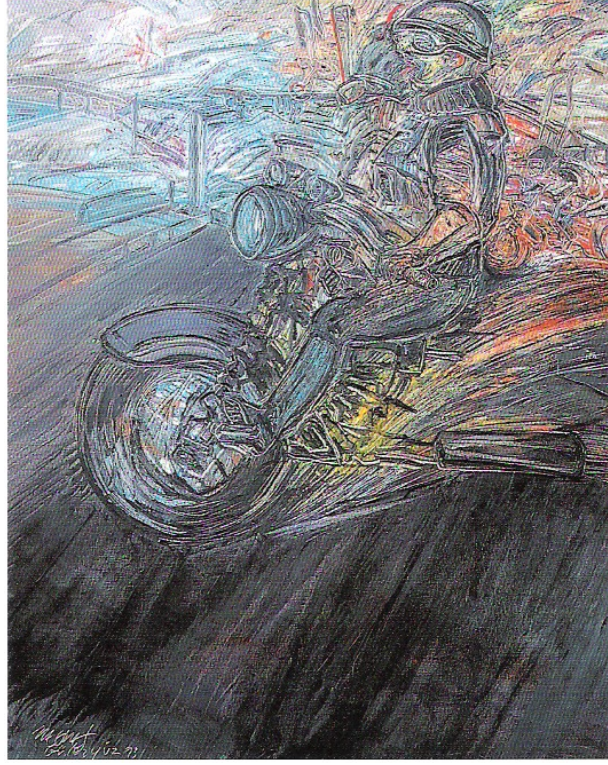
anlatımı, Tansuğ'a göre Georg Grozsvari grotesk, eleştirel bir nitelik taşımakta (Tansuğ; 1993; 108) ve çağrışımlarla dolu dramatik hisler vermektedir.

Gülyüz'ün sanatı gözleme dayanmaktadır. Çevre, insan, hayvan ya da nesnelere sanatçının yorumuyla her zaman dönüşüme uğramaktadır. Bu yüzden, estetikmin tek sorunu olmadığı anlaşılabilir. Gülyüz, figürlerini onları çevreleyen dünya ile birlikte algılamakta ve araştırmaktadır. İnsanın derinliklerindeki gizemli örttüğü çekip kaldırarak, insanın dramatik ruhsal durumlarını sunmaktadır. Bu yüzden, anlatımı, çok güçlü, enerjik hatta hırpalayıcıdır. Resmi "henüz doğru dürüst bakıp, neyi gördüğü hakkında fikir sahibi olmadan yüksek gerilim hattına çarpmıştır izleyiciyi. (...) [Tuval] bir infilak alanı gibidir" (Ergüven; 1995; 292).

1980'lerden önce, figür ve ifade unsurlarının dozunu yükselterek rengi azaltıp, desene ağırlık vermesine karşın 1980 sonrası resimlerinde renk zenginleşen bir içerikle kullanılmıştır. Renkler biçimlerle beraber gerçekliğin sınırlarını aşarak, düşsele, kontrastlıklarla dolu dramatik bir sahneye dönüşmüştür. Gülyüz'e göre, sanat yapıtı görünür hale gelene kadar uzun bir zaman bilinçaltında oluşmaktadır. Bu süreçte sanatçı, çıkış yollarını sezgileriyle bulacaktır. Gülyüz ise, bu çıkış yollarını her zaman farklı biçimde bulmuştur (Akt:Ersoy;1996;2). Gülyüz'ün resmi, hicvi de barındıran, biçim, renk ve boya kullanımı gibi tüm elemanların birden seferber edildiği bir dışavurumu içermektedir. 1985 ve sonrasında 'Su' temalı resimler yapmaya başlamıştır. Ancak su, sakin olmak bir yana taşıp harekete geçen doğadaki kendiliğinden başıbozukluğun seyrini tutan (Batur; 1995; 334) bir durumdadır. Su, bu resimlerde adeta toplumun girdabıdır (Resim 45-46). Suyun içindeki insanlar, suyun siyah-mavi derinliğinde adeta çırpınmaktadırlar. Gülyüz'ün resminde, boya ve vuruşların deviniminden hareketle, eylem resmine kadar vardırılabilecek bir yaratım süreci olması bu heyecanlı ve dinamik

yapıyı oluşturmaktadır. Böylece, hem desen hem figür ve hem de renk alışılmış işlemlerinden uzaklaşmaktadır. Bu anlatım, deformasyonu getirmekte, hatta figürlerde karikatürize kimi etkilere kadar varmaktadır. Ergüven'e göre, Gülerüz'ün çıkış noktası olmasa bile çoğunlukla vardığı nokta 'tını dramaturjisi'dir (Ergüven; 1995; 293). Çünkü, resimleri figürlerden, mekana, kurgudan renklere kadar bir devinim içermektedir. Gülerüz, bu resimlerde kendine ve dünyaya karşı aldığı tavrı, sıkıntılarını yansıtmaktadır. Belirgin bir mekan yoktur, su, figürler ve geri plan birbirine karışmıştır. Dinmeyen hareket, bu resimlerin karakteristiğidir. "Bu bağlamda 'maddenin dramatik yapısı'yla vurguladığı nokta, salt malzeme estetiğine bağımlı bir ekleme oluşundan çok, bir jest olarak, fırça kullanımındır- taşkınlık, sürülüş yönünü ısrarla ön plana çıkaran fırçanın eseridir hiç kuşkusuz" (Ergüven; 1995; 298). İçsel bir fırtınayı anımsatan resimler, Batur'a göre ıssızlığı delerek sesli olma ayrıcalığı da taşımaktadır (Batur; 1995; 334).

Gülerüz'ün anlatımı, modern yaşamın bir dramıdır, yaşanan çarpıklıkların yankısı gibidir. 1990'lı yılların ortalarında Gülerüz'ün resminde renk yerini yeniden figüre ve desene bıraktığı, yaşama ilişkin sıradan konu ve olaylardan yola çıkarak ironik bir üslupla ve deformasyonla şekillenen kompozisyonlara başladığı görülmektedir. Sanatçı, uzun zamandır gözlemediği güncel konulara eğilmektedir. Gülerüz'e göre resmi; "Düşüncede şekillenip bedende yoğun bir enerjiye dönüşerek dışavurumcu bir ifade biçimiyle ortaya çıkıyor. Dans, tiyatro, şiir gibi bir çok farklı sanat dallarıyla buluşuyor tuvalde. Yani düşünsel altyapı, fiziksel kontrol ekspresyon olarak resme yansıyor" (Gülerüz; Akt: Ersoy; 1996; 4). Gülerüz, 2004'ün Eylül ayında açtığı 'Erkekler?' başlıklı sergide, her zamanki ironik, mizahi, eleştirel tavrını da koruyarak, erkek egemen toplumu ve ayrıca erkeğin nasıl tutsak olabildiğini sorgulamıştır (Resim 47-48). 1980'li yıllardaki dinamik fırça sürüşleri yer yer devam etse bile



Resim 45:Mehmet Gülyüz,'Motorlu' , T.ü.y.b, 1995.



Resim 46:Mehmet Gülyüz,'Sandalda' , 1988, T.Ü.Y.B.

figürlerde devinen boya kullanımıyla mekan-zemindeki dinginliğin karışıklığı sunulmuştur. Bu resimlerde sanatçı, zaman zaman tek rengin tonlarına dayanan bir anlatımı da tercih etmiştir. Resimlerdeki erkek figürler günlük yaşamdan sahnelerde, gerek karşı cinsle, gerek toplumla olan ilişkilerinde, gerekse bireysel seçimleriyle ilgili vurgulamalarda resmedilmiştir.



Resim 47: Mehmet Güteryüz, 'Sevgilim Yine Geç Kaldık', 2004, T.Ü.Y.B, 70 x 56 cm.



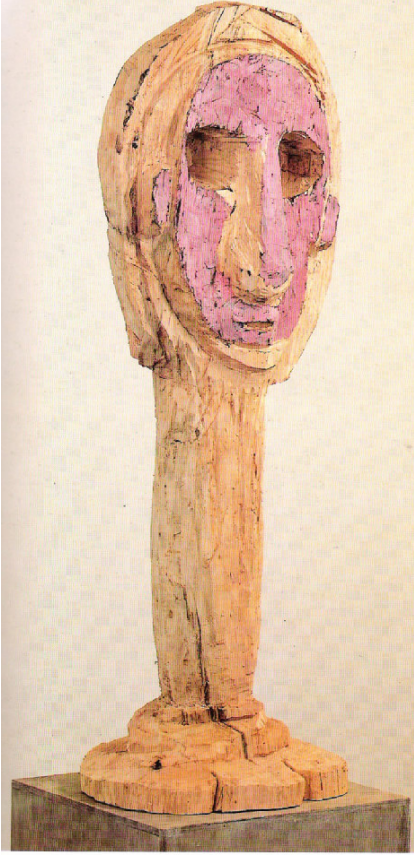
Resim 48: Mehmet Güteryüz, 'Erkekler Hamamı', 2004, T.Ü.Y.B, 116 x 89 cm.

