



T.C.

MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

**PLASTİK ETKİ AÇISINDAN ANSELM
KIEFER'İN RESİMLERİNDE MALZEME
KULLANIMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Uygar ATAÇ

Tez Danışmanı

Doç. Cüneyt KURT

Hatay-2018



T.C.

MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

**PLASTİK ETKİ AÇISINDAN ANSELM
KIEFER'İN RESİMLERİNDE MALZEME
KULLANIMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Uygar ATAÇ

Tez Danışmanı

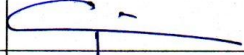
Doç. Cüneyt KURT

Hatay-2018

ONAY

UYGAR ATAÇ tarafından hazırlanan "**PLASTİK ETKİ AÇISINDAN ANSELM KIEFER'İN RESİMLERİNDE MALZEME KULLANIMI**" adlı bu çalışma jüri tarafından lisansüstü öğretim yönetmeliğinin ilgili maddelerine göre değerlendirilip oybirliği /oy çokluğu ile **RESİM ANASANAT DALINDA YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

../.. /20..

Jüri Üyeleri	İmza
Doç. Dr. Cüneyt KURT (Tez Danışmanı - Başkan)	
Doç. Dr. Seher KURT (Üye)	
Prof. Dr. Melih APA (Üye)	

Uygar ATAÇ Tarafından Hazırlanan "**Plastik Etki Açısından Anselm Kiefer'in Resimlerinde Malzeme Kullanımı**" adlı tez çalışmasının yukarıda imzaları bulunan jüri üyelerince kabul edildiğini **onaylarım.**

Prof. Dr. Ali ACARAVCI

Enstitü Müdürü

TÜRKİYE CUMHURİYETİ

MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezde yer alan bilgilerin tamamının akademik kurallara ve etik ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Söz konusu kural ve ilkelerin gereği olarak tezde yararlandığım eserlerin tamamına uygun bir şekilde atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (10/07/2018)

Uygar ATAÇ



ÖNSÖZ

"Plastik Etki Açısından Anselm Kiefer'in Resimlerinde Malzeme Kullanımı" başlıklı tez çalışmam, büyük sabır gerektiren bir çaba sonucunda gerçekleşen, uzun süren akademik sürecin verimli bir ürünüdür. Öncelikli olarak bu çalışmamda bilgi, öneri ve kütüphanesini benimle paylaşan danışmanım Doç. Cüneyt Kurt'a çok teşekkür ederim. Ayrıca bu tez ile ilgili benle bilgilerini ve kaynaklarını paylaşan Doç. Seher Kurt ve Öğr. Gör. Ünal Kuş'a, zor zamanlarımda yardımlarını esirgemeyen Doç. Berna Özlem Özcan'a ve desteklerini kayıtsız şartsız hissettiğim aileme teşekkürü borç bilirim. Son olarak Mustafa Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi öğretim elemanlarına, ismini tek tek sayamadığım değerli arkadaşlarıma ve dostlarıma içtenlikle teşekkürlerimi sunarım.

Uygar ATAÇ

Hatay, Nisan, 2018

PLASTİK ETKİ AÇISINDAN ANSELM KIEFER'İN RESİMLERİNDE MALZEME KULLANIMI

Uygar ATAÇ

Resim Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2018

Danışman: Doç. Cüneyt KURT

ÖZET

Resim sanatı içerik ve malzeme bağlamında, oluşumundan günümüze kadar bitimsiz bir gelişme göstermiştir. Sanatçıların amaçları doğrultusunda gelişen resimler bir taraftan da resim sanatının eksiklerini gidermeye öncü olmuş, resimlerin sanatla bu denli etkileşimi ise belirli malzemelerle gerçekleştirmiştir. Bu malzemeler yüzey üzerinde iki boyutlu bir görsel resim oluşmasını sağlamıştır. Bu malzemeler arasında bilinen en yaygın malzeme boya olmuştur. Yüzyıllarca en yaygın malzeme olarak sürekliliğini koruyan boya, Kübizm Döneminin Sentetik Kübizm evresinde ilk defa farklı bir malzeme ile resim içerisinde var olmuştur. Günümüzde ise resim ve malzeme bağlamında karşımıza çıkan soruların cevapları bu dönem ve sonrasına dayanmaktadır.

Tez çalışmasının asıl problemi boya dışı malzemelerin Anselm Kiefer'in resimlerindeki plastik etkisidir. Bu problemi çözebilmek için malzeme ve resmin ilişkisini destekleyecek bilgiler araştırılmıştır. Bu araştırma baz alınarak malzemenin resimle ilk etkileşiminin olduğu Kübizm, Dadaizm ve Pop Sanat gibi dönemler başlıklar halinde sıralanarak tek tek incelenmiştir. Bu dönemlerdeki birçok eser, resim ve malzeme ilişkisine destek olacak nitelikte belirlenerek dönemleri ile birlikte ele alınmıştır.

Bu bağlamda, çalışmada malzeme hakkında yeterli fikri oluşturma düşüncesi ile malzemenin gelişim süreçleri incelendikten sonra yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür anlayışının geri geldiği Yeni Dışavurumcu dönem alt başlıkları ile ele alınmıştır. Üzerinde ayrıntılı durulan bu dönemin farklı ülkelerdeki gelişimi alt

başlıklar halinde sanatçıları ve eserleri ile incelenmiştir. Ayrıca incelemeye ek olarak sanatçıların eserleri içerik ve malzeme olarak analiz edilmiştir. Bununla birlikte kuşkusuz dönemin en ünlü sanatçısı olan Anselm Kiefer için çalışmada ayrı bir bölüm oluşturulmuştur.

Araştırmada Anselm Kiefer ile ilgili olan bölümde sanatçının hayatı, sanat görüşü, eserleri ve kullandığı malzemeler detaylı olarak incelenmiştir. Bu çalışmada dikkat çekici noktalardan biride Kiefer'in resimlerinde kullandığı malzemelerin resimdeki plastik etkisi olmuştur. Sanatçının eserlerinin hemen hepsinde yaşadığı dönemin ve geçmişinin izleri vardır. Kiefer'in geçmişine ve kültürüne bu denli bağlılığın etkisi eserlerdeki malzemelerde de gözlemlenebilmektedir. Bir başka deyişle Kiefer'in malzemesinin anlatım gücü resimlerinde gözlemlenebilmektedir. Kiefer bu malzemeleri kullanırken, bazen malzemeyi salt olarak bazen de malzemeyi kendi bağlamından kopararak farklı bir üslup oluşturmuştur. Sanatçının farkındalık yaratan bu malzemeleri, resmin organik yapısını bozmadan kullanmasına ilişkin bilgiler, tezin önemli bir bölümü oluşturmuştur. Sanatçının resimlerinde anlatımının cisimleşmesini sağlayan bu malzemelerin resme plastik etkisi ilgili bilgiler iseliteratürdeki eksikliğin, bu bakış açısı ile giderilmesini sağlamıştır.

ANAHTAR SÖZCÜKLER

Anselm Kiefer, Malzeme, Resim, Yeni Dışavurumculuk

USING MATERIAL ON ANSELM KIEFER’S PAINTS IN TERMS OF PLASTIC EFFECTS

Uygar ATAC

Master’s Thesis, Department of Painting, 2018

Supervisor: Assoc. Prof. Cuneyt KURT

ABSTRACT

As in the context of involving and material, Paint Art has been developing since it has begun as limitless. In the direction of purpose of developing creations of artists leave led to show of lack in paint art via using specific materials. These materials have helped to create two dimensional object on surface. Famous of the along these material has become “the dye”. Dye protected its progress as extensive materials for many years, firstly it was used with different materials in Synthetic Cubism of Cubism Period. The question of relation between dye and material , and its answer based on that period.

The main point of thesis survey is plastic effect of outer material of dye in Anselm Kiefer’s paintings. For this question’s solution, information of supporting of relation between dye and material should be searched. Referred to this researches, relation between dye-material in Cubism-Dadaism and Pop Art as periods has been studied as titles. The most creations in this period, specified quality are observed according to relation between painting –material.

In this context, in our study, Neo Expressionism Period is studied with its subtitles to be aware of enough information about material, after observed of material progress, such as again paint, dye, shapes. Detailed studied this period was searched according to in different countries- artist and their creations. Besides of researches , the creations of artist were analyzed by contained materials. Certainly there is a separate passage for the most famous artist of this period ,Anselm Kiefer.

In Anselm Kiefer’s passage, the life – art perspective – creations and some material used of his was studied carefully. The one of the remarkable point of this

study Kiefer's used materials had plastic effect of his paints. There are signs of his present and past in his most of creations. It is easily recognizable to see his loyalty to past and culture's effect in materials. In other words, Kiefer's materials' power can be realized in his creations/paints. He has used materials as absolute or different situation. The Artist's raise awareness materials, information about using of paint's organic structure, is the biggest part of thesis. This materials which helps to bodies become explanation in artist's paints, has solved of effecting of plastic in paint's aknowledge lack in literature via this perspective.

KEY WORDS

Anselm Kiefer, Material, Paint, Neo Expressionism



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET VE ANAHTAR KELİMELEER	ii
ABSTRACT AND KEYWORDS	iv
RESİMLERİN LİSTESİ	viii
KISALTMALAR	xi

GİRİŞ 1

1. Araştırmanın Konusu	2
2. Araştırmanın Amacı	2
3. Araştırmanın Önemi	3
4. Araştırmanın Kapsamı	3
5. Araştırmanın Yöntemi	4

BÖLÜM I

MALZEME VE RESİM 5

1. 1. Malzemenin Resme Dâhil Oluşu ve Gelişim Süreçleri	5
1. 1. 1. Kübizm	5
1. 1. 1. 1. Analitik Kübizm	7
1. 1. 1. 2. Sentetik Kübizm	7
1. 1. 2. Dadaizm	12
1. 1. 2. 1. Birinci Dünya Savaşı	13
1. 1. 2. 2. Dada Hareketi	13
1. 1. 3. Pop Sanat	24

BÖLÜM II

YENİ DIŞAVURUMCULUK 41

2. 1. Yeni Dışavurumcu Dönem	41
2. 1. 1. Amerika’da Yeni Dışavurumcu Dönem ve Sanatın Gündemi	43
2. 1. 2. İtalya’da Yeni Dışavurumculuk	46
2. 1. 3. Almanya’da Yeni Dışavurumcu Dönem	51

BÖLÜM III

ANSELM KIEFER ve ESERLERİ 58

3. 1. Anselm Kiefer'in Hayatı ve Sanatı	58
3.1.1. Anselm Kiefer'in Resimleri ve Resimlerindeki Malzemelerin Plastik Etki Açısından İncelenmesi	62

SONUÇ 77

KAYNAKÇA 85

RESİMLERİN LİSTESİ

Sayfa

Resim 1: Pablo Picasso, Hasır Sandalyeli Natürmort, 1912, T.Ü.K.T.....	9
Resim 2: Georges Braque, Meyve Tabacağı ve Bardak, 1912, T.Ü.K.T.	10
Resim 3: Gerorges Braque, Oyun Kâğıtları ile Natürmort, 1913, T.Ü.K.T.....	11
Resim 4: Pablo Picaso, Şişe, Bardak ve Keman, 1912-1913, T.Ü.K.T.....	11
Resim 5: Jean Arp, Talih Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler, 1916, Kolaj.....	16
Resim 6: George Grosz ve John Heartfield, Dada-merika, 1920, Kolaj.....	17
Resim 7: John Heartfield, On Yıl Sonra Baba ve Oğulları, 1924, Fotomontaj.....	18
Resim 8: George Grosz, Sabah Saat Beşte İdareci Sınıfın Yüzü'nden, Kâğıt Üzerine Karikatür Çizim.....	18
Resim 9: Kurt Swhwitters, Merz 25A, 1920, Asamblaj.....	19
Resim 10: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, Enstelasyon.....	21
Resim 11: Marcel Duchamp, 3 Standart Stopaj, 1913-1914, Enstalasyon.....	22
Resim 12: Marcel Duchamp, Stopaj Ağı, 1914, T.Ü.K.T.....	23
Resim 13: Richard Hamilton, John McHale ve John Voelcker, "İşte Yarın" Sergisi için Pavyon, 1956.....	26
Resim 14: Richard Hamilton, Günümüzün Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Kılan Nedir? , 1956, Kağıttan Kolaj.....	27
Resim 15: David Hockney, Bir Dalgıç, 1978, Kağıt Havlu Üzerine Karışık Teknik.	28
Resim 16: Eduardo Paolozzi, Gerçek Altın, 1950, Karton Taban Üzerine Kolaj.....	29
Resim 17: Eduardo Paolozzi, Zevkin Derdiniz Deva Olması Psikolojik Bir Gerçektir, 1948, Kağıt Üzerine Karışık Teknik.....	30

Resim 18: Jasper Johns, Üç Bayrak, 1958, Tuval Üzerine Ankostik.....	31
Resim 19: Jasper Johns, Bayrak, 1954-55, T.Ü.K.T.....	32
Resim 20: Robert Rauschenberg, Yatak, 1955, Ahşap Destekler Üzerine, Karışık Teknik.....	33
Resim 21: Roy Lichtenstein, Belki, 1965, Tuvale Sanayi Boya.....	35
Resim 22: Tom Wesselmann, Natürmort #12, 1962, Kumaş Üzerine Karışık Teknik.....	36
Resim 23: Tom Wesselmann, Büyük Amerikan Nü'sü, 1964, Ahşap Üzerine Karışık Teknik.....	37
Resim 24: Andy Warhol, Campbell Çorba Konserveleri, 1962, Otuz İki Tuval Üzerine Sentetik Polimer Boya.....	38
Resim 25: Andy Warhol, Dokuz Adet Marilyn, 1963, T.Ü.K.T.....	39
Resim 26: Julian Schnabel, Ormanın Kralları, 1984, Tahta Üzerine Karışık Teknik.....	44
Resim 27: David Salle, Soyтары, 1986, T.Ü.K.T.....	45
Resim 28: Eric Fischl, Kötü Çocuk, 1981, T.Ü.Y.B.....	46
Resim 29: Sandro Chia, If You're Born To Be Hanged Then You Will Never Be Drowned, 1986-87, T.Ü.Y.B.....	47
Resim 30: Enzo Cucchi, Ferocious Painting, 1980, T.Ü.Y.B.....	48
Resim 31: Francesco Clemente, Sayılamayacak Çokluklar, 1980, On Dokuz Kâğıt Üzerine Karışık Teknik.....	50
Resim 32: Georg Baselitz, Aile Portresi, 1975, T.Ü.Y.B.....	53
Resim 33: A.R. Penck, Standart, 1971, Tuval Üzerine Akrilik Boya.....	55
Resim 34: Jörg Immendorff, Sanat Eserlerinin İç Dünyası, 1984, T.Ü.Y.B.....	56
Resim 35: Markus Lüpetz, Üzüm Salkımı, 1971, T.Ü.Y.B.....	57

Resim 36: Anselm Kiefer, Lot's Wife, 1989, T.Ü.K.T.	61
Resim 37: Anselm Kiefer, Varus, 1976, T.Ü.K.T.....	63
Resim 38: Anselm Kiefer, Your Golden Hair Margarete, 1981, T.Ü.K.T.....	64
Resim 39: Anselm Kiefer, Dörtlü, 1973, T.Ü.Y.B.....	66
Resim 40: Anselm Kiefer, Başlıksız, 1984, T.Ü.K.T.....	67
Resim 41: Anselm Kiefer, Sulamith, 1983, T.Ü.K.T.....	68
Resim 42: Anselm Kiefer, Wayland'in Şarkısı, 1982, Fotoğraf Üzerine Karışık Teknik.....	70
Resim 43: Anselm Kiefer, Innenraum, 1981, T.Ü.K.T.....	71
Resim 44: Anselm Kiefer, Belief, Hope, Love, 1984-86, T.Ü.K.T.....	73
Resim 45: Anselm Kiefer, Siyah Evre, 1984, T.Ü.K.T.....	74

KISALTMALAR

T.Ü.Y.B Tual Üzerine Yağlı Boya

T.Ü.K.T Tual Üzerine Karışık Teknik

YY. Yüzyıl

ABD Amerika Birleşik Devleti

ED. Editör

ÇEV. Çeviren

S. Sayfa



GİRİŞ

Tezin temel konusu, günlük hayatta insanların karşısına çıkan sıradan malzemelerin sanatçılar tarafından birtakım değişimlere uğratılıp sanat eserinin bir parçası haline getirilmesinin öyküsünü ve Anselm Kiefer'in bu bağlamdaki girişimlerinin incelenmesini içermektedir.

Sanat eseri, sıradan malzemelerden yoksun olduğu dönemlerde, klasik boya kullanımının radikal değişimleri ve boyanın temelde malzeme olarak kullanıldığı yeni üslupsal gelişmelerle var olmuştur. Ancak sanatçıların fikirlerinin ön plana çıkmasıyla sanat eseri üzerinde yapmış oldukları deneyler, boya dışında yeni malzemelerin olabileceğine dair sorgulamaya ve gelişmeye müsait büyük bir kapı açılmasına sebep olmuştur. Buradaki en önemli olan nokta malzemenin kendisidir. Ancak bahsedilen malzemenin boya gibi benzeri bir resim aracını geliştirmek amaçlı icat edilmiş bir ürün olması söz konusu değildir. Malzemedeki insanlığın her gün karşılaştıkları, kimi zaman fark etmedikleri ve kimi zaman da sadece işlevine ihtiyaç duydukları sıradan malzemelerdir. Bunların, yani günlük ve sıradan malzemelerin sanat nesnesi haline dönüşmesi ise devrim niteliğinde bir yenilik olmuştur.

Uzun bir serüveni içeren bu devrimin başlangıcı Kübist dönemin Sentetik Kübizm evresine dayanmaktadır. Braque ve Picasso'nun bir dizi çalışmalar sonucu yaptıkları kolaj, tuval yüzeyinde boya dışında bilinen ilk malzeme kullanımının başlangıcı olmuştur. Daha sonraları bu girişimin etkisiyle malzemenin resimdeki yeri daha da önem kazanmıştır. Dada döneminde Duchamp'ın "ready made" girişimi resim sanatına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Eleştirmenlerin ve sanatçıların ilgi odağı olan bu yenilik zamanla birçok sanatçı tarafından farklı üsluplarla geliştirilmeye devam etmiştir. Bu gelişim süreçleri; dönemleri, sanatçıları ve eserleri ile incelenmiştir.

Yeni Dışavurumcu dönem kendinden öncekilerden de beslenen yeni bir dönem olmuştur. Dada döneminde olduğu gibi bu dönemde savaşın tahribatlarını taşımaktadır. Bu bağlamda Yeni Dışavurumcu dönem çok güçlü bir vizyona sahiptir.

Sanatçıların resimleri; geçmişini yansıtan bir ayna gibi kimi zaman açık, kimi zaman sübliminal göndermeler yapmıştır. Bu durum göz önünde bulundurularak sanatçıların eserleri üzerinden malzemenin resim içerisindeki etkisi incelenmiştir. Tezin içeriğinde bulunan ve bu dönemi en iyi temsil eden sanatçılardan biri olan Anselm Kiefer ise bu deneyimin kendisi olmuştur. Alman sanatçı Anselm Kiefer, Almanya'da Nazilerin hüküm sürdüğü bir dönemde dünyaya gelmiş ve savaşın etkilerini resimlerine yansıtmıştır. Taşdığı derin izlerin resimde anlatımını güçlendirmek için konuları çarpıcı bir şekilde resmetmiş ve kullandığı malzemelerle anlatımını güçlendirmiştir. Çoğunlukla boya dışı malzemeleri kullanmış ve bu malzemeler resmin içinde boya görevi gördürmüştür. Resimlerinin tek bir malzemedan yola çıkarak yapılmış gibi algılanması Anselm Kiefer'in malzeme kullanımındaki ustalığının bir göstergesidir. Doğadaki malzemelerin yapı olarak yabancılaşarak tuval üzerinde bir boya gibi resimlerinin plastiğine dâhil olduğu görülür. Resimde malzeme kullanımı açısından, Anselm Kiefer'in malzeme kullanımına ilişkin incelemeler baz alınarak bunların çözümlenmesi tezin gidişatını oluşturmuştur.

1. Araştırmanın Konusu

Resmin plastiğinin malzeme ile ilişkisinin Anselm Kiefer'in eserleri üzerinden değerlendirilmesi araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. Ayrıca malzeme ve resim ilişkisinin sorgulanması bağlamında bu oluşumun tarihteki diğer sanat dönemlerinde var oluşu ve gelişim aşamaları da çalışmanın temelini oluşturarak gidişatın gerçekleşmesi için konuya dâhil edilmiştir.

2. Araştırmanın Amacı

Teknik olarak resimdeboya dışı malzeme kullanımında usta sanatçı Anselm Kiefer'in resimlerinin malzeme kullanımının resme plastik etkisi açısından ele alındığı kaynaklar oldukça azdır. Malzemenin resimle ilişkisi ise çalışmanın alt amacı olmakla birlikte başlı başına bir önem arz eder. Sanat tarihine baktığımızda resmin yapılabilmesi için en temel ihtiyaç malzemelerdir. Bu malzemelerin ise en çok kullanılanı boyadır. Resimde boya görselliği oluşturan yaygın bir malzemedir. Ancak çağın gelişmesi ile birlikte boya kendi içinde çeşitlenmeye başlamış ve sanatçılar boyanın dışına çıkarak doğadan aldıkları malzemeleri resim içerisinde kullanmaya başlamışlardır. Bazı sanatçılar bu resim dışı malzemeleri resmin içindeki

organik yapıdan uzaklaşmadan bir boya gibi metaforlaştırmışlardır. Günümüz sanatına geldiğimizde ise resimde boya dışı malzeme kullanımının oldukça fazla olduğu görülmektedir. Bu malzeme kullanımında en zengin sanatçılardan biri Anselm Kiefer'dir. Sanatçının plastik açıdan malzeme kullanımı ile ilgili Türkçe kaynakların az olması ve bu eksikliği gidermek çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

3. Araştırmanın Önemi

Tarih araştırmalarında önemli role sahip olan deneyler birçok olayın gelişmesinin başlangıcı olmuştur. Bilimin başı çektiği bu olgu sanatın gündemini de belirlemiştir. Sanatın güncelliğini diri tutan olayda sanatçıların eserleri üzerinde deneylediği yeni yöntemler olmuştur. Günümüz sanatında resim kendi gerçekliği içerisinde birçok yöntem içermektedir. Bu gelişimin izleri geçmiş dönemlerdeki buluşlara dayanmaktadır. Çalışmanın konusunu oluşturan Anselm Kiefer'in eserlerindeki yöntem geçmişin kalıntılarını fazlasıyla taşımaktadır. Yüzyıllardır boya ile resim yapma anlayışının kırıldığı Kübist dönem, bu anlayıştan etkilenen ve Anselm Kiefer'in dönemine kadar birçok dönemin öncüsü olmuştur. Bu anlayıştan doğan farklı üslupların ortak özelliği ise boya dışındaki malzemelerin resimde kullanımınıdır. Kiefer de boya dışı malzemeleri resimlerinde oldukça fazla kullanan ender sanatçılardan biridir. Eserlerindeki yoğun boya tatları ve kullandığı karışık malzemelerin ilk bakışta ayırt edilmesi çaba gerektirir. Bu da Kiefer'in ustalığının bir sonucu olarak değerlendirilir. Resimde malzeme kullanımı açısından, Anselm Kiefer'in malzeme kullanımına ilişkin elde edilecek bilgiler bu tezin temelini oluşturmaktadır. Ayrıca tez konusu, boya dışı malzemelerin tuval üzerindeki plastik etkisini ortaya koyması açısından da önemlidir.

4. Araştırmanın Kapsamı

Tezin ilk bölümünde, resim ve malzeme ilişkisi bağlamında malzemenin ilk kullanıldığı dönem ve daha sonrasında malzemenin gelişim aşamaları ve dönemleri ile çalışmada yer almıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde ise Yeni Dışavurumcu dönemin birçok ülkede ortaya çıkışı alt başlıkları ile yer almıştır. Aynı zamanda dönem içerisindeki sanatçılar ve eserlerinin incelemeleri çalışmanın bu bölümünün gidişatını belirlemiştir. Çalışmanın son bölümünde ise Anselm Kiefer'in hayatı, sanat anlayışı ve eserleri yer almaktadır. Kiefer'in eserlerindeki malzemelerin resme plastik etkisi incelemenin temelini oluşturmakla birlikte eserlerle ilgili içerik

incelemeleri de eserlerin yorumlanmasında resmin bütününe destekler nitelikte çalışmanın son bölümünü kapsayarak yapılmıştır.

5. Araştırmanın Yöntemi

Tez çalışması için kullanılan yöntem literatür tarama yöntemidir. Bu tarama yöntemiyle ulaşılan kaynaklarda, malzemenin resimde kullanımı ve gelişimi belirli bir düzen içerisinde olmakla birlikte Yeni Dışavurumcu dönem ve Anselm Kiefer'le ilgili elde edilen bilgiler metne dönüştürülmüştür. Çalışmada asıl problem olan plastik etki açısından Kiefer'in resimlerindeki malzemenin kullanımı, literatür taraması ile elde edilmiş eserlerin bilgileri ve görselleri kaynaklardan belirlenerek, problemin amacını yanıtlayacak şekilde yapılmıştır. Sonuç olarak tüm veriler çözümlenip yorumlanarak biyografik ve sanatsal çözümlene yöntemi ile bilimsel araştırma ve yazım kurallarına uygun şekilde yapılmıştır.

BÖLÜM I

MALZEME VE RESİM

1. 1. Malzemenin Resme Dahil Oluşu ve Gelişim Süreçleri

Tıpkı gerçek hayatta olduğu sanatta da her gelişmenin kendisinden önceki eylemlerin izlerini taşıdığı düşünülürse yakın zamandaki bir eylemi doğru açıklamak için geçmişe göz atmanın gerekliliği ortaya çıkar. Bu noktada Kiefer'in resimlerinde malzeme kullanımı ele alınırken, konumuzun Kiefer'den çok önceki bir zaman diliminde gerçekleşmiş olayların izlerini taşıdığını görmekteyiz. Resme yeni bir ivme kazandıran malzemenin sanatsal bağlamda resme dâhil oluşu, Kübizm dönemine dayanmaktadır. Yeni anlatım dilinin olduğu bu dönem malzemenin kullanımı ile ilgili yeni bir gerçeğe tanıklık etmiştir. Daha sonraları ise resimde yeni anlatım dilleri oluşmuş ve malzemenin sanat eseri üzerinden izleyici ile iletişimi farklı üsluplarla yön bulmuştur. Bu bölümde malzemenin resim bağlamında yeniden doğuşu, gelişimi ve sonucundaki oluşumlar incelenecektir.

1. 1. 1. Kübizm

Kübizm dönemi resim tekniği ve üslubu açısından devrim niteliğinde yeniliklere sahip bir dönemdir. Başladığı ve geliştiği dönemlerin herbiri yavaş yavaş ve birbirini takip eden gelişmelerle sanat tarihine konu olmuştur. Resim yüzeyinde geleneksel malzeme dışında gündelik hayatta karşımıza çıkan malzemenin, kendi bağlamından kopup bir resim malzemesi olarak kullanımının ilk örnekleri bu döneme işaret ederken, bu dönem malzemenin kullanımı ile ilgili ani bir varoluş öyküsüne sahip değildir. Bütün bir dönemi ele almak bu oluşumun hakkındaki olayları daha iyi anlamaya yardımcı olacaktır.

Kübizm, Paris'te 1908'den itibaren İspanyol ressam Pablo Picasso (1881-1973) ile Fransız ressam Georges Braque'ın (1882-1963) öncülüğünde gelişen sanat akımıdır. Akımın 'Kübizm' olarak adlandırılması, eleştirmen Lois Vauxcelles'in yazdığı bir yazı ile gerçekleşmiştir. Söylentiler ışığında akımın ismini almasının en önemli sebeplerinden biri de Henri Matisse'tir. 1908'de Sonbahar Salonu'nun

jürisinde yar alan Matisse, sergiye katılan Braque'ın "L'Estaque" resimlerini şematik küçük küplere benzetmiş olması ve Vauxcelles'in bu benzetmeden esinlendiği bilinmektedir. Sanat eleştirmeni Guillaume Apollinaire (1880-1918) aynı zamanda akımının isminin içselleşmesinde gerçek bir taraftar olmuştur. 1911 yılının Sonbahar Salonu ile ilgili yazdığı yazılarda Kübizm ile ilgili sanat eleştirilerinde bulunmuş ve Kübizm'in Fransa'da dönemin en yüce sanat akımı olmakla birlikte yeni bir dil anlayışı olduğunu belirtmiştir (Antmen, 2013: 45). Kübist sanatçılar resme yepyeni bir anlam katarak yeni bir görsel dil oluşturmuşlardır. Resimde çizgiyi ve biçimi sorgulayarak olanın dışında yeni alternatifler peşindeydiler. Sanatsal bağlamda resimde yapmış oldukları bu radikal değişikliklerin fitili tam bu noktada ateşlenmiştir.

1906 yılında ölen ve "doğada ne varsa küreye, koniye ve silindire göre biçimlenir" diyen Cezanne'ın anısına saygı için 1907 yılında açılan bir sergide Cezanne'ın olgunluk döneminde yapmış olduğu eserleri genç sanatçıların dikkatlerini çekmiştir. Bu genç sanatçılar arasında Picasso ve Braque'ın bu resimlerden yaptıkları incelemeler ve yorumlamalar modern sanatın gelişimi bakımında ilgi çekici sonuçlar doğurmuştur (Turani, 2014: 587). Gerçek görüntünün nasıl olması gerektiği kübistlerin en büyük şüpheleriydi. Artık gerçeğin görüldüğü gibi resmedilmesi idealine inanmıyorlardı. Resimlerinde Alman Dışavurumcuların aksine yalnız duygularıyla, temalarını ve formlarını aramayı hedeflemişlerdir. Resimlerini sistematik olarak yapılandırmanın yeni bir yöntemini keşfetmişlerdir. Pablo Picasso ile Georges Braque'nın yanı sıra Jean Metzinger, Juan Gris, Albert Gleizes ve Fernand Leger nesnelere parçalıyor ve üç boyutlu öğeler olan küp, koni ve küre şekillerine indirgeyerek yeniden bir araya getiriyorlardı. Resimde bu parçalamaları yapabilmek için; maşrapa, şişe, bardak, kitap ya da müzik aleti gibi nesnelere bir araya getirerek oluşturdukları natürmortlardan yararlanmaktadırlar. Sabit bakış açısıyla tek bir nesneye odaklanmak yerine, natürmordun etrafında dönermişçesine aynı anda bir açıdan çok açıdan resmetmişlerdir (Krausse, 2005: 94). Böylece kübist bir resimde nesnenin görüntüsü tuval yüzeyinde parçalara ayrılmış ve aynı anda birçok bakış açısıyla gösterilmiştir. Bu aynıandalık-eşandalık adından da anlaşılacağı gibi, resme dördüncü boyutun (zaman boyutunun) girmesi demektir (Yılmaz, 2013: 86). Bu çalışmalarında her iki ressam Cezanne'ın yaptığı gibi Rönesans perspektifindeki kaçış noktasına veda etmişlerdir. Picasso ve

Braque'ın resimlerinde her nesne kendine ait bir kaçış noktasına sahiptir. Resimlerindeki renkten kopuş onları Cezanne'den ayıran bir özelliktir. Picasso ve Braque resimlerinde renklerin yerini siyah beyaz değerler alır. Fakat Picasso rengi resme dâhil etmek için çeşitli deneyler yapmıştır. Fakat karıştırılmamış renk, yüzeysel bir biçimlendirmeye mecbur ettiğinden yaptığı çalışmalar başarılı olmamıştır. Renk, resimdeki kübik vücutlaşmaya karşı koymuştur. Bu bağlamda Kübizmin ilk dönemi 1909 da sona ermiştir (Turani, 2014: 588).

1. 1. 1. 1. Analitik Kübizm

1908-1912 yıllarına rastlayan Analitik Kübizm döneminde Cezanne'ın adım attığı yoldan ilerleyen Picasso ve Braque nesnelere optik bir parçalamaya tabi tutarak adeta radikal görsel bir tavır sergilemiştir. Bu dönem resminde parçalanmış yüzeyler giderek küçülmüş, nesnenin farklı açılarından adeta keskin cam kırıkları gibi üst üste binmesiyle de resimdeki nesnelere seçmek güçleşmiştir. Resim yüzeyinin tümünü kaplayan imgenin içinde geleneksel anlamda 'espas' ile karşılaşmak olanaksızdır. Bu dönem kübist resimler yeşil, gri ve kahve tonlarıyla sınırlıdır. Bunun nedeni; rengin espas ve biçim odaklı yeni arayışlar uğruna bilinçli olarak arka planda bırakılmasıdır. Bu dönem resimlerinin çoğu genellikle natüremort ve portre gibi geleneksel türlerle sınırlıdır (Antmen, 2013: 48). Analitik Kübizm'de doğa biçimi, resim yüzeyinin düzeni için çeşitli parçalara ayrılır. Bu bağlamda Analitik Kübizm doğa resminin kesin reddidir. Bu sistem gözü aldatan unsurları bir yana bırakarak, eşyayı tam olarak resmetmek istemiştir. Bu bağlamda gerçekçi bir tarafı vardır. Analitik Kübizm eşyayı tek bir açıdan resmetmek yerine, akıldan eşya etrafında dolanıp, görülen bazı biçimleri, akla gelen formlarla birleştirmiştir. Bir yandan objeyi elden geldiğince objektif olarak biçimlendirmek ister; diğer yönden resmi bağımsız bir organizma olarak görür. Bu organizma doğadaki biçim izleniminden, sübjektif olarak bir seçimiyle ortaya çıkar. Böylece objektiflik ve sübjektiflik, organizmanın öz yapısını biçimlendirir ve eşyayla resimden birini yeğlemek gereksinimi ortaya çıkınca, resim lehine kara veren sanatçı, Kübizmin üçüncü dönemi olan Sentetik Kübizmin içine girmiş olur (Turani, 2014: 588).

1. 1. 1. 2. Sentetik Kübizm

20. yüzyıl resim anlayışında malzeme ve teknik bakımından sanatçının kendini bularak özgürleştiği, yenilikçi hareketlerin ortaya çıktığı, resimde

maddeleşmenin ve dokuna bilirlilik gibi özelliklerin sanatçıların yaşamının içinde yer aldığı bir sanat anlayışının doğduğu bir yüzyıl olmuştur. Bu oluşumlar içerisinde resim sanatı, yaşama yön verdiği kadar yaşamında sanata yön verdiği bir alana dönüşmüştür (Üner, 2014: 83). 1912 kışından 1913 yılına kadar Picasso ve Braque, renkli ya da yazılı kâğıt parçalarının yapıştırılması metodu ile kolajlar (papiers colles) üretmeye giriştiler. İstenilen biçimde kesilen ya da işaret ettiği obje hakkında bir ipucu içeren kâğıt parçalarının her biri belirli bir nesneyi temsil ediyordu. Farklı nesnelere belirtmek için bambu gibi kâğıttan başka malzemeler de kullanmaya başladılar. Bu evre sentetik Kübizm olarak adlandırılmıştır (Hodge, 2014: 106).

20. yüzyılda kolaj tekniğini gerçek anlamda Picasso ve Braque, kübist kolajları ile resim sanatındaki geleneksel yapının gerçekliğini tamamen değiştirmişlerdir. Öklidyen boşluk anlayışının dışına çıkarak uzamsal derinliği yüzeye doğru yaklaştırmışlar ve özellikle kolajı tuvalin dışına taşıyarak sanatın kavramsal bir boyuta taşınmasına yön vermişlerdir. Greenberg'in bu durum ile ilgili yorumuna göre, Picasso ve Braque bir yüzey sanatından heykelsi bir sonuç çıkarmayı başarmış, iki boyutluluğa farklı bir üç boyutluluk katarak yeni bir gerçekçilik öne sürmüşlerdir. Sentetik kübizm döneminde gerçekleşmiş olan kolaj anlayışı ilk olarak vinil denilen yağlı kumaş parçası ile Braque gerçekleştirmiştir. Braque'nin bu denemesini gören Picasso ise bu teknikle vinil ve başka materyalleri de ekleyerek gerçekleştirmiş olduğu "Still life with the chair caning" adlı yapıtı kübist kolaj ile oluşturduğu ilk yapıtı olmuştur. Picasso'da Braque gibi vinili tuvale yapıştırarak ve üstünü boyayarak sandalye illüzyonu ile kaynaştırmıştır. Picasso'nun bu yapıtını incelediğimizde oval çerçeve kalın bağ ile sarılmış olan resim, bir kahve sehpa üzerinde gazete, saat, bıçak, kesilmiş limon, peçete, şarap bardağı ve "jou" harfleri gibi elemanlarla oluşturulmuş bir kompozisyonudur. Rast gele bir şekilde bir araya getirilmiş gibi görünen bu elemanlar alıcıya aslında günlük yaşamın rastgeleliğini ve statik yaşamı yansıtmaktadır. Resmin üçte birini kaplayan vinil alan, en gerçekçi bölüm olarak ön plana çıkarken burada aslında gerçeklik algısı ile yaratmış olduğu kurguyla gelecek yüzyılın sürprizlere açılmış bir kapı olarak yeni sanata atılmış bir adım olarak da değerlendirilmektedir (Üner, 2014: 83-84).

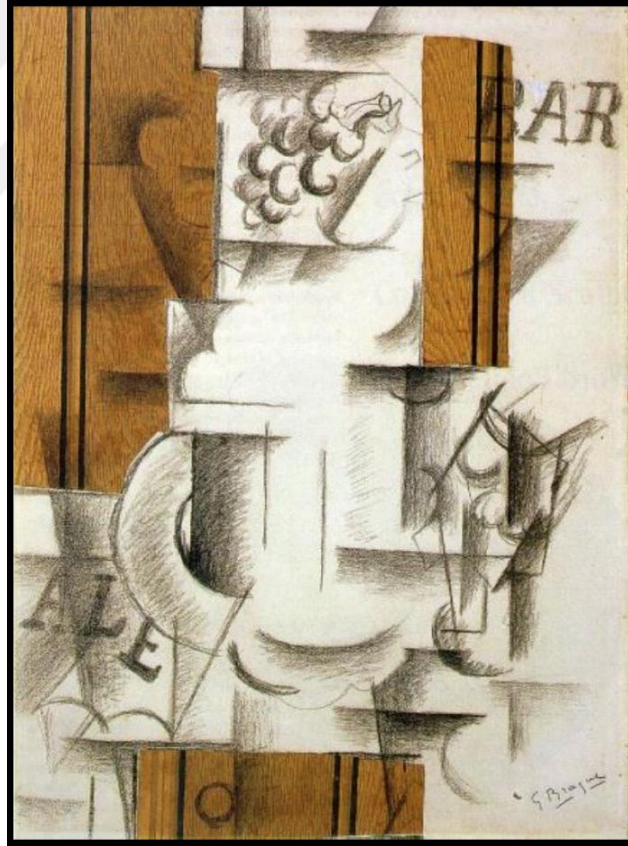


Resim 1: Pablo Picasso, “Hasır Sandalyeli Natürmort” (Still Life with Chair Caning) adlı eseri, 1912, Muşamba ve sicim, Oval tuval üzerine yağlı boya, 27 x 34.9 cm Kaynak: Noyan, 2015: 170

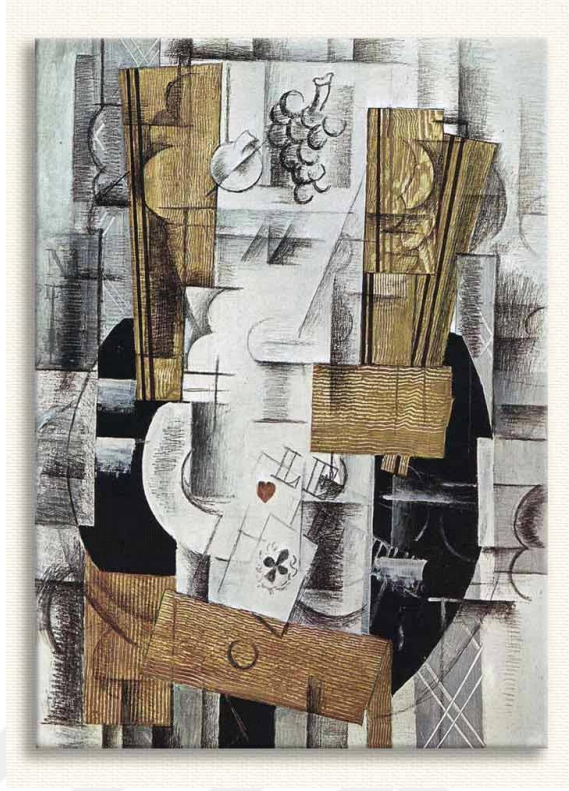
Bir sanat eseri salt kendi kurallarına bağlı bir varlık olarak gündelik hayatın basit bir unsurunu bile bir kullanım değerinden arındırarak saf estetik bir nesne haline getirme gücüne sahiptir. Bir gazete parçası kendi olgusunda bambaşka bir yere sahipken, sentetik kübizmde bu olgu bambaşka bir kimliğe kavuşmuştur. Hem gündelik bir nesne hem de estetik bir obje olarak algılanmaya başlamıştır. Bu sebeple kübist kolajlar hem çok soyut olurken hem de gerçek bir yapıya sahiptir. Bu sentezleme içerisinde, sanat ile gerçek arasındaki bağlantıyı sorgulayan bir medyuma dönüşmüştür (Krausse, 2005: 94-95).

Braque “Meyve Tabakası ve Bardak” (Resim-2) tablosunda ahşap izlenimi verecek bir duvar kâğıdı kullanarak bunları tuvalin iki yanına dikey ve resmin alt bölümüne yatay olarak yerleştirmiştir. Doğacı bir anlayış ile çizdiği üzümler, resme diğer öğelerle çelişen bir gerçeklik kazandırmıştır. Sanatçının kullanmış olduğu duvar kâğıdı Picasso’nun da kullandığı muşambalar gibi resmin en gerçekçi ve çarpıcı noktası olarak görülse de izleyici bunun gerçek nesne olmadığını bilmektedir. Braque’ın 1913 yılında yapmış olduğu “Oyun Kartları ve Natürmort” (Resim-3) çalışması bir önceki resmin daha da işlenmiş ve benzeyen bir halidir. Fakat bu

resimde sadece karakalem ve yağlıboya kullanılmıştır. Ahşap gibi görünen kısımlar duvar kâğıdı değil yağlıboyadır. Ahşap görüntüsünü oluşturmak için sanatçı bir dekoratörün tarağı yardımıyla damarlı bir görünüm yakalamıştır. Picasso ise bu tekniği daha da ileri götürerek “Şişe, Bardak ve Keman” (Resim-4) adlı tablosunda kemanın bir bölümünü, bir gazete parçası ile kaplamış ve resmin yüzeyi olan kâğıda karakalem ile çizmiştir. Diğer bölümü ise tahta taklidi bir biçim olarak yapıştırılmıştır. Onun hemen yan tarafında kemanın çizgilerini belirten başka bir gazete parçasının üzerinde de bir bardak sembolü bulunmaktadır. Resmin sol tarafında ise gazeteden kesilmiş bir şişe yapıştırılmıştır. JOURNAL sözcüğünün harfleri resme yapıştırılmıştır ancak gazetenin çizgileri bir çerçeve gibi sadece kontur çizgileri ile kendini belli etmektedir. Resim yüzeyinde kullanılan nesnelere yaşamımızda yer alan nesnelere ve belli aralıklarla yerleştirilmiştir (Lynton, 2015: 62-64).



Resim-2: Georges Braque, “Meyve Tabağı ve Bardak” adlı yapıtı, 1912, yapıştırılmış kâğıt ve karakalem, 61 x 44,5 cm Kaynak: Lynton, 2015: 62



Resim-3: Georges Braque, “Oyun Kağıtları ile Natürmort” adlı yapıtı, 1913, tuval üzerine yağlıboya ve karakalem, 81 x 60 cm Kaynak: Lynton, 2015: 63



Resim-4: Pablo Picasso, “Şişe, Bardak ve Keman” adlı tablosu, 1912-1913, tuval üzerine yapıştırılmış kâğıt ve karakalem, 47 x 62 cm Kaynak: Lynton, 2015: 63

Bu dönemde Picasso ve Braque’ın kullanmış olduğu baskılı kumaşlar ve artık malzemeler kolaj tekniğini üçüncü boyuta taşımış, dolayısıyla asamblaj tekniğinin ilk örneklerini teşkil etmiştir. Fakat kolajın 20. Yüzyılın en önemli sanat tekniklerinden

biri haline gelmesi, gazete, afiş, kart postal gibi kitle kültürüne özgü basılı malzemenin bu çağda yaygınlık kazanmasıyla ilgilidir. Picasso ve Braque bu dönemki yapıtlarında, yaşadıkları dönemin siyasi ve kültürel olaylarına ilişkin bilgilerin yer aldığı gazete kupürleri ve reklam imgelerini kullanmışlardır. Bu bağlamda ilgilerinin mutlak biçimsel kaygılarla sınırlı olmadığına ipuçlarını verirler. Kübist kolajlar sanat nesnesinin durumuna ilişkin çeşitli soruları gündeme getirmiştir. İlk kez geleneksel malzemenin dışında, kitle kültürüne özgü gündelik, sıradan malzemenin sanat yapıtının ögesi haline gelmesi büyük bir adım olarak nitelendirilmiştir; kolaj, sanat ve yaşam arasındaki keskin sınırların belli ölçüde erimesine sebebiyet vermiştir. Neyin sanat olup olmayacağına akıllarda soru olduğu bu dönemde bu kadarının bile çok büyük bir adım olduğu tarihe yazılmıştır. Sanat nesnesinin malzemesine ilişkin çeşitli sorgulamaları gündeme getiren bu yaklaşım 20. yy. sonraki adımlarına ilişkin ipuçları taşımaktadır. Dada kolajlarına ve fotomontajlara, Pop kolajlarına ve hatta günümüze kadar uzanan dijital kolajlara temel oluşturmaktadır (Antmen, 2013: 48-49).

1. 1. 2. Dadaizm

Savaşlar her zaman toplumun yaşam ve düşünce biçimini değiştirmiştir. Acılar, zorluklar ve bunların getirmiş olduğu düşünceler insanların zaman kavramını değiştirmiş adeta bir saatteki akrep ve yelkovan gibi zihinlerinde akmaya başlamıştır. Yeni yaşam, yerleşim arayışları toplumun yaşam olgusunu değiştirerek, farklı kültürlerin bir araya gelmesine sebep olmuş ve yeni gelişmeler doğurmuştur. Söz konusu gelişmeler yalnızca toplumu değil özelde sanatı ve sanatçıyı da etki altında bırakmıştır. Bu demek oluyor ki, değişimlerin yaşanmasına sebep olan savaşlar sanatında gündemini değiştirip, sanatta yeni ifadelerin ve anlatımların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Dada döneminde göreceğimiz yeni anlatımlar resimde malzeme kullanımı ile doğrudan ilişkilidir. Bu dönem duygusal tavırların birer ürün haline geldiği ve cesur anlatıların olduğu en önemli dönemlerden biridir. Dada döneminin sanattaki bu içsel haykırışı siyasi olayları da içine alır. Tam bu noktada Dada hareketine değinmeden önce Dada'nın etkisinde kaldığı I. Dünya Savaşından bahsetmek yararlı olacaktır.

1. 1. 2. 1. I. Dünya Savaşı

1914 öncesinde İtalya ve Almanya, dünya sömürge pazarında söz sahibi olabilmek için silahlanıyor, bu tehdidi gören Fransa ve İngiltere gibi ülkeler ise tetikte bekliyorlardı. Bu arada Osmanlı ve Rus imparatorlukları da ömürlerinin son dönemine doğru yaklaşıyordu. Başta Avrupa olmak üzere dünya ülkeleri büyük bir savaşa hazırlanıyordu. Alman ve İtalyan hükümetleri, savaşın ulusal yaşantıyı zenginleştirip güçlendireceğine ilişkin propagandalar yayınlıyordu. Bu propagandalar halkın yanı sıra bazı büyük sanatçılardan da destek alıyordu. Örneğin İtalyan gelecekçileri, savaşı “dünyanın temizlik aracı” olarak görüyorlardı. Gelecekçilere göre İtalya, bu aracı kendi çıkarı doğrultusunda hiç çekinmeden kullanmalıydı. İtalyan hükümeti de yeni bir başlangıç için bu savaşa girmenin zorunlu olduğunu düşünüyordu. İtalyan gelecekçileri savaşın bu yönünü benimserken, Avrupa’daki bazı anarşist, nihilist, komünist sanatçıların da içinde bulunduğu bir grup ise savaşın çok büyük felaketlere yol açacağını hissediyor, buna karşı çıkmak ya da en azından savaşa hiçbir şekilde dahil olmamak gerektiğini söylüyordu.

I. Dünya Savaşı patlak verdiğinde can derdine düşen savaş karşıtları kaçmaya karar vermişlerdir. Kaçanların bir kısmı Avrupa’nın tarafsız ülkesi olan İsviçre’ye sığınmıştır. Almanya’dan Frank Wedekind, Fransa’dan Romain Rolland ve Henri Guilbeaux gibi yazarların yanı sıra, sonradan Lenin diye tanınacak olan Rus devriminin lideri Vladimir Ulyanov ve daha başka siyasi şahsiyetler de orada, pusudaydı. Zürih’te toplananların neredeyse hepsinin ortak dili Almancaydı. Francis Picabia (1879-1953) ve Marcel Duchamp (1887-1968) ise Amerika’ya gitmişlerdi. Sanat tarihinde Dada olarak bilenecek anlayış, Zürih ve New York’ta eşzamanlı (ancak birbirinden habersiz) bir şekilde, böyle bir dönemde doğmak üzeredir (Yılmaz, 2013: 144-145).

1. 1. 2. 2. Dada Hareketi

Dada hareketi, Alman aktör ve oyun yazarı Hugo Ball tarafından Zürih’de “Cabaret Voltaire”de 1916’da kurulmuştur. Kurucuları arasında Romanyalı şair Tristan Tzara, Jean Arp, Alman şairi Richard Huelsenbeck ve Romanya’lı ressam Marcel Janco gibi adlar yer alır. Aslında bu anlayışın kuruluşuna ilişkin çelişkili bilgiler vardır. Örneğin “dada” sözcüğünün ilk kez Zürih’de 8 Şubat 1916 günü “Terasse” kahvesinde Tristan Tzara’nın ağzından çıktığı, 8 Şubat 1916 günü

Dadacıların toplanma yeri olan “Cabaret Voltaire” de üç Alman sanatçıdır. Hugo Ball, Hans Arp, Richard Hulsenbeck ve Marcel Janco’nun yer aldığı bir toplantıda Romanyalı şair Tzara’nın “Larousse” sözlüğünden bir rastlantı sonucu bulunan “Dada”yı ilan ettiği ve yine bu akımın 1915 yılında Raoul Hausmann tarafından ortaya konduğu belirtilmektedir (Akdemir, 2007: 12-13). Bu bağlamda Dada anlayışı adını alması babında tam olarak kesin bir başlangıç öyküsüne sahip değildir.

Ayrıca Dada’nın tam olarak ne anlama geldiği konusundaki bilgiler de çelişkilidir. Bu çelişkiyi doğuran çeşitliliğe göre “Dada”, bazılarının iddia ettiği gibi, Rumence “evet”, Fransızca “oyuncak at” anlamına geldiği için mi, yoksa, “bir çocuğun çıkardığı ilk ses: da...da...da” olmasından dolayı mı adını almıştır. Önemli olan Dada’nın “sanattaki yeni”nin ifadesi olmasıdır. Tristan Tzara’ya göre Dada, bir protesto ve yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisi olmuştur (Antmen, 2013: 122). Dada yeni bir reaksiyondur ve yeni bir organizma gibi yaşama kendi koşulları ile bağlantılıdır. Bu anlayış yeni ve yeniden de yeni ifadelerini tekrar tekrar doğurmuştur.

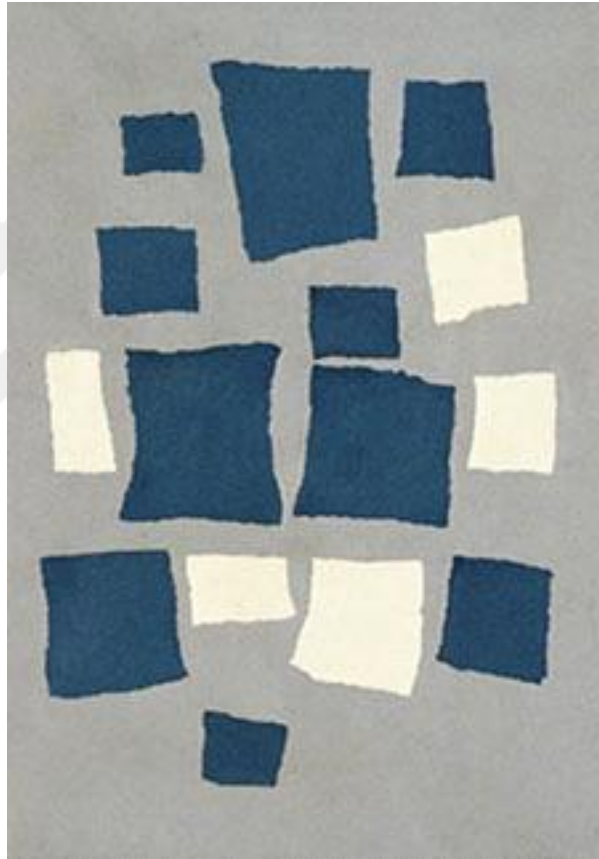
Dadaizm’in temel ilkesi “saçmalık”tır. Dada’da ek bir tarzdan bahsedilmeyeceği gibi sadece plastik sanatlara da indirgenemezdi. Dadaist müzik ve edebiyat da bulunmaktadır. Dadaistler, görüşlerini yaygın bir şekilde duyurabilmek için halkı saygısızlık bombardımanına tutmuşlardır. Orta kesim değerlere karşı gelirken sanatı ortadan kaldırmaya çalışıp genel olarak anti sosyal ve disiplinsiz davranışları desteklemişlerdir (Hodge, 2014: 119).

Dadacılar sanatın yerine “anti-sanat”ı koymuşlardır. Burjuva sınıfı sanat kavramıyla bağını koparmış ve gelenekleri hiçe sayan yepyeni bir sanatın peşine düşmüşlerdir. 1913 yılında Marcel Duchamp, “Ready-made” olarak isim verilen hazır nesnelere kullanarak “ikiyüzlü sanat uzmanlarına” zekice bir oyun oynamıştır. Duchamp, dükkânlarda satılmakla olan bir şişe sepetini, bir bisikletin ön tekerleğini ve pisuarı galeride “sanat eseri” olarak sergilemiş ve bir sanat eserinin yalnız sanat camiası tarafından tanınan bir mekânda sergilenince sanat eseri olabileceğini göstermiştir. Duchamp’ın bu etkileyici eylemi sanat camiasının en etkili sorgulama şekli olmuştur. Kurt Schwitters’in “kolaj” ve “asamblaj” ları belki daha az radikaldir

ancak Duchamp' ın bu eylemi kadar değildir. Schwitters “MERZ” sanatçısı olarak tanınmaktadır. Bunun nedeni ise Alman bir gazetede ki “Kommerz – und Privatbank” (Ticari ve Özel Banka) ilanındaki “Kommerz” kelimesinden kesilerek oluşturulmuştur. “Merz” harfleri Schwitters bunları ilk kolajlarından birinde kullanmış ve bu durum sanatçının markası haline gelmiştir. Schwitters Dadaistlerin çoğu gibi ilk zamanlar da geleneksel sanat anlayışına sadık kalmıştır. Sanatçının tüm meselesi sanatın yalnız kendi kurallarına uyması olmuştur. Ancak Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Schwitters başka bir yola girmiştir. Sanatçı harap olan, parçalanmış, işlevini yitiren şeylere yönelmiştir. Günlük yaşam içerisinde araştırmalar yaparak, buldukları ile ünlü MERZ resimlerini yapmaya başlamıştır. Hannah Höch, Raoul Hausmann ve John Heortfield de çalışmalarını gazeteden kestikleri kâğıtlar ile oluşturmuşlardır. Kübistlerin sanatsal kolajlarıyla kendi yaptıkları sanatın karıştırılmaması için çalışmalarına “fotomontaj” olarak adlandırmışlardır (Krausse, 2005: 100). Dadacıların yaptıkları işler de kendinden sonraki sanat anlayışlarına etkide olmasının yanı sıra sanattaki bilinen gerçekliğin değişmesi ve kırılması anlamında büyük önem taşımaktadır. Sanat dışı nesnelere, dadacıların ürettikleri işlerde yeni anlamlar kazanmıştır. Sıradan bir malzemenin resmin bir parçası gibi algılanması ve verdiği mesajın gerçekliği, gündelik kullanılan malzemelerin ne olduğu değil ne olmadığı ve ne olabileceği düşüncesi kadar gerçektir. Bu nesnelere belki bir tahta belki bir gazete olduğu gerçeğini yitirip resmin plastiği açısından yorumla indirgenmediğinde ortaya ne sonuç çıkacağı belli değilken aslında sınırsız birer anlamlar gerçekliği kazanmıştır. Bu yönden kazandığı en önemli ifade çokluk olmuştur. Bu dönemde artık bir malzemeye bakarken bu malzemeyle ilgili net bir tavır koyulamamaktadır. Kullanılan malzemeler için söylenecek olgular, o malzemeyi kullanan sanatçının ruh durumuyla ilişkili olmuştur. Bu durum Dada döneminden sonraki dönemlerde yetişecek sanatçılar için resimde malzeme kullanımını açısından iyi bir dayanak ve çeşitlilik olmuştur.

Dada sanatının en yaratıcı özelliği de çeşitliliği olmuştur. Yenilikçiliği benimseyen dadacıların sanatın ne olabileceği konusundaki yerleşmiş görüşlere karşı çıkmaları onların ortak özelliğidir. Görünüşte yeni değerler getirmiyorlar, yerleşik değerlerle hesaplaşıyorlardı. Bu yüzden yeni üsluplar getirmek yerine var olan yöntem ve üsluplara yeni anlamlar kazandırıyorlardı. Bir yapıtı sanat yapan konusu, içeriği, türü ve yansıttığı ustalık değil sanatçının onun sanat olduğunu bilmesidir.