II.2.1. Batıdışı Sanatların ve Mitolojinin Etkisi

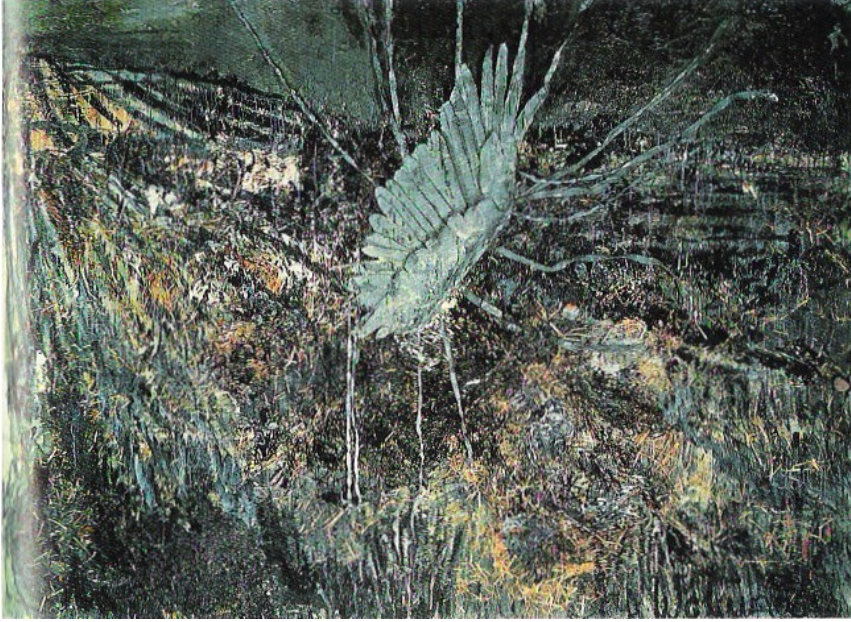
Yüzyılın başındaki Die Brücke (Köprü)'den beri, Batıdışı sanatların (Primitif- ilkel sanatlar) etkileri Dışavurumculuğun ortak yönlerinden olmuştur. 1905'teki çıkış noktaları, düşünsel alt yapıları ve o aşamaya kadar benimsedikleri dünya görüşleriyle, yalnızca Modern dünyanın yarattığı sorunlardan kaçış olarak kalmamıştır. Sanatsal geçmişlerinin yetersiz görülmesiyle de ilgilidir. 1980'lerle kültür çatışması, toplumsal olaylar, yabancılaşma, tüketici toplum ve onun değer yargıları gibi pek çok olgu, Yeni Dışavurumcu sanatçılarda daha özgür, kabalığa yaklaşan bir anlatıma ihtiyaç duyulmasına neden olmuştur. Kahraman'a göre, Yeni Dışavurumculuğun Batıdışı sanatla ilgileri, ifade etmek istediklerini böyle bir 'aracı' kullanarak vermelerinden dolayı yeterince inandırıcı değil, yapay görülmüşlerdir. Aslında bu durumda, sanatçı belki bir kitsch olarak, tarihin yapay görüntüsüne sığınmış, boşlukta kalmaktan kurtulmuş olabilir. Zaten bugünkü kültür, tarihin bile yitirildiğinden bahsetmektedir. Bu bağlamda özgül bir anlam arayışı, tarihin belli bir perspektifle temellendirilmesi söz konusu değildir. Dolayısıyla Yeni Dışavurumcu sanat, tarihselin gerçeğin ve nesnenin yitirilişine de bir tepki içermektedir (Kahraman;2002;150). Yıllarca süren soyut resmin egemenliğinden sonra, unutilan sembolleri, değerleri, kendi dünyasına göre yeniden, eklektik biçimde kurmaktır. Aslında, bu anlayış izleyiciyi zorlamakta, düşünmeye, resme dahil olmaya itmekte ve karar verme konusunda da zorlamaktadır.

Alman sanatçı Georg Baselitz'in resimlerinde, bir anlamda Batıdışı sanatların etkisi vardır. II.Dünya savaşı sırasında yasaklanan, daha sonra Nazizmin anılarını silmek istercesine görmezden gelinen Alman Dışavurumculuğu, 1980'lerle yeniden gündeme gelmiştir. Baselitz'e göre, savaş sonrası Alman Dışavurumculuğunun yok sayılması gülünç bir durumdur. Diğer Batılı ülkeler de görmezden gelmiştir. Kendisi ise Die Brücke (Köprü) ve Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) sanatçılarını bulabilmek için, tarihe arkeoloji

uygular gibi toprağı deşmek zorunda kalmıştır (Baselitz;Akt:Baykam;2002;19). Baselitz'in resimleri, Alman Dışavurumcularının taşıdığı gibi, ilk çağ insanların çizimlerdeki kaba sadeliğı, içgüdüsel Dışavurumculuğı taşımaktadır. Kuspit'in yorumuna göre; Baselitz İtalyan Maniyerist baskılar ve modern sanatın değil, geleneksel Alman kültürünün kaynak ve sembolleriyle sanatını birleştirerek, orada kök salmıştır (Kuspit;1988;12). Sanatçının kendisi de, yapıtlarını eski çağ insanların mağara resimleriyle bağlarını kabul etmektedir. "Bana göre resmin varolmasının en güzel yanlarından biri toprağın altında başlamış olması" (Baselitz;Akt:Baykam;2002;20) demiştir. 1989 tarihli '45' serisinde (Resim 22), Baselitz Nazi dönemi yaralarını bilinçaltından gelen imgelerle ortaya çıkarmıştır. Resimlerdeki figürlerde Batıdaki sanatların içgüdüsel, kaba (brutal) anlatımı, üst üste tabakalandırma, yıpratılma, kazılma gibi etkilerde eskimişlik ve tarih öncesi resimlerini de hatırlatan dramatik etkiler vardır. Heykelleri de primitif, dramatik unsurlar taşımaktadır (Resim 49). Anselm Kiefer ise, Alman tarihi, kültürü, Yahudi soykırımı gibi konularla ilgilenmekle kalmamış dünya mitolojileri, efsaneler, Yahudi Kaballah anlayışıyla da ilgilenmiştir. Alegorik bir öykü olan, Wayland'ın efsanesine gönderme yapan, 1982 tarihli '*Wayland'ın Şarkısı*' adlı resimde, Kiefer'in anlayışı görülebilmektedir (Resim 50). Hikayeye göre, İsveç Kralı demirci ustası Wayland'ı bir adada tutsak etmiş, kaçmaması için de sakatlamıştır. Wayland ise, intikamını korkunç biçimde, Kralın kızı ve iki oğlunu katlederek almıştır. Daha sonra kendine demirden kanatlar yaparak kaçmıştır. Resim, hikayeye yeni bir yorum getirmekle kalmamış, Alman tarihi, Yahudi soykırımı gibi pek çok konuya gönderme de yapmaktadır. Resmin büyüklüğü (3,2mx2,8m) ve materyallerin



Resim 49: Georg Baselitz, 'Dilimlenmiş Baş' , 1986,
155 x 55 x 47 cm.



Resim 50: Anselm Kiefer, 'Wayland'ın Şarkısı' , 1982, T.Ü.K.T, 380 x 280 cm.

yoğunluğu (yağlı boya, emülsiyon, saz, fotoğraf, kurşun kanat) temanın anıtsallığını arttırmaktadır.

Yıkılmış, harap olmuş, derin perspektifli manzara Kiefer'in her zamanki dramatik etkiler yaratan öğelerdir. Resmin ortasındaki kanat kurşundandır. Demirci, sanatçı için antik bir metafordur (Fineberg;1995;412). Kuş, özgürlüğün simgesidir ancak burada yalnızca kırık bir kanat vardır. Ayrıca kanat kurşundandır ve ağırlaştırılmıştır. Bu yönüyle tutsaklığı simgelemektedir. Kurşunun çıkardığı sesler ise Faşizan ve sadist duyguları çağırıştırabilmektedir. Kopmuş bir kanat, demircinin sakatlığına, sararmakta olan samanlar organik bozulmaya, harap olmuş manzara savaşının yol açtığı yıkıma, soykırıma gönderme yapmaktadır. Kurşun ağırlığı, siyah ve gri renkleriyle yanma olgusuyla ve Satürn gezegeniyle ilişkilendirilebilir. Kurşun simya bilminde altının rafine edilmesinde kullanılmıştır, altın böylece gerçek değerine ulaşacaktır. Buradaki temizlenme ve arınma, Kiefer'in saplantısal konusu Almanların kara tarihini ima etmektir. Kurşunun arındırma yönüyle, günahlardan arınmanın bir metaforuna dönüşmüştür. Şahiner'e göre, Kiefer'in çalışmalarındaki "temalar 'felaketler gezegeni Satürn'ü imlemektedir; ölüm savaş ve yıkımı içeren tarihin felaketleridir bunlar... Kiefer'in katastrofu yansıtırken kullandığı renkler siyah ve gridir. Satürn'ün renkleri... Ve melankoli gezegeninin... toprak, saman, kül ve kurşun: bu metaryeller Kiefer'in tercih ettiği malzemelerdir ve Satürn'ün sıfatlarıdır" (Şahiner;2005,58).

1980 Venedik Bienali'nde, Transavanguardia'nın 'üç C'leri'i olarak tanımlanan sanatçılarından Francesco Clemente (d.1952)'nin "ilgilendiği psikodramatik- ve bazen de açıkça erotik- kendini keşfetme eğilimidir" (Arnason;1986;642). Otobiyografik öğeler temelinde çoğulcu, eklektik anlayışında Fineberg'e göre, Yapısökücü bir etki vardır (Fineberg;1995;417). Madras (Hindistan), Roma ve New York'ta kurduğu stüdyolarda çalışmalarını sürdürmektedir. Özellikle Hint resimleri, felsefesi ve diniyle ilgilenmiştir.