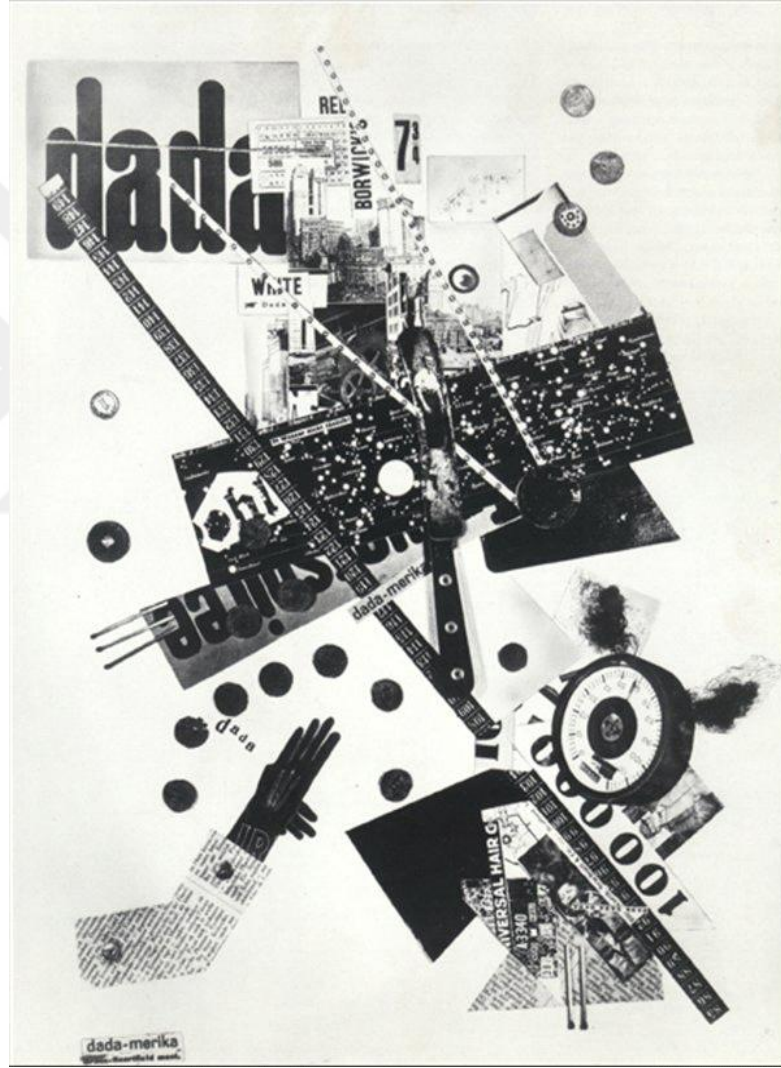
Bunu destekler nitelikte ‘Sanatçının tükürdüğü her şey sanattır,’ diyordu Kurt Schwitters. Bu tutumu, Kübizm, Fütürizm ve Devrim-öncesi Rus sanatı belki de hazırlamıştı fakat artık Dada ile bu tutum kendini açıkça ortaya koymaktadır (Lynton, 1982: 130). Dadaizm, kolaj (Kübizm) gibi gelişmekte olan hareketli görüntüleri, dinamizm ve propaganda (Fütürizm) gibi önceki sanat hareketlerinden ödünç alınan kavramlarla, sanatın toplumda savaşa neden olan role devamlı olarak eleştiri getiriyordu. Tesadüf, sanatçıların bu durumu ifade etme yöntemlerinden biri olmuştur. Örneğin, Arp, yırtık kâğıt parçalarını rastgele yere atıp onları rastlantısallık yasasıyla uyumlu bir biçimde düştükleri yere yapıştırmıştır (Hodge, 2014: 119).



Resim-5: Jean Arp, “Talih Yasalarına göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler” adlı yapıtı, 1916, Kesyap
Kaynak: <http://bilgesubabur.blogspot.com.tr/2014/05/dada.html> (Erişim Tarihi: 30. 01. 2018)

Jean Arp’ın “Talih Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler” adlı resminde, adından da belli olduğu gibi tesadüflere yer verdiğini ima etmektedir. Resimdeki dikdörtgenlerin dizimi tesadüf gibi görünmektedir. Sanki yukarıdan rastgele atılmış ve düştükleri yere yapıştırılmış gibi durmaktadır. Yalnız insanı ikilemde bırakan bir durum ise, resimdeki biçimlerin büyüklüğü, açık, orta ve koyu değerleri ve bu dikdörtgenlerin tesadüf olabileceği gerçeğidir. Belki de bu resim

Arp'ın, yaratıcılık payının yüzde kaç olabileceği konusunda düşündürmek isteği bir durumdur. Bu resimde sanatçı kübistlerin kesip yapıştırma tekniğinden yararlanmıştır. Berlin Dada Gurubundan olan Heartfield ve Grosz ortaklaşa yaptığı bir resimde de (Resim-6) kesip yapıştırma tekniğinden yararlanmıştır. John Heartfield' de bu tekniği izleyerek bulduğu fotokurgu tekniği ile resimler (Resim-7) yapmıştır. George Grosz ise önceleri, kübist ve gerçekçi havada resimler yapmakla birlikte, bazı hiciv dergilerinde karikatürümsü resimler (Resim-8) yayınlamıştır (Yılmaz, 2013: 157-158).



Resim-6: George Grosz ve John Heartfield, “Dada-merika” isimli yapıt, 1920, kesyap Kaynak: Yılmaz, 2013: 158



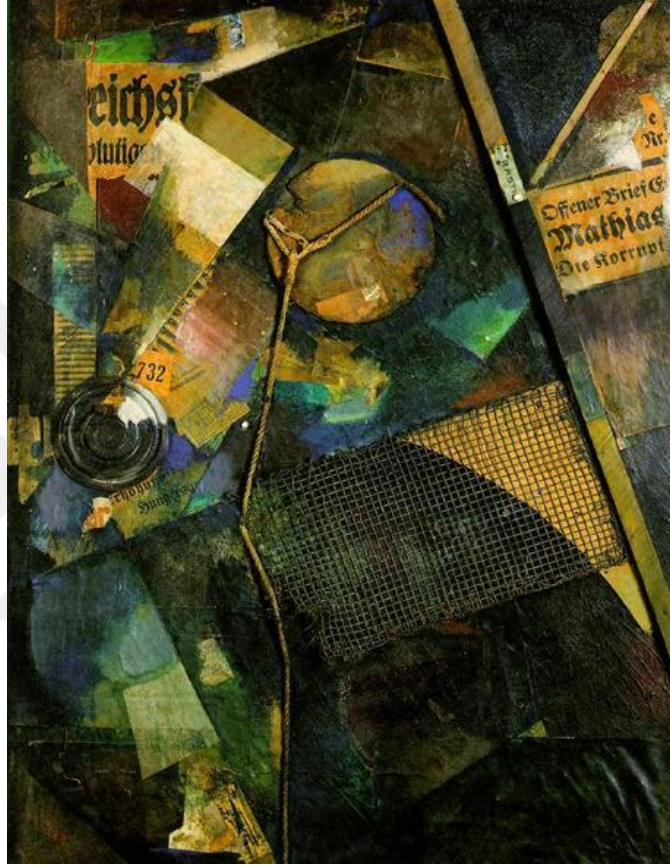
Resim-7: John Heartfield, “On Yıl Sonra Baba ve Oğulları”adlı yapıtı, 1924, Fotomontaj, Doğu Berlin, Sanat Akademisi Kaynak: Lynton, 1982: 13



Resim-8: George Grosz, “Sabah Saat Beşte İdareci Sınıfının Yüzü’nden” isimli yapıtı, 1921, Batı Berlin, Kupferstichkabinett (Staaliche Museen Preussicher Kulturbesitz) Kaynak: Lynton, 1982: 142

Dada grubunun birçok sanatçısı sanat ile yaşam arasındaki sınırları kaldırıp, malzemeyi resimde özgürce kullanmıştır. Bu sanatçılardan bir diğeri ise, Kurt

Schwitters'dir. Sanatçının “Merz 25 A” adlı çalışması malzeme kullanımına örnek bir çalışmadır. Bu çalışmanın adında geçen “Merz” kelimesi bulunmuş bir sözcüktür. Schwitters bu kelimeyi, bir kolaj çalışmasında kağıtlardan birinin üzerinde yazılı Almanca'da Ticaret Bankası anlamına gelen Kommerzbank sözcüğünün açıkta kalan dört harfini, başka şeyleri çağrıştırdığı için tercih etmiştir. Daha sonraki yıllarda bu sözcük başka işlerinin de adında yer almıştır (Yılmaz, 2013: 159).



Resim-9: Kurt Schwitters, “Merz 25 A” adlı yapıtı, 1920, kolaj, yağ, karton, 104.5 x 79 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Almanya Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/kurt-schwitters/merz-picture-25a-the-star-picture>
1920?utm_source=returned&utm_medium=referral&utm_campaign=referral. (Erişim Tarihi: 12.09.2016)

Schwitters'in 1920 yılında yapmış olduğu bu kolaj, gazete kağıtları, ip, bilet, tel, tahta gibi değişik malzemeleri hurda ve döküntülerle büyüleyici bir şekilde birleştirerek oluşturmuştur. Bütün bu malzemelerin yapıştığı resimde dikey, diyagonal hareketler ve dairesel formlarla zenginleştirilmektedir. Schwitters Sentetik Kübizmin devamı olarak da görülebilen bu tür kolaj çalışmalarıyla dada akımını etkilemiştir. Özne düzenlemelerle yaptığı kolaj çalışmalarıyla alışılmış malzemeleri

ve tuval resmini reddederek bu bağlamda yapmış olduklarıyla alışılmışın dışına çıkan sanatçı, yaşadığı döneme öncülük etmiştir (Ersoy, 2010: 152).

Bir başka durum ise, kolaj ve asamblaj gibi tekniklere ağırlık vererek ifade de rastlantısallığı önemseyen Dadacıların en büyük özelliği, sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etme arzusu ve bununla bağlantılı olarak geliştirdikleri sanat karşıtı tavırlarıdır. Bu Dada'yı diğer akımlardan ayıran en büyük özellik olmuştur. Dada'nın bu sanat karşıtı duruşunun en belirgin ifadesi, 'anti-sanat' terimini ilk kez kullanan Marcel Duchamp'ın (1887-1968) hazır-nesnelere dir. Marcel Duchamp hazır nesne kullandığı ilk çalışmasına, 1913 yılında "Bisiklet Tekerleği" ile başlamıştır. Daha sonraları "Şişelik" (1914) ve 20. yüzyılın en çok tartışılan "Çeşme" (1917) gibi yapıtları gelmiştir. Duchamp yaşamdan alınan bir kesiti yapıtın içine bütünleştirmiş, sıradan bir nesneyi doğrudan bir sanat yapıtı olarak ortaya koymuştur. Kübist kolajların nesne ile ilişkisi Duchamp'ta yeni bir ilerleme kaydedip, en çok aşıldığı düşünülen yaşam ile nesne arasındaki sınırları zorlamıştır. Bu tavrı ile Duchamp, sanatın ne olduğu hakkındaki alışıla gelmiş üretim sunum ve değerlendirme ölçütlerine ilişkin beklentileri yerle bir ederek, estetik ve beğeni kriterlerinin nasıl şekillendiği sorgulamıştır. Duchamp sanatta mutlak hazzı reddederek, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünme eylemine dönüştürmüştür (Antmen, 2013: 124-125). Duchamp'ın gerçekleştirdiği bu durum kendinden sonraki sanat akımlarını etkileyecek devrim niteliğinde bir olaydır. Duchamp'ın Sanatı bir düşünme eylemine dönüştürmesi çok ince bir düşüncenin ürünüdür. Çünkü bu durum Duchamp'a kadar kimsenin ortaya koyamadığı bir düşüncenin uygulamasıdır.

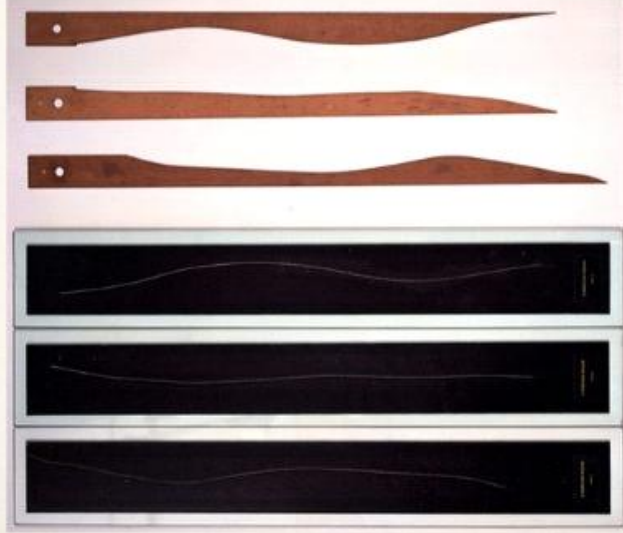
Gerçekten de sıradan bir nesnenin sanat yapıtı olabilmesi için, birinin o nesneyi seçmesi ve onu sahip olduğu bağlamdan koparıp ona yeni bir düşünce yüklemesi ve basitçe 'sanat yapıtı' demesi gerekmektedir (Yılmaz, 2012: 281). İşte Duchamp'ın 'Çeşme' adlı çalışması ile başlayan devrim bu kadar radikal bir eylemdir.



Resim-10: Marcel Duchamp, “Çeşme, porselen pisuar”, adlı yapıtı, 1917, 33x42x52 cm, Moderna Museet, Stockholm Kaynak: Antmen, 2013: 127

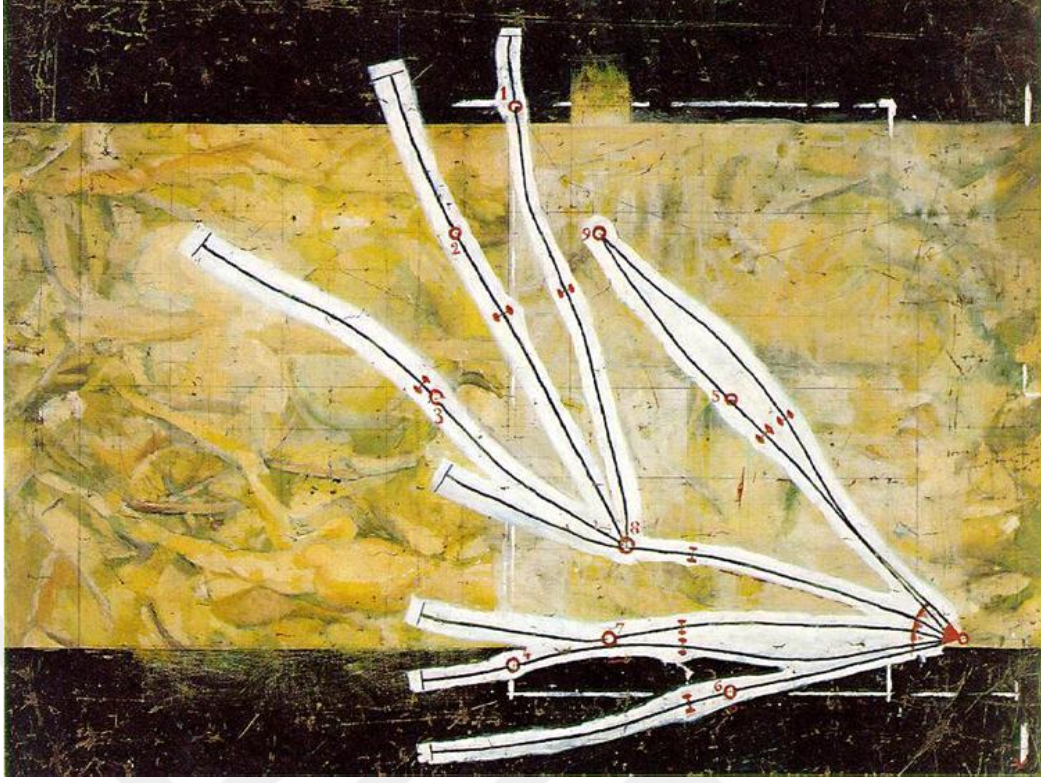
Marcel Duchamp, 1912 yılına kadar karşılaştığı anlatım yöntemlerini, şiirsel ve çelişkili doğrultularda geliştirmeye çalışan araştırmacı bir ressamdır. Duchamp 1913’te birer metre uzunluğundaki üç iplik parçasını, bir metre yükseklikten tuval üzerine bırakarak, iplikleri tuval üzerinde düştükleri yerde öylece tutturmuştur. Bunun sonucuna *3 Standart Stopaj* adını vermiştir. Duchamp bu iplikleri yaptırmış olduğu bir tahta kutuya, metal metre ölçüsü için gösterilen bir dikkatle yerleştirmiştir. Duchamp yaptığı bu çalışma için; yapılan bu deneyin 1913 yılında rastlantı sonucu elde edilmiş biçimleri korumak için yapıldığını belirtmiştir. Ayrıca uzunluk birimi- bir metre – metre niteliği bozulmadan doğru bir çizgi olmaktan çıkarılıp eğri bir biçime sokulduğunu ve iki nokta arasındaki en kısa mesafenin doğru çizgi olduğunu kavramının ‘patafizik’ bir kuşkuyla karşılanmasını sağlandığını söylemiştir (Lynton, 1982: 132).

Duchamp, 3 Standard Stoppages, 1913-14



Resim-11: Marcel Duchamp, “3 Standart Stopaj” adlı çalışması, 1913-1914, 28x130x23 cm, New York, Modern Sanat Müzesi Kaynak: Lynton, 1982: 132

Duchamp 1914 yılında ise, üzerinde bitmemiş eskizlerin olduğu bir tuval kullanarak *Stopaj Ağı* tablosunu yapmıştır. Yapmış olduğu bu resim standart stopajların her birinin üç kere kullanılmasıyla elde edilmiş bir demir yolu haritasını andırmaktadır. Bu resim Duchamp’ın yapmayı tasarladığı anıtsal *Büyük Cam*’ın da izlerini taşımaktadır. Demir yolunu andıran harita daha sonra *Büyük Cam*’daki resmin içeriği olan, oyuna katılan toplulukların her üyesinin yerini belirlemek için kullanılmıştır. Böylece bu resimdeki biçimler, sanatçının sonraki yapıtlarında belirleyici öğeler olarak kendini göstermiştir (Lynton, 1982: 132-133).



Resim-12: Marcel Duchamp, “Stopaj Ağı” adlı çalışması, 1914, Tuval üzerine yağlı boya ve kurşun kalem, 149x167 cm. New York, Modern Sanat Müzesi Kaynak: Lynton, 1982: 133

Duchamp’ın yaptığı resimlerde nesne kendi kimliğinden kopup, yeni bir anlam ve boyut kazanır. Bu ileriki dönemlerde birçok akımın ve sanatçının yapmış olduğu işlerin de esin kaynağı olmuştur. Alışlagelmiş ölçütlerin yıkıldığı Dada döneminde sanatçıların radikal tavırları ortak bir üslubun olmasa da ortak bir anlayışın oluşmasına nedendir. Dada’nın yıkıcı bir etkisi vardır. Fakat yıkıcı tavırlardan doğan bu yeni oluşumlar birçok kavramsal eğilimin öncüsü olmuştur. Yaşam ve sanat arasındaki sınırlar yok olup değerlendirmenin yetenek ve beceri boyutunu, düşünce varlığına ve eylemine geçmesi sanat yapıtına özgün bir bakış açısının oluşmasına dayanak olmuştur. Dada günümüz yaklaşımlarının birçoğunun öncüsü ve ilk deneyimi olmuştur. Dönemde malzeme ile ilgili birçok önyargı oluşmuş ve yine aynı dönemde bu önyargılar kırılmıştır. Malzeme ile ilk örnekler Kübist dönemi işaret ederken, Dada dönemi bu malzemelere plastik ve kavramsal anlamda yön vermiştir. Dada döneminde daha fazla malzeme kullanımına şahit olurken bu malzemelerin bir sanat nesnesi haline gelmesi artık Dada sanatçılarının mutlak tavırları olmuştur. Malzeme ve resim ilişkisi bağlamında Kübist ve Dada döneminin etkisinin görüldüğü pop dönemde malzeme resmin sınırlarında yok olup gerçek hayatın bir yansıması gibi sanatın gündemine yeni bir ivme kazandırmıştır.

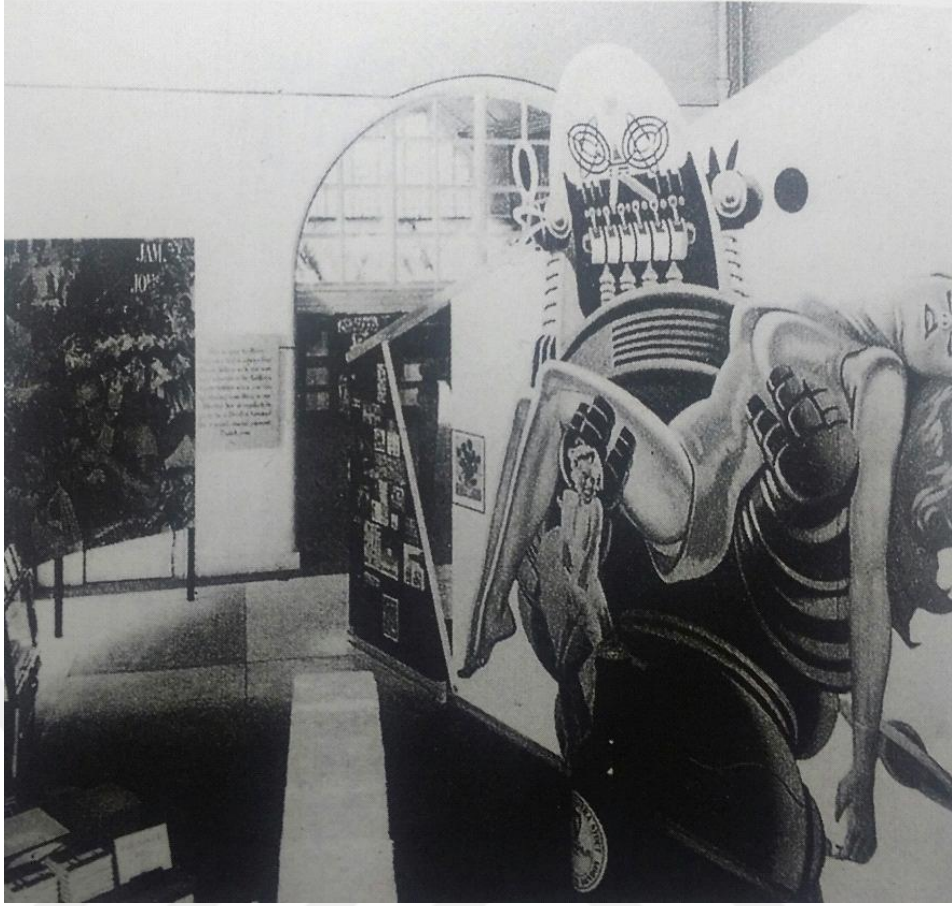
1. 1. 3. Pop Sanat

II. Dünya Savaşı'ndan sonra devletlerin tayınlama uygulamaları ve tasarruf tedbirlerinin ardından Avrupa ve Amerika'nın birçok bölgesinde tüketim patlaması yaşanmıştır. Bu bölgeler, seri üretim ve kitle iletişim araçlarının en çok bulunduğu ve kullanıldığı yer haline gelmiştir. Tüketim çılgınlığının hayatın bir parçası haline gelmesiyle de Londra ve New York'taki bazı sanatçılar resimlerinde bunu konu edinmeye başladılar. Popüler kültür ve tüketim toplumundan yola çıkarak yaptıkları eserler Pop Art olarak bilinmeye başlanmıştır (Hodge, 2014: 168).

Popüler Sanat'ın kısaltılmış hali olarak bilinen Pop Art İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'nde aynı zamanda gelişmiştir. Pop sanatçılar, savaş sonrası ekonomik üretimlerin çok olduğu Batı'da, günlük hayata ait nesnelere birer sanat eseri mertebesine çıkardılar. Pop sanatçılar popüler kültürün imajlarından, bulvar basınından, reklam dünyasından, magazin dergilerinden, sinemadan ve ürün ambalajlarından yararlanıyorlardı. Gündelik hayata hızla giren ve damgasını vuran resimli medya ile rekabet etmek zorunda kalan sanat, Pop Art sanatçıları bu rekabete sürüklemiştir. Böylelikle bu sanatçılar sanata rakip olan popüler kültür imgelerini resimlerine katmışlardır (Krausse, 2005: 114). Bu imgelerin resme dâhil oluşu ile yeni bir bakış açısına sahip olan sanat, sıradan nesnelere kabul edip bu nesnelere günlük hayatta yüklenen sıradan anlamlardan arınmaya başlamıştır. Sanatçıların eserlerinde boya dışında ki nesnelere varlığı, bir boyanın varlığıyla yarattığı aynı etkiye sahip olmaya başlamıştır. Resimde malzemenin resmin organik yapısına uygunluğu açısından bu dönem büyük önem arz eder. Pop dönemde malzeme boya ile aynı dile sahip olup bir mesajı veya fikri ortak anlatabilme gücüne kavuşmuştur. Artık bu durum sanatçıların rahat ve özgür oldukları bir uygulama biçimine dönüşmüştür. Pop Art'ın da vurgulu özelliklerinden biri de bu olmuştur.

Pop Sanatın malzemeye ilişkin ilk örnekleri ve öncüleri Amerika'dan neredeyse 10 yıl önce İngiltere'de ortaya çıkmıştır. 1946'da Savaş sonrası İngiltere'de, yeni sanatsal gelişmelerin desteklenmesi ve odaklaşması amacıyla Londra'da The Institute of Contemporary Arts (I.A.C.) Çağdaş Sanatlar Enstitüsü) açılmıştır. 1952'de ise I.A.C.'nin adından çok söz ettireceği genç üyelerinden bazıları The Independent Group'u (Bağımsız Gurup) kurmuşlardır. Bağımsız Grup başından beri popüler kültür ve teknolojiye duydukları yoğun istek onları Enstitü'nün

kurucularının ana akım modernizmiyle çatışmaya sokar. Peter Reyner 1952'nin Eylül ayında gurubun lideri olarak ortaya çıkmıştır. Gurubun o dönemdeki ders serisi, Mimarlık ve Tasarım Tarihi dalında doktora yapan bu öğrencinin makine estetiğine olan ilgisini yansıtır. Bilim ve mühendislik görüntüleri, diğer önde gelen şu üyeleri de derinden etkilemiştir: Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Peter ve Alison Smithson, Lawrence Alloway, John McHale, Nigel Henderson ve James Sterling. Hamilton'un "Büyüme ve Form (Growth and Form)" (1951), "İnsan Makine ve Devrim (Man Machine and Motion)" (1955) ve "İşte Yarın (This Is Tomorrow)" (1956) sergileri için yaptıkları dinamik enstalasyonlar göz kamaştırıcı tasarım algısı ortaya koymaktadır. *İşte Yarın* adlı sergi diğer sergilerde olduğu gibi genellikle sinematografik ölçekte büyütülmüş ve bütünsel çevrelerin içinde yapılandırılmış reproduksiyonlara dayalı olmuştur. Bu sergi, genellikle mimar, ressam ve heykel sanatçıların olduğu ekipler tarafından tasarımı yapılmış, birbirinden ayrı pavyonlardan oluşmaktadır. Richard Hamilton, John McHale ve John Voelcker serginin giriş kapısının içine bir pop-kültür eğlence evi inşa etmişlerdi. Bu bölümde kucağında şehvetli bir kadını taşıyan Robot Robby'nin 426,72 cm uzunluğunda büyütülmüş bir resmi, Yasak Gezegen filminden bir kareyi ve Yaz Bekârı filmde bir havalandırma deliğinin üzerinde duran Marilyn Monroe'nun ünlü fotoğrafını pozlamışlardır (Fineberg, 2014: 230-232).