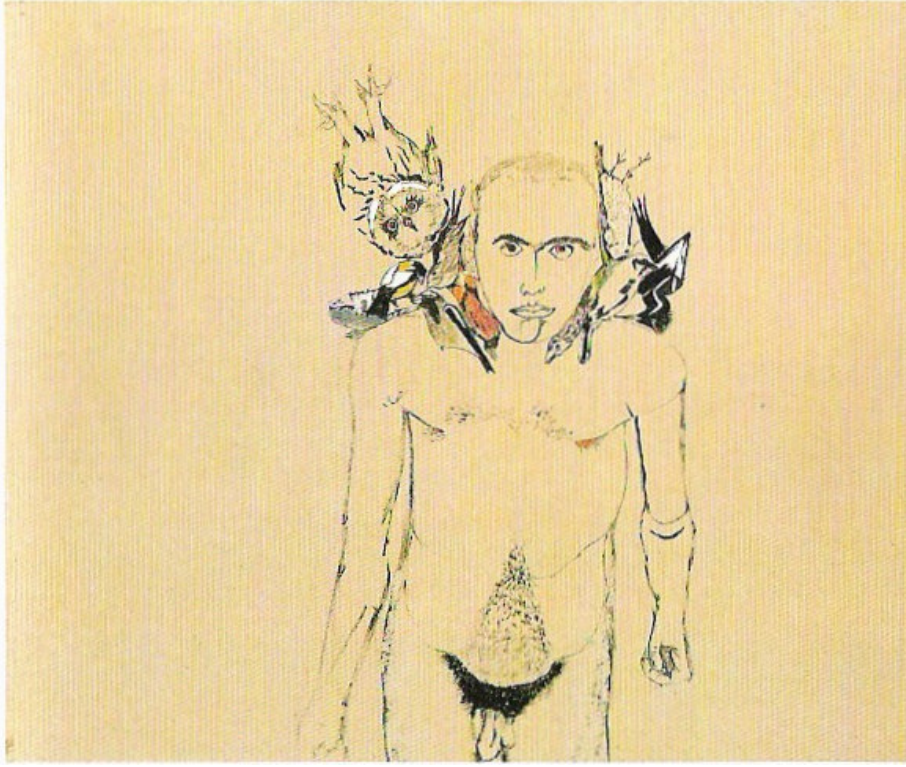
Gauguin'in Okyanusya egzotik imgelerini devralmış ve yeniden işleme sokmuştur (Lucie-Smith;1995;191). "Güzelliğin bukalemunu" (Marino;2004;1) olarak görülen Clemente'nin kaynakları; Hıristiyanlık, simya bilimi; astroloji, mitoloji, tarot gibi metafizik unsurlarla, Mısır, Roma, Yunan sanatları, Rönesans, Gerçeküstücülük ve Dışavurumculuktur. Arnason'un belirttiğine göre, Joseph Beuys, Cy Twombly, Duchamp'tan, Kierkegaard'ın felsefesinden, Blake, Borges ve Barthes'nin yazılarından ve Arte Povera'dan etkiler almıştır (Arnason;1986;642). Sanatında naturalist, dekoratif, figüratif ve pop sanat unsurlarını bir araya getiren Clemente, Honnef'e göre "Post-Avangart sanatının güçlü bir gösterisi ve zaferidir" (Honnef;1992;94).

II. Dünya savaşı sonrasındaki psikolojik ve ekonomik bunalımlarla sarsılan dünyada, talepler ve gerçekler arasındaki uçurumda İtalyan sanatçılar Klasik Mitoloji ve hayal gücüne yönelmişlerdir. Almanların Alman tarihi ve kültürü ile, Amerikalıların şakacı bir eklektizmle ilgilenmelerine karşın, İtalyanlar kendini keşfetmeyle uğraşmışlardır. Ayrıca psikanaliz, Gerçeküstücü otomatizm, Serbest Biçimli Sanattan (Art Informel) da İtalyanların temaları, duvar halıları, Hıristiyan evren bilimleri, primitif kültürler ve seyahatle elde edilen farklı kültürlerin etkileridir. Clemente ise, sanatını Manierist etkilerin, psikolojik takıntıların üzerine inşa etmiştir (Honnef; 1992; 95). Clemente, otoportreleri üzerinde insanlığın dramatik ruhsal durumlarını işaret edercesine, özellikle cinsellik, iki cinslilik ile ilgilenerek bireysel kimliği merkezileştirmektedir (Resim 51). Yapıtlarında tabuları yıkıcılık vardır. Sanatçı çalışma tarzı ve sanat felsefesiyle ilgili olarak şöyle demiştir;

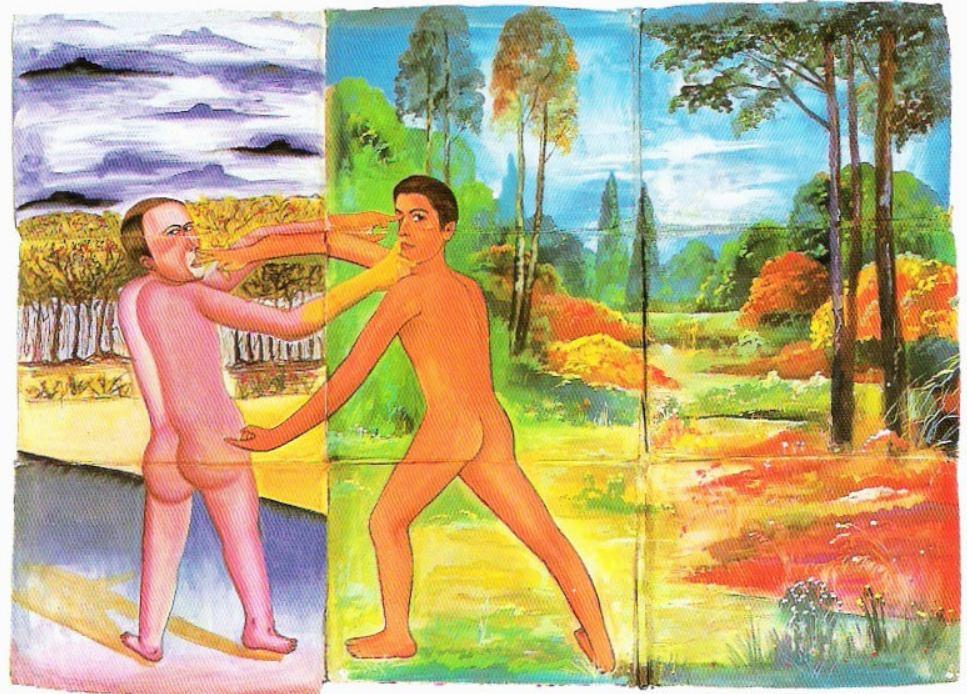
Benim sanatçı olarak stratejim ve görüşüm parçalanmayı kabul etmektir ve ondan bir şeyler çıkarsa, ne gibi bir şeyin çıkacağını görmektir. Bu da teknikte, imgeleri ve araçları düzenlemediğim anlamındadır. Değerlerin herhangi bir hiyerarşisinde çalışırım. Benim için biri diğeri kadar iyidir (...). Her birinin değerine inanırım. Hiç birini kaybetmek istemem. Her biri eş zamanlı biçimde var olur (Fineberg; 1995; 416).

Clemente, 1980 tarihli '*İki Ressam*' (Resim 52) adlı yapıtında eklektik sanat anlayışını sergilemiştir. Resim dokuz küçük parçadan oluşmuş gibi görünmektedir, ancak geneli düşünüldüğünde ikiye ayrılmıştır. Altı parçadan oluşan büyük bölümde Naturalist tarzda bir manzara önünde beyaz tenli bir figür, Batı dışı sanatların içgüdüsel, saf anlatımı ve Gauguin'in tarzını anımsatan bir tarzda boyanmış manzaranın önünde kızıl- esmer tenli bir figür durmaktadır. Bu iki figür seyirciye doğru bakarken, karşılıklı hareketleriyle göz ve burun gibi delikleri işaret etmektedir. Arnason'a göre "her biri diğerinin bilincinin girişini aramaktadır ve bu da her ikisinin savunmasızlığını ima etmektedir" (Arnason;1986;642). İronik bir anlatımla, insanını psikodramatik durumlarını irdelemektedir. Marino, sanatçının bu resimde özellikle Hindistan'ın heterojen kültüründen esinlendiğini belirtmiştir (Marino;2004;1). Clemente'nin yapıtlarındaki bu cinsellik ve bedensel delikler- göz, burun, ağız, kulak ve genital organlar-önemli ve belirgindir. Çünkü, onun için bunlar insan ruhunun 'iş' alanı ile, doğa, kültür ve 'diğer'lerinin dış dünyası arasında kanal görevi taşımaktadır (Alsdorf; 2004; 1). Dramatik sahnelerde ironik portrelere kadar geniş olan sanat anlayışında Clemente, izleyiciyi ürküten, şaşırtan imgeler kullanmış, konular seçmiştir. İmgeleri Gerçeküstücülerle benzerlik taşısa da, Gerçeküstücü sanatın aksine Clemente hikayeci olmayan (non-narrative) amaçta figüratif imgeler kullanmıştır. Geleneksel anlamları açıklamak için görsel bir sözlük yaratmaya çalışmıştır. Crone'ye göre, bu yüzden hikaye anlatmaz, ama gerçeği sorgulayarak huzur kaçıtır (Crone; 2004; 3).

1999 tarihli, '*Makaslar ve Kelebekler*' (Resim 53) adlı çalışmasında, her zamanki bilmecemsi, egzotik temaları, seksüel imgeleri, insan ve hayvan formlarını ve onların arasındaki metamorfozlarla yer vermiştir. Resimde, ilginç duruşlarda üç kadın



Resim 51: Francesco Clemente, 'Kendi Portresi: Birinci' , 1979, Kağıt Ü.K.T, 147 x 112.



Resim 52: Francesco Clemente, 'İki Ressam' , 1980, T.Ü.K.T.

figürü vardır. Bu kadın figürleri, her çeşit sanat işini esinleyen ve koruyan insan ve tanrıda yaratıcılık doğuran tanrıçalar olan ‘Üç Güzeller’ (Kharit’ler)’e benzemektedir. Üç dişi figürün kirpikleri resimde, böcek antenleri gibi uzayarak biçim değiştirmiştir. Kıvrık bedenleri bir birine dolanmıştır. “Clemente, bütünlüğü ve parçalanmayı, özgürlük ve sınırlılığı bedende yaşam ifadelerinin ikiliği olarak sunmuştur” (Alsdorf; 2004; 1). Kadınların çıplak olması ve duruşlarındaki erotizm, kırmızı ve pembe tonlarıyla desteklenerek, resme zıt, eklektik fosforlu yeşil ışıklarla belirginleştirmiştir. Üç yeşil kelebekte, figürlerin müstehcen pozisyonları, kelebek kanatlarından kırılma ve keskin makaslar birbirlerine zıt anlamlar taşımaktadır.



Resim 53: Francesco Clemente , ‘Makaslar ve Kelebekler’ , 1999, Keten Ü.Y.B, 231 x 233 cm.

Diğer bir Transavanguardia üyesi Sandro Chia'da (1946) mitoloji ile ilgilenmiştir. 1981 tarihli '*Sisyphus'un İşsizliği*' adlı resimde mitolojik efsane Sisyphus'a değinmiştir. Sisyphus, tanrılara karşı suç işlemiş, onlarla boy ölçmeye kalkışmış ve bu yüzden ölümler ülkesinde korkunç bir cezaya çarptırılmıştır. Kocaman bir kayayı, sürekli iterek bir tepeye varacak, ancak tam vardığı anda kaya tekrar aşağıya yuvarlanarak, Sisyphus'u yeniden başlamak zorunda bırakacaktır. Bu sonsuza kadar sürecektir. Chia, bu tepeyi fovist renkler ve soyut imgelerle donatarak işlemiştir. Sisyphus'a bir şapka giydirmiş, modern bir adam olarak tasvir etmiştir. Craig Owens'a göre, Chia bu resimde bir çeşit şaka yapmıştır. Taşı iten takım elbiseli, kravatlı, şapkalı modern adamla hem kendiyi hem modernist sanatla dalga geçmektedir (Owens; Akt: Sandler; 1996; 294). Chia, Sisyphus'un bu anlamsız (absürd), yarasız ama sonsuza kadar sürecek işiyle alay etmektedir. Ya da insan yaşamının ve belki sanatın anlamsızlığıyla ilgili bir şaka yapmaktadır. Hem yaşamı hem de sanatı tekrar efsanevileştirmeyi amaçlayan (Godfrey; 1986; 68) Chia, hayatın zorluklarıyla, alay ederek bunların aşılabileceğini ima etmektedir. Sisyphus'un durumu, modern insanın durumu gibidir. Chia burada insanın dramatik yaşamıyla ilgilenmiştir.

1970'lerin sonunda Amerika'da yıldızı parlayan bir sanatçı da Julian Schnabel (d. 1951)'dir. Lynton'a göre, eğlendiricilikle ağırbaşlılık arasında kıl payı bir denge sağlayan (Lynton; 1991; 360) Schnabel, mitin ve inancın antik sembollerini yeniden keşfetmiş, eski ve yeni ahitten öğeler kullanmıştır. Gablik'in belirttiğine göre, Schnabel bir bakıma mitik ve sembolik konuların (Yeni Dışavurumculukla beraber) eski mevkisini geri vermek istemektedir. Bu yüzden, geleneksel dinsel ikonografiyi kullanmıştır (Gablik; 1995; 97). Schnabel, hırsının izinde 'büyük resim' boyamak için Pollock ve Newman gibi önemli temaların üstesinden gelebilmeye çalışarak, yaşam ve ölüm, dünyevi acılar,

şehitlik, dinsel aşkınlık ve Tanrı'nın Portresi gibi konulara eğilmiştir (Sandler; 1996; 230).

Schnabel, ipek, kadife, muşamba, hayvan derisi, çuval bezi, arabaların metal parçaları, ham pamuk, eski tahta gibi çok farklı malzemelerin üzerine resim yapmıştır. 'Materyal yüzeylerin şairi' (Schjeldahl; Akt: Sandler; 1996; 234) olarak anılan Schnabel, kırık seramik parçalarının üzerine resim yapma fikrini, 1978'de Barselona'ya yaptığı bir seyahatte, Antoni Gaudi'nin seramik parçalarından yapılmış mozaikle kaplı duvarlarından etkilenmiştir (Arnason; 1986; 645). Üslupsal ve tematik referanslarının, dünya kültür tarihi, klasik ve Hıristiyan antikitesi, Caravaggio, Joseph Beuys, Robert Rauschenberg, Artaud ve Baudelaire, Barok Sanat, Soyut Dışavurumculuk, Gerçeküstücü Otomatizm, Pop Sanat olduğu düşünülmektedir. Honnef'e göre , Schnabel Amerika'da ünlenmeden önce Avrupa'da çok zaman geçirmiş ve en çok Joseph Beuys, Sigmar Polke ve Anselm Kiefer'in stüdyolarında bulunmuştur. Etkilendiği bazı fikirleri, Avrupalı felsefeler ve çağdaş Amerika'dan aldığı imgeleri birleştirerek kendine uyarlamıştır (Honnef; 1993; 140).

Schnabel'in yapıtları (Resim 54) anlaşılmaz, şok edici zıtlıklarla dolu, şiddetli bir enerji saçmaktadır. Çok kaynaklı, dışa dönüklüğü ve Amerikalı galerici, koleksiyoner ve tüccarlar Mary Boone ve Leo Castelli ile çalışmaları onu bir anda şöhret yapmıştır. 1982'de gerçekleştirdiği sergisinde resminin ölüm ve yaşam arasındaki köprüden bakışlar olduğunu söylemiştir. Büyük söylemleri, medyatikliği sanatına şüpheyle yaklaşılmasına neden olmuştur. Resimlerinin güçlü mü, şakacı mı, yapay mı, art niyetli mi, olduğu, geniş anlamlı mı, aşırı egoist mi olduğuna tam olarak karar verilememiştir.

1984 tarihli '*Ormanın Kralı*' (Resim 55) adlı yapıtta, kırık porselen tabak parçalarını kullanarak "resimli dramanın bir türünü yaratmak için uğraşmıştır" (Arnason; 1986; 645). Resmin tam ortasında elinde kılıcıyla bir kral durmaktadır. Solda ladin ağacı



Resim 54: Julian Schnabel, 'Deniz' , 1981, T.Ü.K.T, 274 x 369 cm.



Resim 55: Julian Schnabel,'Ormanın Kralı' , 1984, Ahşap Ü.K.T, 305 x 594 cm.

kökleriyle kapladığı, karanlık bir ormanlık görülürken, sağda geniş perspektifli bir alanda, uzakta bir orman silüeti ve önünde bir göl görünmektedir. Bu anıtsal üçlü kompozisyonun kaynağı, James George Frazer' in Altın Ağacın Dalları adlı bir yapıtından bir pasaj olduğu belirlenmiştir. Bu ormanlık alanda dramatik bir durum vardır. Gölün kuzey kıyılarında Tanrıça Diana'nın kutsal tapınağı, korunağı olan kutsal ağaçlık bulunmaktadır. Elinde kılıçla duran figür Nemi'deki bir papaz katildir. Godfrey'e göre bu hikaye ölümler dünyasındaki Aeneas'tan (Homeros'un İlyada'sında önemli bir rol oynayan mitolojik kahraman) almıştır (Godfrey; 1986; 136). Efsaneye göre, papazlık için adayın papazı katletmesi gerekmektedir. Bu, kutsal yerin kuralıdır. Papaz ölürse aday onun yerini alacaktır (Arnason; 1986; 645). Schnabel, bu dramatik sahneyi güçlendirmek için koyu, karanlık renkler kullanmış, papaz katili resmin tam ortasına yerleştirerek ihtişamını pekiştirmiştir. Arnason, Schnabel'in bu antik efsaneyi yeniden canlandırmak için resmin tahta yüzeyine arkeolojik biçimde çukurlar açtığını belirtmiştir (Arnason; 1986; 645). Resimde organik malzemelerin de kullanılması, zamanla çürümeleri bu eskimişlik duygusunu arttırmakta, kırık çömler, insan izleri, ölü veya ölmekte olan, çürüyen malzemeler, boyalar arkeolojik durumları anımsatmaktadır. Ayrıca Godfrey'e göre, bu resim 1960'ların Amerikan sanatçıları ve Barnett, Newman, Morris Louis'ın Geniş Renk Alanlı (Hard Edge-Sert Kenar) resimlerine bir tür düzeltmedir (Godfrey; 1986;137).

Schnabel'in resmi, saldırgan, meydan okuyucu, çekici ve bazen de iticidir. Kaba boyama ve biçimlendirme tarzı resimlerini güçlendirmektedir (Resim 56). Schnabel, saldırganlığını ve meydan okuyuculuğunu 'kör inanç'a bağlamakta, büyük Soyut Dışavurumcuların, Pollock'tan Still'e kadar etkilerinin harmanını devralmaya sahip çıkmaktadır (Godfrey; 1986; 13).



Resim 56: Julian Schnabel, 'Mele' , 1987, Ahşap Ü.K.T, 122 x 152 cm.

II.2.2. Dinsel Etkiler

Dinsel unsurlardan yararlanma, Dışavurumculuğun tüm aşamalarında görülen ortak bir durumdur. Ancak, her birinin çıkış noktaları ve vardıkları yer birbirinden farklıdır. Toplumsal olayların çalkantılı yaşandığı, sanatın öldüğünün tartışıldığı, dünyanın nereye yol aldığıın belirsizleştiği bir ortamda, 1980'lerin sanatçılarının belirsizlik, amaçsızlık ve inançsızlığa karşı yeniden bir arayış olarak dinsel konulara yöneldikleri düşünülebilmektedir.

Alman sanatçı George Baselitz, II. Dünya savaşı bittiğinde, küçük bir çocukken, yıkımı ve acıyı görmüştür. Bu durum onu Alman ulusal bilinci kimliği, dini ile savaşmaya, sorgulamaya itmiştir. McEvelley'e göre, Baselitz resimlerinde dinsel motifler

de kullanmıştır. Bazı resimlerinde 13. yüzyılda yapılmış Meryem'in ölümünü gösteren bir Bizans betimlemesinden- Son Akşam Yemeği'nin geleneksel betimlemesi- yola çıkmıştır. Ancak Baselitz dinsel içerikle ilgilenmediğini, resmin bir içerik taşıyıcı olmasını anlayamadığını belirtmiştir (McEvelley; 1993; 126).