Resim-13: Richard Hamilton, John McHale ve John Voelcker, Londra'daki Whitechapel Gallery'nin 1956 tarihli "İşte Yarın" sergisi için pavyon Kaynak: Fineberg, 2014: 232

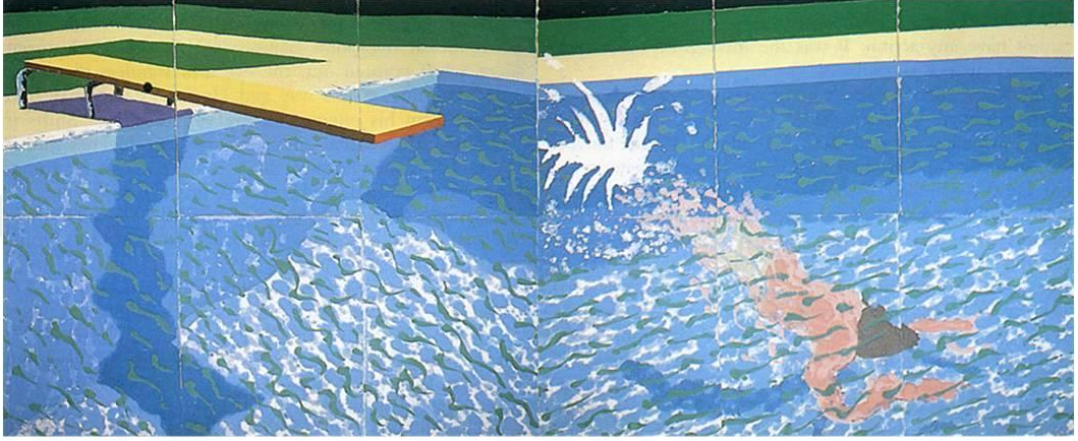
This is Tomorrow sergisi sanatsal fikirler açısından bir dönüm noktası olmuştur. Hatta bu sergi İngiltere'de Pop Art'ın başlamasını gerçekleştirmiştir. Bu sergiden iki yıl sonra Pop Art ifadesini ilk kez yazar Lawrence Alloway, 1958 tarihli Architectural Digest'te bazı sanatçıların popüler kültürü ve bu kültürden yararlanarak yaptıkları üretimleri anlatmak için kullanmıştır. This is Tomorrow sergisinin teması günlük yaşamı ve sanatçılarla tasarımcılar popüler kültüre ait imge ve teknikleri kullanıyorlardı. Richard Hamilton, sergi katalogu için çoğunlukla Amerikan dergilerinden aldığı imgelerle *Günümüz Evlerini Bu Denli Değişik ve Çekici Kılan Nedir?* Adlı bir kolaj yapmıştır (Hodge, 2014:169).



Resim-14: Richard Hamilton, “Günümüzün Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir ?” adlı yapıtı, 1956, Kâğıda Kesypap, 26 x 24,5 cm Kaynak: Yılmaz, 2013: 250

Hamilton'un maddi yaşantıyı sorguladığı bu kolaj çalışması, popüler imgelerin resimdeki sorgulanma biçimi açısından avangart bir yaklaşımdır. Kolaj artık anlatmak istediklerini daha net ve çarpıcı bir dille sunmaktadır. Hamilton bu resmi geleneksel resim tekniğine karşı bir teknikle yapmıştır. Eseri geleneksel resimlerden ayıran özellik ise sanat dışı hazır nesnelerin kullanımıydı. Fakat bu resimde önemli olan Hamilton' un anlatımı olmuştur. Sanat dışı hazır nesnelerin kullanımı kadar, tüketim nesnelerinin insan hayatındaki yeni yerini anlatmıştır. Tüketim nesnelere artık kolaj çalışmalarıyla bütünleşmiş ve kolajlarda yayılma dönemi başlamıştır. Kolaj sanatçıların yeni buldukları bir yöntem değildi fakat kolajayön verdikleri yeni bir gerçektir. İşte Pop Art başka sanatçılarla bu gerçeği oldukça net savunmaktadır.

Bu sanatçılardan bir diğeri David Hockney'dir. İngiliz Pop Art sanatçılarının en önemli sanatçılarında biri olan Hockney, bir ara hocası Kitaj'ın izinden giderek bir dizi resimler yapmıştır. Ancak sonradan havuz, banyo ve dinlenme gibi konuları resimlerinde anlatmaya başladı. Bu resimler insanı rahatlatan bir etkiye sahiptir. Genellikle tuvali geometrik parçalara bölüp düz renkli ve sade resimler yapmıştır. Hockney bu resimleriyle modern dünyanın önerdiği burjuva yaşam biçimini çok iyi yansıtmaktadır (Yılmaz, 2013: 252).



Resim-15: David Hockney, "Bir Dalgıç (A Driver)" adlı yapıtı, 1978, Kâğıt Havlu 17 (Paper Pool 17), Renklendirilmiş, sıkıştırılmış kağıt hamuru, on iki yaprak, 91,4 x 71,1 cm. Kaynak: Fineberg, 2014: 236

Hockney'in yapmış olduğu bu resim kolajın daha farklı malzemelere ev sahipliği yaptığını açıkça bizlere göstermektedir. Malzemenin resmin organik yapısı ile bütünleşmesi eleştirel olarak ele alındığında, gelişmeye çok açık bir uygulamanın somutlaşmış halidir. Bu gelişmede kolajın sadece parçalanmış kâğıtlardan ibaret olmadığını aksine parçalanmış bir oluşumun yeni malzemelerle sağladığı birliği göstermektedir. Ancak kolajın öyküsü kısa süren bir öykü değildir. Pop Art'ta sanatçılar kolajın anlatım gücünden yararlanıp popüler kültürü sorgulamaya devam etmişlerdir. Çılgınca tüketilen bu malların çekiciliği birçok sanatçının düşündüğü ve vurgulamak istediği bir konu olmuştur. Bu sanatçılardan bir diğeri Eduardo Paolozzi'dir.

İtalyan göçmeni bir ailenin çocuğu olan Paolozzi, 1930'lu yılların Büyük Buhran'ı sırasında Edinburgh'nun rıhtımlarında büyümüştür. Edinburgh ve Londra'da sanat okullarına devam etmiştir. Paolozzi yirmi üç yaşındayken iki yıllığına taşındığı Paris'te, Leger dâhil olmak üzere birçok modern sanat ustasıyla tanışmıştır. Daha sonraları Paolozzi, Kırkların ortalarından beri, tüketim mallarına ve

teknolojiye ilişkin kitaplardan ve magazin dergilerinden alınma popüler kültür görüntülerini kullanarak kolajlar yapmaya başlamıştır. Yaptığı bu çalışmaların (Resim 16 ve 17) pek çoğu için, teknolojinin ileri ucuyla her zaman yakın ilişki içinde olan bilim-kurgudan faydalanmıştır (Fineberg, 2014: 230-233). Bu bağlamda Paolozzi'nin yaptığı kolajlar Pop Art içerisinde derin izler bırakan kolajlar arasında önemli bir yer almaktadır. Pop sanatın en dikkat çekici özelliği olan medya imgeleri ve tüketim nesneleri Paolozzi'nin kolajlarında o günün yaşantısına açılan bir pencere gibidir.



Resim-16: Eduardo Paolozzi, “Gerçek Altın (Real Gold)” adlı yapıtı, 1950, BUNK’tan 10 Kolaj (10 Collages from BUNK), Karton taban üzerine monte edilmiş kolaj, 35.7 x 23. 5 cm Kaynak: Fineberg, 2014: 231



Resim-17: Eduardo Paolozzi, “Zevkin Derdimize Deva Olması Psikolojik Bir Gerçektir (It’s Psychological Fact Pleasure Helps Your Disposition)” adlı yapıtı, 1948, BUNK’tan 10 Kolaj (10 Collages from BUNK), Kağıt üzerine karışık teknik, 36.2 x 24.4 cm Kaynak: Fineberg, 2014: 232

Popüler sanat, İngiltere ile hemen hemen aynı yıllarda ABD’de gelişme göstermektedir. Popüler kültür verileriyle ilgilenmekte olan ve dönemin egemen sanatsal üslubu Soyut Dışavurumculuktan uzaklaşma eğiliminde olan bazı genç sanatçılar parlamaya başlamıştır. Robert Rauschenberg’in gündelik bir nesneyle geleneksel boya resmini birleştiren “Yatak” (1955) türünden resimleriyle Jasper Johns’un bayrak, atış tahtası gibi imge ve nesnelere yola çıkarak yaptığı resimler, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu’na yeni alternatif arayışlar içinde olan geç kuşak için büyük önem arz etmektedir (Antmen, 2013:160-161). Amerikan Soyut Dışavurumculuğuna önem arz eden bu sanatçıların yaptıkları resimler Pop Art için de en azından aynı öneme ve hatta daha fazlasına sahiptir. Amerika’daki pop sanatçıların resimde malzeme kullanımına ilişkin belli bir doygunluğa sahiplerdir. Bu sanatçılar

dan Jasper Johns buna örnektir. Amerikan ressam Jasper Johns 1955’de bir dizi resim yapmıştır. Bu resimler Amerikan bayraklarından oluşmaktadır. Johns eski boya malzemesi olan mumlu boyaları kullanarak Soyut Ekspresyonistlerin boyayı damlatma ve akıtma yöntemiyle yaptığı resimleri unutturarak, eski ustalara yakışacak zenginlikte yeni sonuçlar elde etmiştir (Lynton, 2015: 283). Fakat Johns’un yaptığı bu resimler tartışmalara neden olmuştur. Soyut dışavurumcu sanatçıların resimlerinin Amerika’nın uluslararası başarısı iken Johns’un sergilediği bu resimler oldukça basit bulunmuştur. Belki de bu tepkiler insanların bu resimlere hazırlıksız yakalanmaları olmuştur. Johns’un yaptığı bayraklar evlerde amatörce yapılan ve bazıları ise bir mağazanın vitrininde üst üste konup sergilenen resimlere benzetilmiştir. Fakat tüm bu tepkiler Johns’un amacını değiştirememiştir. Johns bireysellikten uzak, dışsal, geleneksel ve hazır biçimlerden oluşturulmuş işler yapmayı amaçladığını söylemiştir. Johns’un işlerinin çoğu bayrak, hedef tahtası, bira şişesi rakam ya da harf gibi kendisinden önce başkaları tarafından yaratılmış şeylerin yeniden üretimidir. Johns bu sanat dışı nesnelere kendi bağlamından alıp sanat dünyasına sokmuştur. Yaptığı işlerin geneline bakıldığında boya kullanımı ve doku değerleri açısından oldukça olgun işler üretmiştir (Yılmaz, 2013: 253-254). Eserlerinde bu olgunluğu taşıyan bir başka sanatçı da Robert Rauschenberg’dir.



Resim-18: Jasper Johns, “Üç Bayrak” adlı yapıtı, 1958, Tuval üzerine ankostik (mumlu boya) 76 x 115,5 x 13 cm Meriden, Connecticut, Mr ve Mrs Burton Tremain koleksiyonu Kaynak: Lynton, 2015: 284



Resim-19: Jasper Johns, “Bayrak” adlı yapıtı, 1954-55, kontrplak, yağlı boya ve kesyap, 107 x 154 cm Kaynak: Yılmaz, 2013: 253

Johns’un arkadaşı olan Robert Rauschenberg ‘şunun bunun ve gürültülü ve patırtılı güçlü derlemeleri’ diye adlandırdığı bir dizi resimler yapmıştır. Bu resimler içlerinde gazete ve dergilerden alınmış fotoğrafların kullanıldığı kombine resimler dizisidir(Lynton, 2015: 283). Rauschenberg “kombine” (combine) resimleri (çeşitli objeler ve materyallerin düzenlenmesinde kendisinin vermiş olduğu isim, daha yaygın bir biçimde “asamblaj” olarak bilinir) basılı şeylerin ve başka yassı materyallerin tuvale uygulanmasına, aralıklı olarak, ortalama 1951 yılında başlamıştır. Rauschenberg 1953 yılına geldiğinde ise her türlü materyal ve gerçek objeleri kompozisyona dâhil etmeye başlamıştır. Örneğin Rauschenberg’in “Yatak” adlı çalışması malzeme olarak; yastık ve yorganın yanı sıra, çizgili diş macunu ve oje içermektedir (Fineberg, 2014: 168).



Resim-20: Robert Rauschenberg, “Yatak (bed)” adlı yapıtı, 1955, Kombine resim: ahşap destekler üzerindeki yastık, yorgan ve çarşafların üzerine yağlı boya ve kalem, 191.1 x 80x 20.3 cm Kaynak: Fineberg, 2014: 169

Pop sanatçılar gerek konu, gerekse malzeme anlamında gündelik hayatın kültürel verilerini kullanmalarıyla “Neo-Dadacı” olarak nitelendirilmiştir. Ayrıca Pop akımın genel olarak Dada’yla ilişkilendirilmesi, Marcel Duchamp gibi bazı eski Dada sanatçıların tepkisini çekmiştir. Ancak Amerikan pop sanatı, yalnızca Dada’nın değil, Amerikan sanatında 1920’li yıllara uzanan yenilikçi arayışların da mirasçısıdır (Antmen, 2013:161). Hamilton, yeni sanatın bir zamanlar dadacılık ve gelecekçiliğin mirasçısı olduğunu söylemiştir. Hamilton’a göre, Pop olumlu dada idi. Bu aslında dadanın içini boşaltmak anlamına gelmektedir. Böyle bir durumda bu akıma yeni dadacılık deme fikri tutmamıştır. Yeni bayağılık ise kulağa sevimli gelmediği için es geçilmiştir. Fakat dikkatleri gündelik gerçeklere çektiği için bu eğilime yeni gerçekçilik denebilirdi. Ancak Leger, 1930’larda bu ismi kendi sanatı için kullanmıştır. Geriye kalan isim Pop ismi olmuştur. Bu ismin tutması hem İngiliz eleştirmen Alloway’ın yazılarında sıkça “popüler” sözcüğüne yer vermesi hem de adı geçen sanatçıların sürekli olarak kitle iletişim araçlarına, daha doğrusu bu araçlar yoluyla sunulan ürünlere, popüler yıldızlara dikkat çekmeleri olmuştur. Bu anlayışın İngiltere ile Amerika ile hemen hemen aynı anda gelişmesine rağmen Amerika’da

gelişip dünyaya yayılmasının sebebi ise popüler imge ve araçların Amerika’da olduğundan kaynaklıdır (Yılmaz, 2013: 254-255).

Amerika’da maddi yönden kendini ileri taşıyan sanatçılar, orada ün yapmalarına rağmen, hala profesyonel olduklarını dünyaya ispatlamak için kendilerinden beklenen türde çalışmalar yapmışlardır. Kitle iletişim araçlarındaki (televizyon, radyo, gazeteler ve dergiler) imgelerin çekiciliğini en anlaşılır yoldan yapıtlarında kullanan sanatçılar, Roy Lichtenstein ve Andy Warhol’dur. Roy Lichtenstein dergide olan resimlerin görsel dilini ve tekniklerini; Andy Warhol ise insanların karşlarına her yerde çıkan reklamları ele almıştır (Lynton, 2009: 293).

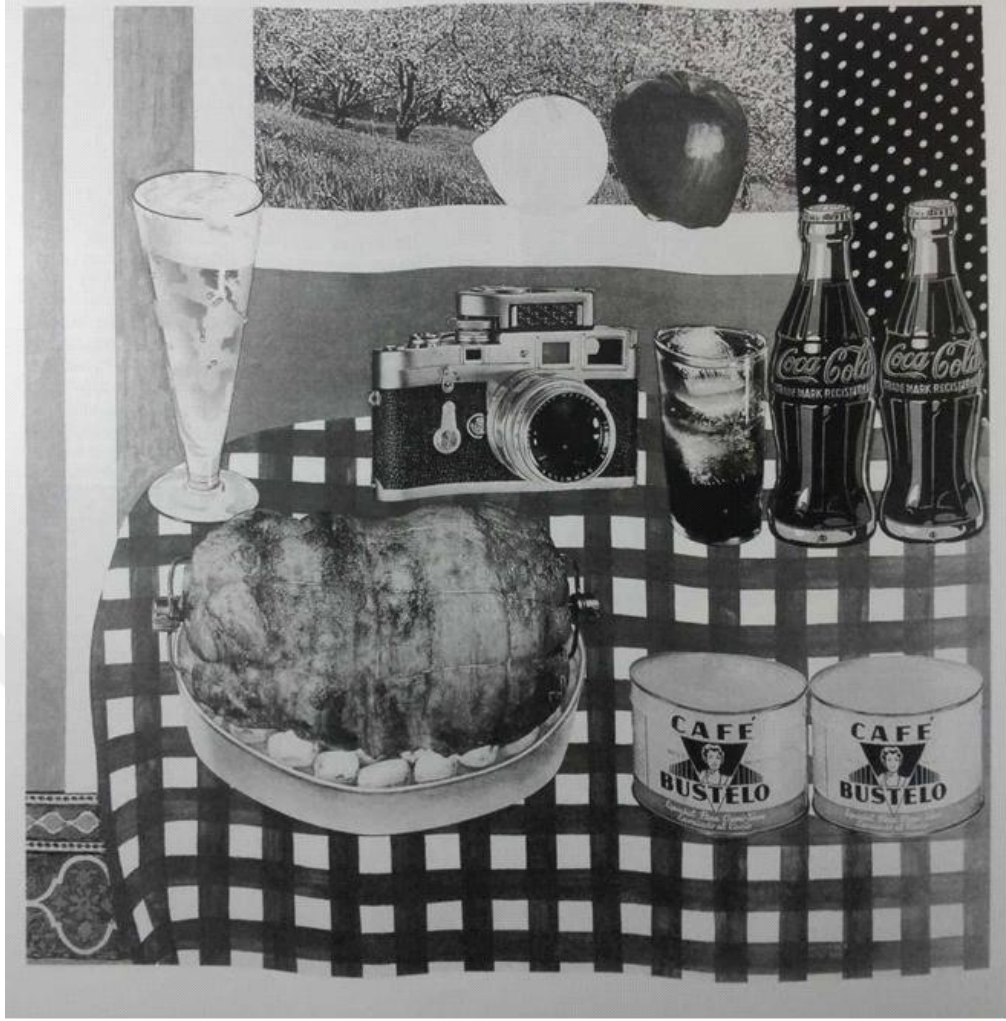
Pop sanatın Amerika’da ki bilinen temsilcilerinden Roy Lichtenstein (1923-97) tasarım konusunda eğitim almıştır. Eğitim süreci bittikten sonra da bu işten para kazanmıştır. 1950’ler de New York’ta bir üniversitede resim hocalığına başladı. O dönemde soyut dışavurumcu resimler yapıyordu ancak 1960’ların başından itibaren dergi ve gazetede romanların diline ilgi duymaya başlamıştır. Lichtenstein’in oğlu, dalgacı çocuklar tarafından, babasının kötü resim yaptığı ideası ile alay konusu olmuştur. Lichtenstein hem dalgacı çocukları ikna etmek hem de oğlunun incinen gururunu kurtarmak için bir resim yapmıştır. Resim kendisinin hoşuna gidince de resmi daha büyük boyutlarda da denemiştir. Lichtenstein’in “Belki” adlı resmi onun çok resmettiği konulardan birini gün yüzüne çıkarıyor. Resimdeki simge o yıllarda moda olmuş Marilyn Monroe tipli sarışın kadın imgesidir (Yılmaz, 2013: 255-256). Bu imge kitle iletişim araçları ile topluma dayatılarak popülerleştirilmiş bir imgedir. Bu imge, bir yansıma olarak popüler kültürün ve kitle iletişim araçlarının bu resimdeki değişimidir. Bu durum Lichtenstein’in de içinde olduğu gibi diğer pop sanatçılarındaki profesyonel yaklaştığı bir durumdur. Bu yaklaşımın nedenleri gizil bir durum değildir bilakis Pop sanatta popüler imgelerin resmin içeriği ile sıklıkla örtüşmesi bu kadar açık bir durumdur.



Resim-21: Roy Lichtenstein, “Belki” adlı yapıtı, 1965, tuvale sanayi boyası, 152x152 cm Kaynak: Yılmaz, 2013: 255

Pop Art sanatçıları popüler imgeleri, kitle iletişim araçlarını ve tüketim kültürünü resimlerinde sorgularken, kolajın ve malzemenin başkalaşımı zamanda yolculuk yapmaya devam etmiştir. Belki böylesine güçlü bir sorgulamanın temelini oluşturabilecek en iyi araçtı kolaj ama pop sanatta ve diğer sanat akımlarında da kullanılan bu yöntem her ne kadar kendini tekrar etmiş olsa da, her sanatçıda farklı bir dille var olmuştur. Pop sanat bu duruma açık ve net bir örnektir. Kolajın pop sanatta kullanımına ilişkin bu denli şöhreti Tom Wesselmann’ da karşımıza çıkmaktadır.

Wesselmann buluntu nesnelere ile kolaj yapmaya 1959-60 yıllarında başlamıştır. Wesselmann 1962 yılına geldiğinde ise 3 boyutlu objeler kullanarak resimlerini düz yüzeyin ötesine doğru genişletmiştir. 1962 tarihinde yaptığı Natürmort #12’de (Stil Life#12), iki kola şişesini alçak rölyefle betimleyen metal bir plakayı doğrudan tuvalin üzerine, dergiden alınmış yemek ve fotoğraf makinesi illüstrasyonlarının yanına vidalamıştır. Kompozisyonun belirgin geometrisi, boyanan meyveleri, dergi reklamlarını ve aynı zamanda kola şişelerinin buluntu temsili olan gerçek metal plaka ile ilgili söz dizimsel sıçramalarla birlikte objeler arasındaki hafif uyumsuz kaymaları da ön plana çıkarmıştır (Fineberg, 2014: 239).



Resim-22: Tom Wesselmann, “Natürmort #12 (Stil Life #12)” adlı yapıtı, 1962, Kumaş üzerine akrilik ve kolaj, 1.22 x 1.22 m Kaynak: Fineberg, 2014: 238

Wesselmann, 1960’ta “Büyük Amerika Nü’leri (Great American Nudes)” serisine başlamıştır. Bu seri yaşamın içinden yola çıkan ancak genellikle gerçek anlamda yüzü olmayan bir kitle tüketim erotizmini çağrıştırmaktadır. 1964 yılında yaptığı Büyük Amerikan Nü’sü #57 (Great American Nüde #57) adlı yapıtında, figür, yalın bir tarzda ana hatlarıyla belirlenmiş, düz, ten renginde bir şekildir. Wesselmann, yüzü tasvir etmek yerine yalnızca cinsel manada en çok heyecan yaratan kısımların, dudaklar, göyüş uçları ve pubis tüyleri, özellikle de çiçek vazosunda alıntılandığı, isteyerek detaylandırılmış görüntüsünü sunmuştur. Wesselmann burada Amerikan kadını bir meta olarak, baştan çıkarıcı bir reklam sayfası gibi kişisellikten uzak bir biçimde betimlemiştir (Fineberg, 2014: 239-240).



Resim-23: Tom Wesselmann, “Büyük Amerikan Nü’sü #57 (Great American Nu #57)” adlı yapıtı, 1964, Kompozisyon, ahşap üzerine sentetik polimer ve kâğıt kolajı, 1.22 x 1.65 m Kaynak: Fineberg, 2014: 239

Kolajın, sınırları aşan gücü ve malzeme olarak çeşitlilik konusunda zenginliği koruyan tavrı Wesselmann’ın kolajlarındakendini izleyiciye sunmuştur. Kolaj, rahat bir tavırla her türden malzemeyi kucaklamaya başladığını bu sanatçıların yapıtları üzerinden algılatmaya başlamıştır. Bu algı, sanatçıların hâkim olduğu ve yönettiği bir durum olsa da kolajgerçeğin aynasıdır. Bu yüzden kolajla bir çatışma yoktur aksine kolaj emirleri gerçekleştiren biri gibi istenileni sunmaktadır. Bu kolajlarda malzemenin resmin organik yapısı ile örtüşmesi, Pop sanatçılarda güçlü ve sık görülen bir1” yöntem haline gelip, eleştirel bakış açısının veya düşüncenin aktarımında kullanılmıştır.

Pop sanatın tartışmasız en ünlü ismi Andy Warhol’dur (1928-1987).Warhol Pittsburg’daki Carnegie Teknoloji Enstitüsü’nde okudu. Mezuniyetinin ardından dergi resimciliği, ayakkabı ve parfüm şişesi tasarımcılığı gibi işlerde çalışmıştır. Warhol piyasa dünyasından çıkıp, güzel sanatlar dünyasına geçmek istiyordu. 1960 yılının başlarında ünlü sanatçıların fotoğrafları ve tüketim nesnelere resimlerini yapmaya başlamıştır. Bunları önce elle boyayan Warhol daha sonra ipek baskı tekniğine yönelmiştir. Daha sonra hayalini kurduğu başarıyı yakalayan Warhol, tıpkı hayran olduğu yıldızlar gibi vitrine çıktı ve hatta gazetelerde ismini görmedi zaman öfkelenecek kadar bu âleme kendini kaptırdı (Yılmaz, 2013: 257). Buna ilişkin Warhol’un yeni gerçekliği medya olmuştur. Reklamın yarattığı ünlü imgeler Warhol’un kendi sanatına farklı bir açıyla yaklaşmasına neden olmuştur.

Çünkü reklamlar bizlere aldığımız şeylerle daha zengin, mutlu, seçkin, gösterişli ve kıskanılan kişiler olacağımızı söyler. Reklamlar, tüketildiği takdirde bu nesnelerin, bizleri olduğundan daha farklı göstereceğini söylemektedir. Bu ürünleri kullanan insanların kendisine değer verenler olduğu ve değer verenler gibi onları kullanmamızın bir hak ve zorunluluk olduğunu bize empoze eder. Warhol tam da bu reklam sektörünün dilini kullanan ve ondan beslenen biridir (Balcı, 2013: 123). Warhol reklamın sistemini çok erken kavramıştır. 1960 yılında ticari sanatı bıraktığında, bunun nasıl işlediğini biliyordur. Bu deneyim Warhol için önemlidir. Ona kendi imgesini kurma ve onu tanınır kılmak için reklam mekanizmalarını kullanma olanağı vermiştir (Cauquelin, 2005: 92). Warhol'un 1962' de yaptığı "Campbell Çorba Konserveleri" adlı resmi bu duruma örnektir.



Resim-24: Andy Warhol, "Campbell Çorba Konserveleri" adlı yapıtı, 1962, sentetik polimer boya otuz iki tuval üzerine, her tuval 20 x 16(50.8 x 40.6) cm Kaynak: http://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-campbells-soup-cans-1962 (Erişim Tarihi: 04.01.2016)

Warhol bu resimde reklam sektörünün dilini kullanmıştır. Bu resmi biçimsel olarak ele aldığımızda sanatçının izlerini bulmak zordur. Burada reklam dilinin Warhol'un bireysel dilinin önüne geçmesinden kaynaklı bir olgudur. Fakat bu bilinçli bir durumdur. Warhol burada bir makine gibi resmi defalarca basmıştır. Bu resim bütünüyle ele alındığında reklam sektörünün baskısını anlatmaktadır. Bu resimde de hayatımızda makineleri ürettiği ürünlerin fazlalığı ve hayatımızda çokça oluşlarına değinmiştir. Warhol böyle bir mesajı iletirken popüler imgeleri ele alıyor. Bu onu

ulaşmak istediği şöhrete yaklaşıyor olması gerekiyor ki, her kullandığı imge tam da insanlar tarafından bilinen ve kullanılan hale geldiğinde, Warhol' un imgesi haline gelmiştir.

Warhol' un resimleri arasında (Marilyn Monroe, Elvis Presley, Elizabeth Taylor) gibi ünlü isimlerde vardır. Ayrıca kamuoyunun iyi bildiği başka kişiler (Jackie Kennedy, Warhol'un kendisi), suçlular ve elektrikli sandalye, otomobil kazaları gibi ürpertici konularla inekler ve çiçekler gibi zararsız gibi konularda vardı. Kitlelerin üretmiş olduğu bu imgeleri tuval yüzeyinde tekrar tekrar yinelemesi ve genelde belli ölçütlerde renk tabakasının da eklenmesiyle ilgi çekici ölçüde anlaşılması güç sonuçlar elde edilmiştir (Lynton, 2015: 258).



Resim-25: Andy Warhol, "Dokuz adet Marilyn" adlı yapıtı, 1963, Tuvale ipek baskı ve akrilik Kaynak: Yılmaz, 2013: 258

Andy Warhol'un yaptığı aslından herkes tarafından bilinen medya imgelerinden yola çıkarak onları yabancılaştırmak ve bir çırpıda sanat eseri haline getirmektir. Zaten bu durum insanlar tarafından da hoş karşılanmıştır. Warhol'un da sanatını alımlı kılan özellikte, dâhiyane bir saçmalığın ötesinde, bir imajın gayet iddiasız ve ısrarlı bir tarzda yeniden önümüze gelmesidir. Ancak sanat eleştirmenlerinin keşfettiği bir durum daha vardır. Bu Warhol'un eserlerinde daha derin anlamlar yattığı kanısını ortaya koymaktadır. Bu sanat akımı kitlesel medya ve

Üretim ağında yaşayan bir toplumun psikolojik durumu hakkında birçok sosyolojik araştırmadan daha çok Şey anlatmaktadır. Warhol'un anlatımı güçlü bu resimlerinde elbette estetik özelliklerde vardır. Warholun eserleri kendinden önceki ve sonraki birçok sanatçının eseriyle bağlantı içinde olup birçok sanatçıya örnek olmuştur (Krausse, 2005: 116). Bu etkileşim Pop Art'ın genelini kapsayarak önemini radikal bir Şekilde ortaya koymaktadır. Aslında tüm bu ifadelerin içinde gerçek olan en önemli Şey anlatımın yüksek bir özgünlük ifadesi ile buluşması olmuştur. Her sanat anlayışı kırıcı ve yenileyici gelişimler göstermiştir. Bunun yanında tepki olarak doğma veya bir prensibi devam ettirme hikyeleri de olası bir durum olmuştur. Bu oluşumlara sözcü kalan resim yeni anlatım ve yeni malzemeleri kabul edip giderek kapsamını genişletmiştir. Sanat, sanatçıların getirmiş oldukları bu yenilikleri her getirisi ile kabul etmiş ve bunu resmin plastiğinde deneyimlemiştir. Buna tanıklık edecek yeni bir dönem, yeni anlatım dili ve yeni eserler tekrardan gündeme gelmiş ve tarihin tozlu sayfalarına adını yazdırmıştır.