Alman kültürü ve tarihinin bilinçaltına atılmak zorunda bırakılmış olaylarının, değerlerinin üzerindeki örtüyü kaldırmaya çalışan Anselm Kiefer da dinsel unsurlardan yararlanmıştır. Eski Ahitten motifler, Barok sanattan etkiler, İspanyol resmi, Grünewald ile Altdorfer'in buruk ve dramatik sanatından etkiler de almıştır. Kiefer "Bilim hiçbir şeye cevap vermediği için dine inanıyorum" (Lynton; 1991; 358) demiştir. Almanya'nın yakın ve uzak tarihinin mirası olan kahramanları, çocuk şarkılarını, şiirleri toparlayarak Ortaçağa ait İncillerin gücüyle birbirine bağlamak istemiştir (Arnason; 1986; 640). 1983-4 tarihli 'Melek' serisinden '*Seraphim*' isimli (Resim 57) resmi, Lynton'a göre açıkça Eski Ahit'te Yakup'un merdiveninin Ortaçağ sonunda yapılmış resimlerini çağrıştırmaktadır. Merdiven, yılan simgesiyle madde dünyasından kopup, dünyevi kötülükten uzaklaşmanın ifadesidir (Lynton; 1991;358). Spector'a göre, ateş tarafından dinsel kurtuluşun teması ele almaktadır. Aryan ulusunun ve antik inancının Naziler tarafında kötüye kullanılmasıdır. Kiefer, tabandaki yılanla günahkar bir meleği ima etmektedir. Seraphim, Göksel Hiyerarşinin Öğretisine göre, bir 5. yüzyıl metnidir. Kiefer, burada imgeleri, yanma duyusu ve soykırımı işaret ederek dramatik bir anlatım kurmuştur (Spector;2004;1). Kiefer'in, 1983 tarihli '*Cherubim- Seraphim*' adlı resmi yine Yahudi- Hıristiyan inancına dayanmaktadır. Geniş perspektifli bir tarlada duran, iki büyük beyaz kayanın üzerinde resmin ismi olan Cherubim- Seraphim yazmaktadır. Bunlar Eski Ahit'te geçen iki meleğin adıdır. Şahiner'e göre, bu simgeler Ortaçağda, insan formunda kanatlı olarak betimlenmiştir. Kiefer ise, bu simgelere dünyevi bir ağırlık kazandırarak kayaya

çevirmiştir. Harap bir manzara içinde iki parlak kaya umut kaynağı gibi ışıldamaktadır. Bu temaya dayalı geleneksel anlayışı tersine çevirmekle, Musa'ya iletilen On Emir'deki imaj yasağına gönderme yapmaktadır. On Emir'deki unsurlar tüm ilahi dinlerin ana motifini oluşturmaktadır (Şahiner ;2005;57). Kiefer, böylece dinlere gönderme yaparak bir çeşit günah çıkarma ile Yahudi soykırımını işaret etmektedir.



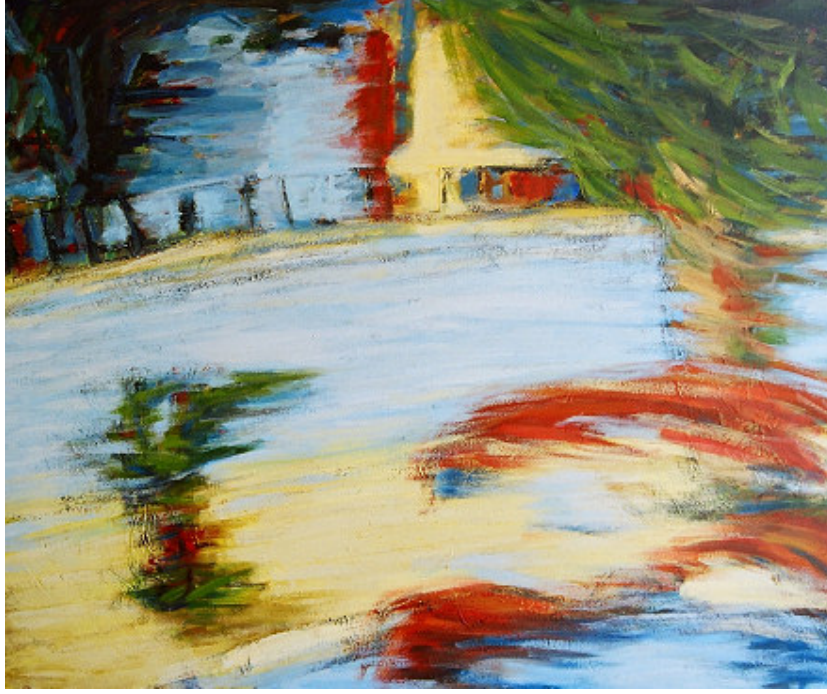
Resim 57: Anselm Kiefer, 'Seraphim' , 1983-84, T.Ü.K.T.

İtalyan sanatçılar Batı dışı sanatlar, mitoloji ve metafizik unsurlardan başka Hıristiyan anlayışından da etkilenmişlerdir. Arnason'a göre Clemente'nin '14 Durum' adlı resim serisi, İsa'nın çarmıha giderkenki dramatik acı çekme sahnelerinin geleneksel ikonografisine tercümanlık yapmıştır. Clemente, bu konularda eski freskolardan ilham almıştır (Arnason;1986; 642).

III. BÖLÜM

UYGULAMA ÇALIŞMALARINA İLİŞKİN AÇIKLAMALAR

Uygulama çalışmalarında amaç, genel olarak hız ve hareketin görsel ve duygu olarak yarattığı dışavurumcu etkiler düşünülerek, gözden kaçan kimi anların, duygu ve düşüncenin bazı plastik kaygılarla ifade edilmesidir. Bunun için, tarafımdan çekilmiş bazı yavaş enstantane fotoğraflardan etkilenilmiştir. Ancak özellikle bir resmi oluşturmak için, bir fotoğraftan tamamen yararlanılmamıştır. Yalnızca, fotoğrafta yakalanan kimi etkiler göz önünde bulundurulmuş, geri kalan unsurlar kişisel gözlemlere, birikimlere, bilinçaltına, nasıl bir kompozisyon kurulmak istendiği ve nasıl etkiler yaratmak istendiğine bağlıdır. Bu anlamda, fotoğrafın direkt etkileri işlevsiz kalmış, bu görev gözleme ya da bilinçaltına bırakılmıştır. Bu tür, hız ve hareket duygusunu verebilecek görsel etkilerin daha önceden de dikkat çektiği, ancak çalışmalarda tam olarak bilinçli biçimde tasarlanmadığı, bilinçaltından gelen bir süreçte, denemelerle ortaya çıkarak şekillendiği geriye dönüp bakıldığında farkedilmiştir. Bu anlamda ilk denemeler 2003 yılından başlayarak zaman içinde değişiklikler göstermiştir (Resim 1-3). Bir süre sonra, lisans döneminde de çeşitli denemeler yapılmış, farklı yorumlar aranmış olan figüratif biçimlerle denemeler yapılmaya başlanmıştır. Bu çalışmalarda figüre yoğunlaşarak, aynı zamanda mekan araştırmalarına girilmeye çalışılmıştır. Figüratif ve soyuta yakın elemanlar arasında gidiş gelişler veya onların birlikteliği söz konusudur (Resim 4-9). Resimlerde, hız ve hareketi, devinimi yansıtabilecek unsurların araştırılmasından dolayı, dışavurumcu etkiler, soyuta yakın, biçim bozulmalarının olduğu görülmektedir. Böyle bir an'ın saptanarak, hız ve hareket etkilerini verilmesinde biçim bozulmalarının olması kaçınılmazdır.



Resim 1: 'Kompozisyon' , 2003, T.Ü.K.T, 90 x 100 cm.



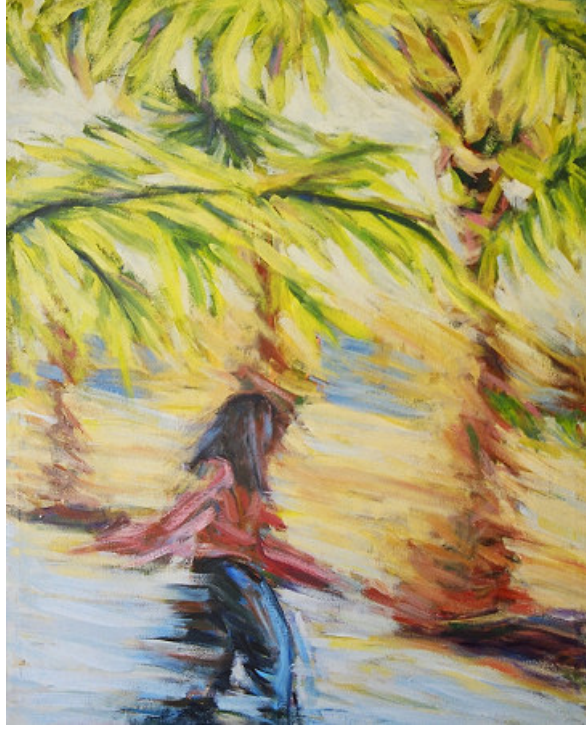
Resim 2: 'Yol 2' , 2003, T.Ü.K.T, 120 x 90 cm.



Resim 3: 'Yol 3', 2003, T.Ü.K.T, 80 x 100 cm.



Resim 4: 'Başlıksız' , 2003, T.Ü.K.T, 80 x 100 cm.



Resim 5: 'Başlıksız' , 2003, T.Ü.Y.B, 80 x 100 cm.



Resim 6: 'Kompozisyon', 2003, T.Ü.Y.B, 80 x 100 cm.



Resim 7: 'Kompozisyon', 2004, T.Ü.Y.B, 70 x 80 cm.



Resim 8: 'Atlı'(Detay), 2004, T.Ü.Y.B, 80 x 105 cm.



Resim 9: 'Kompozisyon', 2004, T.Ü.Y.B, 70 x 80 cm.

Çalışmalar yapılırken o andaki ruhsal ve düşünsel etkenler, amaçlanan ya da gözlemlenmiş bazı görsel etkiler göz önünde bulundurulmuştur. Bu şekilde bilindik bir görüntü bile, anlık duygu ve düşüncelerin senteziyle, belli bir dinamizmle ortaya konarken dışavurumcu unsurlar da kendiliğinden belirir. Amaç, hızlı, hareketli, anlık yakalanmış görüntüleri çeşitli yollarla, algılanabilecek biçimde ancak gerçekte olduğu gibi olmak zorunda olmadan iç dünyaya, o andaki yoruma göre değişken biçimde anlatmaktır. Bu yüzden figürlerde tamamen gerçekçi bir üslup benimsenmemiştir. Ancak, yaratmak istenilen resimsel etkilere göre gerektirdiği kadar, değişken biçimde kullanılabilir. Yaşama ilişkin, anlık konu, olay ya da görüntülerden yola çıkarak, figüratif, soyut, dışavurumcu öğelerle bireysel bir tarz oluşturmaya çalışılmıştır. Kompozisyonlardaki

imgeler, etkiler amaçlanan biçimde ancak kimi zaman bilinçaltı unsurlara da bırakılarak oluşturulmuştur. Sanat görülebilir hale gelinceye dek bir süre bilinçaltında oluşmaktadır. Bunu oluşturan kişisel özellikler, beğeniler, seçimler ya da rastlantılar da olabilir. Bu yüzden bilinçaltı süreci oldukça karmaşıktır. Çalışmalar yapılırken, bu süreçte kişi kendini de bir anlamda keşfetmekte, kişisel bir üslup belirlemede çeşitli yollar aramaktadır. Bunlar kimi zaman bilinçli adımlarla, kimi zaman bilinçaltının kendiliğinden ortaya çıkardığı bir takım öğelerle, sezgiyle ya da rastlantı gibi şeylerle olabilir. Ancak, yine de, resimsel öğeler, onların kendi içindeki dengeleri önemsendiği için, tamamen resmin yaparkenki ruhsal, düşünsel durumlara bırakılmamıştır. Resimsel öğeler zaman içinde içselleşmiş, kendiliğinden ortaya çıkabilecek bir hal almış olmasına karşın, gerektiği kadar bilinçli seçimler de söz konusudur. Bu denge, resme başlarken kurulabildiği gibi hemen öncesinde oluşturulan taslaklarda da kurulabilmektedir. Ancak bu karakalem taslaklar, resmi oluşturmada yalnızca ilk adım olarak kalıp, gelişen süreçte taslaktan bağımsız sonuçlara ulaşılmıştır. Renk, fırçanın dinamik kullanımı gibi, resmin hızlı hareketlerle oluşumu da önemlidir. Ve bunlar resimde dinamizmi, dramatik etkileri artırmaktadır. Resimlerin biçim ve renk değerlerine dayalı olarak, hız etkisi yaratan, anlık görüntülerin oluşturduğu bir kurguda dışavurumcu bir ifade biçimi hızlı çalışma biçiminden de, kendiliğinden de doğmaktadır. Çalışma esnasında boyanın yüzeyindeki, sürüş biçiminden kaynaklanan rastlantısal etkilerden de yararlanılmıştır. Kompozisyonların çoğunda dikkat çeken bazı imgeler vardır. Bunların ilk başta bilinçli biçimde seçilmediği, kompozisyona renk ve biçim anlamında denge unsuru olması açısından eklendiği geriye dönüp bakıldığında farkedilmiştir. Bu tez çalışması hazırlık sürecinde gelişen biçimde, daha önceki denemeler de göz önünde tutulan bir eğilimle, yalnızca tuval ve boyadan değil farklı malzemelerden de yararlanılmaya çalışılmıştır. Belli bir doku yaratmak ve aynı zamanda silikleşen

biçimleri daha etkili kılmak için tuvalin yüzeyinde çeşitli dokular oluşturulmuştur (Resim 1-3). Zaman içinde değişen biçimde boyanın kullanımı da farklılıklar göstermiştir. Resmin yapıldığı andaki duruma göre ya da gerektirdiği kadar, boya kurutulurken, üst üste ya da daha akışkan ve hızlı biçimde uygulanmıştır. 2004 yılı içerisinde yoğunlaşan anlarda, hız ve hareketin yarattığı etkiler artırılarak, hızlı bir anlatımla gerçekleştirilen çalışmalar da vardır. Bu anlamda o kararın verildiği an da bilinçaltı bir görüntünün dışavurumu da söz konusudur. Bunun için, boya daha akışkan biçimde kullanılmış, rastlantısal etkilerden faydalanılmış, hızlı çalışma tarzının yarattığı renk kirlenmeleri ve akıtmalara da yer verilmiştir (Resim 10-12-15-16-18). Bu çalışmalarda görülen diğer bir özellik ise, anlık hızlı bir görüntünün daha etkili biçimde yaratılabilmesi için seçilen, bir figürün farklı bakış açılarından görünüşünün aynı anda verilmesidir. Bu seçilen kimi elemanların tekrarına da dayalıdır ve çeşitli göz yanılsamalarına da neden olmaktadır (Resim 13). Aynı zamanda figürler, hız-hareketin etkisiyle silikleşmekte, birbirine karışmaktadır. Belli bir mekan hissi yaratılması için aynı etkiler geri planda fazla kullanılmamıştır. Ancak resimsel unsurlar göz önünde bulundurulduğundan çok belirginde değildir, daha çok soyutlama hissine sahiptirler. Böylece resimlerdeki formların gerçeklikle ilgileri azalmış, yorumlarla yeniden tasarlanmış oldukları, figürlerin dağılımlık, yayılmışlık, silikleşmişlik üzerine kurulu olduğu düşünülebilmektedir.



Resim 10: 'Kompozisyon' , 2004, T.Ü.Y.B, 45 x 60 cm.



Resim 11: 'Kompozisyon' , 2004, T.Ü.Y.B, 60 x 70 cm.



Resim 12: 'Kompozisyon' , 2004, T.Ü.Y.B, 70 x 70 cm.



Resim 13: 'Kompozisyon', 2005, T.Ü.Y.B, 100 x 100 cm.



Resim 14: 'Kompozisyon', 2004, 100 x 80 cm.



Resim 15: 'Kompozisyon', 2004, T.Ü.Y.B, 60 x 90 cm.



Resim 16: 'Kompozisyon', 2004, T.Ü.Y.B, 75 x 65 cm.



Resim 17: 'İsimsiz' , 2005, T.Ü.Y.B, 90 x 100 cm.



Resim 18: 'İsimsiz', 2004, T.Ü.K.T, 100 x 80 cm.



Resim 19: 'Kompozisyon', 2005, T.Ü.Y.B, 100 x 150 cm.



Resim 20: 'Kompozisyon', 2005, T.Ü.K.T, 80 x 100 cm.



Resim 21: 'Kompozisyon', 2005, T.Ü.Y.B, 80 x 120 cm.



Resim 22: 'Kompozisyon', 2005, T.Ü.K.T, 90 x 120 cm.

Ardı ardına gelen çok kısa süreli anlar, hız ve hareketi belirginleştirecek, etkili kılacak şekilde dışavurumcu bir çalışma tarzıyla yansıtılmıştır. Bu unsurlar belli bir yanılısma hissi de yaratmaktadır (Resim 11-22). Farklı bakış açılarının aynı anda verilmesiyle, akıtmalarla birbiri içine geçen silikleşen, figürlerin hangisinin önde, hangisinin arkada olduğu da anlaşılmamaktadır. Önemli olan hız ve hareketi görsel elemanları yakalama, dramatik bir an'ı vermek ve tüm bu resimsel unsurlarla belirli bir anlayış geliştirmektir. 2005 yılında gerçekleştirilen çalışmalarda aynı denemeler yapılmış ve daha önce de denemeler yapılmış olan, doku hissi veren öğelere yer verilmiştir. Bunlar, resme başlamadan önce tuvalin yüzeyinde yaratılan dokular, ya da tuvale eklemlenen önceden hazırlanmış bir takım malzemelerdir (Resim 11-18-20). Resimlerin geneline bakıldığında, dikkat çeken bir başka unsur da, figürlerin hareket halinde olmasıdır. Hızlı bir etki yaratmak için, böyle bir görüntüyü en iyi verebilecek şeyin hareket halinde figürler olabileceği düşünüldüğünden seçilmiştir. Aslında figürler mi hareket halindedir, yoksa o an'ı saptayan kişi ya da göz mü belli değildir. Böyle bir an'ı gözle saptamak kuşkusuz olanaksızdır. Bu görsel etkilerin farkındalığının yavaş enstantane fotoğrafların etkisinden geldiği ortaya çıkmaktadır. Ayrıca, resimlerdeki figürler bir yöne doğru yürümekte, koşmakta ya da gelmekte, gitmekte, belki kaçmaktadırlar. Bunlar insana dair bir takım duyguları, durumları çağrıştırmaktadır. Bireysel bir aktarma, kendini keşfetme, birey olma, tepki gösterme olmaktan başka resimlerle; insanın kendisiyle, diğer insanlarla arasındaki, ilişkiler, fark edilemeyenler, insana, yaşama ait durumlar da irdelenmeye çalışılmıştır. Böylelikle izleyenlerin kendileriyle, başkalarıyla ilişkilerini, yaşama, insana ait durumları bir şekilde düşünmesi, fark etmesi, sorgulaması amaçlanmıştır. İzleyen herkes kendine göre bir şeyler keşfedebilir, kendince öyküler yazabilir.