BÖLÜM II

YENİ DIŞAVURUMCULUK

2. 1.Yeni Dışavurumcu Dönem

Birçok yakın dönem sanat ve tasarım akımında ön plana çıkmış içe dönük entelektüalizmden memnun olmayan bir grup sanatçı, 1970’li yılların sonlarında, Almanya, Amerika, İtalya ve diğer birkaç ülkede eş zamanlı olarak bir hayli öfkeli ve dışavurumcu bir tarzda çalışmalar yapmaya başlamıştır. Sanatçılar soğukkanlı analiz ve değerlendirmelerle çalışacakları konuları ele alıp üzerinde kafa yorarak Minimalizm ve Kavramsal Sanat’ın böbürlenmesini reddederek tam tersini yapmaya koyulmuşlar ve duyguların dışavurumuna yönelmişlerdir. Esas olarak öz yaşam öyküsü içeren öğeler, kendi simgeleri ve hikâye anlatımından unsurlar içeren figüratif şövale resmi yapmaya geri dönmüşlerdir (Hodge, 2014: 192). Yeni Dışavurumculuğun özünde temel olarak 1960-1980 yılları arasında anlayış, yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür, yeniden anlatı, yeniden tarih... gibi bir dizi ‘geri dönüş’, hem modernist sanatın hem de kavramsalcı eğilimlerin dışlandığı birçok geleneksel sanat unsurunun yeniden sahiplenmesine yol açılmıştır. 1980’lere kadar uzanan bu süreçte özellikle Almanya’da ve İtalya’da dikkat çekemeye başlayan bir grup ressamın yoğun üretimleri ve sanat çevresinde gördüğü ilgi üzerine ‘resmin geri döndüğünün’ işareti olmuştur. Aynı zamanda 1960-80 yıllarındaki bu süreçte pek tercih edilemeyen bir macera olarak “tuval” in ortadan kaldırılmasının o kadar kolay olmayacağı yolunda yorumlar yapılmıştır (Antmen, 2013: 263).

Ortak bir kavramın birleştirdiği tekil bir kimliği olmayan akım için çok değişik isimler kullanılmıştır. Bunlara baktığımızda Amerika’da Yeni Fovizm, Punk Art ve alışlagelmiş sanatsal becerilerin sergilenmesinden ötürü Kötü Resim denilmiştir. Almanya’da ise Yeni Vahşiler denirken İtalya’da Transavanguardia (Avangart ötesi) gibi isimler kullanılmıştır (Hodge, 2014: 192). Bu akımı temsil eden sanatçılara baktığımızda Almanya’da Geora Baselitz (1938-), A.R. Penck (1930-), Anselm Kiefer (1945-), Görg Immendorf (1945-2007), Markus Lüpertz (1941-); İtalya’da “Transavanguvardia” akımıyla anılan Sandro Chia (1946-), Francesco

Clemente (1952-), Enzo Cucchi (1949-); Amerika’da Julian Schnabel (1951-), Eric Fischl (1948-), David Salle (1952-) gibi ressamlardır. Yeni Dışavurumculuk şemsiyesi altında değişik resimsel kaygıları yansıtmak bir yana, mensubu oldukları farklı ulusal/kültürel kimliklerinde zaman zaman kendini belirgin bir biçimde yansıttığı sanatsal ifadeyi benimsemişlerdir (Antmen, 2013: 263-265).

Bu dönemim ressamları, artık sanatı hayatın içine sokmak iddiasından vazgeçmişlerdir. Düşünsel sanattan herkes bıkmıştır ve istenilen doygunlukta duygulara hitap eden bir resim sanatı oluşmuştur. Akımın ismi çok geçmeden Yeni Dışavurumculuk (Neo Expresyonizm) olarak belirlenmiştir. Gayet vahşi, saldırgan ve kendinden emin bir üslupla ve bütün gelenekleri ayaklar altına alarak ne isterse ve o esnada ne ile uğraştırıyorlarsa ona göre resim yapıyorlardı. Sanatçıların tuvale aktardıkları resimler kendi yaşamlarıyla ilişkili olmuştur. Büyük kentlerdeki yaşamı, metropol serserilerini, gece kuşlarını ve diskotek ziyaretçilerini betimliyor veya resimlerinde iki cins arasındaki ilişkiyi irdelemişlerdir. Yeni Dışavurumcular üslup ile ilgili meselelerde yabancıydılar. Sanat tarihinde o zamana kadar gelen ne kadar tarz ve üslup varsa, hiç düşünmeden kullanmak istediklerini alıp resimlerine istedikleri etkiyi vermeye çalışıyorlardı. Estetik anarşizmleriyle bütün geleneksel resim anlayışının dışındaydılar, bu nedenle de sanatçılara “transavangart” denmiştir. Bu terim öncelikle İtalya’daki özneci ressamlar Francesco Clemente, Sandro Chia ya da Enzo Cucchi için kullanılmıştır (Krausse, 2005: 118-119).

Yeni dışavurumcu sanatçıların ortak noktası bireysellikleri ve öznellikleridir. Bu akımda resim, sanatçıların öznel fantezi dünyasını, anı kırıntılarını ve korkularını, tarihsel olguların bireysel algısını ve yorumunu içerir. Üslupta özgürlüğünü ifade eden Yeni Dışavurumcu resimde, modernist resme hâkim olan biçimsel kaygılar geri plana itilirken, yerini üslupsal özgürlüklere ve öznel anlatıların ön planda olduğu bir anlatıma devretmiştir. Birbirinden çok farklı imgeler yaratan Yeni Dışavurumcu ressamların temel noktası, hepsinin figüratife olan eğilimi olmuştur. Modernizmin genel olarak dışladığı figüratif resim anlayışı 1980’lerde Yeni Dışavurumcu ressamlarda yeniden ilgi odağı olmuştur. Soyuta yönelmiş eğilimlerin oluşturduğu, modernizmin şemalarında bir türlü yer bulamayan Polonya asıllı Fransız ressam Balthus (1908-2001) veya İngiliz ressam Lucian Freud (1922-) gibi ressamlar yeniden keşfedilmiştir (Antmen, 2013: 265).

Bu akımın sanatçılarının genel olarak ortak noktaları bağlamında devam edecek olursak; Sanatçılar, Picasso'nun geç dönem çalışmaları, George Grosz, Ernst Ludwig Kirchner, Eduard Munch ve Willem de Kooning'in eserleri olmakla birlikte Fluxus, primitif sanat, grafiti sanatı, akli dengesi yerinde olmayanların sanatı, Carl Jung'un teorileri ve geniş yelpazedeki isimleri şiddetli hisler ve kavramlardan esinlenmişlerdir. Çalışmalarında etkilendikleri konuları reklamcılıktan, tarihten ve mitlerden almışlardır. Kendiliğinden ortaya çıkan hislerin dışavurumu asıl odak noktası olduğundan, geleneksel olarak yapılmakta olan resim ve çizim yapma becerilerine ve aynı zamanda alışıla gelmiş kompozisyon kurgusuna, tasarım fikirlerine önem verilmemekteydi. Sanatçılar çalışmalarını çizerken, fırça, parmaklar ya da alışılmışın dışında kalan farklı yöntemler ve malzemelerle neredeyse rastgele yapılıyordu. İşledikleri konular, duygular ve ilgi alanları çok çeşitli olmuştur. İç gerilimler, öfke, kin ve nostalji bunlardan birkaçıdır. Bu akımın sanatçıları kendilerinden önceki Ekspresyonistler kadar çaresizce bir öfke içinde olmamışlardır. Dünyada gördükleri acımasızlığı, estetik kaygıları bir kenara bırakarak basitçe resmetmişlerdir (Hodge, 2014: 195). Yeni dışavurumculuk dönemi belirgin olarak Amerika, İtalya ve Almanya'da kendini göstermiştir. Dönemin sanatçıları duygusal kimliklerini tereddütsüz bir şekilde resmetmişlerdir. Bu dönemler içerisinde sanatçıların bu arayışlarına öncelikle Amerika'daki sanatsal gündeme bakmakla devam edelim.

2. 1. 1. Amerikan Yeni Dışavurumcularda Sanatın Gündemi

Yeni dışavurumculuk Amerika'da, 1980'lerin egemen sanatsal üslubu olarak döneme iddialı bir tavır koyarken, bu dönemde kuşkusuz en gözde sanatçısı Julian Schnabel olmuştur. Schnabel'in gündelik hayattan malzemelerin yarattığı dokusal özellikler kadar, sanat tarihinden öğelerle popüler kültür öğelerini harmanlaması, tarihsel/kültürel kaynaklar arasında herhangi bir hiyerarşi gözetmemesi özellikle dikkat çekmiştir. Ayrıca bu durum Amerikan Yeni Dışavurumculuğu'nun en önemli özelliklerinden biri olmuştur (Antmen, 2013: 267-268). Julian Schnabel'in sanatı eğlendiricilikle ağırbaşlılık arasında hassas bir denge sağlar. Schnabel genellikle parçalanmış yüzeyler kullanarak kabartma tekniğiyle yapmış olduğu resimlerinde anıtsal imgeler yaratmıştır. Onun fırçası ile değil de kullanmış olduğu bu teknikle yaptığı resimlerinde kişisel üslubunu ve anlatım gücünü bulmak mümkündür (Lynton, 2015: 347-348). Schnabel'in "Ormanın Kralı" adlı çalışması buna örnek bir

çalışma olmakla birlikte malzemenin oluşturmuş olduğu yüzeyler ve dokusal tatlar, Schnabel'in de üslupsal dilini oldukça net yansıtmıştır.



Resim-26: Julian Schnabel, “Ormanın Kralı” adlı yapıtı, 1984, Tahta üzerine yağlı boya levhalar ve ladin kökü, 305x595 cm. New York, Pace Galerisinin izniyle çekilmiş fotoğraf Kaynak: Lynton, 2015: 349

Schnabel'in resimlerinde yer alan bu tüm bu öğeler kendi kişisel tarihinin bir parçası olarak yer bulmuş, böylece öznel bir belleğin dışavurumu olarak imgelere dönüşmüştür. “Resimlerimde kullandığım bir öge sanat tarihindenmiş, sıradan bir desen defterindenmiş ya da ne olduğu belirsiz bir şekilmiş, harfmış... hiç fark etmez, alıntı yaparken benim için aralarında hiyerarşik bir ilişki yoktur” diyen Schnabel'in tavrı, dönemin Yeni Dışavurumcusu olarak gündeme gelen David Salle'nin resimleri içinde söz konusudur. Sanatsal özgünlüğün sanatçının yarattığı imgelerle değil, seçtiği imgelerle olduğuna inan Salle, Marchel Duchamp'ın ve 1960 sonrası yeni öncülerin kavramsal yaklaşımını benimseyen bir ressam olduğunu radikal bir şekilde ispat etmiştir (Antmen, 2013: 268).

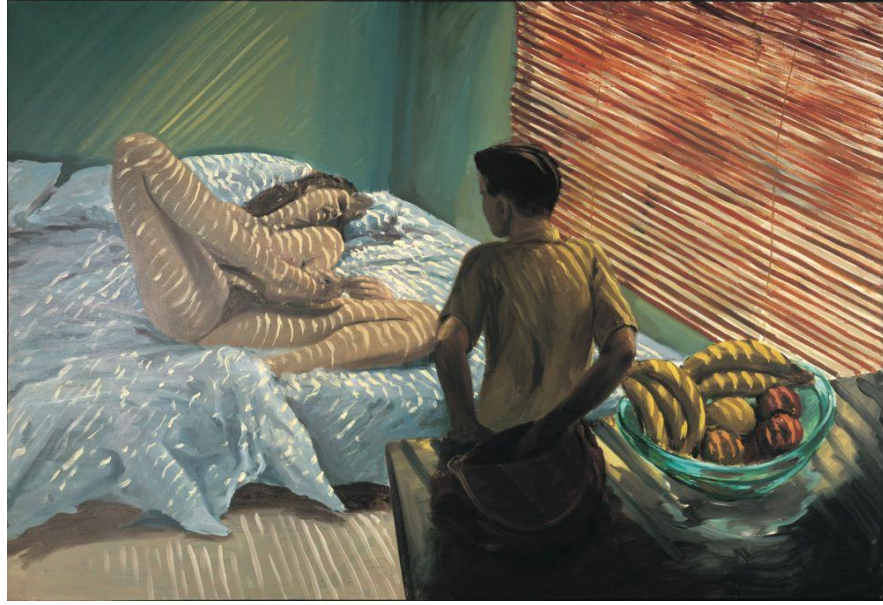
Salle'nin resimlerinde heterojen bir görüntü vardır. Bu bağlamda Salle'nin resimlerinde kullandığı motiflerin bir araya gelişleri, rahatsız edici derecede keyifsizdir ve buna ilişkin birbiriyle ilgisiz imge ve resmetme teknikleri, alışılmadık bir biçimde yan yana gelmişlerdir. Salle'nin kavramsal sanata duyduğu rahatsızlığın tanısı; kavramsal sanat revaçta olduğu yıllarda, resim karşıtı olan kavramsal sanatın aksin, resme yönelmesi olmuştur. Bunun yanında Salle modernizmin saf sanat anlayışına da karşı çıkmıştır. Çağdaş görüntüleme araçlarının çok ve farklı görüntüler üretebiliyor olması, sanatın saf kalmasının artık olanaksızlaştığı ve daha doğrusu

gereksiz hale geldiği, sanatçının hissettiği bir durum olmuştur. Salle bu yüzden birçok çağdaş sanatçı gibi TV, video, dergi ya da gazetelerdeki görüntülerden bolca yararlanmıştır. Ancak bu yararlanmanın, imgeleri birebir almaktan öte, medyanın sunuş şekliyle alakalı olduğunu vurgulamak gerekir. Salle'nin "Soytarı" adlı çalışması onun bu yaklaşımını radikal bir şekilde açıklamaktadır (Yılmaz, 2013: 428).



Resim-27: David Salle, "Soytarı" adlı yapıtı, 1986, ağaç ve tuvale yağlı boya, akrilik, 152x 254 cm
Kaynak: Yılmaz, 2013: 429

Gerçekten de Amerika'daki Yeni Dışavurumcu sanatçıların pek çoğunun ortak noktası, her türlü kültürel kaynağı genel bir potada eriten kitle kültürünün bir yansımasını oluşturmuş olmalarıdır. Bu durumla yakından ilişkilendirilebilen Eric Fischl yaşamının zaman zaman sinemaya, televizyon dizilerine ve popüler tartışma programlarına yansıyan yüzüyle Amerikan banliyö yaşamını konu almıştır. 1980'lerde ise Schnabel ve Salle ile birlikte Amerikan sanat ortamının en çok bilinen ve duyulan genç ressamı arasında yer almıştır. "Çağdaş bir Edward Hopper" olarak nitelendirilen Eric Fischl, Pop Art'ın renkli imgelerle yansıttığı Amerikan kültürünün başka bir yüzünü, "Amerikan Rüyası"nın gerçek görüntüsünü gözler önüne sermiştir (Antmen, 2013: 268). Fischl, Salle gibi erotize edilmiş dünyaya odaklanmış bir diğer sanatçıdır. Ancak Fischl'in resimleri Salle'nin aksine daha tutarlı ve realisttir. Fischl'in "Kötü Çocuk" adlı resminde de olduğu gibi figürlerin oran orantısı ve yan yana gelişlerinde (ahlaki değerler hariç) çok fazla zorlama ve biçim bozma görülmemektedir (Yılmaz, 2013: 429).



Resim-28: Eric Fischl, “Kötü Çocuk” adlı yapıtı, 1981, tuval üzerine yağlı boya, 168x244cm Kaynak: Yılmaz, 2013: 430

1980’lerin Amerikan sanat ortamında resmin geri dönüşü bir yandan, özünde kent kültürünün yansımalarını içeren ve “Graffiti Sanatı” bağlamında ele alabileceğimiz Jean-Michael Basquiat (1960-88) ve Keith Haring (1958-90) gibi sanatçılar gündeme taşınmıştır. Öte yandan da daha önceki kuşaktan ressam Philip Guston’ın (1913-80) öncülük ettiği “Yeni İmgecilik” hareketinin şekillenmesine yol açmıştır. Yeni imgeciler, boyasallığı önemseyen, soyutlaşmış figür ve nesnelerin harmanlandığı yarı-soyut bir imgeselliğin arayışlarını gündeme taşımışlardır. Bu Yeni İmgeciler arasında, ortak noktaları kadar farklılıkları da bulunan Jonathan Borofsky (1942-), Donald Sultan (1951-), Jennifer Bartlett (1941-), Neil Jenney (1945-) Susan Rothenberg (1945-), Joel Shapiro, Joe Zucker (1941-) gibi sanatçılarda sayılabilir (Antmen, 2013: 268-269).

2. 1. 2. İtalya’da Yeni Dışavurumculuk

Diğer dönemlerde olduğu kadar İtalya’da da büyük etki gösteren Yeni Dışavurumculuk, eleştirmen Achille Bonito Oliva’nın (1939-) 1979 yılında Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi ve Mimmo Paladino gibi bir grup genç İtalyan ressamını “Transavanguardia” adı ile anmaya ve bu sanatçıların çalışmalarını destek vermesi ile gelişmiştir. Figüratif resimlerinde kendi kişisel dünyalarını yansıtan imgelere yer verme “Transavanguardia” şemsiyesi altında toplanan bu sanatçıların ortak özelliği olmuştur. “Transavanguardia” akımı, İtalya’da Arte Povera

akımından sonra uluslararası düzeyde dikkat çekmesiyle birlikte, İtalya'nın üç büyük 'C' si olarak gündeme gelen Chia, Clemente ve Cucchi'nin kariyeri çevresinde patlamış ve sönmüştür (Antmen, 2013: 267). Aslında bu sanatçılar her ne kadar Transavanguardia başlığı altında sınıflandırılırsalar da bir hareket değillerdi. Bu sanatçılar doğanın ilkel gücü ve diğer hayvanların arasında bir hayvan olarak da görülen insanın doğadaki yeriyle alakalı algıları açısından Arte Povera'nın etkisini paylaşırlar. Hepsisi figüratif ressamlardır ve hepsinin sanat tarihinin yaşayan varoluşuna dair özellikle İtalyanlara özgü bir algıları vardır. Bu sanatçıların her biri çalışmalarında duyuşal yakınlık ve bireysel kimliğin merkezlessiz algısının özgün bir karışımını ortaya koymaktadır (Fineberg, 2014: 415).

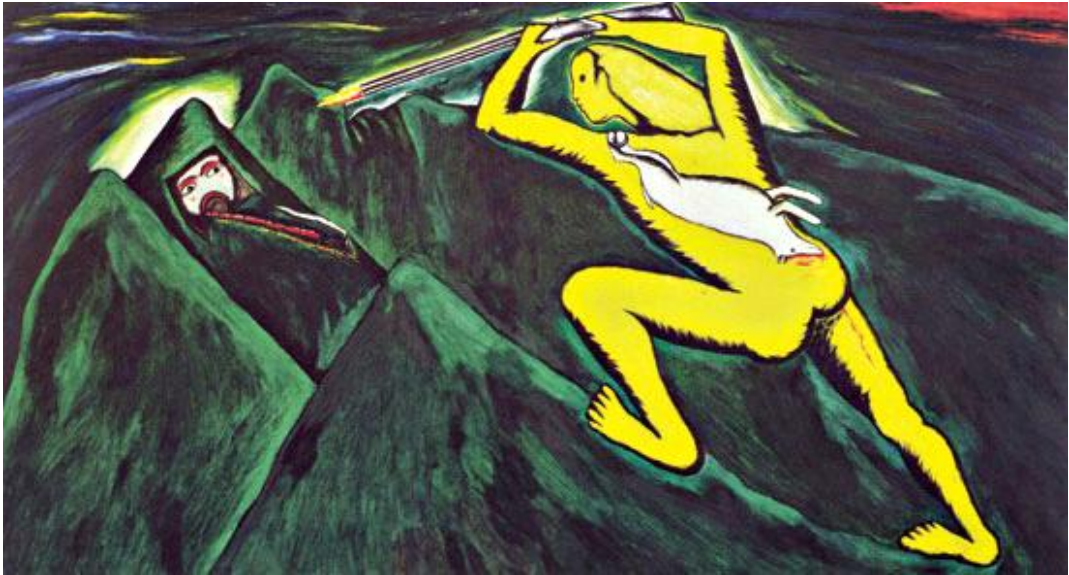
Bu bağlamda özgün bir anlatıma sahip olan İtalyan sanatçıların resimlerine mercek tutacak olursak; öncelikle İtalya'nın üç büyük 'C'sinden biri olan Chia'nın "If You're Born to Be Hanged Then You Will Never Be Drowned" (Asılmak için doğduysan asla boğulmayacaksın demektir) adlı eseri iyi bir örnek olacaktır.



Resim-29: Sandro Chia, "If You're Born To Be Hanged Then You Will Never Be Drowned", adlı yapıtı, 1986-87, Tuval üzerine yağlı boya, 18,1x20 cm Kaynak: Farthing, 2007: 889

Bu resimde renkler ve şekiller süsleme amacı ile kullanılmıştır. Chia'nın kıvrılan fırça darbeleri onun freskodaki ustalığını sergilemekle birlikte yapmış olduğu bu eser İtalyan fütüristlerin dinamik eserlerini hatırlatmaktadır. Birbirine karışmış, burulmuş kumaşlardan oluşan bir yığına benzeyen bu biçimsiz dokular, dalgalı şekiller resme verilen isim ile uyuşmamaktadır. Chia sanatçıların diğer insanların gözünden nasıl göründüklerini ima ederek “sanat âlemi dünyadaki en tuhaf sahne” der. Sanatçıya göre modern sanat ahlaki bir çöküş içerisindedir. Bu resim ise tüm bunların ne kadar anlamsız olduğunu ifade eder (Farthing, 2007: 889).

Bu dönemin sanatçıları bireysel düşüncenin keskin ifadesine sığınmadan duygunun ve bireyselliğin en güçlü yönünü konuşmuşlardır. Bu tavırları bireysel bir düşün dar bir çerçeveden çıkıp evrene sığamayacak kadar büyük problemlere olta atabileceği gibi kişisel olmayan âlemlerde de gezebildiğinin kansını gösterir. Anlatımda egosal takınlar olmadığı gibi çok yönlü düşüncenin yansıması hâkimdir. Bu durum resmin yorumlanmasında bakış açısının etken olmasıyla birlikte, farklı anlamların da çıkabileceğinin sebebiyetidir. Resimde içerik bağlamında farklı anlamların bütünlüğünün bir arada oluşu Enzo Cucchi'nin resimlerinde de görülmektedir.



Resim-30: Enzo Cucchi, “Ferocious Painting” adlı yapıtı, 1980, Tuval üzerine yağlı boya, Detroit Sanat Enstitüsü, Detroit, ABD Kaynak: Farthing, 2007: 863

Enzo Cucchi'nin ilk dönem yapıtlarından biri olan “Ferocious Painting” (Vahşi Resim) adlı resim kendisinin en tanınmış üsluplarından birini temsil etmektedir. Burada kullanılan tasvir (çok sıradan bir tükenmez kalem ile tahrir

edilmek üzere olan bir kutsal, sakallı dini ikon türü bir resim) eski ve yeni üslupların akıllıca bir araya gelişini gösterir ve eskinin modernite tarafından silinmesi üzerine bir açıklama geliştirmiştir. Parlak sarı renkteki insan figürü, İsa'yı temsil ederken sırtında kutsal izlenimi verilen bir kuzuyu taşımaktadır. Resmin sol üst tarafında kadifemsi yeşil bir dağ yamacındaki kare içerisinde bir adamın çılgın korku dolu yüzü görülmektedir. Adamın çılgınlığının içerisinde bir tünel çizilip içerisinde tren çıkmaktadır, ancak bu trenin yamaçtan mı yoksa adamın ağzından mı çıktığı belirsizdir. Parlak sarı renkteki insan figürü dağ yamacından tırmanırken elleri havada tüfeği anımsatan bir nesne ile tünele mi yoksa adama mı ateş ettiği belirsizdir. Resimde kullanılan dağdaki yeşil, gökyüzünde ve trende kullanılan kırmızı renk ile zıtlık yaratarak bir kaos ortamı yaratmıştır. Bu altın çağını anımsatan ya da modernik ve parlak ekspresif resimlerin çağından, daha az aydınlanmış bir çağı anımsatan keskin kırmızı ve siyah tasarımlı bir buharlı trendir; buharlı tren her ikisini de temsil edebilir. Bu, daha eski dinler karşısında Hıristiyanlık üzerine yapılmış bir yorum mudur yoksa tarih karşısında modern toplum konusunda bir yorum mu oluşturmaya çalışmıştır? Bazı sorular oluşturulmuştur ancak bu soruların kendi içlerindeki cevaplarını bulmak izleyiciye bırakılmıştır (Farthing, 2007: 863). Buna ilişkin resimden çıkan her sonuç bizleri sanatçının iç dünyasına götüren bir yol olmaktan aksi olmayacaktır. İtalyan Yeni Dışavurumcu sanatçıların resimlerinde ki anlatımın güçlülüğü onların resimlerindeki üslubun güçlülüğü ile bir bütünlük sağlar. Bu bağlamda bütünlüğü farklı bir arayışla sorgulayan Clemente "Sayılamayacak Çokluklar" adlı resminde parçalamalardan meydana gelecek olguyu deneyimlemiştir.



Resim-31: Francesco Clemente, “Sayılamayacak Çokluklar” (Myriads) adlı yapıtı, 1980, On dokuz çizim, kâğıt üzerine mürekkep, pastel, guaj, karakalem ve grafit, 16.2 x 8.9 cm’den 34.3 x 33 cm
Kaynak: Fineberg, 2014: 416

Fineberg’e göre;

“Clemente şöyle açıklamıştır, “Bir sanatçı olarak benim genel stratejim ya da bakışım parçalanmayı kabul etmek ve ondan ne çıkacağını görmeyi-eğer bir şey çıkarsa... Teknik anlamda bu, benim çalıştığım ortamları ve görüntüleri herhangi bir değer hiyerarşisi içerisinde düzenlemediğim anlamına gelir. Benim için herhangi biri en az bir diğeri kadar uygundur.” Sanatçı benliğin çok katmanlılığını da aynı şekilde görür: “Benliğin her bir düzeyinin ve parçasının saygınlığına inanıyorum. Bunlardan hiç birini kaybetmek istemem. Bana göre her biri eş anlamlı olarak var olur, hiyerarşik olarak değil... Biri diğerinden daha iyi değildir.”(Fineberg, 2014: 415)

Clemente’nin ‘Sayılamayacak Çocuklar’ adlı resmi Pondicherry ve Madras, Hindistan’da yapılmış (“Pondicherry Pastelleri (Pondicherry Pastels)” olarak anılan) seksen beş benzer çalışmadan oluşan daha büyük bir guruba ait on dokuz küçük pastel çizimi içerir. Clemente’nin yaptığı bu çizimler doğanın en küçük ayrıntısında bulunan maneviyatı ifade etmektedir. Bu durum sanatçının Hindistan dinleri ile çok içli dışlı olan bir yönüdür. Sanatçı gençliğinde “beatler”in çevirilerini okumuş ve yetmişli yılların başlarında Kavramsal sanatçılarla tanışmıştır. Bu etkiler kuşkusuz Clemente’ye sırasıyla çizimlerinde ayrık ve kayda değer karakterinde katkıda bulunmuştur. Sanatçının bu eserinde, pastelleri grup içinde grup olarak yaratılmış ve sanatı bolluk ve eşzamanlılık içerisinde görmek için bir yol öne sürerler. Bu çalışma

kompozisyon olarak da aynı kararsızlığa, açık uçluluğa ve Post-modernizmin bir özelliği olan yüzeyin ötesini görmeye dair bir vurguya sahiptir. Clemente eserinde kontrolü ve tutarlılığı bir yana bırakarak görüntüler arasında gezinirken, parçalanma ve kutuplaşmaları vurgulamıştır (Fineberg, 2014: 415-416).