SONUÇ

1970 sonrası kültürel, düşünsel ve politik anlayışlar hızlı bir değişim içerisine girmiş ve bu değişimler sanat alanında da etkili olmuştur. Postmodern dönemin tartışıldığı, küreselleşme anlayışının başladığı bir dönemde Yeni Dışavurumculuğun sanatsal bir ihtiyaç olarak farklı ülkelerde eş zamanlı biçimde ortaya çıktığı düşünülmektedir. Yeni Dışavurumcu resim 1970 ve 1980'lerin toplumsal, düşünsel, kültürel ve politik oluşumlarından yoğun biçimde etkilenmiştir. Ayrıca, II. Dünya Savaşı sürerken ya da hemen sonrasında doğan sanatçılar, bu savaşın yarattığı psikolojik durumların, yıkımın farkındadırlar. 1968 Öğrenci Hareketleri ve Berlin Duvarı olgusu da onları etkilemiştir. Resmin ölümünün ilan edilmesine, kavramsal sanatın hakimiyetine karşın resim 1980'lerden önce de yapılmaktadır. Her ne kadar kavramsal sanatın sorgulaması altında olduğu düşünülse de 1950'lerden 1970'lere kadar özellikle Documenta sergileriyle gündemde tutulmuştur. 1970'li yılların sonunda resmin, soyut olarak değil, figüratif biçimde, anlatımcı, çoğulcu biçimde geri döndüğü söylenebilmektedir. Bu anlamda Philip Guston, Leon Golub, Susan Rothenberg, Jennifer Bartlett gibi sanatçıların etkili olduğu düşünülmektedir. 1978'de Whitney Müzesi'nde düzenlenen 'Yeni İmge Resmi' adlı sergi, resim alanındaki hareketlenmenin başlangıcı sayılabilir. Çoğulcu bir anlayışla, soyutlamacı, figüratif, dışavurumcu yaklaşımla, öyküsel bir anlatımla ortaya çıkan Yeni İmge Resmi, resmin bireysel bir seçim olduğunu ortaya koymuştur. Yeni Dışavurumculuk ise resimde yeni bir şeyin yapılamayacağını sanıldığı bir anda kendinden önceki tüm eğilimlerden beslenerek ve onlara bir tepki de taşıyarak gündeme gelmiştir. Yeni Dışavurumcu resim toplumsal duyarlılık, Batı dışı sanatlara özgü bir yaklaşım ve dinsel konulara ilgi açısından temelde yüzyıl başındaki Dışavurumculukla ve Soyut

Dışavurumculukla ilişkilidir. Dışavurumcular, 20.yy başındaki sanayileşme, kentleşme ve bunların getirdiği toplumsal, ruhsal durumlara karşı iç dünyalarını diledikleri gibi aktarmışlardır. Yaşadıkları çağın dönüşümü açısından Yeni Dışavurumculuk da varoluşsal, sosyal sorusallar ve toplumsal çelişkiler açısından Dışavurumculukla ortak yönlere sahiptir. Soyut Dışavurumculuğun içe dönüklüğünün aksine Yeni Dışavurumcuların çoğu toplumsal sorunlarla ilgili ve tepkili olmuşlardır. Ancak Dışavurumculuk bir tür Modernizme tepkiyle ortaya çıkmasına karşın, bir şekilde konvansiyonel (Geleneksel) hale gelmiştir. Bu yüzden Yeni Dışavurumcu resim Dışavurumculuğa, genel olarak Modernizme de bir tepki içermektedir. Kısaca, gelenekselleşmiş, otoriteye karşı olarak geleneğin iflasını göstermeye çalışmaktadırlar. Yine de, bu akımlardan etkilenmiş, onları kendi çağlarına uygun biçimde yeniden gözden geçirmiştir. Kavramsal ve minimal sanatın, sanat piyasasındaki boşluğunu doldurduğu düşünülen Yeni Dışavurumcu resim, tanınmaya başladığı yıllarda övgüleri, aynı zamanda eleştirileri de beraberinde getirmiştir. Çünkü Yeni Dışavurumcu resim belli tek bir kültür, anlayış ya da biçimleme anlayışla sınırlı kalmamıştır. Eski üslupları yeniden ele alması, farklı üslupların birleştirilmesi, malzeme ya da disiplin anlamında sınır tanımaması, galeri, tüccar, eleştirmen ve medya aracılığıyla gündemde olması bazı soru işaretlerinin oluşmasına neden olmuştur. ‘Yeni’ sıfatının verilmesine şüpheyle bakılmıştır. Buna karşın Yeni Dışavurumcuların ‘yeni’ olmak gibi sorunları yoktur. Yeni Dışavurumcu resim yalnızca geleneksel resim malzemelerine, bireysel konulara, figüratif bir anlatıma geri dönüş olmakla, üslupları, disiplinleri birleştirmek, sınırları kaldırmakla da kalmaz. Yeni Dışavurumcu resim, sanatçıların yaşadıkları her şeyin yan yana, iç içe olduğu belli bir merkezin, anlayışın olmadığı, tanımların tükendiği resmin, sanatın, tarihin son bulduğunun, yitirildiğinin düşünüldüğü bir çağda tüm bunlara karşı aldıkları bir duruşun da ürünüdür.

Dünyaya karşı inancın ve güvenin yitirildiği bir anda sanatçıyı, bireyi yeniden merkeze oturtmuşlardır. Yozlaşmış, mekanik üretime de tepki göstermişlerdir. Yeni Dışavurumcu resim Batı'dışı sanatlara özgü (primitif-ilkel) bir duyarlılıkla, kaba, hızlı bir anlatım tekniğiyle kendi öykülerini yazmaktadır. Çıkışı figüratif özellikler taşısa bile deformasyon ve soyutlama etkileri de görülebilmektedir. Bu durum anlatımlarını çocuksu, kaba hatta desen bilgisi olmayanlar tarafından yapılmış izlenimi bile vermektedir. Ancak portreye kadar uzanan geniş alana sahip olduğu düşünüldüğünde, Yeni Dışavurumcuların belli bir görme gücü ve desen bilgisine sahip olduğu anlaşılmaktadır. Dışavurumculuğun temelinden gelen bu çarpıtmalar, Yeni Dışavurumcu resmin dile getiriş tarzı haline gelmiştir. Çoğulcu yaklaşımlarla, hızlı biçimde gerçekleştirilmiş olmaları gerçeğin, gerçeklik duygusunun parçalanmışlığını ima ederek ideolojilerin yitirildiği bir çağı da eleştirmektedir. Aslında Yeni Dışavurumcu resimlere bakıldığında yüzyıl boyunca gelişen her bir eğilimin izlerini üzerinde taşıdığı anlaşılabilir. Ayrıca, Minimal ve Kavramsal sanatın, Arazi sanatı ya da Yoksul sanatın seyirci için yarattığı güçlüklerle, Yeni Dışavurumcu resim bir anlamda rahatlama da getirmiştir. Ancak, yine de, barındırdığı çok anlamlılıkla, üsluplar birlikteliğiyle, kara mizah, ironi, ima, çarpıcı konular içermesiyle seyirciyi düşünmeye sorgulamaya da itmektedir. Bu anlamda Yeni Dışavurumcu resmin sırf estetik bir anlayışla kalmadığı görülmektedir. Toplumun yasakladığı, bireysel serüvenleri ortaya çıkaran öykülere, cinselliğe değinmesi, özellikle Alman sanatçıların II. Dünya Savaşı ve Nazizmin getirdiği yıkımla yüz yüze getirmesiyle tabuları yıkıcı bir anlayıştır. Bundan başka, 1980'lerin kültürel anlayışlarına, renkli disko görüntüleri, rock müzik kültürü, kitle medya etkileri, büyük şehir yaşamı gibi konulara da değinmişlerdir.

Bu süreç doğrultusunda Yeni Dışavurumcu resimle Türkiye'de de 1980 sonrası dönemde karşılaşmıştır. Ancak, Türkiye'nin geçirdiği dönüşüm daha farklıdır.

Galerilerin, eleştirmen, yazar ve koleksiyonerlerin, Bienal ve fuarların, izleyici kitlesinin artması 1980’li yıllara rastlanmaktadır. 1980’li yılların üretimlerinde yapıt ile düşünce birlikteliği, deneylere açık anlayışlarla yoğunluk kazanması söz konusudur. 1980’li yıllarda, kuşak çatışması, geçmişe dönme, sorgulama eğilimleri vardır. Yapıtlarda gelenek-yenilik, kitle kültürü-yüksek sanat, soyutlama-temsil gibi karşıtlıklar söz konusudur. Ayrıca 1980’lerde 12 Eylül’ün etkileri, sağcı, solcu etkinliklerin çatışmaları da yaşanmaktadır. Popüler kültürün, reklam kültürünü, tüketim çılgınlığının yaşandığı yıllarda yine bu döneme rastlanmaktadır. Türkiye 1980’li yıllarda, siyasal kültürel ve ekonomik alanda vazgeçilmez olan çağ atlama, modernleşmeye yaklaşılarak, dışa açılımını arttırmış, iletişim araçları gelişmiş ve yayılmıştır. Bununla birlikte, açılan üniversitelerle sanatçı yetiştirme olanakları artmıştır. Bu yıllarda ekonominin gelişmesiyle sanata yatırım yapabilecek kesimlerde oluşmaktadır. Buna bağlı olarak sanat piyasası hareketlenmiştir. Batı’da Kavramsal ve Minimal sanatın hegemonyasından kurtulup tuval resmine bir dönüş, bir tepki olarak Yeni Dışavurumcu resmin ortaya çıkmasına karşın, Türkiye’de Kavramsal ve Minimal sanatın yapılmasına rağmen bu ayrım keskin biçimde yaşanmamış, resimden o kadar şiddetle kopulmamıştır. Bu yüzden, Yeni Dışavurumcu resmin Türkiye’de yeniden resme dönüş olarak algılanmadığı düşünülmektedir.

Çağdaş sanat tarihinde 1980’ler, sanatçıların atölyelerine yeniden dönerek resim yapmaya başladıkları bir dönem olarak geçmektedir. Kimi eleştirmenler 1960-80 arası dönemde kavramsal temelli sanatın hakimiyetiyle, sanatın görsellikten uzaklaştığını ve bu yüzden bir ihtiyaç olarak sanatçıların yeniden imge, renk, öykü ve duygu arayışlarına girdiğini belirtmiştir. Kimi eleştirmenler ise bunun tamamen yapay, sanat piyasasının ‘meta’ arayışında kavramsal temelli çalışmaların satılamazlığına karşın üretildiğini, 1980’lerin ciddi bir biçimde bir yatırım aracı olarak görüldüğünü belirtmiştir.

1980'lerde bir patlama olarak sanat piyasasının geliştiği, Van Gogh gibi sanatçıların resimlerinin 60 milyon dolara kadar dayanan fiyatlara vardığı, Yeni Dışavurumcu olarak görülen sanatçıların yapıtlarının fiyatlarının 100 bin dolara ulaştığı hatta geçtiği de bir gerçektir. Ancak Yeni Dışavurumcu resim üsluplar ve disiplinlerarası sınırlarının yok olmasında, sanatın sınırsızlaşmasında, yaşamla bütünleşmesinde etkili olarak, resimle de düşüncelerin, bir olaya karşı tepkinin verilebileceğini, resmin ölmediğini ve bireysel bir ihtiyaç ya da seçim olarak var olacağını da göstermiştir.

KAYNAKÇA

- Alsdorf, Bridget (31.01.2004) ;Clemente-Scissors And Butterflies
<http://www.guggenheimcollection.org/site/artist-work-md-31-12html>
- Arnason, H . H . (1986) ; *A History of modern Art, Painting, Sculpture, Architecture, Photography* . London; Thames And Hudson.
- Artun, Ali (2003) ; *Peter Bürger Avangard Kuramı, içinde; 'Sunuş, Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı '(7- 30).*
İstanbul:İletişim Yayınları.
- Appignanesi, Richard ve Diğerleri (1998) ; *Çizgilerle Postmodernizm Yeni Başlayanlar İçin* , çev: Doğan Şahiner. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Bahr , Hermann (2003) ; *Modernizmin Serüveni* , içinde ; '*Dışavurumculuk* ' (224-299) çev: Doğan Şahiner. İstanbul: YKY.
- Batur, Enis (1995); *Yazının Ucu ,(Yazınsal Denemeler 1976-1993)* içinde, 'Türkiye'de "avant-garde"' (323-324),İstanbul:YKY.
- Batur , Enis (1998) ; *Sanat Dünyamız* üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi, sayı :68 içinde, '45'te : Baselitz için xx + Bir parça '(80 – 81). İstanbul.
- Baykam, Bedri (1990) ; *Boyanın Beyni*. İstanbul. Gendaş.
- Baykam, Bedri (2202); Skala Dergisi Sayı 17 içinde ; Özel Söyleşi '*Herr Baselitz ile 20 yıl sonra (nihayet) Tanışmamızın Resmidir...*' (16-21).
- Boz (Aydoğdu), Meliha (1995); '*Alman Dışavurumculuğunda Yeni Figür Ve Dışavurumcu Eğilimler* ' ,Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.İzmir:Dokuz Eylül Üniversitesi ,Sosyal Bilimler Enstitüsü,Resim-iş Eğitimi Anabilim Dalı.
- Bozkurt, Nejat (2000); *Sanat ve Estetik Kuramları*. Bursa: Asa Kitabevi.

- Buchloh, Benjamin H .D (1999); *Art in Modern Culture; An Antrapology of Critical Texts*, Ed: Francis Francina and Jonathan Haris, içinde, 'Figures of Authority, Chiphers of Regression; Notes on the Return of Representation in Europeon Painting '(222-238). London: Phaidon Press ltd.
- Cabane, Pierre (2003); *Modernizmin Serüveni*, haz: Enis Batur içinde, 'Die Brücke '(230-233), çev: Mehmet Rıfat. İstanbul: YKY.
- Cevizci, Ahmet (2000); *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Crane, Diana (1987); *The New York Art World: 1940-1985* içinde 'The Transformation of Avant-Garde; Chicago: University of Chicago Press.
- Crone, Rainer (19.10.2004); Clemente.
<http://www.artchive.com/artchive/c/clemente.html>.
- Cucchi,Enzo (2000); Sanat Dünyamız Dergisi sayı:77 eki;Tartışma Metni 1985 içinde ; 'Bir Katedral İnşa Etmek' . Çev:Ahmet Cemal.
- Ergüven, Mehmet (1992); *Yoruma Doğru*. İstanbul: YKY
- Ergüven, Mehmet (1995); Sırdaş Görüntüler içinde; 'Mehmet Güteryüz ya da Öncesiz Doruk' (292-299). İstanbul: YKY.
- Ersoy,Ayla(1996); Genç Sanat Güzel Sanatlar Dergisi sayı 28 içinde; 'Mehmet Güteryüz ile Sanatı Üzerine Söyleşi' ,(2-4).İstanbul.
- Fineberg, Jonathan (1995); *Art Since 1940 Strategies of Being*. London: Laurence King Publishing.
- Gablik, Suzi (1995); *Has Modernism Failed?*.USA:Thames And Hudson.
- Genç, Adem (1987); *Sanat Yazıları II* , içinde;'Tümel Bir Akım Olarak Alman Ekspresyonizmi '(54-59). Ankara: Hacettepe Üniversitesi GSF Yayınları 7.
- Giderer, Hakkı Engin (2003) ; *Resmin Sonu* .Ankara:Ütopya Yayınevi.

Godfrey, Tony (1986) ;*The New Image, Painting in the 1980's*.

Oxford/England:Phaidon Press Ltd.

Gombrich, E. H (1997); *Sanatın Öyküsü*. Çev: Erol Erduran, Ömer Erduran. İstanbul:

Remzi Kitabevi.

Görner, Veit (2004) ; “Discussion of Immendorff ‘s ‘Cafe Deutschland’ series, by

Veit Görner, from Jörg Immendorff: Bild mit geduld”.

<http://www.artchive.com/artchive/I/Immendorff.html>.

Honnet, Klaus (1992); *Contemporary Art*. Köln: Benedikt Taschen.

Hughes, Robert (1993); *The Shock of the New , Art And the Century of Change*.

London: Thames And Hudson.

Kahraman, Hasan Bülent (2002); *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul:

Everest Yayınları.

Kuspit, Donald (1988); *The New Subjectivism, Art in 1980's* , içinde ; ‘*The New (?)*

Expressionism: Art As Damaged Goods’, ‘*Acts of Agression: German*

Painting Today ‘(2-48), ve *The Emptiness of Pluralism , The End of New*

‘(520-530) London: U:M:I: Press.

Kuspit, Donald (1995); *Signs of Psyche in Modern And Postmodern Art* , içinde;

‘*Mourning And Melancholia in German Neo-Expressionism, The Representation*

of German Subjectivity ‘(212-227). USA: Cambridge University Press.

Lauf, Cornelia (31.01.2004) ; Baselitz-The Gleaner

<http://www.guggenheimcollection.org/site/artist-work-md-30-10.html>.

Lucie-Smith, Edward (1995); *Artoday*. London: Phaidon Press Ltd.

Lynton, Norbert (1991); *Modern Sanatın Öyküsü*. Çev:Prof.Dr Cevat Çapan ve Prof

Sadi Öziş. İstanbul: Remzi kitapevi.

Lyotard, Jean-François (1990); *Postmodern Durum*. Çev: Ahmet Çiğdem. İstanbul: Ara Yayıncılık.

Marino, Melanie (06.10.2004); Francesco Clemente.

[http://www.guggenheim.org/exhibition/Post-exhibitions/clemente/clemente-botto....](http://www.guggenheim.org/exhibition/Post-exhibitions/clemente/clemente-botto...)

McEvelley, Thomas (1993); *The Exile's Return, Toward a Redefinition of Painting for the Postmodern Era*. USA: Cambridge University Press.

Passeron, Rene (1990); *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*. Çev: Sezer Tansuğ. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ragon, Michel (1987); *Modern Sanat*. Çev: Vivet Kanetti. İstanbul: Cem Yayınevi.

Richard, Lionel (1991); *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. Çev: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş. İstanbul; Remzi Kitabevi.

Sandler, Irving (1996); *Art of the Postmodern Era, From the Late 1960 s to the Early 1990 s*. New York: Icon Editions, An Imprint of Harper Collins Publishers.

Schiling, Jürgen (1989); *Methaphors: Position in Contemporary German Painting, Refigured Painting, The German Image 1960-88*. New York Solomon R. Guggenheim Museum.

Spector, Nancy (31.01.2004); Kiefer-Les Reines de France .

<http://www.guggenheim.org>.

Şahiner, Rıfat (2005); RH+Sanat, Türkiye'nin Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 16 içinde, 'Kömürleştirilmiş Bir Geçmişin Kurşuni İzinde, Anselm Kiefer', (54-59).

Tansuğ, Sezer (1993); *Türk Resminde Yeni Dönem* .İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tansuğ, Sezer (1996); *Çağdaş Türk Sanatı*.İstanbul:Remzi Kitabevi.

Taşdemir, Nadir (1995); 'Türk Figüratif Resminde Görülen Dışavurumcu Eğilimin 1980

Sonrası Yansıyış Biçimi (Yeni Dışavurumcu Anlayış), Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,Uygulamalı Resim Eğitimi Anabilim Dalı.

Tanyeli, Uğur (2003); *Modernizmin Serüveni* , Haz: Enis Batur, içinde ;
'Postmodernizm , İstanbul;YKY.

Turani, Adnan (1999); *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ulay, Faruk (1988); *Milliyet Sanat Dergisi*, Eylül Sayı:199/1 içinde; *'Anselm Kiefer'i Evetlemek* (32-35).İstanbul.

Yavuz,Nuri(1992); *'Yeni-Dışavurumcu Resimde Anselm Kiefer 'ın Sanatı'*.

Wheeler,Daniel (1991);*Art Since Mid-Century 1945 to the Present*.New Jersey-USA:Prentice-Hall, Inc.,Englewood Cliffs.