2. 1. 3. Almanya’da Yeni Dışavurumculuk

20. yüzyılın ilk yarısında etkili olmuş ve Almanya’da zaman zaman “Yeni Fovizm” olarak adlandırılan Yeni Dışavurumculuk, Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jorg Immerdorf ve Markus Lüpertz gibi sanatçıların resimlerinde açıkça belirtildiği gibi sanatçıların yaşamış olduğu ortak ulusal geçmişten ve kültürel-coğrafyadan beslenmektedir. İkinci Dünya savaşından beri Alman sanatında Alman kimliğine dair her türlü belirtkenlerin kabul edilmeyişine karşı özellikle tartışmalı olan çeşitli imgeleri, simgeleri ve çağrışımları derleyen Alman Yeni Dışavurumcu sanatçıları, bir açıdan Joseph Beuys’un açtığı yolda, ancak daha geleneksel bir mecra olan resim aracılığı ile kendi yaşamlarında ve bu yaşamlarındaki geçmişle hesaplaştıklarını düşündüren imgeler yaratmışlardır. 1970 ve 1972 yıllarında Anselm Kiefer, Joseph Beuys’un öğrencisi olarak Almanya’nın yakın tarihine yönelik imgelerin yanı sıra uzak geçmişine yönelik simgelere yer vererek, saman, kül ve kan gibi malzemeleri kullanımı ile savaş, soykırım ve yıkım gibi olgulara işaret etmiştir. Kiefer’in anıtsal boyutta yaptığı çalışmalarında Almanlığı ve Alman geçmişini anıtsallaştırdığı için kimi kesimlerce eleştiriye uğrasa da resimlerinin koyu, karanlık atmosferi temelinde Almanya’ya hitap edilmiş görsel bir ağıt niteliğinde olmuştur. Bu açıdan Kiefer Alman Yeni Dışavurumcuları ile karşılaştırıldığında en karamsar vizyonu ortaya koyan olmuştur. 1963 yılında Berlin’de şiddet ve cinsel öğeler içeren ilk dönem resimleri polis tarafından el konan Georg Baselitz’de Alman Yeni Dışavurumculuğunun başlıca figürlerinden biri olarak nitelendirilmiştir. 1969 yılında resimlerindeki imgeleri tersyüz ederek sanki tepetaklak olmuş bir kâinat çağrışımı uyandıran Baselitz’in o tarihten sonraki tüm resimleri de algıyı resmin konusundan ‘dışavurumcu resimselliğine’ çekmek adına yapılmıştır (Antmen, 2013: 266).

Alman Yeni Dışavurumcu sanatçı olan A. R. Penck, George Baselitz gibi çocukluklarından beri Alman savaşının etkilerini yaşamlarında hissetmiş ve bu kuşağı savaşın ya da III. Reich’in acımasızlığının sorumluluğunu hiçbir şekilde taşımasalar da bunları Alman ulusal bilincinin bir parçası olarak miras almışlardır

(Fineberg, 2014:411- 412). Alman Yeni Dışavurumculuğun diğer önde gelen sanatçıları Markus Lüpertz ve Rainer Fetting gibi kendi özgün üslupsal yaklaşımları içerisinde yoğun, ham, hatta şiddetli bir dışavurumculuk sergilemiş, figüre yönelik resimlerinde primitif çağrışımlı öğelere yer vermiştir. Bu açıdan yirminci yüzyılın ilk yarısında Nazilerin “Dejenere Sanat” diye adlandırdıkları Alman Dışavurumcularının mirasçısı oldukları gerekçesi ile kimi zaman “Yeni Vahşiler” olarak da adlandırılmışlardır (Antmen, 2013: 266).

Alman Dışavurumcu sanatçı Georg Baselitz (d. 1938)’in söyleşilerinden birinde, hangi döneme ya da okula ait olursa olsun, hangi içeriğe sahip olursa olsun, tüm resimlerin kendisi için bir model olduğunu belirtmiştir. Bu modeller içerisinde de en baskın olanı ise 1900’lerin başında oluşan Alman Dışavurumculuğu olmuştur. Baselitz, Doğu Berlin’de sanat öğrenimine başlamış ve burada kendisine empoze edilen model toplumcu gerçekçilik öğretisine dönük olmuştur. Sanatçı o zamanlarda Sovyetler Birliği’nce yönlendirilen bu eğitime karşı direnince 1957 yılında okuldan atılıp ve Batı Berlin’e geçmiştir. Orada da Paris kaynaklı bir çeşit lirik – soyut anlayış bulunmaktaydı. Sanatçı bir süre bu anlayış ile de çalışmalarına devam etti ancak içsel olanı yakalamayacağı gerekçesi ile yeni arayışlara başlamıştır. Aradan çok zaman geçmeden de aramış olduğu yeniliğin kaynağını bulmuştur. Bu kaynak ise, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, A.R. Penck ve Jörg Immendorf gibi sanatçıların da ilham aldıkları, geçmişte kalan Alman Dışavurumculuğu olmuştur. Baselitz ve diğer sanatçılar, bir taraftan Amerikan kaynaklı azcı ve kavramsal eğilimlerle, bir taraftan da İtalya’dan gelen yoksul sanat anlayışı ile hesaplaşmak ve en önemlisi de resmi yeniden başköşeye oturtmak istiyorlardı (Yılmaz, 2013: 423).

Baselitz 1957’den 1962 yılına kadar Batı Berlin’deki Hochschule für Bildende Künste’de eğitim almış ve ilk sergisini bir sonraki yıl Michael Werner ve Benjamin Katz’ın henüz yeni açtıkları galerilerinde açmıştır. Sanatçı çalışmalarındaki kompozisyonlarda figürleri izole edip 1960’ların ortalarında artık parçalamaya başlamış ve tüm resmi baş aşağı çevirme düşüncesi ile karşılaşmıştır. Bu durum odağı resim konusundan uzaklaştırıp yapı ve ekspresif yüzeye yönlendirmek amacıyla imza niteliğinde bir araç haline dönüştürmüştür (Fineberg, 2014: 412). 1963 yılında açtığı ikinci sergi ile adını duyuran Baselitz Yeni Tip adını verdiği ve ortalama 2 – 3 metre boyutlarında olan bu resimlerindeki figürler, hantal ama etkili bir boyama tarzı ile meydana getirilmişlerdir. Sanatçının resimleri yerine

göre mastürbasyon yapan, işeyen ya da öylece ayakta duran bu figürler, anlaşılan Nazi Almanyası'nın çirkin yükünü taşıyan gelecek kaygısı içindeki hırslı ve çaresiz gençleri temsil etmektedir. Sanatçının bu sergisindeki bazı resimler, ahlak dışı buldukları için resmi makamlarca toplatılmıştır. İki yıl süren bu dava sonucunda sanatçı haklı bulunarak resimler Baselitz'e geri verilmiştir ve bu olay ile birlikte sanatçı üne kavuşmuştur. Baselitz'in etkili bir sanatçı olarak sivrilmesinin nedeni baş aşağı boyadığı resimler ve sergilediği resimleri ile gerçekleşmiştir. Sanatçının aile portresinde, kendisi ve eşi olduğu tahmin edildiği iki figür baş aşağı bir vaziyettedir. Sanatçının bu tarz resimleri önceleri doğru boyayıp ters çevirdiği düşünceleri oluşurken aslında resme doğrudan ters başlayıp öyle tamamladığı anlaşılmıştır. Sanatçı, fırçasını ne kadar hoyratça ve vahşice kullanırsa kullansın hem çizimde hem de boyada oldukça usta olmuştur ve sadece başkaları ile değil geçmişte kazandığı becerileri ile de hesaplaşmıştır. Figürlerin tepe taklak olması bir yana, arkadaki sarı, kırmızı ve mavinin kapladığı alanları ve bunların biçimlerini ustaca halletmiştir (Yılmaz, 2013: 423 - 424).



Resim-32: Georg Baselitz, “Aile Portresi” adlı yapıtı, 1975, tuval üzerine yağlı boya, 250 x 200 cm
Kaynak: Yılmaz, 2013: 422

Baselitz yaptığı resimlerin kolayca gerçekleştirilmiş yapıtlar olduğu görünümü vermemesi için hem kendisine hem de hayranlarına yönelik bir takım engeller yaratıyordu. Artık resimlerinde her şeyi baş aşağı olarak tasarlayarak, kendisi ve alıcılar arasında bir uzaklık yaratmış oluyordu. İmgelerin doğru görünmesi yani ona göre başı yukarda olması alışkanlığına karşı meydan okuyarak baş aşağı edilmiş imgeler çizmek ve resmetmek kendini küçük göstermeyecek bir yadsıma eylemi olmuştur. Baselitz'in dünyasında, geçmişi ile şimdiki zamanı arasında bocalayan bir Almanya'yı, kendi saf sanat dili üzerindeki hâkimiyetini yitirmiş bir Almanya'yı yansıtmaktadır. Sanatçının ağaçlar ve figürlerindeki, güçlü fırça darbeleri ve çoğu çarpıcı renkleri, Ekspresyonizmin bir ölçüde ulusal, bir ölçüde de İtalya ile Fransa'dan gelen klasizme karşı Kuzeyli ve Tötonik kültüre gösterdiği tepkinin özelliklerini taşımaktadır. Baselitz resimlerini, dünyayı ve derinden etkilemiş olan sanatçılar dâhil sanat dünyasının protestolarını karşısına alarak yapmaktaydı. Sanatçının resimlerindeki ustalığı daha göz alıcı bir sanata da hizmet edebilirdi ancak onun gösterdiği ustalık hem sanat karşısındaki saldırganlığını haklı çıkarmış, hem deher şeye rağmen, insanın ayakta kalabilmesi ile ve saygınlığı ile ilgili acımasız bir sanatı yüceltmektedir (Lynton, 2015: 344). Bu bağlamda Baselitz'in sanatında iç hesaplaşma onun belirgin problemi olup sanatının beslendiği fikir babası olmuştur. Böylesine içe dönük derin bir psikolojinin toplumsal birçok gerçeği barındırması sanatlarının da içeriğinde imgeleşmiştir. Baselitz gibi A.R. Penck'te bu tutumu sergilemiştir.

A.R. Penck (Ralf Winckler'in nom the plume'ü/takma adı) çalışmalarını 1980'e kadar doğu Berlin'de sürdürmüştür. Sanatçının solcu ideolojiyle iç hesaplaşması, aşağı yukarı 1971'de doruk noktasına ulaştı. A.R. Penck insanları, kamusal alanda tuvaletlere veya merdivenlere yönlendiren bilgilendirici tabelalar kadar açıklayıcı bir biçimde iletişim kuracak resimler yapmak istemiştir. 1970' deki jenerik (generic) "standart" formülasyonu kolları itaatkarca havaya kalkmış ilkel bir çöp adam figürü kısmen işaretlerin dağarcığından ve sibernetiğe (insanlar ve makineler arasındaki ilişkiyi düzenleme ve kontrol etme bilimi) olan hayranlığından türetilmiştir. Penck standardı, duyguları sınamak için duygular etrafında stili çeşitlendirdiği sabit bir düzenleme ilkesi olarak kullanmıştır. Bu bağlamda Penck resimlerindeki konuların bağımsızlığını, boyayı ve rengi bilinçli olarak ekspresif bir tutumla işlemiştir (Fineberg, 2014: 412).



Resim-33: A.R. Penck, “Standart” adlı yapıtı, 1971, Tuval üzerine akrilik, 2.9x2.9 m. Kaynak: Fineberg, 2014: 412

Yeni Alman Expersyonizmin diğer önde gelen isimlerinden biri olan Jörg Immendorff savaş sonrası Almanya’ında büyümüştür. 1970’lerde ün kazandığı eserlerinde Almanya’nın karmaşık modern kimliğinin tercümanı olmuştur. Immendorff’un kavramsal bir yaklaşımın süzgecinden geçmiş alegori yüklü resimlerinin geneli, onun çığgın üslubunu yansıtmaktadır. Sanatçının “Sanat Eserlerinin İç Dünyası” adlı eseri sembolizmin izlerini taşıırken zamanın hâkim kültürel değerlerini ve siyasal fikirlerini de taşımaktadır. Ressam tehditkâr bakışlarla etrafı süzen kuzgunları resmederken, morlarla çevrili resim fazlasıyla kasvetli ve ölümü çağrıştıran bir havaya bürünmüştür. Resim içerisinde birbirinden çok farklı insan grupları ve bir sanat galerisini gezmeye gelen istekli ziyaretçileri bir araya getiren insan figürleri bulunmaktadır. Aynı zamanda, parlak dış çizgilerle çevrelenmiş gölgeler karşımıza çıkmaktadır. Tavanda yer alan yarık yeniden biçim verilmiş bir ‘Swastika’ yani ‘Gamalı Haç’ olan bu sembol, Naziler için yaratılışın simgesi ve Aryan ırkının mistik kaderinin işareti halinde sembolize edilmiştir ve bu sembol kuzgunların pençelerinde de gerçeküstü çizimlerle göze çarpmaktadır. Sanatçının kendi eserlerinin, köklerini Protestanlık, Nazi rejimi ve Marksist Alman ülküsünün değerlerinden alan diğer resimler arasında, resimde ucu bucağı olmayan

bir sergi salonunun temsil ettiği sanat dünyasındaki mücadelesini simgelemektedir. Immemdorff eserinde izleyiciyi karmaşık sorularla baş başa bırakmış ve pek az çözüm sunmuştur. Sanatçı 1998 yılında Lou Gehrig hastalığı teşhisi konularak, sol elinin kullanımını yitirmiş ve çizimlerini sağ eli ile yapmaya başlamıştır. Şu anda ise tekerlekli sandalyeye bağlı ve hiç fırça tutamadığı için tasarlamış olduğu resimlerini talimat vererek yardımcılara çizdirmektedir (Farthing, 2007: 879).



Resim-34: Jörg Immendorff, “Sanat Eserinin İç Dünyası” adlı yapıtı, 1984, Tuval üzerine yağlı boya, 284x330 cm Kaynak: Farthing, 2007: 879

1980’li yıllarda Amerika’da ve Batı Avrupa’da yaygın olarak görülen Markus Lüpertz birçok Alman Yeni Dışavurumcular (Neo-Expressionists) arasındadır. 1960 yıllarında kariyerinin başlarında zamanın önde gelen akımlarından olan Figüratif Pop Art ve Soyut Dışavurumculuk akımlarına karşı çıkmıştır. Sanatçı soyut olanı ve klasiği ustaca harmanlamış ve kendini anlatımsal olmayan katı teknik prensiplerini uygulamak zorunda bırakmayarak “soyut ressam” olarak algılamıştır. Ressam 1970’li yıllarda çalışmalarında uyguladığı konuda, sümüklüböcek kabuğu, deniz kıyısı ya da ressam paleti gibi nesnelere dayanan natürmort karakterlerini kullanmaya başlamıştır. Kullanmış olduğu bu motifler, politik birer referans olmanın yanında sanat tarihi ile de ilişkili olmuştur. Lüpertz’in yapmış olduğu “Üzüm Salkımı” eserinde, arka planda yer alan titrek çizgiler, üstteki altın rengi yaprakların keskin kenarları ve etkili gölgeleme şekli ile asker miğferlerine benzeyen yuvarlak

üzüm tanelerinin bir araya gelmesiyle dengelenmektedir. “Holocaust’dan sonra artık şiir yazılamaz” diyen Theodor Adorno’nun gölgesinde yaşayan Alman sanatçı, basit olanla gelenekseli bir araya getirebilen entelektüel bir sanat tarzı oluşturmayı başarmıştır (Farthing, 2007: 843).



Resim-35: Markus Lüpertz, “Üzüm Salkımı” adlı yapıtı, 1971, Tuval üzerine yağlı boya, 220x220 cm
Kaynak: Farthing, 2007: 843

BÖLÜM III

ANSELM KIEFER ve ESERLERİ

3. 1. Anselm Kiefer'in Hayatı ve Sanatı

Anselm Kiefer, 1945 yılında Almanya'nın Donaueschingen kentinde doğmuştur. Okuldan ayrıldıktan sonra Freiburg Üniversitesi'ne katılmadan önceki 3 yılını seyahat ederek geçiren Kiefer, 1965'ten 1966'ya kadar Freiburg Üniversitesi'nde hukuk ve latin dilleri eğitimi almıştır. Kiefer 1966'da Freiburg'da Peter Dreher ile resim çalışmalarına başlamış, 1969'da Horst Antes'ten eğitim almak için Akademie der Bildenden Künste'a gitmiştir. Kiefer bir yıl sonra Düsseldorf'taki Kunstakademie'ye nakil yaptırmış ve burada Joseph Beuys ile tanışmıştır (Thompson, 2014: 368). Kiefer'in resimdeki bu başlangıcı ünlü ressam Beuys ve Baselitz'e dayanır.

Kiefer, Beuys ve Baselitz'i örnek alarak ve onların etkisi altında kalarak hukuk öğrenimini yarıda bırakmış ve resme başlamıştır. 1971-72 yıllarında Beuys'u tanımış, 1973 yılında ise Baselitz'le özel bir dostluk kurmuştur. Kiefer onlardan etkilenmesine rağmen işleyeceği konuyu daha önceden belirlemişti. Bu konu Almanya tarihidir. Ayrıca kendi kültür ve değerlerini içeren geçmişini de konu olarak alırdı. Alman halkının özdeşleşmiş olduğu efsanelerin ve önderlerin, etkisiyle yaşanmasına ve istismar edilmesine izin verdiği Nazi döneminin korkunç olayları, onun çoğu zaman Almanya bağlamında anlamlı bir biçimde kullandığı simgesel malzemesi olmuştur (Lynton, 2009: 346). Buna ilişkin Kiefer'in Alman tarihine bağlılığı onun doğum yılına kadar dayanmaktadır.

Kiefer'in doğumunda kısa bir süre sonra 30 Nisan 1945'te Adolf Hitler kendini öldürmesi ile Almanya için yıkımla sonuçlanmış bu dönem sona ermiştir. İşte Kiefer'in doğumu bu yıkımın olduğu dönemde gerçekleşmiştir. 1950 yılında Almanya'yı ziyaret eden Hannah Arendt, yayımladığı bir makalede şöyle söylemiştir: "Fakat hiçbir yerde bu yıkım kâbusu ve dehşet Almanya'dan daha az hissedilip konuşulmamıştır. Ortalama Alman vatandaşı savaşın nedenlerini Nazi

yönetimine değil, Âdem ile Havva'nın cennetten kovulmasına bağlamaktadır. Gerçeklikten bu denli keskin bir kaçış, tabii ki aynı zamanda sorumluluktan da kaçıştır.” Kiefer'in de bir sanatçı olarak önemini ortaya koyan en önemli özelliği ise bu sorumluluktan kaçmamış olmasında yatmaktadır (Erden, 2003: 66).

Kiefer'in sanatı daha başlangıcında dinsel nitelikteydi. Kiefer yapıtlarında Alman bağlamının sınırlarını aşmak amacıyla Eski Ahit'ten motifleri de kullandığı görülür. Onun sanatında Barok sanatının izleri görülse de üslubu ve tavrı coşkulu olmaktan ziyade, çok çilekeş ve isteklerine gem vuran tövbekâr bir dervişin izlerini taşır. Kiefer'in büyük resimleri, döneminin renk anlayışına göre kahverengi ve siyah resimlerdir. Resimlerinde ölümden ve yanmaktan şiirsel bir dille söz ederek bizi düşünmeye itmiştir. Bu resimlerinde umutta vardır. Çünkü şiirin kendisi yaşayan yaratıcılık olarak gösterilmiştir. Son yapıtlarında ise kötülüğün iyiliği de getirdiği yolunda ipuçlarına rastlanmaktadır.

Kullandığı malzemelerde düşünce tarzına bakıldığında, ciddiyetinde hiçbir kopukluk olmayan Kiefer'in yöntemi titiz bir incelemenin ve derin bir duyarlılığın ürünüdür. Kiefer çeşitli kaynaklardan derlenen kitap ve resimlerle olduğu kadar, büyük tablolar aracılığıyla da konuşulur. Bunları yaparken boya ve kolaj dışında, 1981 yılından beri kullanmış olduğu hasır, kum, kurşun ve daha başka materyallerden de yararlanmışır. Bu malzemeleri kullanırken de her zaman simgesel ve estetik bir amaç gütmüştür (Lynton, 2009: 346).

Kiefer'in en çok tercih ettiği tekniklerden biri olan kurşunu tuval üzerinde eriterek dökmek, katliamın korkunçluğunu her seferinde biraz daha vurgulamasındandır. Bir yandan eritilmiş kurşunun çıkardığı sesler Faşizan ve sadist duygularını tatmin eden ve Hitler ile özdeşleşen Kiefer bu imgeleri örtmek, dondurmak ve adeta gömmek istemektedir. Kiefer'in bu tavrı ise çoğu zaman onun işlerini doğrudan ele vermek yerine biraz daha gizil kılmıştır (Şahiner, 2005: 55).

Anselm Kiefer'in resimlerinde Almanya'nın yakın tarihine yönelik imgelerin yanı sıra uzak geçmişe yönelik mitolojik simgelere de yer vermiştir. Çalışmalarında saman, kül, kan gibi malzemelerin kullanımıyla savaş, soykırım gibi olgulara işaret edilmiştir. Büyük boyutlardaki anıtsal resimlerinde Almanlığı ve Alman geçmişini anıtsallaştırdığı için kimi kesimlerce eleştiriye de uğrayan Kiefer'in resimlerinin koyu, karanlık atmosferi içeriğinde Almanya'ya yakılmış görsel bir ağıt

niteliğindedir. Diğer Alman Dışavurumcu ressamlarla karşılaştırıldığı zaman Kiefer en karamsar vizyonu ortaya koyandır (Antmen, 2013: 266).

Kiefer'in anlatımı bu denli güçlü eserlerinin yapımında gerçek bir iş gücü vardır. Sanatçının resimlerinin iki boyutlu bir görselden anlaşılması oldukça güçtür. Sanatçının eserinin çekildiği görseller bize resim hakkında ne kadar çok ipucu verse de eserlerin gerçek görüntüsü bambaşka niteliklere sahiptir. Bunu anlamak için Kiefer'in eserlerini gidip görmeye veya eserlerin fiziksel yapımı hakkında bize fotoğraf gibi bir kaynağa göre daha çok ipucu verecek videoya ihtiyaç vardır. Ancak o zaman eserleri hakkındaki fikirlerimiz tam anlamı ile pekişebilir.

Kiefer resimlerini icra ederken oldukça fazla malzeme kullanır. Bu malzemelerin bir arada olacağı tuvalerin boyutu da bir o kadar büyüktür. Fiziksel gayretin sarf edildiği bu eserler bir hayli ağır olmakla birlikte bir yerden başka bir yere taşınacağı zaman Kiefer'in atölyesindeki büyük motorlar ve vinçlerden yararlanır. Sıradan bir insan Kiefer'i resim yaparken izliyor olsaydı onun resim yaptığıyla ilgili şüpheler içinde kalacağı muhtemel bir durum olacaktı. Fakat sanatçının bu tavrı sıra dışı olduğunun da bir göstergesidir. Çünkü Kiefer, alışlagelmiş bir boyama tekniğinin çok ötesinde resimler yapıyordu. Hatta onun resimlerinin şövale ile ilişkisi bile oldukça azdır. Halatlar ve tekerlekli stantlar yardımı ile hareket ettirilen resimler bazen de çalışılmak üzere yere bırakılıyor. Kiefer resim yaparken elinde fırça yerine büyük spatula ve sert materyaller kullanmaktadır. Resim üzerindeki boya ve karışımlar o kadar çok katmanlıdır ki, sanatçı bu resme müdahale ederken adeta bir duvar sıvasını söker gibi sert darbeler ile istenilen yerleri resimden sökmektedir. Bu kadar yoğun malzemenin bir arada olması resmi yorgun düşürmek yerine plastiğini oldukça güçlü kılmaktadır. Oluşan dokular bile anlatımı canlandıran bir tiyatro sahnesinin izleyicide bıraktığı etkiyi bırakmaktadır (Remembering The Future, 2014).

İç dünyasına tanıklık ettiğimiz Kiefer'in kendi sanatında sanatçı, politik duyguların yükünü eserlerinin üzerine bırakırken bazen savaşın kalıntıları olan malzemeleri ve bazen de onun geçmiş öğretisine dayanan birçok malzemeyi beraberinde getirmiştir. Onun içselliğinin ağırlığı, kullandığı çeşitli malzemeleri ile büyük ve ağır tablolar aracılığıyla izleyiciye konuşur ve bu malzemeler doğal renkleri ile bir yandan boyanın anlatım gücüne meydan okurken bir yandan da kendi

gerçek anlamlarına meydan okumuştur. Böylece Kiefer'in dilinden bizlere onun büyük anlatımının görselliğini sunmuşlardır.



Resim-36: Anselm Kiefer'in "Lot's Wife" adlı yapıtı, 1989, Yağlı boya, kül, sıva, tebeşir, keten tohumu yağı, polimer emülsiyon, tuz ve uygulanmış elementler (örn. Bakır ısıtma Bobini), kanvas üzerine, kurşun folyoya, kontrplak panellere takılmıştır, 350 x 410 cm Kaynak: <http://www.davidrumsey.com/amica/amico6101055-37965.html#record> (Erişim Tarihi: 22.05.2015)

Örneğin, Kiefer'in "Lot's Karısı" adlı resmi malzeme içeriği olarak; kurşun, kontrplak, zımba, tuzlu su, asit, tuval bezi, boya, keten yağı, sıva, polimer çözelti, tutkal, kül, elektrik rezistansı ve tebeşirinde içinde olduğu iki kontrplak panelden oluşan yarım tondan fazla (0.6 ton) ağırlığa sahiptir. Bu resimdeki kurşun folyolar, çeşitli işlemlerden geçerek çam ağacından tuval üzerine yerleştirilmiş birkaç kat kontrplağın üzerine tutkal ve zımba ile tutturulmuştur. Metal malzemenin üzerinde araba, kamyon ve buldozerle geçerek oluşturulmuş izler görülmektedir. Bu metal malzemenin üzerinde görülen beyazımsı benek izleri ve mavimsi yanardöner parlaklık hidroklorik asit kullanımdan gerçekleşmiştir. Ayrıca tuzlu bulamaçla müdahale sonrası oluşmuş çeşitli kalınlıklarda beyaz ve sarımsı kristal tabakaları söz konusudur. Kiefer bu resimde keten yağı ve polimer emülsiyonla zenginleştirilmiş

sıvayı, önceden gerilmiş, astarlanmış ve olasılıkla bir süre dışarıda bekletilerek eskitilmiş tuval bezi üzerine mala ya da büyük fırçalarla uygulamıştır. Pek çok yerde görülen çatlak izleri tutkal kullanımı ile elde edilmiş olabilir. Çeşitli yerlerinde siyah ve beyaz boyalar akıtılan tuval daha yaş halindeyken ince bir kül tabakası ile kaplanmış ve alev püskürtücüyle yakma sonucu oluşan yanık delikleri söz konusudur. Daha sonra gerildiği yerden sökülen tuval bezi kurşun kaplı yüzeyin alt kısmına tutkalla tutturulmuştur. Son olarak farklı doku ve kalınlıkta iki tuval bezi parçası sağ alt köşeye eklenmiştir (Çiçek, 2016: 54). Kiefer'in resimlerindeki bu cesur tavrı belki hiç bilmediğimiz kadar derin bir dramın yansımasıydı. Bu kadar çok malzemeyi böylesine akıl dolu formüllerle resimleştirmek Kiefer'in sırdan oynadığı bir oyun değildir. Hitler'in onun dünyasında bıraktığı izler ve savaşların içinde geçen o planlamalara karşı oynamış olduğu bir oyundur bu Kiefer'in. Tahribat için gerçekleşen bu savaşlarda tek bir kurşunun ne kadar önemi var ise Kiefer'inde resimlerindeki her bir eylemin o eserin gerçekleşmesinde okadar çok önemi var. Hiç bir ayrıntısı es geçilemeyecek olan Kiefer'in resimlerinde, tesadüflerden çok sanatçının geçmişe olan eleştirinin ve sorgulamasının azmi hüküm sürmektedir.

Hitler'in Alman ulusu ve kültürü adına ortaya koymuş olduğu sapkınlık, Kiefer'in sanatının gölgede kalan arka planının yanında onun geleceğe dair izlenimini de ele vermektedir. Kasvetli, suçlayıcı, alaycı, bilmecemsi ve kimi şeyleri örtmeye dönük bir vizyonu olan Kiefer'in dine, ideolojiye, ulusal kimlik ve tarihe bakışı ancak Yahudi soykırımını ile açıklanabilen bir durumdur (Şahiner, 2005: 55).

Kiefer'in resim konusu onun kişisel ve kültürel kimliği üzerinde yoğunlaşır. Kiefer 1969'da henüz yirmi dört yaşındayken, İtalya ve Fransa'da ki anıtların önünde Hitler selamı verip fotoğraf çekilir. Daha sonra bu fotoğrafları kitap haline getirir. Kiefer yaptığı seyahatlerde, bir kültürü incelemeye hevesli ve meraklı bir turist olmak yerine, buralara Nazi işgal gücünün algısını deneyimlemek ve geçmişinin bu tartışılmamış yönünü daha iyi anlamak için gitmiştir (Fineberg, 2014: 413).

3. 1. 1. Anselm Kiefer'in Resimleri ve Resimlerindeki Malzemelerin Plastik Etki Açısından İncelenmesi

Kiefer'in resimleri sürekli olarak, Hitlerin Nasyonal Sosyalizmi'nin Almanların zihinlerine kazıdıkları tarihi sorgular. Kiefer'in "Varus" adlı resmi, M.S. 9 yılında Teutoburg Ormanı'nda yaşayan Hermann Savaşı'nı betimlemektedir.

Bu olay 19. Yüzyılda Alman kimliğinin tarihsel çıkış noktası olarak tanımlanmıştır. Ressam resminde Nasyonal Sosyalist dünya görüşüne bilinçli veya bilinçsiz bir Şekilde katkıda bulunan sanatların ve yazarların isimleri eklemiştir. Soyacağına benzeyen çizgilerin hepsi Hermann’ın isminde toplanmıştır. Almanların en özgün, temel doğa parçası olarak tanıdığı orman, “Alman ruhu”nun diğer bir mekânı Gotik katedral Őeklinde betimlenmiştir. Kiefer yeni tarihsel katmanların, eskilerin üstünü kapatmakla kalmadığını, onlara yeniden biçim verdiğini de göstermektedir. Ressam burada tarihe masumca bakmamaktadır (Krausse, 2005: 119).



Resim-37: Anselm Kiefer’in “Varus” adlı yapıtı, 1976, Tuval zerine yağlıboya ve akrilik boya, 200 x 270 cm Kaynak: Krausse, 2005: 119

Anselm Kiefer’in "Varus" adlı çalışmasında ağaçlar biçimsel açıdan gerçeğe uygun görünmektedir. Resimde boya kullanımından belirgin dokular oluşmuştur. Bu dokular resmin realitesine uygun bir Şekilde kendini arada kaybettirir. Bu resimdeki imgeler leke ve çizgiden meydana gelmektedir. Bu resimde sıcak renkler olmasına rağmen ağrılık olarak soğuk renkler göze çarpmaktadır. Boya kullanımında Őeffaflık vardır. Resme bakıldığında yüzeyde birçok yerde, bir rengin altından diğer bir renk algılanıyor. Buna dayanarak boya kullanımının tam örtücü olmadığını söyleyebiliriz. Koyu ve açık ton uyumunu görebiliyoruz. Ağaçların arkasındaki koyu ağrılıklı renk ağaçların biçimsel olarak ne çıkmasında etkili oluyor. Ayrıca resimdeki perspektif

bizde bir sonsuzluk hissi yaratıyor. Mekânda ki bu perspektif olgusu Kiefer'in diğer peyzajlarında da görülür. Sanatçı resimlerindeki bu mekânlarda geçmişin gelecekte nasıl görüldüğü yani bağlı olduğu tarihi kendi iç dünyasında nasıl yaşadığını deneyimlemiştir.



Resim-38: Anselm Kiefer'in "Your Golden Hair, Margarete" adlı yapıtı, 1981, Tuval üzerine yağ, emülsiyon ve saman, 130x170 cm Kaynak: http://40.media.tumblr.com/tumblr_m2qw1kCmLp1r3qmd1o1_r1_1280.jpg (Erişim tarihi: 22.05.2015)

Anselm Kiefer'in "Your Golden Hair" adlı resminde yağlı boya ve emülsiyon tuvale vurgulu bir biçimde uygulanmıştır. Sanatçı simetrik olmayan bir yay ya da kısmi bir silüet efekti vermek için saman çöplerini kullanmıştır. Kiefer, resmin en solundaki yüksek ufuk çizgisine açıyla gelen diyagonal perspektif (düz bir yüzeyde uzam izlenimi) sunan yön çizgilerini boyamak için griler, kirli beyazlar ve siyahın belirleyici olduğu bir palet (renk seçimi) kullanmıştır. Resmin tonu (ışık ve gölge arasındaki kontrast) sınırlı renk aralığının saman sarısıyla yan yana getirilmesiyle yansıtılır. Ufuk çizgisi, boyanan yüzeyin genişliğinde kaygı verici ve kasvetli bir hava sunan gri tonlu bir yarıktır. Kiefer'in tarzı dışavurumcu ve stilizedir; atmosfer yaratan motifler figüratif bir biçimde resmedilmez ama sezdirilir. Bu resimde saman ve tekerlek izleriyle açık bir araziye gönderme yapılmıştır. Ancak bu durum figüratif resimlerde ya da fotoğraflarda olduğu gibi açık bir biçimde sunulmak

yerine sezdirilir (Pooke-Whitham, 2013: 94-95). Bu sezdirmenin amacı kavram ile malzeme arasındaki uyumu yakalamaktır. Malzemenin kendi formuna direk bir gönderme yapılacak olsaydı kavramı geride bırakıp tek odaklı bir görsellik olası bir durum olacaktı. Aynı şeyi kavramında malzemenin önüne geçmemesi için olduğunda söyleyebilir. Malzeme ile anlatılmak istenen fikir, birbirlerini tamamlayacak ölçüde resme dâhil edilmiştir. Bu yüzden Kiefer'in resimlerinde malzemeyi salt olarak ele almamız onu resimdeki bağlamından koparacaktır. Bu bağlamda resimdeki samanın, insan zihninde sosyal yaşamdan kaynaklanan uygulamalardan dolayı görüntüsü, genellikle bir balya veya yuvarlanarak toplanmış bütün halindedir. Saman bize anlatılmak isteseydi o haliyle resmedilirdi. Belkide tam olarak kimi tarif edeceğini anlamak zor olsa da neyi tarif etmediği çok açık ortadadır. Kiefer bir samanı direk olarak anlatmak istememiştir. Zaten resimde salt bir samanın olduğu da savunulamaz niteliktedir. Saman, resmin isminin bize vereceği ipucu ile bir insanı tarif ediyor olabilir. Nitekim bu saman bir insan saçı ise alman ırkına yapılan göndermenin metaforik yansıması olabilir. Bu yansımanın sezdirilebiliyor olabilmesi, Kiefer'in resim yaparken kullandığı malzeme seçiminin görsel anlatıma yön veren en önemli etkenlerden biri olduğunu bize göstermektedir. Dahası bir arazi üzerine resmedilen bu saman resmin adında olduğu gibi gerçek sarı bir saçtan yapılsaydı resmin organik yapısı açısından araziye uyum sağlamayacaktı. Elbette bir arazinin yaşamsal belirtilerini anlatmak için figürler, araçlar ve o araziye hayat veren birçok nesne resmedilebilirdi. Kiefer'in farkı burada ortaya çıkar. Onun anlatımından yola çıkıldığında, tekerlek izleri daha önce bu araziden geçildiğini ve altın bir saçı andıran saman bu arazi üzerinde insanoğlunun varlığına ayrıca samanın kendisinde besin ve ihtiyaca gönderme yapar. Böylelikle az önce bahsettiğimiz figürler, araçlar arazi üzerinde olmadan bunlar sezdirilmiştir. Ayrıca plastik etki açısından sarı saman, anlatılmak istenen ya da sezdirilmek istenen fikrin mekândaki plastik oluşumlarla birlikte organik uyum içerisindedir.



Resim-39: Anselm Kiefer'in "Dörtlü" adlı yapıtı, 1973, Tuval üzerine yağlı boya, 300x435 cm
Kaynak: Yılmaz, 2013: 424

Kiefer 1972-73 yıllarında kendi ahşap işçiliğini konu aldığı bir dizi resimler yapmıştır. O dönemde yaptığı eserlerden biri "Dörtlü" adlı resmidir. Kompozisyonda damarlarına kadar resmedilmiş ahşap işliğin tabanında üç ateş birde yılanın oluşmak üzere toplam dört imge vardır. Ateşten birinin üzerinde hl. Geist (Kutsal Ruh), ikincisinde Sohn (Oğul), üçüncüsünde ise Vater (Baba) ve yılanın üzerinde Satan (şeytan) yazılır.

Resimde bulunan her üç ateş, tabanda bulunan görünürlüğü az olan kapakın üzerinde yer almaktadır. Kapak işliğin altındaki başka bir mekâna işaret etmektedir. Yılan, kapak ile tabanın ayrıldığı çizgide yer almaktadır. Kiefer'e göre yılan, sonsuzluğun ve yeniden doğuşun simgesidir. Buna dayanarak sanatçı 'şeytan' ve 'sonsuzluk' düşüncesini birleştirmiştir (Yılmaz, 2013: 425-426). Yılmaz'a göre;

"Simgeler resimde açıkça belirtilmiş, ama aslında hepsinin birden çok anlamı olduğu da unutulmamalı. Ahşap işlik, en genel anlamda sanatçının zihni; imgeleri kuşatan evren ya da dar anlamda dünyadır. Ateş ise Hıristiyanlık'taki Kutsal Ruh-Baba-Oğul üçlemesini simgelemektedir. Ateşin ayrıca bütün toplumlarda geçerli olan öldürücü/canlandırıcı, birleştirici/ayırıcı, itici/çekici, koruyucu/yok edici gibi anlamları vardır. Öte yandan Canetti'ye göre de "ateş, mahkûm edilen kimsenin cezasını infazını isteyen kalabalığı temsil eder. Kurban, onu yakalayan ve aynı anda öldüren alevlerce her yandan sarılır. Cehenneme yer veren dinlerde bu konuda daha da ileri gidilir. Bir kitle simgesi olan ateşle kolektif öldürme, dışlama fikriyle, yani cehenneme yollamayla ve şeytani düşmana teslim etmeyle ilintilendirilir". Örneğin Almanlar, Yahudileri Tanrı'nın huzurunda, Tanrı'ya sığınarak topluca yakmışlardı. Ama madalyonun birde diğer yüzü vardı: Savaşta yenilen Almanya'nın her tarafından ateş ve dumanlar yükselmişti. O halde, bugün cellat olan yarı mahkûm olabilirdi. O halde, ateş birilerinin mutluluğunu için başkalarını cezalandıran bir şeydi". (Yılmaz, 2013: 425)



Resim-40: Anselm Kiefer'in "Başlıksız" adlı yapıtı, 1984, Tuval üzerine yağlı boya, hasır, gomalak ve kurşun, 280x245 cm Kaynak: Lynton, 2009: 348

"Başlıksız" (1984) adlı tablosundaki merdiven, yılan simgesiyle gerçek dünyadan kopmanın ve dünyadaki kötü güçten uzaklaşmanın bir ifadesi olabilir. Merdivenin kurşundan olması sadece Kiefer'in metale duyduğu ilginin bir belirtisidir. Ancak simyada kurşun, ruhu içeren bir kabı simgeler ve beyaz güvercinle ilgili bir metal olarak düşünüldüğü söylenilir. Kiefer'in bu resmi açıkça Eski Ahit'teki Yakub'un merdiveninin ortaçağ sonunda yapılmış resimlerini çağrıştırmaktadır (Lynton, 2009: 346). Resimde gökyüzünde ve hatta genelde kabaca kullanılmış boya malzemeyi de içine gizlemiştir. Bu bağlamda malzemenin kullanımı genel olarak anlatımı güçlendirmek için resmin organik yapısına dâhil olmuştur. Fakat Kiefer'in malzemeleri resimde kendi bağlamından uzaklaşırken kendi gerçekliğini de gizil bir şekilde korumaktadır. Bunu algılamak bazen zor bir durum olsa da Kiefer'in Alman kültürüne olan bağlılığını sorgulamak bu deneyimi güçlendirmektedir. Kiefer' in bu resminde malzemeyi kendi yapısı ile sorgularken karşımıza çıkan kurşun onun birçok resminde tekrardan karşımıza çıkacaktır. Yalnız bu malzemenin resme ne denli araç olduğu içsellikle ilgili bir durumdur. Buradaki merdiven sıradan bir merdiven olmadığı gibi sıradan bir malzemeye de sahip

değildir. Savaşın en değerli malzemelerinden biri olan kurşunun başkalaşmış hali olup resimdeki dikkati merkeze toplarken resmin üst tarafına doğru gittikçe artan açıklık, resimdeki kasvetli atmosferi yeni bir atmosferle dengelemektedir. Her iki atmosfere hâkim merdivenin altında yer alan yılan imgesi koyu lekeleriyle resim ağırlık merkezini oluşturmuştur. Merdivendeki renk uygulamaları ve resimdeki katı karışımlar, malzemelerin birbiri ile olan uyumunu mükemmel bir şekilde örtüştürmüştür. Bir şeyleri gizleme veya direk olarak göstermek sanatçının sıradan yakaladığı bir uyum değildir. Bütün bu uygulamalar görsel anlatım ve içerikle bağlantılı olup resmin plastiğine hizmet eden düşüncelerin ürünüdür adeta. Resmin yüzeyindeki dokular üzerindeki renklerle birlikte resmi bize göstermenin ötesinde adeta tattırmaktadır. Bu durumda anlaşılanın ötesinde Kiefer'in gizil durumu ise hasır ve gomalak gibi malzemeleri içinde beslediği gizli duygular gibi resmin içinde leke, çizgi ve renk olan resmin plastik bir unsuru gibi gizlemesi olmuştur.



Resim-41: Anselm Kiefer'in "Sulamith" adlı yapıtı, 1983, Tuvale emülsiyon, ağaç tozu, akrilik, yağlıboya, 290 x 370 cm Kaynak: Yılmaz, 2013: 426

Kiefer 1980-83 yılları arasında mimari mekânları resmetmiştir. Bu mimari mekânlardan bazılarını Naziler karargâh olarak, bazılarını da Yahudileri yakmak için kullanmışlardı. Beton ve çeliğin yerine taşın tercih edildiği bu yapılar, Nazi

iktidarının en önemli simgelerindendi. Sulamith fırın olarak kullanılan mekânlardan biriydi; en dipte, biraz yüksekçe düzlükte yanmakta olan ateş buna işaret etmektedir.

Hiçbir ışığın sızmadığı bu mekânı yanmakta olan ateş de aydınlatamamış hatta tam tersine, yayılan is ortalığı daha da karartmıştır. Mekânın ağırbaşlılığı gittikçe dayanılmaz bir hal almıştır. Kiefer'in bu yapıtında derin bir sessizlik ve kasvet havası hâkimdir (Yılmaz, 2013: 426-427).

Bu resim Kiefer'in malzeme bakımından zengin resimlerinden biridir. Fakat malzemeyi kullanmadaki uyum birçok malzeme olduğu algısını gizlemektedir. Mimari yapı realist bir biçime sahiptir. Taş blokların yönleri ve daralan geçitler den oluşan güçlü bir perspektif vardır. Kiefer bu resimde siyah, koyu mavi, kahverengi, sarı ve bu renklerin koyu açık tonlarının olduğu bir palet kullanmıştır. Boya kullanımı yüzeyin bazı yerlerinde doygunluk derecesine göre katmanlar halindedir. Fakat yüzeyin bazı noktalarında şeffaf renkler vardır. Ağaç tozu, taş bloklarda doku yaratmıştır. Bu doku birer yaşanmışlık, hüznün ve tahribat kalıntılarını anımsatır. Bu tahribatın özel sebebi malzeme değildir. Yaşanan geçmişin kendisidir. Fakat bu mekânın plastik açıdan ele aldığımızda sebebi malzeme olmasa da bu tahribatı bize yaşatan malzemelerin kullanımınıdır. Zaten ateş olan bir yerde odun ve benzeri bir malzemenin olması olası bir durumdur. Bu bağlamda resimde emülsiyon ve boya ile birlikte talaş kullanımı anlatıma gönderme yaparak resimdeki dokuyu oluşturmada kullanılmıştır. Buda odun tozunu günlük hayatta alışıl gelmişin dışında olan, bir resim yüzeyinde görmemize neden olur. Kiefer'in resimsel dili budur. Bir malzemeyi kullanıyor ise bu malzemenin resmin içeriğine doğrudan salt olarak giriş yapması mümkün değildir. Resimde malzemenin resim yüzeyinde yaratacağı doku ve rengin, boya ile yapılmadan amaca hizmet edip etmeyeceği ince hesaplamaların meyvesidir. Bu resimde de açık ve net olan bir izlenimlerden biridir bu durum. Açıkçası Kiefer'in zihnindeki tahribat onun bu resminde malzemenin yoğunluğu ve atmosferin dramatik karanlığı ile karşımıza çıkar. Sanatçının duygusal dünyası malzemeye boyun bükürüp onları birer resimsel imgelere dönüştürerek anlatımı cisimleştirmiştir. Böylesine düşünsel ve fiziksel bir aktivitenin ortaya çıkardığı en iyi tanımda anlatımın cisimleşmesi olmuştur.



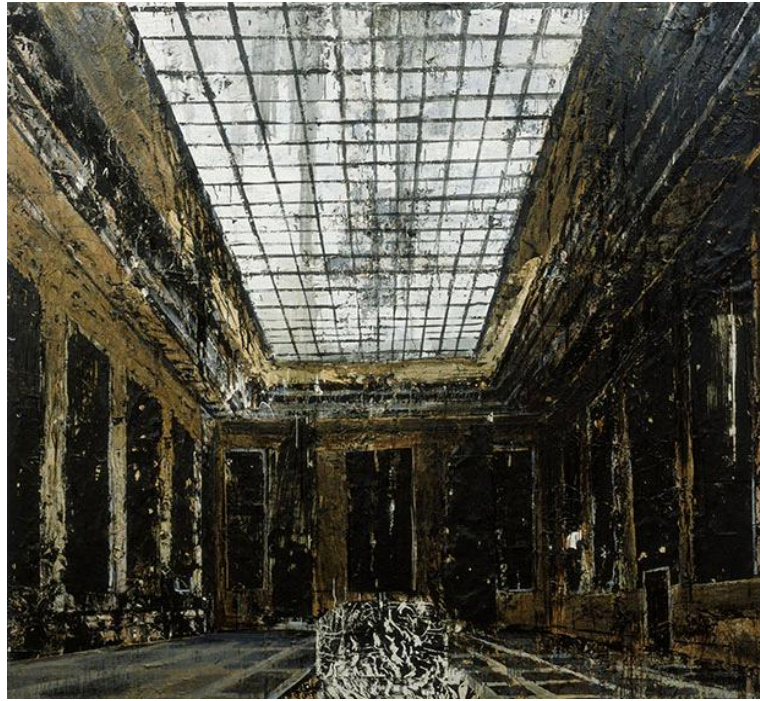
Resim-42: Anselm Kiefer'in "Wayland'in Şarkısı (Kanatla birlikte)"adlı yapıtı, 1982, Fotoğraf üzerine yağlıboya, emülsiyon ve kamyş, tuvale tutturulmuş, ayrıca kurşun, 2.8x3.8 cm Kaynak: Fineberg, 2014: 413

Kiefer'in bu resminde yanık siyah alanın üzerinde muazzam bir kurşun kanat yükselir. Kiefer'in resminin büyük boyutları ve materyallerin yoğunluğu bu temanın anıtsallığını ifade eder (Fineberg, 2014: 413). Kamyşlar resmin yüzeyinde araziye gönderme yapmıştır. Kamyş ve kurşun boyanın kullanımı ile yüzeyde tek bir materyal etkisi yaratır. Kanat realist bir biçime sahiptir ancak gökyüzü ve arazi duygusal, derin gerçekte olmayan kasvetli bir etki uyandırır. Burada yarı soyutlanmış imgeler ile realitesi güçlü imgelerin uyumu vardır. Burada en vurgulu imge kurşun kanattır. Kiefer bu resimde sarı, kahverengi ve gri renklerin koyu açık tonlarının bulunduğu bir palet kullanmıştır. Lekelerden oluşan biçimler yer yer çizgiyle bütünleşmiştir. Kiefer'in birçok resminde olduğu gibi bu resimde de boya doygunluğu, yer yer kendini şeffaf renklere bırakmıştır. Kiefer bu resimde resmin solundan başlayıp düz bir yüzeyde uzam izlenimi yaratmıştır. Resimdeki bu uyum derin bir öyküyü anlatır.

"Wayland'in Şarkısı" adlı eserin öyküsü Töton Tanrılarının tarihini anlatan anonim İskandinav şiirlerinden (Eddalar) alınmıştır. Eddaların son bölümünde bize tanrıların aç gözlülükleri ve kendi yok oluşlarına neden olduğu 'Tanrıların Alacakaranlığı'nı (Die Götterdämmerung) anlatır. İsveç Kralı tüm demircilerin en iyisi olan Wayland'ı esir alır, kaçamaması için sakat bırakır ve bundan böyle saraya hazineler yapacağı bir adaya mahkûm olarak yerleştirir. Fakat intikamını almak için Wayland, kralın kızına tecavüz edip ve iki oğlunu öldürüp krala onların

kafataslarından yapılmış kadehler sunmuştur. Ardından kendine kanatlar yapıp ve kaçmıştır (Fineberg, 2014: 413).

Bu resmi incelerken kendi öyküsü ile bilmemek bile arazi üzerindeki bu yükseliş bize bir kaçışı sezdirir. Buradaki kanatların bu kadar büyük olup kurşundan yapılması içsel olarak yükü ağır ve gitmek için büyük bir çabayı gösteren Wayland'ı bize sezdirir. Ayrıca kurşun olan kanat Wayland'ın usta bir demirci olmasına gönderme yaparken kanadın etrafındaki yönlü metallerde zincirlenmiş bir mahkûmu bize sezdirir. Bu arazide boya, kamış ve emülsiyon kullanımından dolayı güçlü bir doku oluşturulmuştur. Zaten kamışın kendi rengi de arazide görülmesi mümkün olan bir renktir. Bu araziye baktığımızda emülsiyon ve kamış ve boyadan gerçek bir arazi hissi alıyoruz. Kamışın renk olarak resim yüzeyinde yarattığı etki kuru otları andırır. Kahverengi boya ve emülsiyondaki karışımlar çorak arazi toprağını gerçek dokusu gibi bir illüzyon oluşturur. Bu illüzyon resme plastik etki açısından baktığımızda sanki gerçek bir toprak varmış gibi bir gerçeklik hissine kaptırır. Fakat bu gerçeklik fotoğrafik gerçekliğin ötesinde resimsel bir gerçekliktir. Resmin ihtiyacı olan bu gerçekliğin derecesi, malzemenin resmin içerik ve plastiğine uyumundan kaynaklanır. Bu uyum bir bakıma gizil ve açık bir yansımadır.



Resim-43: Anselm Kiefer, "Innenraum" adlı yapıtı, 1981, Tuval üzerine karışık teknik 1287 x 310 cm
Stedelijk Müzesi, Amsterdam, Hollanda Kaynak: Farthing, 2007: 868

Kiefer "Innenraum" adlı bu eserinde güç odaklarını ve ulusal kimlik kavramını irdelemektedir. Devlet dairesini andıran bu iç mekânın görüntüsü ihtişamlı olmakla birlikte sıkıcı bir görüntüsü de vardır. Tuvalin yüzeyinde malzemelerle birleştirmiş boya resme kabaca uygulanmıştır. Bu yapının soğuk ve kırılğan görünüşü, bir ulusun tarihini duygulardan arındırmış bir üslupla ama üzücü bir geçmişin hatırasını vurgulayarak anlatıyor. Kiefer'in III. Reich döneminin kalıntılarını tasvir etmesi onun modern sanat dünyasında eşine az rastlanan bir yer kazanmasına sebep olmuştur (Farthing, 2007: 868).

Kiefer'in eşsiz bir yere sahip olması sadece geçmişin kalıntılarına ışık tutmasından değildir. Bir arada düşünebileceğimiz üslubunu da sürekli olarak göz önünde bulundurmak gerekir. Kiefer'in resimlerinde geçmişin vurgusunu ve derinliğini malzemelerin kendisinde de anlamak mümkündür. Bu malzemeler bazen bağlamından kopup farklı anlamlar taşıırken bazen de malzemenin eski işlevselliğinin getirmiş olduğu detay resimde anlamı güçlendiren etkenlerden biridir. İşte bu noktada malzemenin resim içerisinde kendi bağlamından ne kadar koparılacağı Kiefer'in iç dünyasının resimdeki fiziksel ustalığının sonucunda gerçekleşmektedir. Bir çok resminde ışığı ve karanlığı tonlayan malzemeler sanatçının içgüdüsüne bağlı olarak katmanlaşmıştır. Burada önemli olan nokta Kiefer'in kullandığı malzemenin plastik etkisidir ve malzemenin kendisi plastik olarak incelendiğinde kabaca uygulanmış bir boyadan farklı olduğu anlaşılabilir derecede gizlenmiştir. Bu resimde kasvetli koyu renklere sahip malzemeleri derinlik algısı yaratabilmek için kullanmıştır. Ayrıca malzemelerin katman olarak kullanımı iki boyutun ötesine geçip üç boyutlu hissedilebilen bir doku yaratmıştır. Böylelikle duvarlardaki geçişler dokularla gerçeklik kazanıp derinlik olan alanlar ise daha fazla derinlik ve kontrasta sahip olmuştur. Kiefer palet olarak bu resimde malzemelerini kahverengi, hardal, siyah ve beyaza yakın açık renklerle monokrom bir görüntü elde edebilmek amacıyla kullanmıştır. Boya ile resme gömülen malzemeler bu resimde kendi gerçekliklerinde bağımsız olup resmin plastik unsurlarına ustaca hizmet etmiştir.



Resim-44: Anselm Kiefer, “Belief, Hope, Love” adlı yapıtı, 1984-86, Tuval üzerine karışık teknik 1280 x 380 cm NSW Sanat Galerisi, Sidney, Avustralya Kaynak: Farthing, 2007: 885

Kieferin “Belief, Hope, Love” adlı resminde engebeli bir manzarayı tasvir etmek üzere boyanmış bir yüzeye pervane yerleştirilmiştir. Fakat Kiefer’in yirminci yüzyıl Alman tarihine olan düşkünlüğü göz önüne alındığında manzaranın görünen ibaret olmadığını görmek mümkündür. Resimdeki ağır ve kasvetli toprak Alman tarihinin ve kültürünün trajik yanlarıyla yüklüdür. Pervanenin manzaraya eklenmesi, yıllar öncesine ait bir savaş uçağının yadigârı olarak tam da oradan kazılıp çıkarıldığını göstermektedir. Kabaca boyanan mekân, kendini yenilemiş ve artık daha iyi amaçlara hizmet eden muhtemel bir savaş alanını göstermektedir. Bu şekilde düşünüldüğünde resme verilen isim, bir savaş alanının doğa tarafından geri alınışı ima ediyor ya da resmin soğuk ve kasvetli havası göz önüne alındığında yüzeysel bir sosyal dönüşümü alaya alan bir tavır sergilemektedir. Kiefer’in savaşa atıfta bulunduğu kasti ve hoyratlıkla resimlenen büyük ölçekli bu eserinde kahramansı bir hava sunmak yerine şahsi ve karanlık bir şiirselliğin izlerini taşımaktadır. Bu arazi tarihinin kara sayfalarında yaralanmıştır. Bu durumda Kiefer fiziksel malzeme ile sanatını birleştirerek ve de tarihi bir şiire dönüştürerek bu sahneyi tekrar canlandırmıştır (Farthing, 2007: 885). Bu bağlam da Kiefer’in resimlerinde fiziksel malzemenin işlevi yeni bir gerçeklik kazanmıştır. Tek bir yüzeyde resim ve malzeme ilişkisinin resmin gerçekliği açısından uyumu ve resmin anlatımı bağlamında

malzemenin işlevi Kiefer'in resimleri de özgün olarak öncü olmaktadır. Onun eserlerin tecrübe edilebilecek en önemli özelliğinden biri de budur. Başka resimlerde kendi işlevini yitiren malzemeler bu resimde kendi bağlamlarından mesajlar içermektedir. Resmin ortasında bulunan kanat sadece içerik ve renkten ibaret değildir. Bu kanat gerçek bir kanada gönderme yapmaktadır. Fakat renk olarak kanat mekandaki renklerle uyum içindedir. Bir an için bu kanadın bile kabaca uygulanmış bir boya dokusuna yakın olduğu düşünülebilir. Bu sezgi mekandaki renklerin karışımlar ile birlikte yoğun olarak kullanılmasından meydana gelen dokulardan kaynaklanmaktadır. İçerik olarak malzemenin gücünü gördüğümüz bu resimde plastik olarak malzemenin uyumu da görselliği özgünleştiren güçlü bir anlatıma sahiptir.



Resim-45: Anselm Kiefer, “Siyah Evre” adlı yapıtı, 1984, Tuval üzerine karışık teknik, 1130 x 2181/2 inç, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, ABD Kaynak: Farthing, 2007: 881

Eserin başlığı olan "Nigredo", Simya dilinde “ayırıştırma” anlamına gelmektedir. Nigredo aynı zamanda simyacının “temel malzeme”yi altına dönüştürme sürecinde bir evreyi temsil etmektedir. Siyah Evre de denilen bu aşamada en yüksek mükemmellik düzeyine erişebilmek için bileşimi oluşturan malzemelerin ısıtılarak siyah maddeye dönüştürmesi gerektiğine inanılıyordu. Kiefer bu resimde böyle bir düşümün fiziksel, psikolojik, felsefi ve tinsel karakterlerini keşfe çıkmıştır. Kiefer bu eserinde yağlı boya, akrilik, emülsiyon boyası, gomalak verniği, bir fotoğraf ve hasır gibi materyallerle ağaç baskı tekniğini birleştirmiştir. Bu eserde temel maddeler ya bir şekilde temsil ediliyor ya da fiziksel olarak resme dâhil

ediliyor (Farthing, 2007: 881). Bu bağlamda Kiefer'in malzeme kullanımı bazen renk, leke, çizgi ve doku algısıyla bizi karşılarken bazense karanlığa derinlik ve aydınlığa ışık katan fiziksel bir imge olarak bizlere kendini göstermektedir.

Carl Jung'ın da aralarında olduğu birçok düşünürü göre, Siyah Evre, aydınlanmaya ulaşmak için kaosun ve ümitsizliğin kaçınılmaz olduğu tinsel ve psikolojik bir süreci tasvir etmektedir. Kiefer ise bu teziyle aslında çağdaş Alman toplumuna ve kültürüne, bilhassa III. Reich'in mirasına atıfta bulunmaktadır. Resimde mekânın coğrafi özelliğinden çok tarihsel yanı ön planda tutulmuştur. Kiefer'in peyzajlarında göndermeler bulunsa da, bu eserler Dışavurumcu bir nitelik taşımamaktadır. Bu eserler daha çok sanatçının sayısız temayı işlediği bir sahne gibi görünüyor. Kiefer'in resimlerinde malzeme ve boyanın birleşimi, üretmenin ve yansıtmanın fiziksel bir boyutunu ön plana çıkartıyor ve böylece resmin kendi amacına ait bir yansımanın aydınlanma sürecinin bir parçası olduğu gösterir (Farthing, 2007: 881). Usta sanatçının malzeme ile anlatımın uyumunu ve özgünlüğünü sürdürebilmesinin en önemli nedenlerinden birinin onun yeteneklerinde gizli olduğu savunulabilir. Bu eşsiz yeteneğin ilgi çekmesine neden olan etkenlerden biride malzemenin salt olarak bizlerle kurduğu iletişim olabilir.

Özellikle güncel sanatçıların resimde malzeme kullanımına ilişkin gösterdikleri ilginin sebeplerinden biri, malzemenin mesajı iletmedeki hızı ve dikkat çekiciliğinden kaynaklanmaktadır. Bu durum birçok sanatçıyı farklı deneyler yapmaya teşvik ederek sınırların ötesine geçmeye zorlamıştır. Ancak sanatçıların farklı ve yeniyi arama çabalarında kullandıkları malzemelerin, bir süre sonra tekrara ve sıradanlığa düşebileceği olası bir durumdur. Ne yazık ki bunu sanatçının bunu fark edememesinin nedeni malzemenin kendisinden kaynaklanmaktadır. Malzemelerin büyüüne kapılan sanatçı durumun farkına epey geç varır veya varamaz. Ancak yaratıcı sanatçı bunun farkında olup kendi geliştirdiği strateji ile farklı noktalara varmayı, malzeme ile çalışmasına rağmen materyalin can sıkıcı atmosferini ortadan kaldırmayı hedeflerinden biri olarak belirlemektedir (Sönmez, 2009: 12). İşte Anselm Kiefer'in yaratıcılığı onu sıradanlıklardan ve tekrarlardan uzak tutup üretmiş olduğu eserleri de oldukça değerli kılmaktadır. Kiefer'in kullandığı malzemeler onu esir almak yerine onun esiri olmuştur. Buda ayrıca sanatçının malzemenin kavramı ile çatışarak kazandığı en önemli deneyimlerden biridir. Sonuçta sanat eserlerinin varlığına ilişkin en büyük ispatlardan biri olan

sanatçılar, sanatsal güçlerini de eserlerinin üzerinden sezdirmektedir. Kiefer'in resimleri de onun sanatsal kimliğinin ne kadar güçlü olduğunu bizlere sezdirmektedir. Sanatçıda bu şekilde var olmaktadır.



SONUÇ

Bir malzemenin kendi bağlamından kopup resme dâhil olmasından önceki dönemlerde sanatçıların resim yaparken ürettikleri eserler sınırlı malzemelerle gerçekleşmiştir. Malzemenin resmin bir aracı olması ile birlikte sanatçılar da özgürleşmiş ve birçok yenilikçi hareket ortaya çıkmıştır. Bu hareketlerden biri Yeni Dışavurumculuktur. Adından da anlaşılacağı gibi bu hareket yeniden içerik, malzeme, boya ve bir takım resimsel gerçekliklerin tekrar gündeme gelmesiyle var olmuştur. Bu dönemin en önemli sanatçılarından biri olan Anselm Kiefer'in resimdeki malzeme kullanımı çalışmanın temelini oluşturmakla birlikte; kullandığı malzemelerin resme plastik etkisi ise çalışmanın sonucunu belirlemiştir. Fakat bu sonu destekleyecek bilgiler Kiefer'in kendisinden önceki bir dönem olan Kübizm dönemine dayanmaktadır. Bu sebeple çalışmanın gidişatı bu dönem ve sonrasında ortaya çıkan yenilikler doğrultusunda ilerletilmiştir.

Malzemeyi resimle buluşturan 20.yüzyıl kübistlerinden Brauqe ve Picasso sanattaki gerçekliği tümüyle değiştirmişlerdir. Tuval yüzeyinde kullandıkları kumaş, vinil, kâğıt ve muşamba gibi malzemelerle çağın ihtiyacı olan yeni ve ilginç süreci başlatmışlardır. Boya dışında resme yeni bir malzeme olarak dâhil ettikleri bu parçalar sanatın kavramsal bir boyuta ulaşmasına neden olmuştur. Tuval yüzeyinde geleneksel malzemelerin dışına çıkılarak Sentetik kübizm döneminde gerçekleşmiş olan kolaj anlayışı, ilk olarak vinil denilen yağlı kumaş parçası kullanılarak Braque tarafından gerçekleştirilmiştir. Braque'nin bu denemesini gören Picasso'nun bu teknikle vinile başka materyalleri de ekleyerek gerçekleştirmiş olduğu "Still life with the chair caning" adlı yapıtı kübist kolaj ile oluşturduğu ilk yapıtı olmuştur. Sanatçıların bundan sonraki denemeleri kendilerini aşmış ve dönemin en büyük yeniliği olmuştur. Resim sanatında çok fazla ilerleme imkanı yakalayan buluş, Dada döneminde farklı bir gelişme ile döneme damga vuracak şekilde gündeme gelmiştir. Dada, gündelik hayattaki hazır malzemenin sanatsal yaklaşımı olabileceği fikrinin ortaya atıldığı önemli bir dönemdir.

Yıkıcı, hoyrat bazen içsel ve bazen alaycı bir dönem olan Dada döneminin sanatçıları yepyeni bir sanat anlayışının peşine düşmüşlerdir. Bunun sonucunda birçok yeni resimsel üslup oluşmuştur. Zaman zaman kübist kolajlardan esinlenerek malzeme yeniden ele alınmıştır. Kolaj ve asamblaj gibi tekniklere ağırlık vererek ifadeye rastlantısallığı önemseyen Dadacıların en büyük özelliği, sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etme arzusu ve bununla bağlantılı olarak geliştirdikleri sanat karşıtı tavırları olmuştur. Savaş karşıtı bu grup, sistemle, maddiyatla kısaca hayatın birçok gerçekliği ile karşıt düşmüştür. Birçok gerçekliği reddeden ve sorgulayan bu beyinlerin yeni bir buluş yapması da kaçınılmaz olmuştur. Söz konusu durumun en belirgin ismi ise Marchel Duchamp olmuştur. Kübist kolajların nesne ve resim ilişkisi bağlamındaki gelişimi Duchamp'ın hazır nesnelere ile büyük bir ilerleme kaydetmiştir. Duchamp "Bisiklet Tekerleği" ile başladığı ilk hazır nesne kullanımına sonradan "Şişelik" ve 20. yüzyılın en çok tartışılan "Çeşme" (1917) gibi yapıtlarıyla devam etmiştir. Duchamp, bir malzemenin sanat eseri olabilmesi konusunda yaygın gerçekliği alt üst ederek sanat ve yaşam arasındaki sınırları yok etmiştir. Çünkü bir malzemeyi sanat eseri gibi kullanabilmek için Duchamp'ın yaptığı gibi bunu düşünmek yeterli olacaktır. Bu radikal düşünmenin sonucu ise sanatı bir düşünme eylemine dönüştürmüştür. Duchamp kadar olmasa da bir o kadar radikal buluşlar Dada döneminin diğer sanatçılarında da görülmüştür. Bu dönemde Kurt Schwitters, Sentetik Kübizmin devamı olarak da görülebilen kolaj çalışmalarıyla Dada akımını etkilemiştir. Kendisine düzenlemelerle yaptığı "kolaj" ve "asamblaj çalışmalarıyla alışlagelmiş malzemeleri olduğunun dışına çıkararak döneme öncülük eden farklı bir üslup geliştirmiştir. Bir başka yandan Hannah Höch, Raoul Hausmann ve John Heortfield de çalışmalarını gazeteden kestikleri kâğıtlar ile oluşturarak Kübistlerin bulduğu kolajın üstüne çıkmışlardır. Kübistlerin sanatsal kolajlarıyla kendi yaptıkları sanatın karıştırılmaması içinse çalışmalarını "fotomontaj" olarak adlandırmışlardır. Böylelikle dönemin malzeme ve resim ilişkisi bağlamında yeni bir üslup sahibi olmasında etkili olmuşlardır. Ayrıca malzemenin bu dönemdeki prestiji yadsınamaz bir duruma gelmiştir. Dada dönemindeki bu yenilikçi eylemler, kavramsal ve düşünsel olmakla birlikte sanatın geleneksel sınırlarını tamamen yıkararak sanat ve yaşam arasında yeni bağ oluşturmuştur. Bu bağın en etkili olduğu dönemlerden bir diğeri olan Pop Art ise çok çeşitli tekniklerle gündeme gelmiştir.

Sanat ve yaşam arasındaki bağı gelişimi Pop Sanat'ta oldukça çarpıcı ve bariz bir şekilde gerçekleştirmiştir. II. Dünya Savaşı'nda Avrupa ve Amerika'da yaşanan tüketim çılgınlığı sanatçıların da gündemini değiştirmiştir. Hayatın bir parçası haline gelen tüketim çılgınlığı sanatçıların resimlerinde konu edindiği bir durum olmuştur. Savaş sonrası ekonomik üretimlerin çok olduğu Batı'da, gündelik hayata ait nesnelere birer sanat eseri derecesinde kendi sanatlarının bir parçası haline getirmişlerdir. Pop sanatçıları; popüler kültürün imajlarından, bulvar basınından, reklam dünyasından, magazin dergilerinden, sinemadan, ürün ambalajlarından ve dönemin birçok yeni popüler ürünlerinden yararlanmışlardır. Bu yararlanma popüler imgeleri sanatın vazgeçilmezi haline getirmiştir. Gündelik hayatın rotasını değiştiren resimli medya Pop sanatçıları medya ile sanat arasında bir rekabete sürüklemiştir. Bu bağlamda popüler kültür imgelerini resimlerine katan sanatçılar sanata yeni bir bakış açısı kazandırmışlardır. Sanat sıradan nesnelere kabul edip bu nesnelere günlük hayatta yüklenen sıradan anlamlardan arınmaya başlamıştır. Sanatçıların eserlerinde boya dışında ki nesnelere varlığı, bir boyanın varlığıyla yarattığı aynı etkiye sahip olmaya başlamıştır. Resimde plastik etki açısından boya ile aynı dile sahip olup bir mesajı veya fikri ortak anlatabilme gücüne kavuşmuştur. Artık bu durum sanatçıların rahat ve özgür oldukları bir uygulama biçimine dönüşmüştür. Pop Art'ın da vurgulu özelliklerinden biri de bu olmuştur. Pop dönem sanatçılarının yapmış oldukları kolajlar bazen popüler bir imgenin veya yüzün ışığından yararlanırken, bazen de kendilerini bile dikkat çekici hale getirecek bu popüler imgelerin popülerleştirilmesini sorgulamıştır. Sorgulama ve anlatım bu dönem sanatçılarında her ne olursa olsun malzeme, resmi klasik boyama yöntemini imha etme noktasına getirmiştir. Artık bir malzemenin resim bağlamında kendi varlığı bir yana, malzemenin fotoğrafı bile resmin bir parçası, unsuru ve sanatçının imgesi haline gelmiştir.

Kübist dönem, Dada ve Pop dönemleri malzeme ve resim ilişkisi bağlamında mükemmel gelişimin olduğu önemli dönemlerdir. Birbirinden etkilenmeleri buna bağlı olarak yeni üslupların da oluşumu ile malzeme ve resim ilişkisi bağlamında birçok problemi aşmışlardır. Sentetik Kübizm'de ilk olarak kaşımıza çıkan malzemenin resim içerisindeki dili, diğer dönemlerde gelişip adeta eksikliklerini tamamlayan canlı bir organizma gibi yaşamsal bir oluşum sürecine girmiştir. Pop dönemle birlikte bir malzemenin resmin sınırları içerisinde var olduğu ve var olmaya

devam edeceği kaçınılmaz bir gerçek haline gelmiştir. Bundan sonraki dönemlerde resmi imha etme noktasına bile gelen malzemenin sanatsal niteliği Yeni Dışavurumcu Dönemde, başta Anselm Kiefer olmak üzere çok daha güçlü bir üslupla resmi desteklemiştir.

Bu dönem belirgin olarak Amerika, İtalya ve Almanya'da etkisini göstermiştir. Dönemin resim sanatındaki en belirgin tavrı, yeniden resim, yeniden boya ve yeniden figür anlayışını gündeme getirmek olmuştur. Özellikle Almanya ve İtalya'da dikkat çekmeye başlayan bir grup ressamın yoğun üretimleri ve sanat çevrelerinde gördükleri ilgi üzerine 'resmin geri döndüğü' yorumları yapılmıştır. Ayrıca 1960-80 yıllarındaki bu süreçte pek tercih edilemeyen bir macera olarak "tuval" in ortadan kaldırılmasının o kadar kolay olmayacağı yolunda çıkarımlar da gündemde önemli bir yer tutmuştur. Minimalizm ve kavramsal sanatta raflardan kaldırılan resimde klasik boya kullanma tekniği ve tuval anlayışının bir antika kurbanı olmaktan öteye geçmesi bu dönemin sanatçıların radikal girişimlerinin neticesidir. Birçok kavramın bir arada olduğu bu dönem için çok değişik isimler kullanılmıştır. Bunlara baktığımızda Amerika'da "Yeni Fovizm", "Punk Art" ve alışlagelmiş sanatsal becerilerin sergilenmesinden ötürü "Kötü Resim" denilmiştir. Almanya'da ise Yeni Vahşiler denirken İtalya'da "Transavanguardia (Avangart ötesi)" gibi isimler bu oluşum için kullanılmıştır.

Yeni Dışavurumcu ressamlar düşünsel sanattan uzak bir tavırla resmi doymuş malzeme ve yoğun duygularla resmetmişlerdir. Akımın adının "Neo Ekspresyonizm" olması sanatçıların vahşi ve saldırgan tarzındaki üsluplarının sonucu olarak gerçekleşmiştir. Kendilerinden önceki tüm üslupları ayaklar altına alıp sezgilerinden yola çıkarak anlık istekleri doğrultusunda resimler üretmişlerdir. Kendi hayatlarından yola çıkarak yaptıkları resimlerde genelde kentlerdeki yaşamı, metropol serserilerini, gece kuşlarını ve diskotek ziyaretçilerini betimlemiş veya iki cins arasındaki ilişkiyi irdelemişlerdir. Sanatçıların bu tutumları belki yeni bir şey değildir fakat kendinden önceki dönemlerde silinmiş bir gerçeğin yeniden gündeme gelmesidir. Dönemin yeni anlamındaki içerikleri de bu durumu desteklemektedir. Ayrıca Yeni Dışavurumcular kendilerinden önceki dönemlerdeki birçok tarz ve üslubu istekleri doğrultusunda hiç düşünmeden kullanmışlardır. Kendilerinden emin bu dönüşleri tuval yüzeyinde bir süredir aranan etkileri de beraberinde getirmiştir. Ancak bu dönemin en öne çıkan ressamlarından biri Anselm Kiefer olmuştur. Bunun sebebi Kiefer'in sanatının zengin

içerikli tavrıdır. Bu da onu dönemin diğer sanatçılarından bir adım önde görülmesini sağlamıştır.

Anselm Kiefer anlaşılması güç bir ressam değildir ancak kolayca anlaşılacak bir sanatçı olarak da değerlendirilemez. Onun sanatı gizli ve açık içeriklerden tutun da kendi bağlamından kopan ve kendi bağlamıyla resme dâhil olan birçok malzemeyi içinde barındırır. Bu da Kiefer'in sanatını incelerken zaman kavramının bir nebze daha fazla tüketilmesine neden olmaktadır. Kiefer'in savaş döneminde denk gelen çocukluğu onun içsel dünyasına doğrudan saplantılı bir giriş yapmıştır. Bu da Kiefer'in resimlerinde savaşı ve savaşla ilgili birçok içeriğe yer vermesinde etkili olmuştur. Aynı zamanda bu durum resimlerinde kullandığı malzemelere de yansımıştır. Resimlerine baktığımızda savaşın içeriğini temsil eden kül, kurşun ve kan gibi malzemeleri ağırlıklı olarak kullandığını görürüz. Fakat Kiefer sadece tahrip edilen geçmişinin etkisinde kalmamış, akademik gelişimlerinde edindiği tecrübelerden yola çıkarak saman, yağ ve emülsiyon gibi karışımli malzemeleri de resimlerinde kullanmıştır. Kiefer'in kullandığı malzemelerin çeşitliliği onun yaşam serüveninin hemen hemen tamamını yansıtır.

Almanya'nın tarihini sık sık resimlerinde konu alan Kiefer, resimlerinde mitolojik hikayelere de yer vermiştir. Bu konuları resmeden sanatçı anlatımını güçlendirmek için resimde boya dışında birçok farklı malzemelerden yararlanmışır. Kiefer'in tuvaleri oldukça büyük olmakla birlikte içinde kullandığı malzemelerle birlikte oldukça ağır hale gelmiştir. Onun duygusal yükünün ağırlığını yapmış olduğu resimlerde taşımaktadır. Kiefer resimlerinde geleneksel resim boyama tekniğinin oldukça dışında bir boyama tekniği kullanır. Sanatçının tuval yüzeyindeki boyalarının kalınlığı o kadar fazladır ki bir tuğla üzerine sıvanmış bir çimentonun yoğunluğuna eşdeğer görünmektedir. Boyaları tuval yüzeyine büyük spatulalar aracılığı ile sürmüştür. Buda klasik boya anlayışının dışında bir boyama yöntemi olmuştur. Kiefer'in resimlerindeki boyalar genelde monokrom olmakla birlikte kasvetli ve soğuk renkler ağırlıklıdır. Ancak onun resimlerindeki en önemli özellik boya ile muazzam uyuma sahip olan malzemeler olmuştur. Resimlerinde daha önce görülememiş cesur bir uygulama tekniği söz konusudur. Metal parçalar, büyük eritilmiş kurşun, saman ve daha birçok malzeme boya ile aynı amaca hizmet etmektedir. Malzemelerin birbiri ile uyumunu emülsiyon ve asit gibi teknik malzemeleri kullanarak güçlendirmektedir. Metal parçalarla birlikte tuvalin üzerinde

asit dökerek bütün yüzeyde tek bir hakimiyet kurmaktadır. Asidin yarattığı tahribat bütün yüzeyi organik olarak birbirine bağlayarak sanatçının duygularını ve geçmişin tahribatını görselleştirir.

Kiefer'in malzeme tercihlerinin altında geçmişe yönelik içsel bir gönderme vardır. Sanatçının içselliği malzemenin kendisi ile bütünlük kurmaktadır. Sanatçının en önemli malzemelerinden biri olan kurşun, savaşın bütün yüzünü bizlere sezdirirken bir diğer malzeme olan kanda, ölümü salt olarak bizlere anlatır. Kurşunun savaşta kullanılan en yaygın bir malzeme olması, savaşla ilgili anlatılmak istenen düşünceye görsel olarak doğrudan gönderme yapmaktadır. Bir bakıma Kiefer savaşı bizlere en gerçekçi yönüyle anlatmayı bu malzemelerde bulmuştur. Tuval yüzeyinde eriterek döktüğü kurşun, savaşın korkunçluğunu her seferinde biraz daha vurgulamak istemesinden kaynaklanmaktadır. Eritilmiş kurşunun çıkardığı seslerle Faşizan ve sadist duygularını tatmin eden ve Hitler ile özdeşleşen Kiefer bu malzemeleri resmin içerisinde adeta saklayıp gömmüştür. Kiefer'in bu tavrı ise onun resimlerini doğrudan ele vermek yerine sezdirmektedir. Sanatçı kullandığı malzemelerle hem duygusal bir açıklık yaratırken bir yandan içsel gizliliğini resimlerine taşımıştır. Kurşun, Kiefer'in resimlerinde net olarak savaşın kendisini anlatırken, kurşuna vermiş olduğu biçimde neyi anlatmak istediğine gönderme yapar. Resimlerdeki kurşunun plastik etkisi görsel anlatımı daha güçlü kılmaktadır.

Kiefer'in görsel anlatımı güçlendirmek kullandığı kül, talaş gibi malzemelerde dokusal ve içsel olarak resimdeki plastik etkiyi oluşturur. Sanatçı kullandığı kül malzemesi ile tahribatın korkunçluğunu anlatırken, kullandığı talaş ile savaşın büyüyen ateşinin yükseldiğini gözler önüne serer. Bu malzemeler resimdeki içselliğe yön verirken, plastik olarak resim dokusunu da güçlendirmektedir. Kiefer bu malzemeleri anlatımı güçlendirecek görsel bir unsura dönüştürmektedir. Kül kendi başına formsuz bir yapıya sahipken sanatçı külü yanmış ve tahrip olmuş bir mekan hissi yaratmak için kullanmıştır. Tahrip olmuş mekanları bize anlatmak istediği resimlerde bu malzemelerin resimdeki plastik etkisi oldukça önemlidir. Çünkü malzemenin kendisi bile tahribat sonucu oluşan malzemelerdir. Buda görsel anlatımının içerikle uyumunu güçlü kılmaktadır. Buna ilaveten saman malzemesini sıkça kullanan sanatçı bu malzemeyi açık bir araziye gönderme yaptığı resimlerde kullanmıştır. Böylelikle sanatçının en önemli özelliği olan sezdirme resimde var olmaktadır. Samanın içsel olarak neye gönderme yaptığı tam bilinmese de

malzemenin anlatacağı içeriği bizlere sezdirir. Bunun yanında bu malzemelerin renkleri boya ile yapılacak işin büyük bir kısmını yapmaktadır. Kiefer'in resimlerindeki görsel anlatım oldukça fazladır. Kiefer sarı bir rengi saman tercih ederek kullanırken resimde görsel sarı bir renk elde ederken malzemenin kendisi ile resmin içeriğine vurgu yapar. Bu bağlamda Kiefer'in resimlerindeki hiçbir malzemenin tesadüf ilkesi ile hareket etmediği bizlere açıkça sezdirilir.

Kiefer'in resimlerindeki malzeme plastik etki olarak resmi çok farklı bir boyuta taşımıştır. Çünkü bu malzemeler hem kendi bağlamlarıyla hemde resmin içeriğine hizmet eden farklı bir bağlamla tuval yüzeyine dâhil olmuşlardır. Kiefer bir kurşunu tuval yüzeyinde kullanırken kurşuna sürekli olarak yeni bir biçim vermiştir. Sanatçının bu uygulama metodu kurşunun bir silah malzemesi olarak anımsanmasını uzak bir ihtimal yapmıştır. Artık kurşun resimde farklı bir anlatım aracı olarak karşımıza çıkmıştır. Örneğin; "Başlıksız" (1984) adlı tablosundaki merdiven kurşun malzemesinden yapılmıştır. Burada kurşun malzemesinin bilinen imgesi gizlenmiştir. Ancak savaşın en değerli malzemesi olan kurşunun sezdirilmesi olası bir durumdur. Yılan simgesiyle kötü güce gönderme yaparken merdiven bu kötü güçten uzaklaşmayı tasvir eder. Kurşundan yapılan bu merdiven savaştaki kötü güçlere karşı koyma fikrini güçlü bir şekilde desteklemektedir. Çünkü kurşun, kötü güce karşı koymak için kullanılan önemli malzemelerden biridir. Bu bağlamda bir boya ile yapılamayacak bir içeriği bizlere sezdirir. Merdivenin resmin plastiği açısından kurşundan yapılması resimdeki göğe yükselişi daha gerçekçi bir anlatıma kavuşturur. Böylelikle resimdeki malzemenin plastiğinin resmin içeriğine olan etkisinin gücünü bize gösterir. Yani malzemenin kendisi ile bağlantı kurmak bile içerikle ilgili bize bilgi vermektedir. Böyle bir etkiyi geleneksel bir malzeme olan boyanın ilk bakışta bizde uyandıracacağı aşikârdır. Bu nedenle Kiefer'in resimdeki malzeme seçimi çok hassas bir çalışmanın ürünü olup resmin plastiği ile güçlü bir bağ kurmaktadır.

Kiefer'in resimlerinde kullanılan bazı malzemeler fiziksel olarak hemen ayrıt edilemez. Örneğin; odun tozu, yağ, kan gibi malzemeler elde edilmek istenen boyanın yerini alıp tuval yüzeyindeki diğer yoğun boyalarla örtüşerek tek bir malzeme hissi vermektedir. Buda resimdeki dokuların uyumuna ve organik yapısına uyumlu bir netlik kazandırır. Bazen kabaca uygulanmış malzemeleri de sanatçının resimlerinde görmek mümkündür. Kiefer'in "Your Golden Hair"adlı resmi buna örnektir. Bu resimdeki saman çöpleri de ilk bakışta kendini fark ettirmektedir.

Buradaki bu farkındalık resimde bir organik kopukluk yaratmamıştır. Çünkü bu resimde tekerlek izleri olan açık bir araziye gönderme yaparken böyle bir arazide samanın kendi görüntüsü hem içerik ve hem de plastik olarak oldukça gerçekçi bir anlatım sağlamıştır. Ayrıca arazi üzerindeki saman gerçek bir samana gönderme yaparken; sarı rengi ve yay gibi şekli resmin adında olduğu gibi sarı bir saça gönderme yapmıştır. Bu oluşum Kiefer'in malzemelerinin ayırıcı ve önemli bir özelliğidir. Çünkü Kiefer'in tek bir malzemesinin sarı bir renk, açık bir arazide saman ve ayrıca sarı bir saçı anlatması, oldukça profesyonel bir durum olup bir boyanın yapabileceğinin çok ötesinde resimsel bir anlatım olmuştur. Plastik etki olarak bu malzemeyi resimden çıkarmak bütün bu anlatımları hiçe saymak olacaktır. Bu malzemelerin dokusu, renkleri ve kendi bağlamları Kiefer'in kullanımı ile geleneksel boyama anlayışının dışında daha güçlü bir anlatım aracı haline gelmiştir.

Kiefer'in resimlerinde malzemeler, resmin görsel öğeleri olan çizgi, nokta, renk gibi resmin ihtiyacı olan bir görsel öğe halini almıştır. Kiefer'in bir tahribat dokusu oluştururken bu dokuyu güçlü kılmak için kullandığı emülsiyon, resmin plastik öğeleri olan renk, leke, çizgiyle yapılabilecek bir etkiyi yaratırken bu öğelerin oluşturabileceğinden daha güçlü bir doku oluşturup resimde güçlü bir plastik yapı meydana getirmiştir. Bu bağlamda Kiefer'in resimlerinde plastik etki açısından malzemenin kullanımı boyanın ötesinde deneysel, yenilikçi, diri ve özgün bir üslup olarak karşımıza çıkmıştır.

KAYNAKÇA

- Akdemir, Eda (2007). *Dadaizm Sanat Akımının Anti-Art Hareketi İçindeki Expresif Tutumu*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Antmen, Ahu (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Balcı, Fatih (2013). *Sanat Eleştirisine Giriş*. İstanbul: Kriter Yayınevi
- Cauquelin, Anne (2005). *Çağdaş Sanat*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Cocker, Jack (Yön.) *Remembering The Future*, Oyn.: Yentob Alan, Kiefer Anselm, *BBC ONE Kanalı*'nda yayınlanan Belgesel, 18.11.2014, Saat 23:20
- Çicek, Zehra (2016). *Teknolojinin Gölgesinde Resimde Estetik Süreç*. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Ersoy, Ayla (2010). *Sanat Eleştirisi*. İstanbul: Artes Yayınları
- Erden, Osman (Mayıs-Ağustos-2003). Almanya'nın Vicdanı: Anselm Kiefer *Rh+ Sanat*, Sayı: 5, s. 66-69.
- Farthing, Stephen (2007). *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*. (Çev.: Çevikkaya, Osman), İstanbul: Caretta Kitapları 7
- Fineberg, Jonathan (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*. (Çev.: Simber Atay-Yılmaz Erinç Göral Eskier), İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları
- Hodge, Susie (2014). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*. (Çev.: Gözcü Emre), İstanbul: Bkz Yayıncılık
- Krausse, Anna-Carola (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. (Çev.: Zartcıoğlu Dilek), Almanya: Literatür Yayıncılık
- Lynton, Norbert (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev.: Prof. Dr. Çapan Cevat, Öziş Sadi), İstanbul: Remzi Kitapevi
- Lynton, Norbert (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev.: Prof. Dr. Çapan Cevat, Öziş Sadi), İstanbul: Remzi Kitapevi

- Pooke, Grant ve Whitham, Gratham (2013). *Çağdaş Sanatı Anlamak*. (Çev.: Göbekçin Tufan), İstanbul: Optimist Yayınları
- Sönmez, Necmi (2009). “Malzemenin Kavramsal Çerçevesi/Sınırın Ötesi”. (Ed.: Ekrem Yalçındağ), *Materyal. Resim*, İstanbul: Amerikan Hastanesi. s. 12.
- Şahiner, Rıfat (Mart-2005). Kömürleştirilmiş bir Geçmişin Kurşuni İzlerinde *Rh+Sanat*, Sayı: 16, s. 54-59.
- Thompson, Jon (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur*. (Çev.: Çulcu Candil, Firdevs), İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Turani, Adnan (2014). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Üner, Özlem (Şubat-2014). Malzemeye Karşı Malzeme *Rh+ Sanat*, Sayı: 105,s. 82-87.
- Yılmaz, Mehmet (2012). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınları
- Yılmaz, Mehmet (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları