



**TOPLUMSAL OLAYLAR ÜZERİNDEN 1980  
SONRASI EKSPRESİF ETKİLER**

**Kemal SAĞLAM**

**Sanatta Yeterlilik Tezi  
Resim Anabilim Dalı  
Prof. Mehmed KAVUKCU  
2018  
Her hakkı saklıdır.**

**T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANABİLİM DALI**

**Kemal SAĞLAM**

**TOPLUMSAL OLAYLAR ÜZERİNDEN 1980 SONRASI  
EKSPRESİF ETKİLER**

**SANATTA YETERLİLİK TEZİ**

**TEZ YÖNETİCİSİ  
Prof. Mehmed KAVUKCU**

**ERZURUM-2018**



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
TEZ BEYAN FORMU



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "*Republumsal Olaylar Üzerinden 1980 Sonrası Ekspresif Etkiler*" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıyı kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin basılı ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin 1 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

[Tarih ve İmza]

[Öğrencinin Adı Soyadı]

14.03.2018  
K. Sağlam  
Kemal SAĞLAM



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ



## TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Prof. Mehmed KAVUKCU danışmanlığında, Kemal SAĞLAM tarafından hazırlanan bu çalışma 14 / 03 / 2018 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından, Resim Anasanat Dalı'nda Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan	: Prof. Dr. Ahmet Sen	imza	:	
Jüri Üyesi	: Prof. Mehmed KAVUKCU	imza	:	
Jüri Üyesi	: Prof. Fikret HAŞİMOV	imza	:	
Jüri Üyesi	: Doç. Semra GEVİK	imza	:	
Jüri Üyesi	: Doç. Dr. Dihan TAŞKESEN	imza	:	

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 14/03/2018

Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü



**İÇİNDEKİLER**

<b>ÖZET</b> .....	<b>IV</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>V</b>
<b>KISALTMALAR DİZİNİ</b> .....	<b>VI</b>
<b>RESİMLER DİZİNİ</b> .....	<b>VII</b>
<b>FOTOĞRAFLAR DİZİNİ</b> .....	<b>XXII</b>
<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>XXVI</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>

**BİRİNCİ BÖLÜM****TARİHSEL SÜREÇTE TOPLUMSAL OLAYLAR**

<b>1.1. DÜNYA SAVAŞLARI ETKİSİNDE İFADECİLİK</b> .....	<b>8</b>
1.1.1. Alman Dışavurumculuğu .....	26
1.1.2. Dada.....	47
1.1.3. Neue Sachlichkeit (Yeni Nesnellik) .....	58
1.1.4. Nasyonal Sosyalizm (Gerçekçi Resim) .....	66
1.1.5. Socialist Realism (Sosyalist Gerçekçilik) .....	71
1.1.6. Novecento Italiano .....	76
1.1.7. Sürealizm (Gerçeküstücülük).....	80
1.1.8. Abstract Expressionism (Soyut Dışavurumculuk) .....	88
<b>1.2. DOĞU BLOĞUNUN YIKILMASI (DEMİR PERDE ÜLKELERİNDEKİ OLAYLAR)</b> .....	<b>121</b>
1.2.1. Ülkelerin Sovyet Etkisine Girmesi.....	121
1.2.2. Sovyetlerin Dağılma Süreci.....	127
1.2.2.1. Sovyet-Yugoslavya.....	129
1.2.2.2. Çekoslovakya Pilsen Ayaklanması.....	130
1.2.2.3. Doğu Berlin Ayaklanması .....	131
1.2.2.4. 20'inci Kongre .....	132
1.2.2.5. Polonya'da Poznan Ayaklanması .....	134
1.2.2.6. Macar Milli Ayaklanması .....	135
1.2.2.7. Romanya Gelişmeleri .....	136
1.2.2.8. Sovyet-Çin İlişkileri.....	137

1.2.3. Duvarın Yıkılması .....	138
<b>1.3. 68 KUŞAĞI.....</b>	<b>144</b>

## İKİNCİ BÖLÜM

### İFADECİLİĞİN TARİHSEL SÜRECİ

<b>2.1. 1900-1950 .....</b>	<b>163</b>
2.1.1. Primitivism (İlkelcilik/Naif Sanat Anlayışı) .....	163
2.1.2. Fovism (Fovizm) .....	168
2.1.3. Cubism (Kübizm) .....	176
2.1.4. Orphism (Gerçeklik Saf Resim) .....	184
2.1.5. Futurism (Gelecekçilik) .....	187
2.1.6. Metaphysical Art (Metafizik Resim) .....	194
2.1.7. Mexican Folk Art (Meksika Halk Sanatı) .....	197
2.1.8. Mexican Muralism (Meksika Sanatı Duvar Resmi) .....	199
2.1.9. Pablo Ruiz Picasso'nun, Bunalım ve Farklı Arayışlar Sonrası Guernica'sı ..	203
2.1.10. Social Realism (Toplumsal Gerçekçilik) .....	211
2.1.11. CoBrA (Cobra Grubu) .....	217
<b>2.2. 1950 SONRASI .....</b>	<b>223</b>
2.2.1. Gutai Bijunsu Kyokai (Somut Sanat Grubu) .....	223
2.2.2. Neo Dada .....	227
2.2.3. Nouveau réalisme (Yeni Gerçekçilik) .....	230
2.2.4. Art Informel (Taşizm) and Art Autre (Diğer Sanat) .....	235
2.2.5. Arte Povera (Yoksul Sanat) .....	241
2.2.6. Spatializm (Uzamsalcılık) .....	245
2.2.7. Performance Art (Performans Sanatı) and Happening .....	246
2.2.7.1. Body Art (Beden Sanatı) .....	250
2.2.8. Fluxus & Joseph Beuys .....	252
2.2.9. Pop-Art (Pop Sanatı) .....	258
<b>2.3. 1980 SONRASI .....</b>	<b>265</b>
2.3.1. Neue Wilden (Yeni Vahşiler) and Neo-Expressionism (Yeni-Dışavurumculuk) .....	265
2.3.2. Figurative Art (Figüratif Sanat) .....	297

### III

2.3.3. Transavanguardia italiana (İtalya’da <i>Yeni Dışavurumculuk</i> ) .....	307
2.3.4. Neo-Expressionism in USA (A.B.D.’de <i>Yeni Dışavurumculuk</i> ).....	315
2.3.5. Figürasyon Libre (Serbest Biçimleme).....	331
2.3.6. Neue Leipziger Schule (Yeni Leipzig Okulu).....	338
<b>SONUÇ</b> .....	<b>348</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>354</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	<b>375</b>



## ÖZET

## SANATTA YETERLİLİK TEZİ

## TOPLUMSAL OLAYLAR ÜZERİNDEN 1980 SONRASI EKSPRESİF ETKİLER

Kemal SAĞLAM

Danışman: Prof. Mehmed KAVUKCU

2018, 375 Sayfa

Jüri: Prof. Mehmed KAVUKCU

Prof. Dr. Ahmet SARI

Prof. Dr. Fikrat HASHIMOV

Doç. Dr. Orhan TAŞKESEN

Doç. Dr. Semra ÇEVİK

Modern sanatın önemli akımlarından biri olan *dışavurumculuk*, çalışmanın ana çatısını oluşturmaktadır. *Birinci ve İkinci Dünya Savaşları*'nın etkisi altındaki bir atmosferde gelişen ekspresif etkiler ve bu etkiler sonucunda oluşan ya da bu etkilerle bağlantılı şekilde gelişen akımlar, çalışma içerisinde irdelenmiştir. *Dışavurumculuk* akımı içerisinde yer alan ve bu tarzda resimler yapan sanatçılar tanıtılmış ve resim betimlemelerine yer verilmiştir. Giriş bölümünde; tüm çalışmada yer alan akımlara yer verilerek genel anlamda bir tespit yapılmıştır. Yapılan çalışma iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde; tarihsel süreçte toplumsal olaylar, *Birinci ve İkinci Dünya Savaş*'ları bağlamında ele alınmıştır. Bu bağlamda ortaya çıkan, *Alman Dışavurumculuğu*, *Dada*, *Sürrealizm* ve *Soyut Dışavurumculuk* akımları açıklanmıştır. Demir Perde Ülkeleri'nde yaşanan gelişmeler, Berlin Duvarı'nın yıkılması ve *68 Kuşağı* gibi toplumsal olaylar, ilişkili kavramalar ile birlikte irdelenmiştir. İkinci bölümde; *Dışavurumculuk* akımının var olma sürecinde kaynak oluşturan öncülere yer verilmiş ve akımın gelişmesine katkı sağlayan akımlar; 1900-1950, 1950 sonrası ve 1980 sonrası olmak üzere kategorize edilmiştir. Sonuç bölümünde; bu araştırmanın çatısını oluşturan sanat toplum ilişkisi üzerinden ekspresif etkilerin tespit ve yorumlanmasını içeren neticeler belirtilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Ekspresyonizm, Soyut Dışavurumculuk, Performans, Resim, Neo-Ekspresyonizm, Savaş, Birinci Dünya Savaşı, Dünya Savaşı II.

**ABSTRACT****PROFICIENCY IN ART THE EXPRESSIVE EFFECTS ON SOCIAL EVENTS  
AFTER 1980****Kemal SAĞLAM****Advisor: Prof. Mehmed KAVUKCU****2018, 375 Pages****Jury: Prof. Mehmed KAVUKCU****Prof. Dr. Ahmet SARI****Prof. Dr. Fikrat HASHIMOV****Assoc. Prof. Dr. Orhan TAŞKESEN****Assoc. Prof. Dr. Semra ÇEVİK**

Expressionism, one of the important movements of Modern Art, is the main point of the study. The expressive effect developed under the influence of the First and Second World Wars' atmosphere and the movements appearing as a result of these effects or in connection with these effects are examined in this study. The artists in the flow of expressionism and such paintings were introduced and the picture descriptions were given. In the introduction part, a general determination was made by taking into consideration the movements in the whole study. The study consists of two parts. In the first chapter, social events in the historical process were discussed within the context of the First and Second World Wars. In this context, German Expressionism, Dada, Surrealism and abstract Expressionism movements are explained. The developments experienced in the Iron Curtain Countries, the collapse of the Berlin Wall and social events such as the 68 generation have been examined together with the related conceptions. In the second chapter, the pioneers who formed the source during the existence of the Expressionism were included and the movements that contributed to the development of the movement are categorized as the movements between 1900 and 1950, the movements after 1950 and after 1980. In the conclusion section; the results which include the identification and interpretation of the expressive effects on the art-society relationship that constitutes the roof of this research.

**Key Words:** Expressionism, Abstract Expressionism, Performance, Painting, Neo-Expressionism, War, World War I, World War II.

**KISALTMALAR DİZİNİ**

ABD	Amerika Birleşik Devletleri
Bkz.	Bakınız
Çev.	Çeviren
Ddr.	Demokratik Almanya Cumhuriyeti
Edt.	Editör
Haz.	Hazırlayan
s.	Sayfa
ss.	Sayfa Sayısı
S.	Sayı
Vb.	Ve benzeri
YKY.	Yapı Kredi Yayınları

## RESİMLER DİZİNİ

- Resim 1.1.** Berlin Olimpiyatları Afişi..... 18
- Resim 1.2.** Ernst Ludwig Kirchner, Marcella. 1909-10. Tuval Üzerine Yağlıboya.  
76 x 60 cm, Moderna Museet, Stockholm. .... 30
- Resim 1.3.** Karl Schmidt-Rottluff, *Kumsalda Yıkanan Dört Kadın*, 1913, Tuval  
Üzerine Yağlıboya, 88 x 101 cm, Sprengel Museum, Hannover..... 31
- Resim 1.4.** Emil Nolde, *İsa'nın Aşağılanması*, 1909, Tuval Üzerine Yağlıboya, 86 x  
106,5 cm, Brücke Museum in Berlin. .... 32
- Resim 1.5.** Wassily Kandinsky, *Church in Murnau,(Murnau'daki Klise)* 1909, Tuval  
Üzerine Yağlıboya, 50,2 x 64,7 cm, Museum of Modern Art, New  
York..... 33
- Resim 1.6.** Franz Marc, *Horse in a landscape, (Manzaradaki At)*, 1910, Tuval  
Üzerine Yağlıboya, 85 x 112 cm Folkwang Museum, Essen. .... 34
- Resim 1.7.** Wassily Kandinsky, *İlk Soyut Sulu Boya*, 1913, Kâğıt Üzerine Kurşun  
Kalem, Sulu Boya Mürekkep, 50 x 65 cm, Musée National d' Art  
Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. .... 36
- Resim 1.8.** Wassily Kandinsky, Franz Marc, *Mavi Binici Almanak İçin Kapak  
Tasarımı 1911*, Kâğıt Üzerine Suluboya, Hint Mürekkebi ve Kalem,  
27,9 x 21,9 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus Münih, Almanya. .... 38
- Resim 1.9.** Käthe Kollwitz, *Nie Wieder Krieg (Yeniden Savaşa Hayır)*, 1924,  
Lithographie, 93,5 x 71 cm. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu  
Berlin, Berlin..... 43
- Resim 1.10.** Otto Dix, *Der Schützengraben*, 1923, Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 28,5 x  
28,9 cm, Zeppelin Museum Friedrichshafen, Friedrichshafen. .... 44
- Resim 1.11.** Ernst Ludwig Kirchner, *Schlemihl Allein in Seinem Zimmer, (Schlemihl  
Odasında Yalnız)*, 1915, Renkli Gravür 33 x 23,5cm, Kunstmuseum,  
Basel. .... 44
- Resim 1.12.** Ernst Ludwig Kirchner, *Der Verkauf des Schattens*, (Gölgenin Satışı)  
1915, Renkli Gravür 28,2 x 21,9 cm, Kunstmuseum, Basel. .... 45

## VIII

- Resim 1.13.** Ernst Ludwig Kischner, *Portrait as a Soldier, (Bir Asker Olarak Portre)* 1915, Tuval Üzerine Yağlıboya 69,2 x 61 cm, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio. ....46
- Resim 1.14.** Marcel Janco, *Cabaret Voltaire bir Gece" Üreme"* 1916, Litografi 57 x 41 cm, Özel Koleksiyon. ....50
- Resim 1.15.** Hans Arp, *İsimsiz, (Rastlantısal yapılmış Kolaj)*, 1916-17, 48,5 x 34,6 cm, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Remagen. ....52
- Resim 1.16.** Georg Grosz, *Down with Liebknecht (Panorama)*, 1919, Kâğıt Üzerine Mürekkep ve Suluboya, 28 x 21,5 cm, Özel Koleksiyon,.....54
- Resim 1.17.** Kurt Schwitter, *Merzbild Kjkduin*, 1923, Panel Üzerine Karışık Malzeme, 74,3 x60,3cm., MuseoThyssen-Bornemisza, Madrid.....55
- Resim 1.18.** Max Ernst, *Elephant Celebes (Fil Kutlamaları)*, 1921, Tuval Üzerine Yağlıboya, 125,4 x 107,9 cm. Tate Galerisi, Londra. ....56
- Resim 1.19.** Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919, Rektifiye Edilmiş Hazır-Yapım: Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sının Reprodüksiyonu Üzerine Kurşunkalemle Müdahale, 19,7 cm x12,4 cm, Özel Koleksiyon, Paris.....58
- Resim 1.20.** Karl BERTSCH, 'Neue Sachlichkeit' Plakate zur Ausstellung von 1925 in Mannheim (Yeni Nesnellik 1925, Sergisi Afişi Mannheim'da), Almanya .....60
- Resim 1.21.** George Grosz, *The Pillars of Society (Toplumun Temel Direkleri)* 1926, Tuval Üzerine Yağlıboya (200 x 108 cm), Berlin Staatliche Müzesi, Berlin-Preussischer Kulturbesitz Nationalgalerie, Almanya. ....61
- Resim 1.22.** Otto Dix, *The Seven Deadly Sins (Yedi Ölümcül Günah)* 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya 179 x 120 cm, Devlet Galerisi, Stuttgart.....63
- Resim 1.23.** Max Beckmann, *Die Nacht (Gece)* 1918-19, Tuval Üzerine Yağlıboya, 113 x154 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.....64
- Resim 1.24.** 'Entartete Kunst Ausstellungsführer' (Dejenere Sanat Açılışliler) Afişi....70
- Resim 1.25.** 'Großen Deutsche Kunstausstellung (Büyük Alman Sanatı Sergisi Açılışı) 1937, Afişi, 'Haus der Kunst' Tarihsel Arşiv. ....70
- Resim 1.26.** Oskar Martin Amorbach, *Der Sämann (Ekici)* 1937, Tahta Üzerine Yağlıboya 253,5 x 152,5 cm, Federal Almanya Cumhuriyeti Koleksiyonu (Weimar Arşivi).....71



- Resim 1.27.** Kazimir Malevich, *White on White (Beyaz Zemin Üzerine Beyaz Kare)* 1918, Tuval Üzerine Yağlıboya 79,5 x 79,5 cm, The Museum of Modern Art, New York. .... 73
- Resim 1.28.** Isaac Brodsky, *Lenin Smolni Enstitüsü'nde*, 1930, Tuval Üzerine Yağlıboya, 198 x 320 cm. Tretyakov Galerisi, Moskova. .... 75
- Resim 1.29.** Aleksandr Deineka, *Futurs aviateurs (Geleceğin Pilotları)* 1938, Tuval Üzerine Yağlıboya, 134 x 161 cm, Tretyakov Galerisi, Moskova. .... 76
- Resim 1.30.** Mario Sironi, *Cavallo Bianco E Molo (Beyaz At ve İskele)*, 1920-1921, Tuval Üzerine Yağlıboya 44 x 55 cm, Özel Koleksiyon. .... 78
- Resim 1.31.** Giorgio Morandi 'La Natura Morta' (Ölü Doğa) 1929, Tuval Üzerine Yağlıboya, 61 x 64,1 cm, Özel Koleksiyon. .... 79
- Resim 1.32.** René Magritte'nin "I do not see the (Woman) hidden in the Forest" Resmi Etrafında Sürrealistlerin Fotomantajı, 1929. .... 82
- Resim 1.33.** Francis Picabia, *Spanish Night (İspanyol Gecesi)*, 1922, Tuval Üzerine Yağlıboya, 186 cm x 150 cm, Özel Koleksiyon, Museum Ludwig, Cologne/Ludwig Collection. .... 83
- Resim 1.34.** Salvador Dali, *The Face of War (Savaşın Yüzü)*, 1940, Tuval Üzerine Yağlıboya, 64x79 cm, Boymans van Beuningen Museum, Rotterdam. .... 85
- Resim 1.35.** Salvador Dali, *The Enigma of Hitler*, 1939, Tuval Üzerine Yağlıboya, 51.2x79.3cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid. .... 86
- Resim 1.36.** Joan Miro, *Awakening at Dawn (Şafakta Uyanmak)*, 1941, 38x46 cm., Constellation serisi, Kâğıt Üzerine Guajboya, Özel Koleksiyon. .... 87
- Resim 1.37.** Meret Oppenheim, *Sun, Moon, Stars (Güneş, Ay, Yıldızlar)*, 1942, 48x52 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon. .... 87
- Resim 1.38.** Jackson Pollock, *Male and Female (Erkek ve Dişi)*, 1942, Tuval Üzerine Yağlıboya 186,1 x 124,3 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, PA, USA. .... 95
- Resim 1.39.** Jackson Pollock, *Cathedral (Katedral)* 1947, Tuval Üzerine Mine ve Alüminyum Boya 181,6 x 88,9 cm, Dallas Sanat Müzesi, Teksas. .... 96
- Resim 1.40.** Jackson Pollock, *Alchemy (Simya)* 1947, Cila, Tuval Üzerine Yağlıboya 195 x 114 cm, Peggy Guggenheim Collection, Venice, Italy. .97

- Resim 1.41.** Willem De Kooning, *Still life: Bowl, Pitcher and Jug (Natürmort: Kâse, Testi ve Sürahi)* 1921, Kâğıt Üzerine Confe Kalem ve Karakalem. 47 x 61,6 cm, Koleksiyon, Metropolitan Museum of Art, New York. .... 100
- Resim 1.42.** Willem de Kooning, *Seated Woman (Oturan Kadın)* 1940, Masonit Üzerine Karakalem ile Yağlıboya, 137.8 x 91.4 cm, Philadelphia Museum of Art, Albert M. Greenfield and Elisobelh M. Greenfield Koleksiyonu. .... 102
- Resim 1.43.** Willem de Kooning, *Woman I (Kadın I)* 1950-1951. Tuval Üzerine Yağlıboya 193 x 147c m, Modern Sanat Müzesi, New York. .... 103
- Resim 1.44.** Willem de Kooning, *Excavation (Kazi)* 1950. Tuval Üzerine Yağlıboya 206 x 257 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, İllinois (Bay ve Bayan Noah Goldowsky ile Edgar Kaufmann, Jr.'ın armağanı; Bay ve Bayan Frank G. Logan satın alma ödülü). .... 104
- Resim 1.45.** Willem de Kooning, *Woman (Kadın)*, 1949-1950, Tuval Üzerine Yağlıboya 170,18 x 124,46 cm, Lena Kernodle McDuffie Memorial Purchase, 1954. .... 106
- Resim 1.46.** Willem de Kooning, *Marilyn Monroe* 1954, Tuval Üzerine Yağlıboya, 127 x 76,2 cm., Collection Neuberger Museum of Art, Purchase College, State University of New York. .... 108
- Resim 1.47.** Franz Kline, *Chief (Şef)*, 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 148,3 x 186,7 cm, Moma, New York. .... 109
- Resim 1.48.** Franz Kline, *Mahoning* 1956, Tuval Üzerine Yağlıboya, 203 x 254 cm, Whitney Museum of American Art in New York. .... 110
- Resim 1.49.** Mark Rothko, *Green on Blue (Mavi Üzerine Yeşil)* 1956, Tuval Üzerine Yağlıboya, 228.6 × 161.3 cm. The University of Arizona Museum of Art, Arizona. .... 112
- Resim 1.50.** Robert Motherwell, *Elegy to the Spanish Republic 108 (İspanya Cumhuriyeti'ne Ağıt 108)* 1965-1967, Tuval Üzerine Yağlıboya, 280 x 350 cm, The Museum of Modern Art, New York. .... 114
- Resim 1.51.** Helen Frankenthaler, *Mountains and Sea (Dağlar ve Deniz)* 1952, Tuval Üzerine Karakalem ve Yağlıboya, 297.8 x 220 cm, National Gallery of Art, Washington D.C. .... 115

- Resim 1.52.** Barnett Newman, *Onement I (Tütsü I)* 1948, Tuval Üzerine Yağlıboya, 69.2 x 41.2 cm, Museum of Modern Art, New York..... 117
- Resim 1.53.** Barnett Newman, *First Station (İlk İstasyon)* 1958, *The Stations of the Cross: Lema Sabachthani Series*, Tuval Üzerine Akrilikboya 78 x 60,5 cm, National Gallery of Art, Washington. (Robert ve Jane Meyerhoff Koleksiyonu) ..... 118
- Resim 1.54.** Hans Hoffman, *Le Gilotin*, 1953, Tuval Üzerine Yağlıboya, 147,32 x 121,92 cm, University of California, Berkeley art Museum, California.. 119
- Resim 1.55.** Clyfford Still, 1948-C, 1948, Tuval Üzerine Yağlıboya, 205.4 x 174.6 cm, Hirshhorn Museum, Washington. .... 121
- Resim 1.56.** II. Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'nın ülkelerce dağılımı. .... 138
- Resim 1.57.** Atelier populaire des Beaux-Arts posterlerinden bir örnek..... 150
- Resim 1.58.** “68 Kuşağı”, “Çiçek Çocuklar” ya da “Hippi” olarak adlandırılan akımdan örnek bir poster..... 151
- Resim 2.1.** Vincent Willem Van Gogh, *Bedroom in Arles (Arles'deki Yatak Odası)* 1889, Tuval Üzerine Yağlıboya, 57,5 x 57,5 cm, Musée d'Orsay, Paris, Fransa. .... 153
- Resim 2.2.** Vincent Willem Van Gogh, *De sterrennacht (Yıldızlı Gece)*, 1889, Tuval Üzerine Yağlıboya, 74 x 92 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York. .. 154
- Resim 2.3.** James Ensor, *Christ's Entry into Brussels in 1889 (İsa'nın Brüksel'e Girişi 1889)* 1888, Tuval Üzerine Yağlıboya, 252,7 x 430,5 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles..... 156
- Resim 2.4.** Edward Munch, *Çiğlık* 1893, Duralit Üzerine Yağlıboya, Suluboya ve Pastel, 91 x 73,5 cm, Ulusal Galeri, Oslo, Norveç..... 157
- Resim 2.5.** Gustav Klimt, *The Kiss (Öpücük)* 1907-08, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Altın 180 x 180 cm, Galeri Österreichische, Viyana, Avusturya..... 158
- Resim 2.6.** Henri Rousseau, *The Sleeping Gypsy (Uyuyan Çingene)* 1897, Tuval Üzerine Yağlıboya 129,5 x 201 cm, Modern Sanatlar Müzesi (MoMA), New York. .... 164
- Resim 2.7.** Paul Gauguin, *The Moon and the Earth (Ay ve Yeryüzü)* 1893, Tuval Üzerine Yağlıboya 114,3 x 62,2 cm, Modern Sanat Müzesi, New York..... 165

- Resim 2.8.** Paul Cezanne, *Les grandes baigneuses (Büyük Yıkananlar)* 1900-06,  
Tuval Üzerine Yağlıboya 127 x 196 cm, Ulusal Galeri, Londra. .... 167
- Resim 2.9.** Henri Matisse, *Madame Matisse* 1905, Tuval Üzerine Yağlıboya,  
40,5 x 32,5 cm, Ulusal Sanat Müzesi, Kopenhag. .... 170
- Resim 2.10.** Henri Matisse, *Dance (Dans)* 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya,  
260 x 391 cm, Hermitage Museum, Saint Petersburg, Rusya. .... 171
- Resim 2.11.** André Derain, *Charing Cross Bridge (Charing Cross Köprüsü)* 1906,  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 81 x 100 cm, Musée d'Orsay, Paris. .... 174
- Resim 2.12.** Maurice de Vlaminck, *Campos Rueil (Rueil Tarlaları)* 1906, Tuval  
Üzerine Yağlıboya 155 x 65 cm, Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid,  
İspanya. .... 175
- Resim 2.13.** Georges Braque, *Le viaduc de L'Estaque (L'Estaque evler)* 1907-1908  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 70 x 60 cm, Kunst Museum Bern, Schweiz  
(Bern Sanat Müzesi, İsviçre). .... 177
- Resim 2.14.** Paul Cézanne, *Fields at Bellevue (Bellevue'deki Tarlalar)* 1892 ve 1895  
yılları arasında, Tuval Üzerine Yağlıboya 36,2 x 50,2 cm, Phillips  
Collection, Washington. .... 178
- Resim 2.15.** Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. Köyü)* 1907,  
Tuval Üzerine Yağlıboya 233,7 x 243,9 cm Museum of Modern Art  
(MoMA), New York. .... 180
- Resim 2.16.** Pablo Picasso, *Still-life with Chair Caning (Hasır Sandalyeli  
Natürmort)* 1912, İp ile Çerçevenilmiş Tuval Üzerine Muşamba ve  
Yağlı Boya 29 x 37 cm Réunion des Musées Nationaux, Paris. .... 182
- Resim 2.17.** Juan Gris, *La bouteille d'anis (Anason Şişesi)* 1914, Tuval Üzerine  
Yağlıboya, Kolaj ve Grafit, 41,8 x 24 cm Kraliçe Sofya Ulusal Sanat  
Merkezi Müzesi, Madrid. .... 183
- Resim 2.18.** Marcel Duchamp, *Portrait of Chess Players (Satranç Oyuncuları'nın  
Portresi)* 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya 108 x 101 cm, Philadelphia  
Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu. .... 184
- Resim 2.19.** Robert Delaunay, *Homage to Bleriot (Bleriot'a Saygı)* 1914, Tuval  
Üzerine Yağlıboya 29,9 x 30,7 cm, Kunstmuseum, Basel (Basel Sanat  
Müzesi). .... 185

- Resim 2.20.** Francis Picabia, *Udnie, Young American Girl (Genç Amerikan Kız, Dans)* 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya 290 x 300 cm, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Centre Georges Pompidou, Paris..... 186
- Resim 2.21.** Umberto Boconi, *States of Mind: Those Who Go (Ruh Halleri I: Gidenler)* 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya 70 x 95 cm, Çağdaş Sanat Müzesi, Milano..... 191
- Resim 2.22.** Umberto Boccioni, *States of Mind II: Those Who Stay (Ruh Halleri II: Kalanlar)* 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70 x 95,5 cm, Civico Museo d'Arte Contemporanea, Milano. .... 192
- Resim 2.23.** Giorgio De Chirico, *The Enigma Of The Oracle (Kâhinin Enigması)* 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya 42 x 61 cm, Özel Koleksiyon. .... 194
- Resim 2.24.** Giorgio de Chirico, *The Song of Love (Aşkın Şarkısı)* 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya 73 x 59,1 cm, Museum of Modern Art (MoMA), New York. .... 195
- Resim 2.25.** Carlo Carrâ, *The Metaphysical Muse (Metafizik Musa)* 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya 65 x 89 cm, Pinacoteca di Brera, Milano..... 197
- Resim 2.26.** José Guadalupe Posada, *La Calavera de la Catrina (Catrina'nın Kafatası)* 1913, Çinko Gravür 34,5 x 23 cm, Özel Koleksiyon ..... 198
- Resim 2.27.** Diego Rivera, *La conquista española de Mèxico (Meksika'nın İspanyollar Tarafından Fethi)* 1929-35, Mural (detay) Ulusal Galeri, Meksiko City, Meksika. .... 199
- Resim 2.28.** Jose Clemente Orozco, *La Reforma y la caída del Imperio (Devrim ve İmparatorluğun Çöküşü)* 1948, fresk (detay) Ulusal Tarih Müzesi, Chapultepec Şatosu, Mexico City, Meksika. .... 201
- Resim 2.29.** David Siqueiros, *Portrait of the Bourgeoisie (Burjuvazi'nin Portresi)*, 1939, Çimento Üzerine Proksalin, Elektrikçiler Sendikası Genel Merkezi, Mexico City. .... 202
- Resim 2.30.** Pablo Picasso, *Three Women at the Spring (Pınar Başında Üç Kadın)* 1921, Tuval Üzerine Yağlıboya, 204 x 174 cm Museum of Modern Art (MOMA), New York..... 203

- Resim 2.31.** Pablo Picasso, *Head of a Warrior Boisgeloup (Boisgeloup'lu Savaşçı Şefi)* 1933, 120,7 x 24,9 x 68,8 cm, Sıva, metal ve ahşap, Museum of Modern Art (MOMA), New York.....204
- Resim 2.32.** Pablo Picasso, *La Minotaure* 1935, Gravür, 49,8 x 69,9 cm, The Museum of Modern Art (MOMA), New York. ....205
- Resim 2.33.** Pablo Ruiz Picasso, *Sueno y mentira de Franco (Franco'nun Düşü ve Yalanı II)* 1937, Gravür ve aquatint, 31,5 x 42 cm Musee Picasso, Paris Fransa. ....206
- Resim 2.34.** Pablo Picasso, *Guernica* 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya 349,3 x 776,6 cm, Kraliçe Sofya Ulusal Sanat Merkezi Müzesi, Madrid, İspanya. ....209
- Resim 2.35.** Fernand Léger, *La partie de cartes (Parti arasında Kart oyunu)* 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya 130 x 195 cm, Kröller-Müller Museum, Gelderland, Hollanda. ....212
- Resim 2.36.** Balthus, *La Rue 'The Street' (Sokak)* 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya 195 x 240 cm, Modern Sanat Müzesi, New York. ....213
- Resim 2.37.** Edward Hopper, *Nighthawks (Gece Kuşları)* 1942, Tuval Üzerine Yağlıboya 84,1 x 152,4 cm, The Art Institute of Chicago. ....214
- Resim 2.38.** Isabel Bishop, *Dante ve Virgilius Union Square (Dante ve Virgilius Union Meydanı'nda)* 1932, Tuval Üzerine Yağlıboya 68,6 x 133 cm, Delaware Sanat Müzesi, Wilmington.....216
- Resim 2.39.** Karel Appel, *Hip, Hip, Hoorah!* 1949, Tuval Üzerine Yağlıboya 81,7 x 127 cm, Tate Gallery, Londra. ....218
- Resim 2.40.** Karel Appel, *Phantom with Mask (Maskeli Hayalet)* 1952, Tuval Üzerine Yağlıboya 89 x 116 cm, Özel Koleksiyon.....219
- Resim 2.41.** Asger Jorn, *Solvejg* 1959, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91,44 x 73,66 cm, Özel Koleksiyon. ....220
- Resim 2.42.** Pierre Alechinsky, *Death and the Maiden (Ölüm ve Bakire Kız)* 1967, Tuvale Monte Edilmiş Kâğıt Üzerine Akrilik, 137 x 137 cm, Koleksiyon Marion Lefebre, Los Angeles. ....221
- Resim 2.43.** Jiro Yoshihara, *Oil Painting (Yağlıboya Resim Yapma)* 1959, Tuval Üzerine Yağlıboya 162 x 130 cm, Stadler Galerisi, Paris.....226

- Resim 2.44.** Jasper Johns, *Flag (Bayrak)* 1954-1955. Karışık Malzeme 107 x 154 cm, The Museum of Modern Art, New York.....228
- Resim 2.45.** Robert Rauschenberg, *Rezervuar*, 1961, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Kurşunkalem, Kolaj Malzemesi Olarak Kumaş, Ahşap ve Metal, 158,7 x 217,2 cm, National Museum of American Art, Washington .....229
- Resim 2.46.** Yves Klein, *Monochrome Orange (Tek Renkli Turuncu)* 1955, Tuval Üzerine Saf Sentetik Reçine ve Pigment, 50 x 150 cm, Centre Pompidou Paris. ....230
- Resim 2.47.** Yves Klein, *RE No. 15* 1960, Kâğıt Üzerine Sentetik Reçine İçinde Kuru Boya, (170 x 60 cm), Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. ....231
- Resim 2.48.** Yves Klein, *Anthropométrie sans titre (ANT 130), mars, (Mavi Dönemin İnsanölçümleri (ANT 130), mars)* 1960, Kâğıt Üzerine Klein Mavisi 194 x 128 cm, Cantini Müzesi, Marsilya, Fransa.....232
- Resim 2.49.** Armand P. Arman, *Large Bourgeois Refuse (Büyük Burjuva Atığı)*, 1960. Ahşap Tabanlı Cam Kutuda Çöp, 65.4x40x 8.3 cm, Özel Koleksiyon, Jeanne-Claude Chríslo ve Christo, New York. ....235
- Resim 2.50.** Jean Fautrier, *Head of a Hostage (Bir Esirin Başı) No. 1* 1943, Kâğıt Üzerine Yağlıboya 35,5 x 26,6 cm, Çağdaş Sanat Müzesi, Los Angeles, California.....236
- Resim 2.51.** Jean Fautrier, *Head of a Hostage (Bir Esirin Başı) No. 20* 1944, Impasto Tuval Üzerine Yapıştırılmış Kâğıtlar, Alçı ve Yağlıboya, 194433 x 29,5 cm, Bay ve Bayan Jörg Rumpf Özel Koleksiyonu, Köln.....237
- Resim 2.52.** Jean Dubuffet, *Metaphysics (Metafizik)* 1950 Tuval Üzerine Yağlıboya 162 x 97.2cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.....239
- Resim 2.53.** Emilio Vedova, *Barrier (Bariyer)* 1951, Tuval Üzerine Tempera 130 x 174 cm, Guggenheim Vakfı, Venedik.....240
- Resim 2.54.** Antoni Tâpies, *Cross + R (Haç + R)*, 1975 Ahşap Üzerine Karışık Teknik 162,5 x 162,5 cm, Barcelona Modern Sanatlar Müzesi, Barcelona, İspanya. ....242

- Resim 2.55.** Alberto Burri, *Sack 5P (Çuval 5P)* 1953, Karışık Malzeme 150 x 129,5 cm, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello, İtalya.....243
- Resim 2.56.** Lucio Fontana, *Concetto Spaziale (Uzay kavramı)* 1949, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Renkli Cam 61 x 46cm, Galleria Morone, Milano. ....244
- Resim 2.57.** Lucio Fontana, *Concetto Spaziale / Attesa (Uzamsal Kavram / Bekleyiş)* 1959, Tuval Üzerine Su Bazlıboya, 91 x 121 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam. ....245
- Resim 2.58.** Jim Dine, *Car Crash (Araba Kazası)* 1960, Yağlıboya Karışık Malzeme 63 x 60 cm, Özel Koleksiyon. ....249
- Resim 2.59.** Richard Hamilton, *Günümüz Evlerini Bu Denli Değişik ve Çekici Kılan Nedir?* 1956. Kâğıt Üzerine Kolaj (24,8 x 26 cm). Koleksiyon, Kunsthalle Tübingen, Sammlung Zundel, Almanya. ....258
- Resim 2.60.** Roy Lichtenstein *Takka Takka*, 1962, Tuval Üzerine Magna Marka Boya, 173 x 143 cm. Museum Ludwig, Köln. ....261
- Resim 2.61.** Andy Warhol, *Marilyn Diptych (Marilyn Diptikonu)* 1962, Serigrafi 205,44 x 289,56 cm, Tate Gallery, Londra. ....262
- Resim 2.62.** Andy Warhol, *200 Soup Cans (200 Çorba Konservesi)* 1962, Tuval Üzerine Polimer Boya 183 x 254 cm, Özel Koleksiyon .....263
- Resim 2.63.** Andy Warhol, *Race Riot (Irkıçılık Karşıtı İsyancılar)* 1964, Tuval Üzerine Akrilik ve İpek Baskı, 150 x 170 cm, Gagosian Gallery, New York.....264
- Resim 2.64.** Georg Baselitz, *‘Die Große Nacht im Eimer’ (Kovada Büyük Gece)*, 1962-1963. Tuval Üzerine Yağlıboya 250 x 180 cm, Ludwig Müzesi, Köln, Almanya. ....268
- Resim 2.65.** George Baselitz, Eugen Schönebeck, *İkinci Pandemonium (Manifesto)* 1962, Lithograph Ofset 35 x 50 cm, Berlinische Galerie, Berlin.....273
- Resim 2.66.** Georg Baselitz, *Rebel (Asi, İsyankâr)* 1965, Tuval Üzerine Yağlıboya, 162 x 130 cm, The Tate Modern, London.....274
- Resim 2.67.** Georg Baselitz, *Fertigbetonwerk,(Bitmiş Beton Fabrika)* 1970, 200 x 250 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Museum Frieder Burda, Baden-Baden. ....275



- Resim 2.68.** George Baselitz, Dresden'de Geç Akşam Yemeği (Late Dinner at Dresden), 18 şubat 1983. Tuval Üzerine Yağlıboya, 2.8x4.5 m. Kunsthaus, Zurich, Galerie Michael Werner, New York ve Köln İzniyle. ....276
- Resim 2.69.** Georg Baselitz, *Willem Raucht Nicht Mehr. (Willem Sigarayı Bıraktı)* 2014, Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 85 x 66 cm, Gagosian Galerisi New York.....277
- Resim 2.70.** Georg Baselitz, *Schwarze Elke (Siyah Karanfil)*, 1973, 162 x 130 cm, Tuval Üzerine *Fingermalerei (Parmakla Boyama)* Yağlıboya, Özel Koleksiyon, Georg Baselitz.....277
- Resim 2.71.** Georg Baselitz, *Die Mädchen von Olmo II (Olmolu Kızlar II)* 1981, 42 x 30 cm Tuval Üzerine Yağlıboya, Centre Pompidou Collection, Paris.....278
- Resim 2.72.** George Baselitz *Die Avignon Treppe Runter (Avignon Merdivenden Aşağı)* 2014, Tuval Üzerine Yağlıboya 480 x 300 cm, Galerie Thaddaeus Ropac Salzburg, Avusturya. ....279
- Resim 2.73.** Georg Baselitz, *Fingermalerei Adler/Eagle (Parmakla Boyama Kartal)*, 1972, Tuval Üzerine Yağlıboya, 249,5 x 180,3 cm, Pinakothek Der Moderne Galerie Münih. ....280
- Resim 2.74.** Georg Baselitz, *Der Abgarkopf, ('Abgar'ın Kafası)* 1984, Tuval Üzerine Yağlıboya, 250 x 200 cm, Städtische Galerie Karlsruhe, Garnatz'ın Koleksiyonu. ....281
- Resim 2.75.** Anselm Kiefer, *Varus*, 1976, Tuval Üzerine yağlıboya 200 x 250 cm, Van Abbemuseum, Eindhoven, Hollanda. ....284
- Resim 2.76.** Anselm Kiefer, *Margarethe* 1981, Tuval Üzerine Yağ, Saman Demetleri ve Yağlıboya 280 x 380 cm, Saatchi Collection, London.....286
- Resim 2.77.** Anselm Kiefer, *Wayland's Song, with Wing, (Wayland'ın Şarkısı, Kanatla Birlikte)* 1982, Fotoğraf Üzerine Yağlıboya, Emülsiyon ve Kamyş, Tuvale Tutturulmuş, Ayrıca Kurşun, 280 x 380 cm, Anthony d'Offay Gallery, Londra. ....287
- Resim 2.78.** Anselm Kiefer, *Antäus*, 2005, Kâğıt Üzerine Yağlıboya, Boya, Emülsiyon, Gomalak, Toprak, 100 x 75 cm, Özel Koleksiyon. ....289

- Resim 2.79.** Jörg Immendorff, *Cafe Deutschland I (Kafe Almanya I)*, 1978. Tuval  
Üzerine Yağlıboya 280 x 320 cm, Müze Ludwig Köln. ....292
- Resim 2.80.** Jörg Immendorff, *Cafe Deutschland III (Kafe Almanya III)*, 1978.  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 282 x 273 cm, Özel Koleksiyon, Galerie  
Michael Werner, New York ve Köln. ....293
- Resim 2.81.** Jörg Immendorff, *Gyntiana*, 1993, Tuval Üzerine Yağlıboya, 350 x 700  
cm, Özel Koleksiyon, Galerie Michael Werner, New York ve Köln. ....294
- Resim 2.82.** Markus Lüpertz, *Mechanisches Lächeln (Mikene Tebessümü Taşıyan  
Beş Figür)*, 1985, Tuval Üzerine Yağlıboya 270 x 400 cm, Michael  
Werner Galerisi, New York ve Köln. ....296
- Resim 2.83.** A.R.Penck, *Standard* 1971, Tuval Üzerine Akrilik, 290 x 290 cm,  
Michael Werner Galerisi, New York ve Köln. ....297
- Resim 2.84.** Francis Bacon, *The Crucifixion, (Çarmıha Gerilme)* 1933, Tuval  
Üzerine Yağlıboya, 62 x 48,5 cm, Özel Koleksiyon, Francis Bacon'un  
Mülkiyeti. ....298
- Resim 2.85.** Francis Bacon, *Painting (Resim)* 1946, Keten Üzerine Yağlıboya  
198 x 132 cm, Çağdaş Sanat Müzesi (MoMA), New York, ABD. ....299
- Resim 2.86.** Francis Bacon, *Triptyque, Un Tableau En Trois Blocs (Triptik Üç  
Bloktan Bir Resim)* 1971, Tuval Üzerine Yağlıboya, Her Panel  
198 x 147,5 cm, Fondation Beyeler, Riehen. ....302
- Resim 2.87.** Lucian Freud, 'Double Portrait' (*Çift Portre*), 1972-1973. Tuval  
Üzerine Yağlıboya (79x89 cm). Tate Gallery, Londra. ....303
- Resim 2.88.** Alice Neel, Aile (John Gruen, Jane Wilson ve Julia), 1970. Tuval  
Üzerine Yağlıboya (1,47 x 1,52 m). Robert Miller Galerisi, New York..305
- Resim 2.89.** Frank Auerbach, *Head of J.Y.M. No. 1 (J.Y.M.nin Başı No.1)*1981,  
Mukavva Üzerine Yağlıboya 156 x 51 cm, Southampton Sanat  
Galerisi, Hampshire, İngiltere. ....306
- Resim 2.90.** Enzo Cucchi, *Ferocious Painting (Vahşi Resim)* 1980, Tuval Üzerine  
Yağlıboya 200,7 x 367 cm, Detroit Sanat Enstitüsü, Detroit, ABD. ....308
- Resim 2.91.** Enzo Cucchi, *La sedia di Van Gogh (Van Gogh'un Sandalyesi)* 1984,  
Tuval Üzerine Yağlıboya 271 x 350 cm, Joseph Helman Galerisi, New  
York. ....309

- Resim 2.92.** Francesco Clemente, *Water and Wine (Su ve Şarap)* 1981, Kâğıt  
Üzerine Guaj 243 x 248 cm, Art Gallery of New South Wales, Sidney. . 310
- Resim 2.93.** Francesco Clemente, *Name (İsim)*, 1983, Tuval Üzerine Yağlıboya,  
198 x 236 cm, Koleksiyon, Thomas Ammann, Zürih. .... 311
- Resim 2.94.** Sandro Chia, *Courageous Boys at Work (Korkusuz Çocuklar İş Başında)*  
1981, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Yağlı Pastel, 84 x 79 cm. Edinburgh,  
İskoçya Ulusal Modern Sanat Galerisi. .... 312
- Resim 2.95.** Sandro Chia, *Princess of China (da verificare??) (Çin Prensesi  
Denetlensin mi?)* 1989, Kâğıt Üzerine Yağlıboya, Bronz Heykel ile  
Çerçevenlenmiş 95 x 76 cm, Özel Koleksiyon, Sandro Chia. .... 313
- Resim 2.96.** Mimmo Paladino, *Sull'orlo della Sera* 1982-1983, Tuval Üzerine  
Yağlıboya (239 x 440 cm), Gian Enzo Sperone Koleksiyonu, Roma. .... 314
- Resim 2.97.** Julian Schnabel, *The Patient and the Doctors (Hasta ve Doktorlar)*,  
1978. Masonit Üzerine Alçı, Yağlıboya, Plakalar, Fayanslar ve Ağaç  
Üzerine Bondo, 243,8 x 274,3 x 30,5 cm, Pace Wildenstein Gallery,  
New York. .... 317
- Resim 2.98.** Julian Schnabel, *King Of The Wood (Ormanın Kralı)* 1984, Tahta Üzerine  
Yağlıboya, Tabaklar ve Ladin kökleri, 305 x 595 cm, Pace Gallery, New  
York. .... 318
- Resim 2.99.** Julian Schnabel, *Cabalistic Painting (Kabalistik Resim)* 1983, Kadife  
Üzerine Yağlıboya 274,3 x 213,3 cm, Detroit Sanat Enstitüsü, Detroit,  
ABD. .... 320
- Resim 2.100.** Jean-Michel Basquiat, *Self Portrait as a Heel (Bir Kalles Olarak  
Otoportre)*, 1982, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlı Pastel, 243,8 x 156,2  
cm. Özel Koleksiyon. .... 322
- Resim 2.101.** Jean-Michel Basquiat, *Boy and Dog in a Johnnpump (Sokaktaki  
Kırmızı Yangın Pompasıyla Oynayan Oğlan ve Köpek)* 1982, Tuval  
Üzerine Akrilik, Yağlıboya Boya Çubuğu ve Sprey Boya, 240 x 420  
cm, Özel Koleksiyon. .... 323
- Resim 2.102.** Eric Fischl, *Squirt (Fışkırtma)* 1982, Tuval Üzerine Yağlıboya  
(173 x 244 cm, Thomas Ammann Güzel Sanatlar, Zürih, İsviçre. .... 325

- Resim 2.103.** Philip Guston, *The Studio (Stüdyo)* 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 122 x 107 cm, Özel Koleksiyon, New York David McKee Gallery, New York.....327
- Resim 2.104.** Philip Guston, *Painting, Smoking, Eating (Resim Yapmak, Sigara İçmek, Yemek Yemek)* 1973. Tuval Üzerine Yağlıboya, 195,7 x 261,7 cm Stedlijk Museum, Amsterdam.....328
- Resim 2.105.** Susan Rothenberg, *For the Light (Işık için)*,1978-9, Tuval Üzerine Sentetik Polimer ve Yinilboya, 266 x 200 cm, Whitney Museum of American Art, New York. ....329
- Resim 2.106.** Susan Rothenberg, *Red (Kırmızı)*, 2008. Tuval Üzerine Yağlıboya, 140 x 146 cm, Sperone Westwater Gallery, New York.....330
- Resim 2.107.** Jean Charles Blais, *Untitled (Başlıksız)*, 1985, Guajboya ile Birlikte Karışık Teknik, Kâğıt ve Mukavva Üzerine Kolaj, 57 x 71 cm, Özel Koleksiyon, Hollanda.....334
- Resim 2.108.** Robert Combas, R.F, 1988, İpek Üzerine Baskı, 80 x 80 cm, Robert Combas Özel Koleksiyonu.....335
- Resim 2.109.** François Boisrond, *Lucky Strike*, 1989, Orijinal Tasarım, Paris, 100 cm x 70 cm, Renkli Baskı, Köln Sanat Birliği Sergisi, Almanya. (Albin(USA), Uldry, Bern, İsviçre gösterildiği diğer yerler).....336
- Resim 2.110.** Hervé di Rosa, *Still Life with Sculpture (Heykel ile Natürmort)*, 1987, Tuval Üzerine Akrilik, 39 x 39 cm, Bond Latin Galeri, San Francisco...337
- Resim 2.111.** Bernhard Heisig, *Der Maler und sein Thema*, 1977/79, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150 x 240 cm, Galerie Brusberg, Berlin. ....341
- Resim 2.112.** Bernhard Heisig, *Ikarus*, 1975, Sunta Üzerine Yağlıboya, 280 x 450 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.....342
- Resim 2.113.** Arno Rink, *Unterm Tuch / Örtü Altında*, 1994, Sunta Üzerine Yağlıboya 120 x 140 cm, Culture Museum Rostock, Rostock. ....343
- Resim 2.114.** Neo Rauch, *Gold*, 2003, Tuval Üzerine yağlıboya, 250 x 210 cm, David Zwirner Galerisi, New York.....344
- Resim 2.115.** Neo Rauch, *Das Kreisen*, 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya. Diptik 300 x 500 cm, David Zwirner Galerisi, New York. ....345

- Resim 2.116.** Tim Eitel, *Container*, 2004, Tuval Üzerine Yağlıboya, 210 x 300 cm,  
Private Collection..... 346
- Resim 2.117.** Matthias Weischer, *St. Ludgerus*, 2004, Keten Üzerine Yağlıboya,  
(Diptik)198,2 x 252 cm, Private Collection (The Rubell Family  
Collection)..... 347



## FOTOĞRAFLAR DİZİNİ

<b>Fotoğraf 1.1.</b> Birinci Dünya Savaşı'ndan Bir Görüntü .....	12
<b>Fotoğraf 1.2.</b> Gamalı Haç Bayrağı .....	13
<b>Fotoğraf 1.3.</b> Hitler'in Aryan (ari) Irkı .....	14
<b>Fotoğraf 1.4.</b> Dachau Toplama Kampı .....	15
<b>Fotoğraf 1.5.</b> Nazi Sloganı "Çalışmak Özgür Kılar." .....	15
<b>Fotoğraf 1.6.</b> Hitler'in Halka Seslenişi .....	16
<b>Fotoğraf 1.7.</b> Ötenazi Edilmiş Engelli İnsanlardan Kalanlar .....	17
<b>Fotoğraf 1.8.</b> Radyasyona Maruz Kalan Çocuklar.....	17
<b>Fotoğraf 1.9.</b> Olimpiyatın Açılışı.....	18
<b>Fotoğraf 1.10.</b> Nazi Selamı Eşliğinde Olimpiyat Oyunları.....	19
<b>Fotoğraf 1.11.</b> Yahudiler Toplama Kampına Götürülürken .....	20
<b>Fotoğraf 1.12.</b> Yahudilerin Kollarına Takmak Zorunda Oldukları Amblem ve Yahudi Dükkânlarının Fişlenmesi .....	20
<b>Fotoğraf 1.13.</b> Nazi Toplama Kamplarından Görüntüler I. ....	21
<b>Fotoğraf 1.14.</b> Yakılan Bir Yahudi'nin Eli. ....	21
<b>Fotoğraf 1.15.</b> 1993 Yılında Çekilen Schindler's List (Schindler'in Listesi) Filminden Bir Kare. SS Subayı Tarafından Vurulan Bir Yahudi.....	22
<b>Fotoğraf 1.16.</b> Gaz Odası. ....	22
<b>Fotoğraf 1.17.</b> Yakılan bir Yahudi. ....	23
<b>Fotoğraf 1.18.</b> Pearl Harbor Saldırısı .....	24
<b>Fotoğraf 1.19.</b> Atom Bombası Atıldığı An. ....	25
<b>Fotoğraf 1.20.</b> Atom Bombasının Atılma Anı. ....	26
<b>Fotoğraf 1.21.</b> Kamu malı, Cabaret Voltaire, Zürih, Günümüzde.....	48
<b>Fotoğraf 1.22.</b> Hugo Ball ve Şiiri "Karawane", Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Remagen. ....	51
<b>Fotoğraf 1.23.</b> Dada'nın İlk Fuarı, Berlin Art Gallery, 1920.....	53
<b>Fotoğraf 1.24.</b> Marcel Duchamp, <i>Fountain</i> (Çeşme), Hazır Nesne, 1917, Yükseklik boyutu 61cm, Modern Sanat Müzesi, New York. ....	57
<b>Fotoğraf 1.25.</b> 'Yozlaşmış Sanat Sergisi' Açılışından.....	67
<b>Fotoğraf 1.26.</b> Vladimir Tatlin, <i>III. Enternasyonal Anıtı</i> 'nın Modeli, 1919, Çelik, Ağaç, Cam, 420 x 300 x 300 cm, Tatlin Atölyesinden 1920. ....	72

<b>Fotoğraf 1.27.</b> Jackson Pollock Atölyesinde Çalışırken 1950'li Yıllar. ....	97
<b>Fotoğraf 1.28.</b> De Kooning eşi Elaine de Kooning ile Birlikte Atölyesinde. ....	105
<b>Fotoğraf 1.29.</b> Berlin Duvarı Örlürken .....	124
<b>Fotoğraf 1.30.</b> Berlin Duvarı'nın Batı Tarafından Bir Görünüm .....	124
<b>Fotoğraf 1.31.</b> Pilsen'deki Ayaklanma .....	131
<b>Fotoğraf 1.32.</b> Berlin Brandenburg Kapısı Önünde İşçiler. ....	132
<b>Fotoğraf 1.33.</b> Poznan Ayaklanması .....	135
<b>Fotoğraf 1.34.</b> Macar Milli Ayaklanması.....	136
<b>Fotoğraf 1.35.</b> Berlin Duvarından Bir Görüntü.....	140
<b>Fotoğraf 1.36.</b> Halkın Özgürlük Çağrısı .....	140
<b>Fotoğraf 1.37.</b> Göç Hareketlerinin Başladığı Yıllardan Bir Resim.....	141
<b>Fotoğraf 1.38.</b> Kasım 1989 Gecesi Her İki Taraftan Birikme .....	142
<b>Fotoğraf 1.39.</b> Duvarın Yıkılmaya Başlanması. ....	142
<b>Fotoğraf 1.40.</b> Doğu ve Batı Bloğunun Ortadan Kalkmaya Başlaması .....	143
<b>Fotoğraf 1.41.</b> Eskiden Berlin Duvarı'nın olduğu nokta- Günümüz. ....	143
<b>Fotoğraf 1.42.</b> Kampüste Çatışma (Gazete kopyası) .....	148
<b>Fotoğraf 2.1.</b> Le Figaro frontpage (Le Figaro Gazetesi Baş Sayfa).....	188
<b>Fotoğraf 2.2.</b> Etienne Jules Marey, <i>Flight of Seagulls (Martılar Uçuş)</i> 1886, Museum of Modern Art (MoMA), New York. ....	189
<b>Fotoğraf 2.3.</b> Umberto Boccioni, <i>Unique Forms of Continuity in Space (Uzayda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri)</i> 1913, Bronz (1972'de döküldü) 11,4 x 88,6 x 40cm, Tate Gallery, Londra.....	193
<b>Fotoğraf 2.4.</b> Guernica'nın Bombalandıktan Sonraki Görüntüsü.....	206
<b>Fotoğraf 2.5.</b> Portadas de "Ce soir" y "l'Humanité" del día 29 de abril de 1937 ("Ce soir" ve "l'Humanité" gazetelerinin 29 Nisan 1937 tarihli ön kapakları) .....	207
<b>Fotoğraf 2.6.</b> Dora Maar, <i>Guernica</i> Tablosunun Eskiz Çalışmasının Fotoğrafı, 1937. ....	208
<b>Fotoğraf 2.7.</b> James McPhail, Press cutting from the Manchester Evening News, 31 January 1939 ( <i>Manchester Evening Gazetesi'nin</i> 31 Ocak 1939 tarihli gazete kopyası), The Manchester Evening News, courtesy The British Library. ....	210

<b>Fotoğraf 2.8.</b> Ohara Kaikan, ‘Kazuo Shiraga’, <i>Challenging Mud (Çamura Meydan Okumak)</i> 1955, Ashiya City Museum of Art and History, Ashiya.....	224
<b>Fotoğraf 2.9.</b> Ohara Kaikan, Saburo Murakami, <i>Passing Through ‘21 Panels of 42 Papers’</i> (42 Kâğıttan Oluşan 21 Panelin içinden Geçmek) 1956, Ashiya City Museum of Art and History, Ashiya.....	225
<b>Fotoğraf 2.10.</b> Lucio FONTANA, <i>Nirth Triennial of Milan Grand Staircase</i> 1951, (bozulmuştur), 100 Metre Neon Işığı. ....	246
<b>Fotoğraf 2.11.</b> Edwin Sabol, <i>Allan Kaprow, Chicken (Tavuk)</i> , 1962, <i>Happening</i> , New York. ....	248
<b>Fotoğraf 2.12.</b> Jim Dine, <i>Car Crash (Araba Kazası)</i> Eserini Oluştururken, 1960, New York .....	249
<b>Fotoğraf 2.13.</b> Prellinger Schloss Prinzendorf, Hermann Nitsch Eylem 1968, Performans Belgeleri, Avusturya. ....	250
<b>Fotoğraf 2.14.</b> Rudolf Schwarzkogler, <i>Aktion ‘o. T.’</i> 1965, Fotoğrafik Performans, Galeri Krinzinger, Viyana. ....	252
<b>Fotoğraf 2.15.</b> George Maciunas. <i>Fluxus Manifesto</i> , 1963.....	253
<b>Fotoğraf 2.16.</b> George Maciunas, 1963, Düsseldorf’ ta George Brecht’in Damla Müziği’ni Yorumlarken.....	255
<b>Fotoğraf 2.17.</b> Joseph Beuys, <i>Sibirische Symphonie Teil 1 (Sibirya Senfonisi 1. Bölüm)</i> 1963, Festum Fluxorum-Fluxus, Düsseldorf. ....	255
<b>Fotoğraf 2.18.</b> Joseph Beuys, <i>Stuhl mit Fett (Yağlı Sandalye)</i> 1963, Karışık Teknik, Hessisches Landesmuseum Darmstadt.....	257
<b>Fotoğraf 2.19.</b> Baselitz’in resimlerinin Sergiden Kaldırıldığına Dair Bir Gazete Küpürü.....	267
<b>Fotoğraf 2.20.</b> Renk Analizi, Bir Heykel için Baselitz’in Modeli, 1979-1980, Venedik Bienali’nde, Anselm Kiefer’in eserinin yanında sergilendiğinde, bir skandala sebep oldu. ....	280
<b>Fotoğraf 2.21.</b> Anselm Kiefer, Büyük Roma Amfitiyatro Kolezyum önünde Nazi Selamı verirken 1969.....	283
<b>Fotoğraf 2.22.</b> Bir SAMO© önünde Jean Michel Basquiat dururken. ....	321



- Fotoğraf 2.23.** Ben Vautier, *Laboratoire 32: le magasin de Ben á Nice (Laboratuvar 32: Nice'de Ben'in Dükkânı)*, 1962, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Nice, Paris, Endüstriyel Tasarım .....333



## ÖNSÖZ

20. yüzyılda hızla gelişen modern sanatta ekspresif etkilerin irdelendiği bu çalışmada, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları'nın sanatı ve sanatçıyı nasıl etkilediği ortaya konulmaya çalışılmaktadır. *Dışavurumculuk*, *Soyut Dışavurumculuk* ve *Yeni Dışavurumculuk* olsun, bu üç ekspresif akımın diğer akımların gelişmesinde öncülük ettiği sonucuna ulaşılmıştır.

Ayrıca savaşların etkisi altındaki bir atmosferde gelişen ekspresif etkiler ve bu etkiler sonucunda oluşan ya da bu etkilerle bağlantılı şekilde gelişen akımların, oluşum süreçleri irdelenmektedir. Bu akımlar içerisindeki öncü sanatçıların biyografileri, yaşadıkları dönemin etkileri, dayandıkları düşünülen tecrübeleri ve diğer sanatçılarla olan etkileşimleri eserlerine nasıl yansıttıkları yorumlanmıştır.

Bu çalışmamı oluşturmamda bana öncülük eden değerli danışmanım, Sayın hocam Prof. Mehmed KAVUKCU'ya saygı ve şükranlarımı sunar. Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü hocalarımdan Prof. Dr. Ahmet SARI ve Yrd. Doç. Dr. Şenay KIRGIZ'a Sanatta Yeterlilik öğrenimim boyunca yardımlarını benden hiçbir zaman esirgemediklerinden dolayı çok müteşekkir olduğumu belirtir. Tez jüriliğimi üstlenen Sayın hocalarım Prof. Dr. Fikret HAŞİMOV'a, Doç. Dr. Orhan TAŞKESEN'e ve Doç. Dr. Semra ÇEVİK'e teşekkürlerimi arz ederim.

**Erzurum-2018**

**Kemal SAĞLAM**

## GİRİŞ

Toplumsal olayların normal çizgiden uzaklaşmasını siyaset ve toplum arasındaki etkileşimlerin doğal seyirinden çıkmasını, sürekli bir arayış ve yaratıcılık hassasiyeti içerisinde olan sanatçıların ilk olarak fark etmesi doğal ve anlamlıdır. Tam da bu noktada *dışavurumcular* özgürlüğün ve normalliğin bir nirengi noktası olarak rol oynamışlardır. Diktatörlerin hışmına ilk onların uğraması tesadüf değildir. Sanatçı ile diktatör arasındaki zıtlığın, tuvalde betimlenmesi sanatçının toplumsal sorumluluğunun en önemli göstergesidir. Sanat ile özgürlüğün ahengini apaçık belli eder. Sanatçının baskıdan duyduğu korku, despotun sanatçıdan duyduğu korkudan çok daha azdır. Dolayısıyla savaş diktatörün cesaretini göstermediği gibi; barış da sanatçının ürkekliği anlamına gelmez. *Dışavurumcuların* sert fırça darbeleri tek sesliliğin ölüm kusan makinelerini değil, yaşam özlemini ve çok sesliliği ifade eder.

İlki yüzyılı aşan, ikincisi daha yüzyılını tamamlamamış olan *Dünya Savaş* 'larının yıkımlarını, savaşı yaşamamalarına ve o tarihlerden çok sonraları doğmuş olmalarına rağmen derinlerde bir yerde hisseden insanların var olduğu gerçeğini kim değiştirebilir?

Bir savaşta zarar gören; sadece şehirler, binalar, yapılar değildir. Nitekim onlar yeniden yapılarına kadar sadece formlarını kaybetmişlerdir. Savaşta asıl yıkılan; aileler, bireyler, umutlar, hayaller, kimliklerdir. Hayat, bireyleri görünmez ince ipliklerle bağlar kendine. Öyle sıkı, sarsılmaz güçte de değildir üstelik. Bir savaş esnasında namludan çıkan bir mermi, atılan bir bomba ya da cephelerden alınan kara bir haber, o ipin kopması için yeterlidir.

Takvimler 28 Temmuz 1914 tarihini gösterdiğinde; dünya, ilk *Büyük Savaş* gerçeğiyle yüzleşmeye başlar. Savaş'ın, bir suikast sonucu patlak verdiği söylene de gerçek çok daha derin sebepler barındırır. Suikast olayı buz dağının sadece görünen yüzüdür. Sırp bir öğrencinin yaktığı ateş, büyük ülkelerin daha fazla sömürge elde etme hırslarını, tüm dünyayı saran bir yangına çevirir.

Savaştan etkilenenler yalnızca askerler ya da ülkeler olmamıştır. Savaş, sanatçılar üzerinde de tamiri zor derin yaralar açar. Sanatçılar, duygularını sanatları aracılığıyla dışa vurma yoluna girer. Bu yolda, sanat sahnesinde *dışavurumculuk* akımı olarak adlandırılacak yeni bir akım ortaya çıkar. *Dışavurumculuk* akımının ilk tohumları,

Almanya’da resim sanatı alanında atılır. 1905 yılında Dresden’de kurulan *Köprü* ve 1911 yılında Münih’te kurulan *der blaue Reiter (Mavi Atlı)* grupları, savaş sonrası ekspresif etkileri barındıran ve *Modern Sanat*’ın başlangıcı olarak ifade edilen *dışavurumculuk* akımının gelişmesinde önemli rol oynar. Ayrıca 19. yüzyılın ikinci yarısında gelişim gösteren ve sömürgeleşme hareketine karşı ortaya çıkan *Primitif (Naif) Sanat* akımı da *Modern Sanat*’ı etkiler. 1905 yılında görülen, sert fırça darbeleri ve renklerin cesurca kullanımından dolayı ‘vahşi hayvanlar’ olarak adlandırılan *Fovizm* sanat akımı da modern sanatın oluşumunda önemli bir adımdır.

Pablo Picasso’nun öncülüğünü yaptığı ve geometrik şekiller ile ekspresif fırça darbelerinin kullanıldığı 1908 tarihli *Kübizm* de *dışavurumculuk* akımının gelişmesinde önemli rol oynar. *Kübizm*, 1912 yılında resim alanında *Orfizim* olarak ifade edilecek bir akımın doğmasına öncülük eder. *Metafizik Resim* 1909 yılında görülen *Fütürizm* akımının, *Birinci Dünya Savaşı*’nın yeniden doğuş olduğuna dair geliştirdiği teze karşı, bir antitez olarak ortaya çıkar. *Birinci Dünya Savaşı*’ndan sonra sanatçı fırçalarından çıkan ekspresif etkiler, diktatör yönetimi altında acı çeken Meksika sanatçılarının duvarlarına yansır. *Meksika Duvar Resmi*’nin gelişimi, bu ekspresif etkiler sonucunda mümkün olur.

*Dışavurumculuk* akımı, bundan sonraki süreçte sanat alanında daha geniş kabul görmeye başlar. Öyle ki kendinden sonra ortaya çıkan akımlara ilham kaynağı olur. *Dışavurumculuk* akımının ekspresif etkilerinden; 1916 yılında *Dada* nasibini alır. *Dada*, sanat eleştirmenlerince: bir akımdan çok, savaşın gereksizliğine karşı gelişen bir protesto olarak görülür. *Dada* sanatçıları, *Birinci Dünya Savaşı*’nın yıkımından, vahşetinden, acı gerçeklerinden uzak bir mesafede; delilik ve dâhilik arasında bir dil geliştirir. Sanatçıların, diğer insanlardan ayrılan yaratıcılık yönlerini açığa çıkarır. Benzer olarak 1924 yılında ortaya çıkan *Sürrealizm* akımı, *Dada*’nın sanat alanına hediye ettiği mirasıdır. Tüm insanlığın, kendi benliklerini sorguladığı bir atmosferde iç yakan gerçeklere inat, Freud’un *Bilinçdışı* teorisinin yardımıyla gerçeküstü bir dünya yaratılır. Gerek *Dada*’da gerek se *Sürrealizm*’de yaratılan bu atmosfer, sanatçının iç çekişidir, sanatçının özgürlüğüne vurulan prangaları parçalama, yok etme çabasıdır. Savaş alaya alma üslubudur. *Dışavurumculuk* akımı, *Birinci Dünya Savaşı*’ndan itibaren dünya tarihinde yaşanan birçok olay sayesinde yelpazesini geliştirir.

İnsanoğlu, *Birinci Dünya Savaşı*'nın olumsuz etkilerinden henüz kurtulamamışken, *İkinci Dünya Savaşı* gerçeği ile yüz yüze gelir. *İkinci Dünya Savaşı*'na uzanan yol çetrefilli ve dram doludur. 1871 yılında Otto von Bismarck tarafından kurulan Alman İmparatorluğu, bu süreçte başrole sahiptir. Sonradan kazandığı varlığını genişletmek adına diğer büyük ülkeler ile birlikte sömürgeleşme yarışına giren ülke, 1933 yılında Adolf Hitler'in *Üçüncü İmparator* olarak başa geçmesiyle, tüm dünyada etkilerinin halen silinmediği bir soykırım ile karşı karşıya kalır. Adolf Hitler, başa geçtiğinde ilk iş olarak bir "temizleme operasyonuna" girişir. *Temizleme operasyonu* ülkedeki politik kirliliği arındırma anlamında değildir. Bu operasyon, Almanya'nın kendi ari ırkını yaratma saplantısında olan bir diktatörün varoluş çabasının sinyalidir. Bu uğurda tüm engelliler, dilenciler, beden olarak güçsüz insanlar yok edilir. Operasyon bununla sınırlı değildir. Nasyonal Sosyalist adı verilen bir rejim altında, antisemitist -yani Yahudi düşmanlığı- dürtülerle Yahudi soykırımı yapılmaya başlanır. Almanya'da doğmuş, büyümüş, çalışmış ve dahası kendilerini Almanya ile özdeşleştirmiş Yahudiler, farklı bir ırktan oldukları için ifşa edilir, iş yerleri yakılır. Kendileri için hazırlanan *Yahudi Toplama Kamplarına* götürülür ve dahası yaşamları gaz odalarında son bulur. Tüm dünya Hitler'in ve onun Nazi yandaşlarının yaptığı bu soykırımı soluksuz ve hissiz izlemeye başlar. Olanlar karşısında ilk tepkiler yine sanat camiasından gelir. Tüm ırklardan şairler, yazarlar, ressam, sanatçılar tek bir amaçla bir araya gelir. Haykırışları bu insanlık ayıbına dur demek adınadır. Kayıplar yalnızca Yahudi ırkından değildir. Tüm insanlık yaşama karşı inancını kaybetmiştir. Alman filozof Nietzsche'nin 1883 yılında sarf ettiği 'Tanrı öldü' deyişinden yola çıkan yazarlar eserlerinde, vahşeti, ölümü, haksızlığı işlemiş, şairler elem dolu şiirler yazmış, ressam ise ekspresif fırça darbelerini tuvallerine daha keskin yansıtmışlardır. Sanatçının halkı aydınlatma çabaları, Hitler açısından tehlikeli bir hal almaya başlamıştır. Yaptığı soykırımı haklı hale getirmeye çalışan Hitler'in, halkının aydınlanmasına tahammülü yoktur. Bu sebeple, dünyaca ünlü ressamın tabloları yok edilmiş, kitaplar yakılmış, halka sanatçı düşmanı nutuklar çekilmiştir. Ressam, yazarlar, sanatçılar sınır dışı edilmiş, vatandaşlıkları ellerinden alınmış, banka hesapları boşaltılmıştır.

Ressamların sınır dışı edilmesi ya da zulümden kaçmaları sonucunda soyut resim şekillenmiştir. Amerika'ya kaçan ressam, 1940'ların ortalarında New York'ta *Soyut*

*Dışavurumculuk* denilen bir akım ortaya koymuşlardır. Bu, resim alanında yapılmış bir devrimdir. Nitekim o ana kadar merkezi Paris olan resim sanatı, New York'a doğru yönelim göstermiştir. Renk ve şekiller ile kendilerini ifade eden sanatçılar, ikinci bir *Büyük Savaş*'a freni patlamış bir araç gibi son hızla giden dünyaya, tepkilerini göstermişlerdir.

Kaçınılmaz son gerçekleşmiş ve 1945 yılında *İkinci Dünya Savaşı* patlak vermiştir. *Birinci Dünya Savaşı*'ndan otuz bir yıl sonra daha şiddetli ikinci bir savaş, tüm dünyada daha da olumsuz sonuçlar doğurmuştur. Sanatçılar birer asker gibi cephede savaşmak zorunda kalmıştır. Amerika'nın Japonya'ya attığı atom bombaları savaşın son büyük katliamı olmuştur. Yenilen Almanya, Doğu tarafı Sovyet Rusya'nın, Batı tarafı Amerika'nın egemenliği altında ikiye bölünmüştür. Sovyet Rusya'nın, *İkinci Dünya Savaşı*'ı sırasında iki büyük güçten biri olması; sosyalist rejimin benimsenmesini hızlandırmıştır. Batı tarafındaki Amerikan etkisini engellemek adına, 13 Ağustos 1961 yılında Berlin'de örülen duvar, Almanya'yı şekilsel olarak da ikiye bölmüştür. Almaya yalnızca iki büyük devletin değil, iki büyük ideoloji tarafından da paylaşılıyordu. Sosyalizmi Hitler Almanya'sının baskısından kurtuluş olarak gören Doğu Almanya, Balkan Ülkeleri'ne kadar yayılım gösteren Sovyet Rusya karşısında uzun süre sessizliğini korumuştur. İşçi haklarını koruyan bir anlayışla yola çıkan Sosyalist Rusya, eleştirdiği şeye dönüşmeye başlamıştır. Sınırlarını genişlettikçe; baskıcı bir tutuma bürünmüştür. Bu, ilki Çekoslovakya olmak üzere tebaasında olan ülkelerde iç karışıklığa sebep olmuş ve ülkeler yavaş yavaş egemenlik kazanma savaşı içerisine girmişlerdir. İyice zayıfladığını hisseden Sovyet Rusya, 9 Kasım 1989 tarihinde Berlin Duvarı'nın yıkılmasına izin vermiş ve 25 Aralık 1991 yılında dağılmıştır.

Tüm bu tarihsel gelişmeler, resim alanında yansımalar göstermiştir. 1950'den sonra görülen *Yeni Gerçekçilik*, 1900'lü yıllarda ortaya çıkan ve 1945 yılında İtalya'da gelişen *Toplumsal Gerçekçilik*, 1951 yılında Fransa'da ortaya çıkan *Art Informel (Taşizm)*, *Art Autre*, 1967 yılında İtalya'da gelişen *Arte Povera (Yoksul Sanat)*, 1946 yılında Arjantin'li sanatçı Lucino Fontana tarafından temelleri atılan *Spatializm*, *İkinci Dünya Savaşı* sonrasında Amerika'da gelişen ve Dada hareketinin devamı olarak görülen *Neo Dada*, İtalya merkezli sanat akımı *Novecento Italiano*, Rusya'da ortaya çıkan *Sosyalist Gerçekçilik (Socialist Realism)*, Almanya temelli *Neue Sachlichkeit*

(*Yeni Nesnelciler*) ve Amerika'nın Japonya'ya iki adet atom bombası atması sonucu Japonya'da gelişen *Gutai Bijunsu Kyokai (Somut Sanat Grubu)*, *İkinci Dünya Savaşı*'nın resim alanındaki yansımalarını oluşturmaktadır.

1980'li yıllar, 1920'li yıllarda önem kazanan; fakat *Pop-Sanat*'ın ortaya çıkmasıyla beraber, 1970'de popülerliğini kaybeden *dışavurumculuk* akımını yeniden canlandırmaya yönelik akımlar gelişmesine zemin hazırlamıştır. *Yeniden resim* geleneğinden hareketle sanatçılar, *Minimalizm*, *Kavramsal Sanat* ve *Pop-Sanat*'a karşı bir sanat alanı geliştirmeyi hedeflerler. Almanya'da bu amaçla gelişen *Yeni Vahşiler* akımı sanatçıları, duygularını sert fırça darbeleri ile dışa vurmaya yeğler. İtalya'daki *Transavanguardia* akımında ise büyük ölçekli tuvaler üzerine uyguladıkları resimlerde *dışavurum* gerçekleştirilir. Amerika'daki *Neo-Ekspresyonizm (Yeni Dışavurumculuk)*, 1970'lerde popüler olan *New Image Painting* akımından sonra ortaya çıkan ve Amerika'nın *İkinci Dünya Savaşı*'ndan sonra süper güç haline gelmesini, diğer Avrupa devletleri kıtlıkta iken Amerika'nın bolluk içerisinde yaşamasını eleştiren *Pop-art* ile bağlantılı bir sanat akımıdır. *Dışavurumcu* geleneğe yeniden dönüş amaçlı bu hareketin Fransa'daki yansıması; 1981 yılında *Fluxus* sanatçısı Ben Vautier'in isim babası olduğu *Figürasyon Libre*'dir.

*İkinci Dünya Savaşı*'ndan Doğu ve Batı olmak üzere ikiye bölünen Almanya'nın Doğu kesiminde kurulan Alman Demokratik Cumhuriyeti (DDR)'nin en önemli şehri olan Leipzig'te 1970-1980 yılları arasında gelişen *Yeni Leipzig Okulu*, genç grafik sanatçılarından oluşmaktadır. Bu akım da ekspresif etkiler sonucunda gelişmiştir.

Bu çalışmanın temel amacı; iki *Büyük Savaş* gerçeği ile sarsılan bir dünyada, sanatçı olmanın nasıl ağır bir sorumluluk olduğunun altını çizmektedir. Sanatçı duyarlılığıyla tuvalere yansıyan her fırça darbesi, bu çalışmanın ana çatısını oluşturmaktadır. Ekspresif etki, her ne sebeple olursa olsun Savaş'ın haklı olabileceğini reddeder. Barışın haklı savunuculuğunu üstlenir. Onun yarattığı vahşeti, acıyı, esareti, yokluğu göz ardı etmez. Özgürlüğün insani sorumluluğuna vurgu yapar.

Bu çerçevede; Almanya'da 1905 yılında ortaya çıkan *dışavurumculuk* akımının *Birinci ve İkinci Dünya Savaşı* öncesi ve sonrası geçirdiği evreler, ilham olduğu diğer sanat akımları, bunların zamanın toplumsal gelişmelerinden nasıl etkilendikleri, oluşturulan eserlerin ifade biçimleri, kullanılan malzeme ve bu malzemenin nasıl

kullanıldığı, sanatçıların özel hayatları, etkilendikleri sanatçılarla olan ilişkileri, gibi birçok farklı dinamikler göz önüne alınarak incelenmektedir.

Çalışmanın teorik alt yapısı oluşturulurken incelenen tezlerin farklılıkları ise şu şekilde belirlenmiştir. Yüksek Lisans tezlerinden *Akkuş* tarafından (2011) yılında hazırlanan *Dışavurumculuk Ve 1980 Sonrası Türk Resim Sanatındaki Yayılımı* çalışmasında, kendi çalışması ile ilgili olarak *dışavurumculuk*, *dışavurumculuğu* etkileyen sanat akımları ve *Yeni Dışavurumculuk* akımı dünya genelinde değil de kısmen ele alınmıştır. *Uzun*'a ait olan (2014) *1950 Sonrası Toplumsal Olayların Sanata Yansımaları* adlı çalışmasında, İkinci Dünya Savaşı ve bu savaşın etkileri az da olsa ele alınmış. Toplumsal olaylar bağlamında 68 kuşağı, *dışavurumculuk* ve *dışavurumculuk* üzerinden gelişen sanat akımları kısmen irdelenmiştir. Sanatta yeterlilik tezlerinden *Akçay*'a ait olan (2012) *Duygusal Ve Mantıksal Çözümleme: Ekspresif Anlatım*, kendi çalışması ile ilgili olarak *Ekspresyonizm*, *Soyut Ekspresyonizm* sanat akımlarının en önemli sanatçıları renk, denge, biçim vb. bağlamında kendi araştırmasıyla ilgili ele alınmıştır. *İldeş* ise (2003) *Resim Sanatında Ekspresyonist Figür Yorumu* çalışmasını, *dışavurumculuğun* figür yorumu üzerine yürüterek diğer sanat akımlarındaki ekspresif etkilerden ve toplumsal olaylardan kısmen bahsetmiştir.

Yapılan bu tez çalışmasında ise sanat toplumsal alan ilişkisinin resim sanatı özelinde şekillenişinin ve değişiminin tarihsel katmanları *dışavurumculuk* merkeze alınarak açığa çıkarılmaya çalışılmaktadır. Bu bağlamda çalışma konusu lokalize edilmeden, *dışavurumculuk* küresel boyutta ele alınmaktadır (Almanya, Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere, İtalya, Fransa, vb.). Çalışmanın bu yönüyle de sahada belli bir boşluğu doldurabileceği söylenebilir.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### TARİHSEL SÜREÇTE TOPLUMSAL OLAYLAR

Sanat, yaşam içerisinde şekillenen ve hayatın tam kendisinden beslenen bir olgudur. Gerçek yaşamda olup biten her ayrıntı, sanatçının gözünden sanatın merkezinde yer alır. Sanatçı, topluma mercek tutan öncüdür ve tuvali üzerine yansıttıkları, izler çevrenin aynadaki yansımalarına eşdeğerdir.

Tarih, bugüne değin sarsıcı, yıpratıcı, yok edici, dimağlarda yığınla hasar bırakıcı düzinelerce olaya şahit olmuştur. İçinde yaşadığımız dünya, var olduğundan beri kıtlıklarla, felaketlerle, hastalıklarla yüz yüze gelmiştir. İnsanı acıtan her bir olgunun onu güçlendirdiğine dair olan inanca kanıt olarak, sanatçı tüm olumsuzluklara karşı, tuvaliyle, kalemiyle, enstrümanıya, sesiyle, oyuncululuğuyla savaş açmıştır.

Sanatçının ruhunda belki de en fazla yara açan olgu, savaştır. Kendi yaşamını idame ettirme uğruna, başka bir yaşamı sonlandırma paradoksu, sanatçı duygusallığı açısından son derece yıpratıcıdır. Tüm hayatı sanatını icra etmek olan, çiçekten, çocuktan, sevgiden, aşktan, güneşten, doğadan ilham alan bir ruhun, ölümlerle, yıkımlarla, çekişmelerle karşı karşıya kalması vahim bir durumdur. Tarih, insanoğluna iki büyük savaş sunmuştur. Her iki savaşta yitirilen yalnızca bedenler olmamıştır. Aynı zamanda insani değerler, inançlar, umutlar da ölmüştür. Böylesine bir trajediye sanatçılar tabi olarak kayıtsız kalmamıştır. *Dışavurumculuk* akımı tam da bu zaman aralığında ortaya çıkmıştır. Sanatını doğanın taklit edilmesi şeklinde icra eden ressam, *Birinci Dünya Savaşı*'ndan sonra duygularını tuvaline aktarır hale gelmiştir. Ressamın yaptığı sistematik bir şekilde yeni bir akım ortaya çıkarmak değildir. O, meditasyon yaparcasına fırçasını ve tuvalini kullanmıştır. Ve bu iç çekiş, sanat dünyasında *Dışavurumculuk* akımı olarak yerini bulmuştur.

Zaman içerisinde *Dışavurumculuk* akımını destekleyen, güçlendiren, devamı niteliğinde olan birçok akım ortaya çıkmıştır. *Dışavurumculuk* akımı, modern sanatın bir anlamda miladı olmuştur. *Birinci Dünya Savaşı*'ndan sonra Almanya'da ortaya çıkan akım, Demir Perde Ülkeleri'nin oluşması ve dağılmasından sonra Rusya'da, 68 Kuşağı, Nazi soykırımı ve *İkinci Dünya Savaşı* ile Amerika'da yayılım göstermiştir. Sanatçının savaş karşıtı bir dürtü ile özgürlük yolunda attığı her bir adım,

*Dışavurumculuğu* dünyanın birçok ülkesinde nefes alan çok sayıda sanatçının, tuvaline taşımıştır.

### 1.1. DÜNYA SAVAŞLARI ETKİSİNDE İFADECİLİK

Ekspresif hareket ve bu hareket içerisinde gelişen eğilimlerden ilk etkilenen ülke Almanya'dır. Kuşkusuz Almanya'nın ekspresif hareketlerden etkilenmesinin çıkış noktası; ülkenin Birinci ve İkinci Dünya Savaşları'ndan etkilenmesi ve ülke tarihi içerisinde politik anlamda yaşanan depremlerdir. Ekonomik anlamda uzun yıllar boyunca inişli-çıkışlı bir rota izlemesinin payı da oldukça aşikârdır. Hal böyle iken; “tedirgin ve kaos içinde bulunan Alman aydınları ve sanatçılarının klasik kültürden ayrılan ve birliğini yeni kazanmış Almanya'nın benliğine uyan çağdaş bir sanat anlayışı içinde yeni ve belirlenmemiş sanat karşısındaki tedirginliği ön plana çıkmaktaydı<sup>1</sup>.”

Almanya'da görülen ekspresif etkilerinden bahsetmeden önce Birinci ve İkinci Dünya Savaşları'na değinmek yerinde olacaktır.

19. yüzyılın ikinci yarısına kadar dağınık prensliklerden oluşan Almanya, 18 Ocak 1871 tarihinde Fransa ile yaptığı savaştan galip gelerek, bir anlamda o zamana kadar hayalini kurduğu dağınık haldeki Alman prensliklerini tek bir krallık altında birleştirme hedefini gerçekleştirir. Alman İmparatorluğu'nun başına Prusya Kralı I. Wilhelm gelir. “Birleşmenin önderi olan Prusya; sosyal yapısı, ideolojisi ve kültürüyle bu devletçiklerin çoğu tarafından sevilmiyordu. Güneyin Katolik kültürü, kuzey şehirlerinin denizci- tüccar niteliği, Hessen ve Ren ülkelerinin endüstriyel ve Bavyera'nın tarıma dayalı yapısı Prusyalılıkla çatışan unsurlardı. Ama yeni Alman İmparatorluğu Almanca konuşulan bir imparatorluktu<sup>2</sup>.” Alman İmparatorluğu'nun bu süreçten sonraki en büyük hedefi; kendini güçlendirmek adına sömürgeler oluşturmaktı.

“Alman ve İtalyan milli birliklerinin kurulması ihtimali ise, Avusturya için en fazla korkutucu olmuştur. Bu iki milli birliğin kurulması ve birer devlet olarak ortaya çıkmasının Avusturya sınırları içindeki çeşitli milletlere yapacağı tesir bir yana, Avusturya'nın, biri batısında, diğeri de güneyindeki iki güçlü devletin kurulması, bu devletin Avrupa'daki durumunu zayıflatırdı. Avusturya böyle bir ihtimalin gerçekleşmesini önlemek için, 1815

<sup>1</sup> Engin Beksaç, *Avrupa Sanatı*, (1. Basım), Troya Yayıncılık, İstanbul 1994, 122.

<sup>2</sup> İlber Ortaylı, *Osmanlı İmparatorluğunda Alman Nüfuzu*, İletişim Yayınları, İstanbul 1998, 14.

Viyana Kongresi kararlarıyla, hem Almanya'yı ve hem de İtalya'yı dağınık tutmaya muvaffak olmuştu. Kutsal Germen İmparatorluğu'nun 360 devleti, Viyana Kongresinde ancak 36'ya indirildi. Yani Almanya'da 36 ayrı devlet bulunuyordu. Almanya'daki 36 devlet Germen Konfederasyonunu teşkil ediyordu ve bu konfederasyonun başına da Avusturya Prensleri getirilmişti. Yani, Avusturya, Alman devletleri üzerinde de doğrudan doğruya kontrole sahip bulunuyordu<sup>3</sup>.”

Avusturya'nın bu girişimi elbette boşuna değildi. Almanya'da ve İtalya'da milli birliğin kurulması, Avusturya için tehlike arz ediyordu. “Onun içindir ki, Avusturya 1815 den itibaren her iki devletle de sinsi bir mücadelenin içine girmek zorunda kaldı<sup>4</sup>.”

Almanya'nın milli birlik kurmasındaki en önemli olay, 1859 yılında İtalya'nın Avusturya'ya açtığı savaş oldu. Bu savaş sonrası İtalya'nın milli birliğini kurması, Alman milli birliğinin kurulmasına öncülük etti. Prusya'da kurulan bu birliğin o dönemki başbakanı Otto Fürst von Bismarck idi. Alman birliğinin savaşlar neticesinde kazanmasını Bismarck “kan ve demirle<sup>5</sup>” gerçekleştirdi diye izah etmiştir. Almanya Nasyonalizm akımı için çok önem arz etmektedir. Öyle ki 1871 Avrupası'ndaki diplomatik gelişmeler ve değişimler Alman İmparatorluğu merkezli hale gelir. Bu durum *Birinci Dünya Savaşı*'nin ortaya çıkma sebeplerinden birini teşkil eder.

***Birinci Dünya Savaşı***'nin görünürdeki nedeni; “medyanın da ortak noktada birleştiği ‘hükümetin terörü motive etmesi’ ile başlar. Avusturya-Macaristan halefi Franz Ferdinand ve eşi 28 Haziran 1914'de Bosna Hersek'in başkenti Saraybosna'da Sırp bir öğrenci tarafından öldürülmesi Avrupa'da şaşkınlık ve dehşet uyandırmıştır<sup>6</sup>.” Bu öğrencinin gerçekleştirdiği olay, Avusturya silahlı güçlerinin Sırbistan'a savaş açması sonucunu doğurur. Esas neden ise; Fransız İhtilali'nin her alanda tüm Avrupa'da yarattığı etkiler bütünlüğüdür. Prusya'nın Alman İmparatorluğu'na geçişindeki bu süreçte; büyük bir azim ve hırs ile kısa sürede özellikle Afrika üzerinde önemli oranda sömürge elde etmiştir. “Almanya geleneksel sömürgeci ülkelere oranla, üretim teknolojisi yanında, siyasal ve ekonomik yayılma konusunda da daha modern ve değişik yöntemler izliyordu. Bir başka söylemle Almanya, hiçbir toprak istemi olmadığını, sömürgeciliğe karşı olduğunu, ülkelerin bağımsızlığına saygı gösterdiğini, aslında

<sup>3</sup> Fahir Armaoğlu, *20. Yüzyıl Siyasi Tarihi*, (Cilt 1-2: 1915-1995), Alkım Yayınevi, İstanbul 2004, 15-16.

<sup>4</sup> Armaoğlu, 16.

<sup>5</sup> Armaoğlu, 16.

<sup>6</sup> Roger Chickering, *Das Deutsche Reich und der Erste Weltkrieg*, Verlag C.H. Beck, München 2002, 22.

yatırımlar yaparak yarı sömürge ülkelerin gelişmesine yardımda bulunmak istediğini belirterek, ‘barışçı yayılma’ yöntemleri izliyor ve böylece çağdaş sömürgecilik anlayışının ilk uygulayıcısı oluyordu<sup>7</sup>.’ Kısa sürede edinilen bu başarı, başta İngiltere olmak üzere birçok Avrupa ülkesinin hoşuna gitmemiştir. Zira Almanya’nın en büyük hedefi de özellikle İngiltere gibi büyük sömürge topraklarına sahip olmaktır. Sanayi inkılabının etkileri tüm Avrupa’ya yayılmıştı. Ülkeler genişlemek adına pazar ve ham madde arayışına girmişlerdi. İçten içe ekonomik bir rekabet yaşıyorlardı. Bu durumu tehlike olarak gören İngiltere her ne kadar rakip olsalar da, Alman ilerlemesini durdurmak adına Fransa ve Rusya ile itilaf oluşturdu.

Avusturya halefinin suikastı ise fitili ateşleyen son olay oldu. Avusturya Sırbistan’a savaş ilan etti. Bu durum, Balkanlar ve Orta Doğu’da toprak elde etmek isteyen Avrupa Devletleri için kaçınılmaz fırsattı. 28 Temmuz 1914 tarihinde Avrupa’da Savaş başladı ve kısa sürede dünyanın dört bir yanındaki ülkelerin katılımı ile **Büyük Savaş** ya da **Dünya Savaşı** halini aldı.

Almanya, Avusturya-Macaristan imparatorluğu, İtalya, Bulgaristan, Osmanlı devleti birleşerek *İttifak Devletlerini* oluşturdu. İngiltere, Rusya, Fransa, Sırbistan, Japonya, Romanya, Portekiz, ABD, Brezilya, Yunanistan ise *İtilaf Devletleri* arasında yer aldı. Başta İttifak Devletleri arasında yer alan İtalya, 1915 yılından sonra İtilaf Devletlerine geçti. Savaşa en son giren ülke ise ABD idi.

Osmanlı devleti başlarda tarafsız konumda idi. Osmanlı devleti’nin jeopolitik önem arz etmesinden dolayı İtilaf Devletleri savaşa girmesini istemedi ve kapitülasyonları kaldırıp, maddi yardım yapacağına söz verdi. Almanya açısından durum farklıydı. “Almanya, İngiliz Sömürge İmparatorluğu’na karşı yürütülen Panislamizm ve Pantürkizm propagandalarını alkışlamaya dahası, alevlendirmeye ve/veya kışkırtmaya başladı. Daha sonraları Hitler Almanya’sı da benzer amaçlar doğrultusunda Orta Doğu’da İngiliz ve Fransızlara karşı Arap milliyetçiliğini destekleyecekti. Öte yandan Almanya ile Yakın Doğu Devletleri -özellikle ve öncelikle Osmanlı Devleti olmak üzere- arasındaki ‘tarihsel ve

<sup>7</sup> Selami Kılıç, “Birinci Dünya Savaşı’na Uzanan Süreçte Türk-Alman Yakınlaşması”, *1914’ten 2014’e 100.üçüncü Yılında Birinci Dünya Savaşı’nı Anlamak, T.C Harp Akademileri Komutanlığı Stratejik Araştırmalar Enstitüsü Uluslararası Sempozyum*, İstanbul 20-21 Kasım 2014, 91 (ss. 91-155).

geleneksel dostluk bağlarının' özü ise dünyanın yeniden paylaşım kavgasının maskelenmesiydi<sup>8</sup>.”

Osmanlı devleti'nin gönlü ilk başlarda İtilaf Devletleri'nden yanaydı. Ama İngiltere, Osmanlı Devletleri ile uzlaşma adına sıcak bir yaklaşım göstermedi. İttihat ve Terakki yönetimi ise savaştan Almanya'nın galip geleceğine inanıyorlardı. Rus gemilerinin Osmanlı Boğazı'nda Almanlar tarafından batırılmasından sonra Osmanlı devleti resmen savaşa girmiş oldu.

Dört yıl süren savaş, birçok can ve mal kaybına sebep olmuştur. ABD'nin İtilaf Devletleri'ne destek vermesi savaşın bitimine neden olur. Savaşı İtilaf Devletleri kazanır. Savaş, tüm Avrupa'da dengeleri değiştirir. İngiltere kuşkusuz savaşın en karlı çıkarını alır. ABD ise *Wilson İlkeleri* ile Avrupa politikası üzerinde hegemonya kurar. Osmanlı İmparatorluğu savaştan sonra parçalanır. Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk başta Hıristiyan azınlık, daha sonra da Müslüman Araplar bağımsızlıklarını ilan eder. Avusturya-Macaristan İmparatorluğu ayrılarak ikiye bölünür. Rusya tarihe karışır ve Polonya, Çekoslovakya, Yugoslavya, Macaristan, Polonya birleşerek SSCB'yi oluşturur. Sosyalizm, komünizm, nasyonalizm gibi yeni siyasi rejimler ortaya çıkar. *Birinci Dünya Savaşı* sonucunda 'mandacılık' fikri oluşur. Yenilen devletlerin imzaladığı Versay Antlaşması (Almanya), St. Germain Antlaşması (Avusturya), Riyanon Antlaşması (Macaristan), Nöyyi Antlaşması (Bulgaristan) ve Sevr Antlaşması (Osmanlı Devleti) sonucunda II. Dünya Savaşı'na ortam hazırlanmış olur.

---

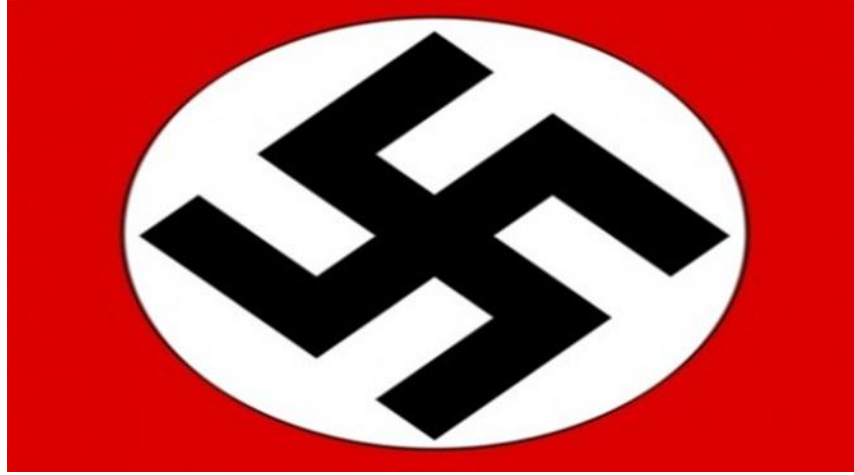
<sup>8</sup> Lothar Rathmann, *Alman Emperyalizminin Türkiye'ye Girişi*, (1962), (Çev: Ragıp Zaralı), Gözlem Yayınları, İstanbul 1976, 8. içinde; Selami Kılıç, “Birinci Dünya Savaşı'na Uzanan Süreçte Türk-Alman Yakınlaşması”, *1914'ten 2014'e 100.üncü Yılında Birinci Dünya Savaşı'nı Anlamak, T.C Harp Akademileri Komutanlığı Stratejik Araştırmalar Enstitüsü Uluslararası Sempozyum*, İstanbul 20-21 Kasım 2014, 91-92 (ss. 91-155).



**Fotoğraf 1.1.** Birinci Dünya Savaşı'ndan Bir Görüntü

(<http://www.expresscevap.net/1-dunya-savasi-hangi-yillar-arasinda-yapilmistir-18267.html>)

*Birinci Dünya Savaşı* sonucunda oluşan boşluk, Avrupa'daki birçok ülkede uzun yıllar buhran yaratır. Bu buhranı şüphesiz en çok *Birinci Dünya Savaşı*'ndan yenik durumda çıkan ülkeler yaşamıştır. Özellikle 1920'li yıllar *Birinci Dünya Savaşı*'na büyük umutlar ile giren Almanya için zor zamanları teşkil ediyordu. Kendine dünya politika sahnesinde yer edinmeye çalışan Almanya, ağır ekonomik koşullar altındaydı. İşsizlik, enflasyon üst seviyeye ulaşmıştı. Bu durum ülke içerisinde özellikle işçi sınıfı arasında karışıklıklara neden oluyordu. *Birinci Dünya Savaşı*'ndan sonra ortaya çıkan komünizm akımı Almanya'nın bazı bölgelerinde kendini göstermeye başlamıştı. 1920 yılının Mart ayında Almanya'nın kuzeyinde Ruhr Bölgesi'nde büyük bir bölümünü işçilerin oluşturduğu bir ayaklanma baş göstermişti. 1921 yılının Mart ayına gelindiğinde ise Mansfield bölgesinde maden işçileri silahlı bir ayaklanma başlattı. Faşizmin egemen olduğu Almanya'da sosyalist düşünceler filizlenmeye başlamıştı. "Sağ" ve "sol" olarak ikiye bölünmüş bir halk kesimi vardı. Sol eğilimi kırmak adına Berlin kentinde Alman Irk Partisi, Münih'te ise Adolf Hitler'in başkanlığında Nasyonal Sosyalist Partisi kuruldu. Almanya içerisindeki siyasi çalkalanmalar içerisinde sivrilen isim ise Alman siyasi tarihine adını yazdıran Nazizm'in kurucusu Adolf Hitler (1889-1945) oldu. 1921 yılında Hitler, partinin adını Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi (NSDAP) olarak yeniledi. Partinin amblemi 1919 yılında Alman İşçi Partisi'nin (DAP) de kullandığı gamalı haç işareti idi.



**Fotoğraf 1.2.** Gamalı Haç Bayrağı

(<http://trend.mynet.com/nazilerin-gamali-hacinin-12000-yillik-gizemli-tarihi-1035706>)

Alman siyasi tarihindeki ‘Nazi’ olgusu böylelikle başlamış oldu. Hitler’in 1921 yılından itibaren Alman siyasi tarihi içerisinde hızlı bir şekilde yükselmesinin belki de en önemli nedeni; “aşırı, şoven milliyetçi olmalarıyla özellik kazanmalarındır. Aşırı milliyetçiliğin bu ülkelerde filiz vermesi, tarihi ve fikri kaynaklara dayanmakla beraber, çeşitli yenilgiler karşısında duyulan şiddetli tepkinin bir ifadesidir. Bu özellikle I. Dünya Savaşı yenilgisi Alman milletinin gururunu derinden yaralamıştı. Bununla beraber, Alman milliyetçiliği ırkçı bir görünüm kazanırken İtalyan milliyetçiliğinde ırkçı doktrinlerin izleri pek görülmez<sup>9</sup>.” Hâlihazırda eskilerden bu yana belleklerde yer eden Alman milliyetçilik düşüncesini arkasına alan Hitler, saf Alman ırkını yaratmaya çalışır. Aslına bakılırsa Nasyonal Sosyalizmini salt Adolf Hitler’e mal etmek bir yanılgıdır. Hitler’in Nasyonal Sosyalizm düşüncesindeki etkisi büyük oranda olmakla beraber;

Entelektüel önermelerden oluşan tutarlı bir bütün olmaktan çok önyargıların, fobilerin ve ütopyik sosyal beklentilerin bir karışımı olan Nazi ideolojisini oluşturan fikirler karmasının büyük kısmı, *Birinci Dünya Savaşı*’ndan önce de farklı yoğunluklarda ve farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadır; ve aynı fikirler savaştan sonra pek çok Avrupa ülkesindeki faşist partilerin manifestolarında ve programlarında yerlerini almışlardır. Entegral milliyetçilik, anti Marksist Nasyonal sosyalizm, sosyal Darwinizm, ırkçılık, biyolojik antisemitizm, ırk ıslahı ve elitizm; işte bu unsurlar farklı yoğunluklarda iç içe geçerek, on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru hızlı sosyal, ekonomik ve politik değişimlere maruz kalan Avrupa toplumlarının burjuva ve aydın sınıfları içindeki kültürel karamsarlığa cazip gelen bir irrasyonelizm biçimi oluşturmuştur<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Erdem Galip, *Suçlamalar I-Sağcılık, Faşizm*, (E-Kitap), Ötüken Neşriyat A.Ş. Yayınları, İstanbul 2012, İçindekiler Bölümü.

<sup>10</sup> Ian Kershaw, *Hitler 1889-1936: Hubris, Birinci Cilt*, (Birinci Baskı), (1998), (Çev: Zarife Biliz), İthaki Yayınları, İstanbul 2007, 150.

Hitler, Alman İmparatorluğu'nun kurulmasından bu yana var olan milliyetçilik dürtüsünü bir üst noktaya taşır. Diktatör bir eğilim içerisinde arı bir ırk oluşturma çabasına girer. Milliyetçilik düşüncesi, ırkçılığa doğru bir yönelim kazanır. “Hitler’in inancı, Alman ırkı için ‘birbirine kenetlenmenin’ gerekliliği üzerinedir. Güçlü ve yıkıma dirençli kabiliyeti olan ulusal tek bir vücut yaratmak amacı vardı. Hitler, Alman insanının birbiriyle kaynaşmasını ümit ediyordu<sup>11</sup>.” Bu nedenle başka bir ırka mensup insanlara tahammülü yoktu. Askeri kökenli olması onun arzularını disiplin içerisinde uygulamasına olanak veriyordu. Zira Adolf Hitler, gönüllü olarak girdiği orduda onbaşı rütbesi ile hizmet veren bir askerdir. Hitler daha iktidara gelmeden önce saf ve ari Alman ırkı yaratma düşüncesine sahipti. Onun düşüncesine göre ari ırk; sarışın, mavi gözlü, uzun boylu ve sağlıklı olanlardan oluşmaktaydı.



**Fotoğraf 1.3.** Hitler’in Aryan (ari) Irkı  
(<https://forum.donanimhaber.com/vril-gizli-proje-dogaustu-guc-arayisi-13--64059269>)

Gerek görsel olarak gerekse medyada bunun propagandasını yaptı. Faşizan bu hareket için örnek aldığı kişi İtalyan lider Mussolini idi. Hitler için her şey olağan hızıyla ve olumlu idi. Etrafında bulunan insanların sayısı gün geçtikçe çoğalıyordu. 1930 yılına gelindiğinde savunduğu Nasyonal (Na) Sozialismus (zi) düşüncesini destekleyen çoğunluğu askeri tabakadan olan çok sayıda Nazi bulunmaktaydı.

1931 yılı Nazi Almanya’sı için bulunmaz bir fırsattı. “International Olympic Committee (IOC) (Uluslararası Olimpiyat Komitesi) 1931 yılında toplanarak, 1936 yılındaki Olimpiyat Oyunları için Berlin ve Barcelona arasında seçim yaptılar. İspanya o dönemde grevler ve politik eylemlere sahne oluyordu. Bu komite üyeleri arasında tedirginlik yarattı.

<sup>11</sup> Richard A. Koenigsberg, *Hitler's Ideology: Embodied Metaphor, Fantasy, and History (PB)*, Information Age Publishing Inc., USA 2007, 13.



Seçim sonunda oyların büyük çoğunluğu Berlin’de olmasından yanaydı ve sonuçta 1936 Olimpiyat Oyunları’nın Berlin’de düzenlenmesine karar verildi<sup>12</sup>.”

Hitler ve Nazi yandaşları oyunların Berlin’de yapılmasını kendi başarılarına bağladı. “30 Ocak 1933’de Hitler şansölye (başbakan) seçildiğinde, Weimar Cumhuriyeti için bu güne kadarki her şey tamamen değişti. Hitler, Temel Sivil Hakların özgürlüğüne kısa sürede bent çekti. Hatta ilk icraatı Mart ayında Almanya’nın güneyinde Dachau konsantrasyon (toplama) kampını açmak oldu.<sup>13</sup>”



**Fotoğraf 1.4.** Dachau Toplama Kampı  
(<http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/dachau-toplama-kampi-95>)



**Fotoğraf 1.5.** Nazi Sloganı “Çalışmak Özgür Kılar.”  
(<http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/dachau-toplama-kampi-95>)

<sup>12</sup> Richard Menkis, Harold Troper, *More than Just Games: Canada and the 1936 Olympics*, University of Toronto Press, London 2015, 9.

<sup>13</sup> Brenda Haugen, *Adolf Hitler: Dictator of Nazi Germany*, Compass Point Book, Minnesota 2006, 10.

1934 yılında Hindenburg'un ölümü üzerine Hitler, Cumhurbaşkanlığı ve şansölyelik makamlarını birleştirdi ve kendisi tek hâkim oldu. Tüm muhalefet partiler kapatıldı. Akademisyenler de dâhil tüm halk artık Hitler'e bağlılık yemini etmek zorunda idi.



**Fotoğraf 1.6.** Hitler'in Halka Seslenişi  
(<http://besthistorysites.net/modern-history/hitler/>)

Adolf Hitler için 'Reich' kelimesi Alman milli birliği açısından önem arz ediyordu. Fakat yine de etrafındaki yandaşları ona 'Lider' anlamına gelen 'Führer' diye hitap ettiler.

1933 yılında yasal olarak iktidara gelmesinden sonra Nietzsche'nin "Übermensch\*" (Üstün İnsan) ideolojisinden etkilenerek 'üstün ırk' yaratmak adına 'ırksal temizleme' kanunları çıkarttı. Zihinsel engelli, fiziksel engelli, deli ve çingeneler gibi kişilere 'ötenazi' uygulandı.

---

\* Nietzsche'nin başyapıtlarından "Böyle Buyurdu Zerdüş'tün 10. Sayfasında okur "Ich lehre euch den Übermenschen" (Size Üstün İnsanı öğretiyorum.) şeklinde bahsettiği cümlede ilk kez kavram ile karşılaşır. Nietzsche'nin "Übermensch" (Üstün İnsan) dünyevi olandan kendini soyutlayıp kendini tamamlayan insandır. Ayrıntılı Bilgi için Bkz; Andreas Bruckner, *Der Übermensch in Nietzsches "Also sprach Zarathustra"*, Grin Verlag, Norderstedt 2010, 3.



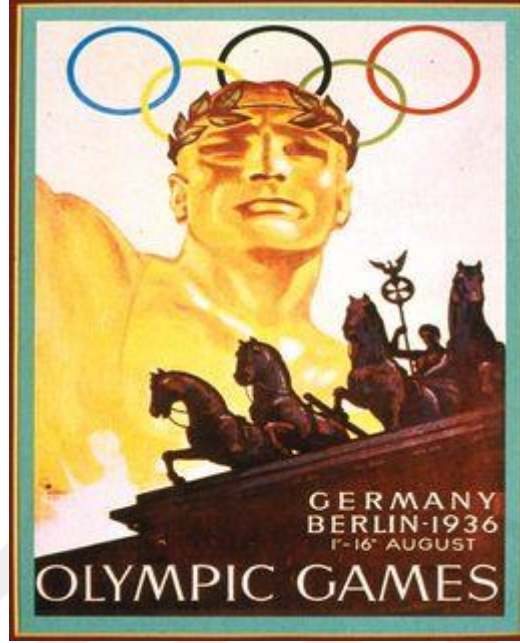
**Fotoğraf 1.7.** Ötenazi Edilmiş Engelli İnsanlardan Kalanlar  
(<https://onedio.com/haber/engelli-cocuklari-otanazi-ile-olduren-sonra-da-cesetlerini-yakan-olumcul-nazi-programi-t4-714775>)



**Fotoğraf 1.8.** Radyasyona Maruz Kalan Çocuklar  
(<http://www.garipolaylar.net/acimasiz-nazi-deneylei/>)

Takvim 1 Ağustos 1936 tarihini gösterdiğinde, Hitler Almanya'sı tüm dünyanın gözleri önüne serildi. 1 Ağustos 1936, Berlin'de düzenlenen 11. Olimpiyat Oyunlarının açılış tarihiydi. Olimpiyat Oyunları Hitler'in Nazi propagandası yapması için bulunmaz bir fırsattı. "Hitler oyunları, kültür ulusu olma yolunda temizleme yapmak isteyen parıldayan Almanya'yı dünya kamuoyuna takdim etmek için kullandı. Diğer taraftan Olimpiyat Oyunları, halkın liderlerinin (Führer) arkasında durduğunu ve Nasyonal sosyalizm politikası için

heyecanlandıklarını göstermek için iyi bir imkândı. Oyunların oynandığı esnada geniş bir propaganda sahasına dönüştü<sup>14</sup>.”



**Resim 1.1.** Berlin Olimpiyatları Afişi  
(<http://www.dunyabulteni.net/tarihten-olaylar/221225/bir-propaganda-arenasi-1936-berlin-olimpiyatlari>)



**Fotoğraf 1.9.** Olimpiyatın Açılışı  
(<http://www.dunyabulteni.net/tarihten-olaylar/221225/bir-propaganda-arenasi-1936-berlin-olimpiyatlari>)

<sup>14</sup> Jan Erchinger, *Ein Beispiel nationalsozialistischer Propaganda: Die Olympischen Spiele von 1936 in Berlin*, Grin Verlag, Norderstedt 2009, 2.

1 Ağustos 1936 günü Adolf Hitler “Lideri olduğu Almanya’sı ile gövde gösterisi yaptı<sup>15</sup>.” Yaptığı açılış konuşmasında her ulustan gençlerin toplandığı bu organizasyon için barış mesajları verse de “her ulustan gelen gençleri yaklaşan savaşa karşı ideolojik olarak hazırlıyor ve gizliden savaşa karşı özendiriyordu. Spor ile savaş arasındaki sınır tahrip edilmişti<sup>16</sup>.”



**Fotoğraf 1.10.** Nazi Selamı Eşliğinde Olimpiyat Oyunları  
(<http://www.dunyabulteni.net/tarihten-olaylar/221225/bir-propaganda-arenasi-1936-berlin-olimpiyatlari>)

16 Ağustos 1936 yılında sona eren oyunlarda en fazla altın madalyayı Almanya alır. Hitler bir anlamda sağlıklı, çevik ari ırkının reklamını yapar.

Barış ve hoşgörü ortamında geçen ve tüm dünyaya Nazi propagandası yapan Adolf Hitler ve yandaşları için bu buzdağının görünen yüzüydü. Derinlerde bir yerlerde daha ilk iktidara geldiği zamanda çıkardığı ‘ırksal temizleme’ yasasını uygulama arzusu vardı. İlk iş olarak çingeneleri, engellileri ortadan kaldırmaya başlayan Nazi hükümeti, “9-10 Kasım 1938’de Nazi Almanya’sı cehenneme önderlik eder<sup>17</sup>.” “Kristal Gece” olarak tarihe geçen olaylarda sinagoglar, Yahudilere ait dükkânlar, mülkler yakılır. SS Subayları Yahudilere ait evlere girer ve yaklaşık 400 Yahudi sebep gösterilmeksizin öldürülür. Bundan sonraki süreç Yahudilerin toplama kamplarına gönderilmesi ile devam eder.

<sup>15</sup> Thomas Alkemeyer, *Körper, Kult und Politik: von der "Muskelreligion" Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*, Campus Verlag, Frankfurt am Main 1996, 226.

<sup>16</sup> Kerstin Boschütz, *Nationalsozialismus und "junge Generation": Von der Mythisierung der Jugend in der Weimarer Republik zu ihrer Disziplinierung im Dritten Reich*, Diplomica Verlag GmbH, Masterarbeit, Deutschland 1996, 67.

<sup>17</sup> Caroline Sharples, *Postwar Germany and the Holocaust*, Bloomsbury Academic, New York 2016, 65.





**Fotoğraf 1.11.** Yahudiler Toplama Kampına Götürülürken  
(<http://okumagrubu.net/tarihte-bugun-nazilerin-yahudi-halkina-yonelik-uyguladigi-pogromkristal-gece/>)



**Fotoğraf 1.12.** Yahudilerin Kollarına Takmak Zorunda Oldukları Emblem ve Yahudi  
Dükkânlarının Fişlenmesi  
(<http://www.somethinginmymind.com/2016/11/11/700/>)

“İrkçı ve Anti-semitist\* ideoloji<sup>18</sup>” ile daha çok “Leipzig, Cologne, Düsseldorf, Essen, Bremen<sup>19</sup>” gibi şehirlerde ikamet eden Yahudiler 1941 yılından itibaren toplama kamplarına çalışmak adı altında gönderilir. İlk kurulan toplama kampı olan Dachau, ilk başlarda siyasi tutuklular için kurulur. 1941 yılından itibaren ise yalnızca Yahudi olmak toplama kampına gönderilmek için yeterlidir.

\* Anti-Semitist, Yahudi düşmanlığı anlamında kullanılır.

<sup>18</sup> Marty Gitlin, *The Holocaust*, Abdo Publishing, Minnesota 2011, 21.

<sup>19</sup> Seymour Rossel, *The Holocaust: The World and the Jews, 1933-1945*, Behrmann House INC., USA 1992, 20.



**Fotoğraf 1.13.** Nazi Toplama Kamplarından Görüntüler I.  
(<http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/nazi-toplama-kamplari-1021>)



**Fotoğraf 1.14.** Yakılan Bir Yahudi'nin Eli.  
(<http://www.1001kadin.com/galeri/37272/iste-nazi-soykirimi/2>)



**Fotoğraf 1.15.** 1993 Yılında Çekilen Schindler's List (Schindler'in Listesi) Filminden Bir Kare. SS Subayı Tarafından Vurulan Bir Yahudi.  
(<http://www.sivrisinema.com/film/schindlers-list-1993-karanliktaysan-golgen-bile-seni-yalniz-birakir/31379/incelemler/schindlers-list-1993-karanliktaysan-golgen-bile-se/757>)



**Fotoğraf 1.16.** Gaz Odası.  
(<https://onedio.com/haber/akil-almaz-deneyley-iskenceler-ve-gaz-odalari-urkutucu-bilgilerle-nazi-katliamlari-721366>)





**Fotoğraf 1.17.** Yakılan bir Yahudi.

(<http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/nazi-toplama-kamplari-1021>)

Dachau'dan sonra Polonya'nın Krakow şehrinde Auschwitz-Birkenau toplama kampı da Yahudilerin çalıştırılma yeri olarak kurulur. SS subayları güçsüz gördüklerini, hastalananları, çocukları ve kadınları gaz odalarına götürüp öldürür. Öldürülen Yahudiler fırınlarda yakılır.

Nazilerin Yahudileri sistematik bir biçimde öldürmesi anlamında kullanılan Holokost (Holocaust) teriminin simgesi haline gelen Auschwitz kampı, yalnızca bir toplama kampı olmaktan çıkar ve bir soykırımın simgesi haline gelir;

Bir dünya savaşının çıkmasını hazırlayan Yahudi soykırımının sembolü olan Auschwitz ile beraber *kökencilik* fikri oluşur. Kökencilikğin temelinde saf, arı bir ırk yaratma gayesi vardır. Auschwitz, Yahudi ırkı kökten yok etmek için kullanılan bir kamptir. Kökencilik düşüncesiyle gelişen Holocaust, öncelikle Yahudilerin üzerinde, halen devam eden derin ve yaralayıcı izler bırakır. Tüm yaşananlar, yüzyıllardır aynı toprakları paylaşmış iki ırkın savaşı olarak görülür. Alman ırkın, Yahudiler üzerinde gerçekleştirmeye çalıştığı vahşet, tüm dünyada yankı bulur. Dünya üzerindeki her azınlık topluluk bir gün tüm bu yaşananların kendi başlarına gelebileceğinden korkar. Holocaust, tüm dünyadaki sosyal yapıları etkiler<sup>20</sup>.

Yahudi soykırımları tüm şiddeti ile devam ederken “1 Eylül 1939 tarihinde Almanya Polonya’yı işgal etmesi<sup>21</sup>” ile **İkinci Dünya Savaşı** çoktan başlamıştır bile. Almanya'nın Polonya'yı işgal etmesi ile resmen başlayan savaşın diğer bir baş tetikleyicisi, iktidara geçtikten sonra İtalya'yı daha üst seviyelere taşıma amacı güden

<sup>20</sup> Şenay Kırgız Karak, *Peter Handke'nin “Hiçkimse Koyu'nda Bir Yıl”, Daniel Kehlmann'ın “Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman” ve “En Uzak Yer” Adlı Yapıtlarının Postmodernizm Bağlamında İncelenmesi (Üstkurmaca, Büyülü Gerçekçilik)*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Erzurum 2014, 28.

<sup>21</sup> Gerhard Schreiber, *Der Zweite Weltkrieg*, Verlag C.H.Beck, München 2013, 24.

İtalyan diktatör Mussolini'dir. Bu nedenle Almanya, İtalya ve Japonya aralarında anlaşarak 'Üçlü Mihver' oluşturur. Almanya Polonya işgalinden sonra ilk iş olarak, Avusturya ve Çekoslovakya'yı işgal eder. Diğer taraftan İngiltere ve Fransa 'Müttefik Devletler'i oluşturur. Almanya sırayla Danimarka, Norveç, Hollanda ve Fransa'yı işgal eder. İtalya ise Arnavutluk ve Yunanistan'a doğru yönelim gösterir. Fakat başarılı olamaz. Bu esnada Almanya işgal sınırını giderek genişletir ve Balkanlar'a kadar uzanır. Bu esnada çekimser bir rota izleyen Rusya, Müttefik Devletler grubuna dâhil olur. Mihver Grubunda yer alan Japonya'nın hedefinde ise Amerika yer alır. "7 Aralık 1941 tarihinde saat sabah 08.05'de Japonya, Hawaii'deki Pearl Harbor Körfezine bombalı saldırıda bulunur. Saldırıda 2.403 Amerikan askeri ile 68 sivil hayatını kaybeder<sup>22</sup>." Bu olay Amerika'nın Müttefik Devletlerin tarafında savaşa katılmasına neden olur. Artık Amerika'da *İkinci Dünya Savaşı*'ndadır.



**Fotoğraf 1.18.** Pearl Harbor Saldırısı

(<http://www.anatoliamed.com/atom-bombasi-ve-hirosima-nagasaki-2/pearl-harbor-saldirisi-3/>)

Pearl Harbor saldırısından sonra Japonya'ya karşı intikam besleyen "Amerika, 6 Ağustos 1945'de önce Hiroşima'ya, 9 Ağustos 1945'de Nagazaki'ye atom bombası attı. Hiroşima'da 140 bin, Nagazaki'de 100 bin kişi hayatını kaybeder<sup>23</sup>." Amerika'nın atom bombası atması *İkinci Dünya Savaşı*'nın bitimini hızlandırır. Amerika'nın atom bombası kullanarak yaptığı bu hareketten etkilenen tek ülke Japonya değildir.

<sup>22</sup> Roberta Wohlstetter, *Pearl Harbor: Warning and Decision*, Stanford University Press, California 1962, 14.

<sup>23</sup> Douglas Holdstock, Frank Barnaby, *Hiroshima and Nagasaki: Retrospect and Prospect*, Taylor & Francis, London 1995, 48.

Balkanlar'da hızlı bir ilerleyiş gösteren Almanya'da, Mihverdaşı Japonya'da yaşanan olumsuz etkilerden nasibini alır. O sırada Rusya Almanya'nın sınırlarına kadar dayanmıştır. Savaş adına daha fazla ilerleyemeyeceğini anlayan Adolf Hitler yönetimindeki Almanya beyaz bayrak sallamaya başlar. "Mayıs 1945'de Almanya adına Amiral Dönitz'in teslimiyet belgesini imzalamasıyla birlikte Avrupa'da biten savaş, Bu sayede Almanya'da 4. 2 milyon kişinin, dünya genelinde ise 40 milyondan fazla insanın hayatını kaybettiği muharebenin son bulmasıyla, fiziksel alt yapısı ciddi biçimde tahrip olan kıtada yeni bir dönem başlamıştır. Ağustos'ta Japonya'nın silah bırakmasıyla küresel anlamda da sona ermiştir<sup>24</sup>."



**Fotoğraf 1.19.** Atom Bombası Atıldığı An.  
(<https://www.izlesene.com/liste/atom-bombasi>)

<sup>24</sup> Erhan Çağrı, "Avrupa'nın İntiharı ve İkinci Dünya Savaşı Sonrasında Temel Sorunlar", *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 51(1), Ankara 1996, 259. (259-273.)



**Fotoğraf 1.20.** Atom Bombasının Atılma Anı.  
(<https://www.izlesene.com/liste/atom-bombasi>)

1945 yılında Sovyet Rusya'nın Almanya'yı kuşattığı gün, *İkinci Dünya Savaşı* Almanya için mağlubiyetle sona erer. Teslim olmamak adına Hitler'in intihar etmesi Yahudi soykırımının bittiğinin işaretidir. Toplama kamplarındaki Yahudiler tahliye edilmeye başlar. Bu günümüzde dahi yankılarının devam ettiği bir soykırımın finali olur. "1941-1945 yılları arasında Nazi toplama kamplarında yaklaşık 6 Milyon Yahudi'nin sistematik olarak öldürülmesi"<sup>25</sup> Almanya tarihinde bugün bile utançla hatırlanacak bir kıyımdır.

### 1.1.1. Alman Dışavurumculuğu

Alman Dışavurumculuğunun ilk hareketleri "biri Dresden'de diğeri Münih'te bulunan, pek çok ortak amacı ve fikri olan iki sanatçı grubuyla ilişkilendiriliyordu. Sanatçılar kendilerini, çoğunun aralarında yetiştiği burjuva kent toplumundan soyutlamak istiyordu. Bazı sanatçılar hayranlık uyandırıcı 'primitif (ilkel)' topluluklar geliştirdikleri kırsal bölgelerde komünler halinde yaşadılar ve sanatın öldürüldüğüne inandıkları yaşamsal gücünü yeniden yakalamaya çalışarak Alman halk sanatını taklit edip, bu sanat türüne ilişkin örnekler topladılar"<sup>26</sup>. Almanya'da Dresden'de ve Münih'te ortaya çıkan bu sanatçı grupları Almanya'da ekspresif hareketin yerleşmesinde önemli rol oynadılar. Dışavurumculuk teriminin ilk kez 1912 yılında *Der Sturm*'un sahibi

<sup>25</sup> Ronnie S. Landau, *The Nazi Holocaust*, I.B. Tauris, London, New York 2006, 3.

<sup>26</sup> Stephen Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü*, (2010), (2. Baskı), (Çev. Firdevs Candil Çulcu, Gizem Aldoğan), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2014, 379.

Herwath Walden tarafından kullanıldığı göz önünde bulundurulursa, ekspresif hareketlerin Almanya merkezli bir akım olduğunu söylemek mümkündür. Alman Dışavurumculuğu'nun çıkış noktası da Dresden ve Münih merkezli iki sanatçı grubudur.

Bu gruplardan ilki olan **Köprü Grubu**, 1905 yılında Dresden'de kendisi de mimar olan Ernst Ludwig Kirchner öncülüğünde bazı mimar arkadaşlarının katılımıyla kurulmuştur. Grubun diğer öne çıkan isimleri; Erich Heckel ve Karl Schmidt-Rottluff'tur. Akıma ismini veren Brücke sözcüğü, "Nietzsche'nin *Zerdüşt Böyle Diyordu* kitabının 4. Önsözünden<sup>27</sup>" esas alınmıştır.

*Köprü* akımı, geleneğe aykırı resimlerin kabul görmediği bir zamanda ortaya çıkar. *Fovizm* ile birlikte tamamen yeni ve modern bir bakış açısına sahip "Bu sanat anlayışı, bastırılmış duygular, coşkular ve güçlü istekler için bir çıkış arayan sanatçıları kapsıyordu<sup>28</sup>". Fauve'lara göre renkleri daha coşkulu, biçimleri daha deforme olmuştu. Çünkü "onlar Alman ön-dışavurumcuların mirasçısı olarak, psikolojik depremleri daha derinden duyuyorlardı. Bu akıma katılan önemli sanatçılar, Emil Nolde (1867-1956), (bu anlayışa on sekiz ay katıldı), M. Pechstein (1906-12), Otto Mueller (1874-1930) (1910-12) idi<sup>29</sup>."

Nietzsche'nin Zerdüşt tanımında belirttiği "insan bir köprüdür. Ve bir amacı yoktur. İnsan hayvan ve üstün insan arasındaki sınırdaki bulunan bir kıyıdır<sup>30</sup>." sözünden yola çıkan Köprü grubu sanatçılarının amacı diğer sanatçıların da katılım gösterdiği büyük ölçekli bir grup oluşturmaktı ve kendilerini bu amacı gerçekleştirmeyi amaç edinen bir köprü olarak görüyorlardı. Bu sebepten dolayı, "1905 yılının sonbaharından itibaren Kirchner, sanatçı arkadaşlarını Berlinerstrasse'de (Berlin caddesi) eski bir mağazayı, duvarlarını süsleyerek, sandık eskilerinden eşya yaparak hazırladığı atölyesinde topladı ve aynı model üzerinde hep beraber çalışmaya başladılar<sup>31</sup>." Erich Heckel ise grubun kurucusu Kirchner'den sonra, grup içerisindeki en etkin kişi idi. Heckel, Köprü grubunun adını duyurabilmek adına önemli girişimlerde bulundu. Bir tür menajerlik misyonu ile grup adına düzenlenen sergileri kontrol etti.

<sup>27</sup> Lionel Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (3. Basım), (1978), (Çev: B. Madra, Gürsoy, İ. Usmanbaş), Remzi Kitabevi, İstanbul 1999, 84.

<sup>28</sup> Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, 84.

<sup>29</sup> C. Vedat Demirkol, *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*, Evrensel Basım, İstanbul 2008, 35.

<sup>30</sup> Karen Joisten, *Die Überwindung der Anthropozentrität durch Friedrich Nietzsche*, Königshausen&Neumann, Würzburg 1994, 91.

<sup>31</sup> Zahir Güvemli, *Sanat Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul 2009, 124.

*Köprü Grubu*, sanatı 1900'lerde Almanya'da yaşanan toplumsal bunalıma savaş vermede bir iletişim aracı olarak görmüşlerdir. Birlikte yaşamalarının verdiği etki ile birbirlerinden zorla ayırt edilebilecek eserler yapmaya başlamışlardır. “Afrika yerli sanatını, Polinezya Adaları'nın sanatını ve gotik ahşap oymalarını inceleyen grup, ilkel biçimler ve parlak renkler oluşturarak Ekspresyonist bir anlatım geliştirmişlerdir. Köprü sanatçıları doğayı stilize etmeden ve simgeleştirmeden vermişler, Ekspresyonizmi vurgulamak için nesnelerin biçimlerini bozmuşlardır. Dış çizgilerdeki kalınlık, renk düzenlemeleri ve yüzeylerin birbiri üstüne bindirilmesi Ekspresyonistliğin temel ilkeleri olarak belirtilmiştir<sup>32</sup>.”

Fransa'da modern resim anlamında öncülük eden *Fovizm*'den sonra Almanya'da Köprü akımı giderek önem kazandı. Köprü sanatçılarının eserlerinde acı ön planda idi. “Dini, siyasi ve ahlaki yönden çektikleri acı eserlerine her haliyle yansyordu. Kendilerine bohem bir yaşantı seçen grup için aşırılık ön planda idi. Modellerin genellikle kendi sevgilileri olduğu çıplak kadın resimlerinde facia etkisi yaratıyorlardı. Kır manzaraları, çalgılı meyhaneler, hayat kadınları ve sirkleri genellikle resmediyorlardı. Renkler çok yoğun ve çiğdi. Zenci sanatından ve tahta oymalarından etkilenmişlerdi<sup>33</sup>.”

“Modern sanatın ilk manifestosu 1906 yılında Ernst Ludwig Kirchner tarafından yazılmıştır<sup>34</sup>.” Böylece Modern Sanatın ve dolayısıyla Ekspresyonist sanatın ilk manifestosu Köprü grubu tarafından yazılmıştır. Manifesto, “İlerlemeye, sezgili ve yaratıcı yeni bir kuşağa inandığımız için, bütün gençleri birleşmeye çağırıyoruz. Geleceğin kurucusu olan biz gençler, eski yerleşmiş güçlere karşı yaşama ve çalışma özgürlüğü istiyoruz. Doğrudan doğruya ve ikiyüzlülüğe kapılmadan içindeki yaratma gücünü duyan herkes aramıza katılabilir<sup>35</sup>.” şeklindedir. Manifesto ile birlikte Köprü grubu sanat hakkındaki asıl amaçlarını açıkça dile getirirler. Pechstein'nın “Sanat bir

<sup>32</sup> *Ezcacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (1. Cilt), Hürriyet Ofset, Yem Yayınevi, İstanbul 1997, 292.

<sup>33</sup> Güvemli, 125.

<sup>34</sup> (Edithed) Marion Deshmukh, Françoise Forster-Hahn, Barbara Gaetgens, *Max Liebermann and International Modernism: An Artist's Career from Empire The Third Reich*, Bergbahn Books, New York, Oxford 2011, 151.

<sup>35</sup> Nimet (Ertaş) Keser, *Sanat Sözlüğü*, Ütopya Yayınları, Ankara 2009, 95-96.

oyun değildir. İnsanların saygı göstermesi gereken bir devlet meselesidir<sup>36</sup>” ifadesi grubun sanatı ne denli ciddiye aldıklarının göstergesidir.

1880 yılında Aschaffenburg’da doğan Ernst Ludwig Kirchner, Köprü Grubu’nun en önemli temsilcilerinden biridir. Modern Sanatın Manifestosu’nu yazmak gibi önemli bir görev üstlenmiştir. Diğer sanatçılardan farklı olarak; daha yoğun, duygusal açıdan daha şiddetli bir sanat tarzı oluşturmuştur. Bu nedendir ki “Die Brücke’nin sanatı yoğun ve çokça duygusal şiddet içeren bir hayal gücü ile tanımlanır. Resme Yeni Empresyonist üslupta çalışmalarla başlayıp ardından Munch, Van Gogh, Gauguin ve Fovizmden etkilenen Kirchner’in üslubu biçimsel ve renk açısından bir yalınlaşmaya gittiği gibi renk de nesneden bağımsızlaşmıştı<sup>37</sup>.”

Kirchner’in 1909 yılında resme aldığı tablosu *Marcella*, hem sanatçı hem de Köprü Grubu için oldukça önem arz etmektedir. “*Marcella*, tipik bir Dresden dönemi resmidir. Die Brücke’ün ilk yıllarında Kirchner’in yapıtlarına hâkim olmaya başlayan üç aşamadan birini temsil etmektedir: kent manzaraları; egzotik kadın oyuncular ve fahişeler; son olarak da *Marcella* örneğinde olduğu gibi, ergenlik dönemindeki genç kızlar. Hem resim hem de imge olarak bu resim şaşırtıcı ölçüde doğrudandır. Kirchner’m erken dönem yapıtları Vincent van Gogh’un izlerini taşır<sup>38</sup>.” *Marcella*, Kirchner’in hâkim olmaya başladığı üçüncü aşamanın önemli örneklerindedir.

<sup>36</sup> Norbert Wolf, *Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938: On the Edge of the Abyss of Time*, Taschen GmbH, Köln 2003, 24.

<sup>37</sup> Elke Linda Buchholz, Gerhard Bühler, Karoline Hille, Susanne Kaeppele, Irina Stotland, *Başvuru Kitapları: Sanat*, (2007), (Çev. Derya Nüket Özer), NTV Yayınları, İstanbul 2013, 422.

<sup>38</sup> Jon Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, (2006), (Çev: Firdevs Candil Çulcu), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2014, 104.



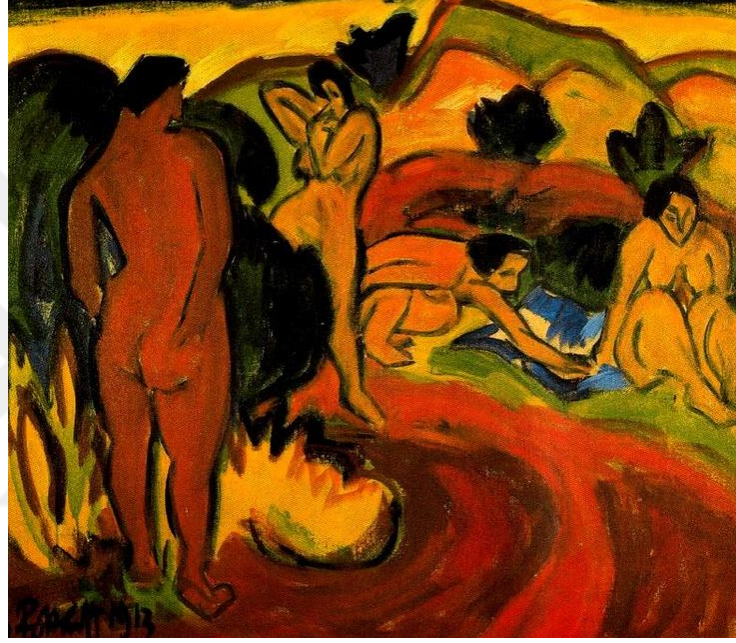
**Resim 1.2.** Ernst Ludwig Kirchner, Marcella. 1909-10. Tuval Üzerine Yağlıboya. 76 x 60 cm, Moderna Museet, Stockholm.  
([https://it.wikipedia.org/wiki/Marzella\\_\(Kirchner\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Marzella_(Kirchner)))

Marcella’da başında kurdelesi, çıkmamış göğüsleri ile ergenlik dönemine girmiş genç bir kız resmedilmektedir. Vücudunun kıvrımları ve oturuş şekli genç kız, cinsel açıdan kışkırtıcıdır. Sağ elini saçlarında dolaştırarak izleyiciye özgüvenli bir bakış atmaktadır. İri siyah gözler ile çekici bir genç kız izlenimi yaratmaya çalışan Kirchner, van Gogh’un tarzından ve Georg Seurat’ın renklerin uyumsuz tonlarının bir arada kullanılmasından esinlenmiştir. “Kirchner, Hollandalı sanatçının renklerinin canlılığından ve zenginliğinden, Georges Seurat’dan öğrendiği gibi ‘uyumsuz’ tonları kullanma cesaretinden hoşlanıyordu. İki özellik de *Marcella*’da görülmektedir. Kırmızımsı pembe beden, kıvrılmış kollar ve birbiri üstüne atılmış bacaklar çok az fırça darbesiyle oluşturulmuştur; yüzün ve kolların dış hatları, adeta aniden patlayan koyu yeşil lekelerle ayırt edilmektedir. Resimde van Gogh’un yapıtlarına benzeyen iki bariz özellik göze çarpar: resmin solundaki koltuk kılıfı ile dekoratif Japon panosu ve sağda, duvar ile zemini ayıran mavi-yeşil çizginin kesintili kullanımı. İmge hem cüretkâr hem de samimi, hatta cinsel açıdan kışkırtıcıdır. Resmin öznesi, Marcella, siyahla boyanmış çekici iri gözleri ve öğrencilerin saçlarına taktığı kurdelesiyile göğüsleri henüz gelişmemiş bu ergen kız, doğrudan resmin dışına, ressama/izleyiciye bakmaktadır<sup>39</sup>.”

<sup>39</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 104.



1884 yılında doğan ve Kirchner ile birlikte Köprü Grubu'nun kurulmasına öncülük eden diğer bir isim olan Karl Schmidt-Rottluff'un *Kumsalda Yıkanan Dört Kadın* eseri, Köprü Grubu'nun son yılına denk gelen 1913 yılında resmedilmiştir. Bu eser sanatçının açık hava atmosferinde kurgulanan *Dangast Manzarası* resminden farklıdır. Schmidt-Rottluff bu eserde “formların dairesel bir akış oluşturacak şekilde düzenlenmesi ve resme müzikal bir nitelik katmak amacıyla karşıt renk kullanımı sayesinde bu etkiler büyük oranda yumuşatılmıştır<sup>40</sup>.”



**Resim 1.3.** Karl Schmidt-Rottluff, *Kumsalda Yıkanan Dört Kadın*, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 88 x 101 cm, Sprengel Museum, Hannover. (<http://delunepierre.unblog.fr/category/peinture/>)

*Köprü* Grubu sonradan katılan yeni üyeleri sayesinde zamanla geniş bir yelpazeye dönüşmeye başladı. 1867 yılında Almanya'nın kuzeyinde doğan Emil Nolde, gruba 1906-1907 yılları arasında katıldı. “Son derece dindar olan sanatçı, deniz manzaralarıyla itibar kazanmıştı ama aynı zamanda İncil’de geçen menkıbelerden de ilham alıyordu. Grup, ona ağaç baskısı tekniğini öğretti; o da grubu asit oyma tekniğiyle tanıştırdı<sup>41</sup>.” Ayrıca 1906 yılında gruba Max Pechstein dâhil oldu.

<sup>40</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 132.

<sup>41</sup> Stephen Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü*, 380.



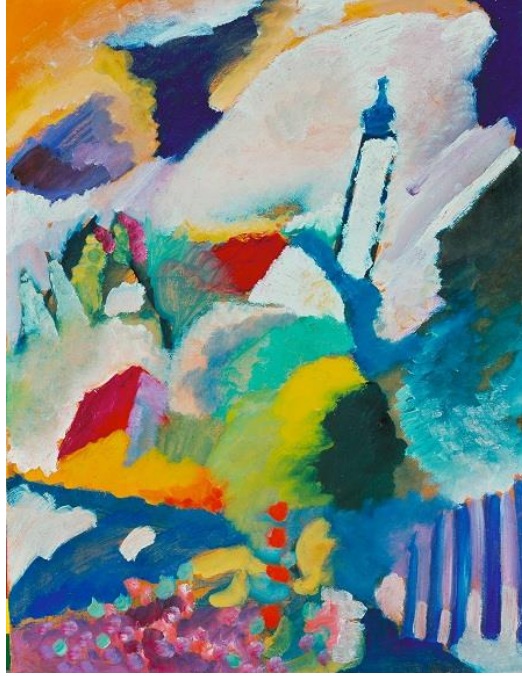
**Resim 1.4.** Emil Nolde, *İsa'nın Aşağılanması*, 1909, Tuval Üzerine Yağlıboya, 86 x 106,5 cm, Brücke Museum in Berlin. (<http://www.actingoutpolitics.com/emil-noldes-verspottung-mocking-of-christ-by-the-soldiers-1909-what-compassion-towards-those-who-torture-you-means/>)

Nolde'nin dindar kişiliğini yansıttığı resmi *İsa'nın Aşağılanması*'nda, "İsa grotesk yüzleri ve özellikleri olan bir grubun ortasında sıkışıp kalmıştır. Bu figürlerin yüzleri, sarımsı turuncu ile zümrüt yeşili arasındaki uyumsuzluğun resmin içinden dışarı doğru adeta haykırırcasına çıktığı marazi bir ışıkla aydınlatılmıştır. Resmin anlatı odağı öfkeli, kötü bakışlar ve alay eden ağızlardır. Gözler ve dişlerdir. Ama daha derin bir düzeyde bir resim tutkuyla da ilgilidir. Nolde'nin tabiriyle 'içinden gelen sesin doğrudan ona seslendiği bir 'enerji', Nolde resimle ilgili olarak şunları yazmıştır: '... bir emsal veya model olmaksızın... iyi tanımlanmış, sınırları belli bir fikir olmaksızın... muğlâk bir parlama ve renk hissi yeterliydi... yoksa resim kendi kendine şekillenirdi'<sup>42</sup>."

Her ne kadar ilk başlarda müthiş bir idealist tutumla başlasa da grup giderek etkisini yitirmeye başlar. 1907 yılında Henri Matisse'in açtığı kişisel sergi, Köprü grubunun vizyonunun değişmesine yol açar. Matisse'in sergisi ile birlikte kazandığı başarı, grubun sarsılmaz sanılan bağlılığının sarsılmasına sebep olur. Gruptakiler Matisse gibi bir başarı elde etme düşüncesi ile Başkent Berlin'e taşınmaya başlar. Berlin'e taşındıktan sonra grupta ayrılanlar olur. Ve nihayetinde grup 1913 yılında dağılır.

<sup>42</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 100-101.

Alman Dışavurumculuğunun geliştiği ikinci şehir ise Münih'tir. Münih'teki başrol ise 1896 yılında Münih'e taşınan Rus asıllı ressam Wassily Kandinsky'dir. Önceleri daha basit düzlemde resimler yapan Kandinsky'nin hayatı 1900 yılında Münih Akademisi'nde Stuck'tan ders almaya başlamasıyla farklı bir yönde değişti. Orada sonraları yakın dost olacağı Alexei von Jawlensky ile tanıştı. Aynı yıl Münih'te 'Phalanx' adlı grubu kurdu ve orada ders vermeye başladı. Phalanx hem bir gruptu hem de sanat okulu olarak faaliyet gösteriyordu. 1902 yılında kendi sanat okulunun öğrencisi olan Gabriele Münter ile tanıştı ve sevgili oldular. Beraber yaşamaya başlayan çift, yazlarını Bavyera'daki Murnau adlı küçük kasabada geçirmeye başladılar. Murnau'da geçen yıllar Kandinsky'nin sanatı için paha biçilemez önem arz ediyordu. Doğa, Kandinsky için son derece ilham vericiydi. "Thomas Mann'ın 'Doğa, bireyi cesurca cezbeder' sözünü ödünç alır. Murnau, Kandinsky için yalnızca bir doğa parçası değildir. Onun için belirsiz olan gerçekliğe açığa vuran bir yerdir. Kandinsky orada renklerin, hatların ve şekillerin gizli ritmini gördü. Doğa, onun için görünenden çok daha fazlasıydı. Murnau'da tecrübe edindikleri onun ekspresyonist üslubunun gelişmesinde önemli bir rol oynamaktadır<sup>43</sup>."



**Resim 1.5.** Wassily Kandinsky, *Church in Murnau*, (Murnau'daki Klise) 1909, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50,2 x 64,7 cm, Museum of Modern Art, New York.

(<http://www.wassilykandinsky.net/work-21.php>)

<sup>43</sup> Mikhail Guerman, *Vasily Kandinsky: 1866-1944*, Parkstone International, New York 2015, 52.

Murnau, Kandinsky'nin sanatçı yönünü besleyen bir yer halini alır. Cam vitray ve ağaç baskı tekniklerini Murnau'da öğrenir. "1908'den 1910'a kadar Murnau'da geçen yıllar hayli önemliydi, çünkü Kandinsky, Münter ve ressam arkadaşları Alexei von Jawlensky (1864-1941) bu sırada oldukça farklı bir ekspresyonist üslup geliştirdiler. Jawlensky'nin fovizmle bağından etkilenecek yaptıkları parlak, renkli manzara resimleri ve sokak sahnelerinde, kompozisyona ilişkin giderek güçlenen fikirler doğrultusunda, nesneyi, saf özünü ortaya çıkaracak tanımlayıcı ayrıntılara indirgemeye başladılar. Kandinsky'nin *Murnau'daki Kilise* adlı resmi, şekil ve renk açısından eski resimlerindeki ayrıntılardan çok daha azını içeriyordu<sup>44</sup>."

Aralık 1909 yılında *Yeni Münih Sanatçılar Derneği*'ni kuran Kandinsky, 1911 yılında "açık hava ressamı<sup>45</sup>" olan Franz Marc (1880-1916) ile tanıştı. Dindar bir annenin ve uzman bir manzara ressamı babanın çocuğu olarak Münih'te dünyaya gelen Franz Marc, Münih'te sanat eğitimini tamamlar ve Paris'e yerleşir. Gauguin ve Van Gogh'tan etkilenen Marc, Paris'te Matisse'nin resimlerini gördükten sonra onun etkisi altına girer ve ilk sergisini oluşturur.



**Resim 1.6.** Franz Marc, *Horse in a landscape*, (*Manzaradaki At*), 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 85 x 112 cm Folkwang Museum, Essen.  
(<https://www.wikiart.org/en/franz-marc/horse-in-a-landscape-1910>)

Franz Marc, resmi basite indirgeyerek özünü bulmak için, "Amacının, sanatın 'mutlak özünü' keşfetmek olduğunu açıkladı; 'dışavurumcu' yeni çizgilerle ve renklerle beslenen, bilinen şeylere -ağaçlar, kuşlar ve hayvanlar- uygulanabilecek yeni bir resimsel hassasiyete, bir dereceye kadar soyut stilizasyonuna ihtiyaç duyulduğunu

<sup>44</sup> Stephen Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü*, 381.

<sup>45</sup> Susanna Partsch, *Franz Marc: 1880-1916*, Taschen GmbH, Köln 2001, 95.



hissediyordu<sup>46</sup>.” Manzaradaki At (1910), sanatçı Marc’ın soyut çalışmalarının ilk örneklerindedir. “‘Mavi’yi sertliği, dayanıklılığı ve zekâyı temsil eden eril bir öge; ‘sarı’yı zarafeti, zevki ve duyarlılığı ifade eden, dişilik özelliklerine sahip bir unsur; ‘kırmızı’yı da maddesel dünyanın -ağır, savaşçı ve zalim- simgesi olarak görüyordu. Bu ana renkleri karıştırmak, belli başlı özelliklerini de karıştırmak demektir: Kırmızıya sarı eklendiğinde kırmızının ağırlığı ve zalimliği zarafet ve duyarlılıkla yumuşatılır. Kırmızıya mavi eklendiğinde savaşçı özellik sertlik ve dayanıklılıkla kıvama getirilir<sup>47</sup>.” Sanatçının *Manzaradaki At* eserine bakarken kendisinin oluşturduğu bu kurama göre; değerlendirdiğinde eser yalnızca resimsel öğelere sahip olmaktan çıkar ve zor kavranabilen ruhsal bir trajediye dönüşür.

1910 yılında Kandinsky farklı bir alana yönelim gösterdi. “1910 yılında kendini yenileyen sanatçı, Ciurlionis’in (1875-1911) etkisi ile soyut sanata yöneldi. Sanatçı bir yandan dışavurumcu soyut resimler, diğer yandan dışavurumcu soyutlamaya giden figüratif resimler üzerinde çalışmayı sürdürdü<sup>48</sup>.”

1910 yılından özellikle 1912-1913 yılına kadar soyut resim ile ilgilenen Kandinsky’nin “soyutlama kuramının merkezinde, kişilerde, hiçbir referans olmaksızın sanat yapıtının dış formunu saptamaya muktedir bir ‘içsel ihtiyaç’ bulunduğu fikri yer alıyordu. Kandinsky’e göre sanatçının görevi önce ‘içsel sesi’yle iletişim kurmak ve sonra bu iletişimi sürdürme, ardından bu sesin görsel eşdeğerini araştırıp form ve renk halinde tuvale aktarmaktır<sup>49</sup>.”

---

<sup>46</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 106.

<sup>47</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 106.

<sup>48</sup> Demirkol, 36.

<sup>49</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 130.



**Resim 1.7.** Wassily Kandinsky, *İlk Soyut Sulu Boya*, 1913, Kâğıt Üzerine Kurşun Kalem, Sulu Boya Mürekkep, 50 x 65 cm, Musée National d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.  
([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kandinsky.\\_Aquarell\\_ohne\\_Titel,\\_1910\\_oder\\_1913.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kandinsky._Aquarell_ohne_Titel,_1910_oder_1913.jpg))

Kandinsky soyut resim çalışmalarına devam ederken; 1911 yılında '*Yeni Münih Sanatçılar Derneği*' dağılır ve Franz Marc ile birlikte Der Blaue Reiter (Mavi Atlı) grubunu kurarlar. Türkçe anlamıyla 'Mavi Atlı', 'Mavi Binici' ya da 'Mavi Süvari', tıpkı Köprü grubu gibi Erken Dışavurumcu dönemde Almanya'da ortaya çıkan ve modern sanatın çıkış noktası olarak kabul edilen bir akımdır. Fransa'da ortaya çıkan ve çabuk dağılan Fov'lardan farklı olarak, Almanya'daki Dışavurumculuk hareketleri daha sağlam ilerler. *Mavi Atlılar* grubu *Fovizm*'in temelinde yatan vahşilikten farklı bir duruş sergilerler. Onların yaptığı daha çok içgüdüselidir. "Sanat yaratması her dönemde sanatçının yaşadığı ortamla, dönemle ve çevresi ile hesaplaşmasının ürünü olmuştur. Dışavurumculuk için de aynı şey söz konusudur. Ancak bu hesaplaşmada iç-dünya, başka deyişle çok öznel duygular dile gelir. Ama yine de tüm öznelliğe ve bunun getirdiği çeşitliliğe karşın sanatçının gerçek karşısındaki tavrı aynıdır: Sanatçının görevi, görünen gerçeği yansıtma değil, gerçeğin özüne inmek, hakikati aramaktır. Bu arayışta mistik eğilimler ağırlıktadır ve özellikle teozofinin etkileri görülür<sup>50</sup>."

<sup>50</sup> Nazan İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi: Yeni Bir Alımlama Boyutu*, (2. Basım), Remzi Kitapevi, İstanbul 1995, 41.

“*Mavi Atlılar* idealizminin temelini, Alman sanat kuramcısı ve yayıncı Reinhard Piper sayesinde günümüze kadar gelen Joseph Beuys’un ‘Jeder Mensch ist ein Künstler’ (Her insan bir sanatçıdır) cümlesi oluşturmaktadır<sup>51</sup>.” Mavi Atlı grubunun Alman şair Beuys’un ‘her insan bir sanatçıdır’ teorisini benimsemesinin altındaki yatan sebep, grubun sanatlarını uluslararası bir platforma taşıma idealindedir. Kandinsky’nin ve Marc’ın öncülük ettiği akıma daha sonra Gabriele Münter, A. Macke, A.Kubin, Paul Klee, Jawlensky ve Werefkin katılmıştır.

Grup ilk sergisini 16 Aralık 1911’de Münih’te, ikinci sergisini Nisan 1912’de yine Münih’te açar. “Kandinsky *Sanatta Tinsellik Üzerine* adlı kitabını 1910’da bitirmiştir; 1912 yılında yayınlanmıştır. 1912’de ‘Mavi Atlı Almancağı’ yayınlanır. Almanca içinde Rusya, Çin, Borneo, Kamerun, Uzakdoğu Adaları ve Yeni Kaledonya’dan seçilmiş resimler vardı. Ayrıca Mart 1912’de Berlin’de ‘Der Sturm’ (Fırtına) dergisinin açtığı ‘Der Blaue Reiter’ sergisi düzenlendi<sup>52</sup>.” *Mavi Atlı Almancağı*, Richard Wagner’in *Gesamtkunstwerk* (bütünlüklü sanat eseri) ideali çerçevesinde oluşturulmuştur. Wagner’in opera alanında devrim yaratan idealine göre; müzik, drama, şiir sanat alanları tek bir sahnede aynı anda estetize edilmelidir. Bu anlayıştan yola çıkan *Mavi Atlılar* için özellikle resim ve müzik olmak üzere sanatlar arasındaki ilişki önem arz etmektedir. “Almancağıta önemli olan diğere bir kavramda özellikle Kandinsky’nin vurguladığı nokta sanatta sinestezi\* nin önemidir. Almancağıta küçük bir tiyatro oyunu düzenlenmiştir. Oyunun adının ‘Der gelbe Klang’ (Sarı ses)’tır. Rengi duymak anlamında kullanılan başlık Kandinsky’nin sinesteziye olan ilgisini göstermektedir. Nitekim ‘Mavi Atlı Almancağı’nın konusu, farklı sanatlar ve farklı ırktan insanlar arasında bir sinestezi oluşturmaktır<sup>53</sup>.”

<sup>51</sup> Siegfried Lokatis, Ingrid Sonntag (Hg.), *100 Jahre Kiepenheuer-Verlage*, Ch. Links Verlag, Berlin 2011, 89.

<sup>52</sup> Demirkol, 36.

\*Sinestezi Yunanca kökenli bir kelime olup birleşik duyu anlamına geliyor. Sinestezi hastalarında herhangi bir duyunun uyarımı otomatik olarak başka bir duyu algısını tetikliyor. Daha açık bir deyişle, renkleri duyup, şekilleri tadıp, sesleri koklayabiliyorlar. <http://nbeyin.com.tr/synesthesia-sinestezi/> sayfasından 15.11.2016 tarihinde saat:16.00’da alıntılanmıştır.

<sup>53</sup> Shearer West, *The Visual Arts in Germany 1890-1937: Utopia and Despair*, Manchester University Press, New York 2000, 73.



**Resim 1.8.** Wassily Kandinsky, Franz Marc, *Mavi Binici Almanak İçin Kapak Tasarımı 1911*, Kâğıt Üzerine Suluboya, Hint Mürekkebi ve Kalem, 27,9 x 21,9 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus Münih, Almanya. ([https://en.wikipedia.org/wiki/Der\\_Blaue\\_Reiter](https://en.wikipedia.org/wiki/Der_Blaue_Reiter))

Almanakta Kandinsky, Marc, Klee ve Macke'nin sanat üzerine yazmış olduğu yazılarının yanında “dönemin yenilikçi bestecilerinden Alban Berg, Anton Schönberg, Anton Webern'in müzik çalışmalarıyla şiir ve tiyatro üzerine yazıları da yer almıştır. Ayrıca, Fransız ve Rus sanatçılarıyla Afrika, Mısır heykellerine, Japon baskılarına, Bavyera halk sanatlarıyla Çocuk resimlerine de yer verilmiştir<sup>54</sup>.” Bu yıllığın ikinci sayısı savaş nedeniyle çıkarılamamıştır. Mavi Binici sanatçılarının söylemlerine göre; “her türlü sanat tarzının gözden geçirilmesi ve sanatı sanat yapan ve kalıcı olan niteliklerin saptanması ve sanatın işlevinin anlaşılması gerekir: Çalışmaları da bu yönde olmuştur. Grubun üyeleri, çocuk desenlerine ve hapisanedeki mahkûmların desenlerine, akıl hastalarının resimlerine ve primitif sanata da büyük ilgi göstermiştir. ‘Nordik dekoratif sanatı’ yeniden gündeme getirmiş ve bu sanatın oymacılık işleriyle ilgilenmişlerdir<sup>55</sup>.”

Grup sanatların çeşitliliğine önem verdiğinden belirli bir sanat programı oluşturmamışlardır. Deneyle açık bir tavır benimseyen grup, Kandinsky'nin ve Marc'ın yenilikçi tutumları doğrultusunda çalışmışlardır. “Dışavurumcu nitelikte yapıtlar üreten bu sanatçılar, Die Brücke'nin güçlü ve vurgulayıcı anlamına karşı duygusal, gizemci ve felsefi bir yaklaşım içinde olmuşlar ve belli biçimlere bağlı

<sup>54</sup> *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (1. Cilt), 263.

<sup>55</sup> Keser, 91.



kalmaksızın, iç dünyalarını kendi öz anlatım biçimlerine göre yansıtmayı amaçlamışlardır. Ayrıca Die Brücke'ye oranla daha yumuşak ve parlak renkleri yeğlemişlerdir<sup>56</sup>." Grup adını, Almanya'nın ilk sayısının kapağında yer alan Kandinsky'nin atlı resimlerinden almıştır. Mavi ise Franz Marc'ın 'mavi'ye olan tutkusundan gelmektedir. Marc'ın, Yahudi asıllı kadın şair Else Lasker-Schüler ile ressamın Berlin'e taşındığı yıl olan 1912'den Marc'ın 1916 yılındaki ölümüne kadar devam eden mektuplaşmalardan "“mavi'nin mistizmine ne denli inandığı ortaya çıkmaktadır. Marc, arkadaşı Kandinsky'ye Berlin'den gönderdiği mektubunda o sırada yeni tanıştığı Schüler için "muhteşem bir insan<sup>57</sup>" olarak bahsetmiştir<sup>58</sup>." Schüler'in son şiir kitabının adının 'Mein blaues Klavier' (Benim mavi piyanom) olması, 'mavinin' şair içinde ne denli önemli olduğunun göstergesidir. Grup, I. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla dağılmıştır.

Dünya Savaşları'ndan önce *Köprü* ve *Mavi Atlı* grupları ile filizlenmeye başlayan Ekspresif hareketlerin gelişim noktasının Almanya olmasında, kuşkusuz ülkenin her iki Dünya Savaşı'nda almış olduğu darbelerin etkisi büyük orandadır. "Bu akımda en çok savaşın yarattığı dehşete tepki gösterilmiştir, kan dökücülük sanki bir alışkanlık olmuştur. İnsan umutsuzdur, insanın umutsuzluğuna çare aranır. Bu eski, kötü, hasta, yoz düzenin yıkılması gerekmektedir<sup>59</sup>." Almanya'nın özellikle *Birinci Dünya Savaşı* sonrasında ekonomik anlamda yaşadığı çöküntü, sanatçıların ekspresif bir yöntemle duygularını dışa vurmalarına sebep olmuştur. "Almanya'da 1910-1915 yılları arasında, sanayi ve ekonomik gücün hızla iyileşme ve yükselme göstermesi ve Avrupa'da yaşanan rekabete dayalı endüstriyel ekonomik sıkıntılar, Almanya'daki işsizliğin artmasına neden olmuştur. Endüstriyelleşme birlikte iş gücüne olan ihtiyaç azalmış ve makineler işten çıkarılan işçilerin yerini almıştır. Makineler bağlı olarak çalışmak zorunda kalan işçinin geleceğe dair kaygıları ve güvensizliklerine bireydeki ruhsal çöküntüyü hazırlayan önkoşullar olmuştur<sup>60</sup>." Ülkenin ekonomik anlamda yaşadığı bu çöküntü, bireylerde geleceğe yönelik kaygı ve güvensizliğe neden olur. Gelecekle ilgili

<sup>56</sup> *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (1. Cilt), 263.

<sup>57</sup> Klaus Lankheit (Hg.), *Wassily Kandinsky Franz Marc Briefwechsel*, R. Piper&Co. Verlag, München 1983, 204.

<sup>58</sup> Frank Dersch, *Über das Geistige im Expressionismus -Der blaue Reiter und der Glaube*, (essay), Grin Verlag, Norderstedt 2005, 4.

<sup>59</sup> Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Yayınları, Ankara 2008, 250-251.

<sup>60</sup> Friedrich Bayl; "Resimde Dışavurumculuk", *Sanat Dünyamız Dergisi Ekleri Modernizmin Serüveni Dizisi: 1 - 8*, Haz. Enis Batur, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, 266.

bir güvencesi olmayan birey, ruhsal açıdan depresyona sürüklenir. Nitekim bireyleri yaşam macerasında ayakta tutan umutlarıdır. Umutlarını yitiren biri için tek çıkar yol hayata karşı haykırıştır. Ekspresyonizmde esasen bu haykırışın bir ürünüdür. Toplumuna karşı kayıtsız kalmayan sanatçılar duygularını dışa vurma ve haykırma yoluna gider.

Ekspresyonizmi her şeyden önce, büyük bir sarsıntı olarak yaşanan toplumsal bir bunalım çerçevesinde incelemek gerekir. (...)1914 savaşı sonrası daha da derinleşecek olan Alman tarihinin bu büyük toplumsal bunalımı, bu idealist başkaldırı, bu huzursuzluk, işte toplumun bu karşıtlıklarla dolu durumundan kaynaklanmaktadır: Emperyalist ülkeler bozguna uğramış, enflasyon yerleşmiş, devlet iflas etmiştir; savaş tüm hayalleri yıkmıştır. Burjuvazinin gelenekçiliği ve natüralizme boyun eğişi karşısında ekspresyonizm alman ruhunun patlaması, değişiklik ve özgürleşme sanatıdır<sup>61</sup>.

Engin Beksaç, Ekspresyonizm üzerine yaptığı açıklamada; ekspresyonist hareket içinde yer alan değişik sanat anlayışları ve eğilimlerinin geliştiği ülkenin Almanya olduğunu yineler ve sözlerine bu çıkışta özellikle 20.yüzyıl başlarında Almanya'nın içinde bulunduğu politik çalkantılar ve ekonomik düzensizliğinin etkisi olduğu şeklindeki açıklamasıyla sözlerine devam eder. Alman tarihinin en büyük toplumsal bunalımı olarak *Birinci Dünya Savaşı* sonrasındaki dönemi işaret eden Beksaç, ekspresyonizmi idealist bir başkaldırı olarak görür ve bu başkaldırının toplumun karşıtlıklarla olan durumundan kaynaklandığından dem vurur. Ekspresyonizmi, doğrultusundaki bir kültüre karşı duyulan öfke bir yandan topluma yöneltilmiş bir suçlama olarak gören Beksaç'a göre; dışavurumcu sanatçı, Almanya'daki olumsuz koşullar karşısında ancak şiddetli, kaygılı ve huzursuz sanat eseriyle durabilmiştir<sup>62</sup>.

Sanayi Devrimi ile ortaya çıkan kapitalist gereksinimler ve büyük devletlerin dünya üzerinde söz sahibi olmak adına başladıkları sömürge mücadelesi, beraberinde savaşı getirir. Aslında her iki savaşında temelinde yatan neden, ülkelerin güç sahibi olmak adına yarış içerisine girmeleridir. Bu yarışta ellerinde olan en önemli koz, sanayilerini geliştirmeleridir. Bu arzuyu geliştirebilmek adına ağır bir iş gücü sarf etmek zorunda kalan endüstri toplumlarında bireyler, baskıyı üzerlerinde hissediler. Richard Sheppard, "Der Sturm" dergisindeki bir yazıya da yer verdiği açıklamasında; "Der Sturm'un ilk yazısının öz sözünde, Rudolf Kurtz, *'Biz onların huzur verici, ciddi, yüce dünya imgesini sinsice bozmak istiyoruz. Çünkü bu ciddiyeti varoluşsal bir adalet, kaba*

<sup>61</sup> Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, 189.

<sup>62</sup> Bkz: Engin Beksaç, *Avrupa Sanatı*, 122.

*insanlara özgü bir uyumsuzluk olarak görüyoruz'* diyordu. Onlardan kasıt burjuva toplumuydu. Çünkü sanayi ile gelen kapitalizm insani vasıfları öldürüyor onun zihnini ve iradesini makineleştirerek köleleştiriyordu. Toplumsal, siyasi, dinsel ve kültürel etkenler her dönemde sanatçıların içinde yaşadıkları çağa karşı tutumlarını doğrudan etkilemiştir. Bu nedenle sanatı ve sanatçıları, sözü geçen tarihsel gelişim dönem içerisinde incelenmesinin doğru olacağı kanısındayım<sup>63</sup>.”der. Bir sanatçıyı kendi toplumunda yansıyanlardan ayırt etmek çok güçtür. Nitekim sanatçı, toplumun aynası olması anlamında büyük bir rol oynamaktadır. Sanatçılar yaşamın tam kendisinden ilham alır. Dışavurumcu sanatçılar da yaşamın ağır yüklerinden kaçınmak adına rotayı kendi iç dünyalarına çevirmişlerdir. Toplum ve iç dünyaları arasında çatışan sanatçı mutlak bir uyum sorunu yaşar hale gelmiştir.

Dışavurumcu sanatı tam olarak ifade edebilmek için daha derinlere sanatçının iç dünyasına inmekte yarar vardır. Duyguların dışavurumu ile bir nevi iç dünyanın tercümanı olan ekspresyonizmde; sanatçı başrolü oynamaktadır. Ekspresyonizm için her ne kadar ‘duyguların dışavurumu’ şeklinde ortak bir tanımlama yapılsa da, bir olayın her sanatçı da oluşturduğu etki farklıdır. Ekspresyonist sanatçıların kesiştiği nokta, tuvale doğru fıskıran duygu yoğunluklarıydı. Öyle ki “1914 sonrası savaşla beraber yalnız askerler değil tüm insanlık üzerinde savaşın yarattığı travmayı ifade eden ekspresyonistler için çığlık atmayan eser, sanat eseri olarak kabul edilmemiştir<sup>64</sup>.” Savaşın yarattığı yıkım yalnızca askerleri ilgilendiren bir durum değildir. Savaş, insanoğlunun iliklerine kadar işleyen bir travmadır. Bir ressamın silahı fırçasıdır. Tuvale yansıyan her bir renk, çizgi, şekil bir iç çekiş, bir çığlıktır. Boris Groys *Sanatın Gücü* adlı kitabında sanatçının devlet tarafından örgütlenmiş baskıcı bir güce tepki verdiğini yineler. Sanatçının zaman zaman devletin baskıcı gücü karşısında bireysel özgürlüğünü korumak adına sessiz kalsa da devlet ile kıyasıya bir rekabet içinde olduğunu altını çizer<sup>65</sup>.

<sup>63</sup> Richard Sheppard, “Alman Dışavurumculuğu”, *Sanat Dünyamız Dergisi Ekleri Modernizmin Serüveni Dizisi: 1 – 8*, Haz: Enis Batur, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, 240.

<sup>64</sup> David F. Kuhns, *German Expressionist Theatre*, Cambridge University Press, New York 1997, 102

<sup>65</sup> Bkz: Boris Groys, *Sanatın Gücü*, (2008), (Çev. F. Candil Erdoğan), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2014, 125.

*Birinci Dünya Savaşı*, sanatçının devlet ile ne denli rekabet içinde olduğuna en iyi örnektir. *Birinci Dünya Savaşı* ile birlikte sanatçı da kendi bireyselliğini korumaya yönelik bir savaşın içerisine girer.

*Birinci Dünya Savaşı*'nın patlak vermesiyle birlikte avangardın kanalları açıldı. Bu kanallar genellikle Paris'e, Oslo, Milano, Moskova, Viyana ve Barselona gibi çok çeşitli şehirlerden uzanıyordu. Ama bazen akıntı tersine de dönüyordu ve bazen Paris'e hiç uğramıyordu: Kandinsky'nin Münih'teki varlığının işaret ettiği bir Rus-Alman eksenini güçlendi. Fakat Ağustos 1914, bu karşılıklı beslenmeye bir son verdi ve avangarda bir daha hiç eksik kalmadığı bir yabancı düşmanlığı kattı. Savaşın etkisi basitçe bir seyahat engeli değildi. Sanatçılar ister istemez çatışmanın içine sürüklendiler. Birçokları yaralandı, öldü ya da zihinsel çöküntü yaşadı. Diğerleri ya da bazı durumlarda aynı kişiler toplumun karşısında, kendilerini devirmek istedikleri toplumsal güçlerle ittifaka girmiş bulacak kadar Hayal kırıklığına uğramıştı<sup>66</sup>.

*Birinci Dünya Savaşı* sırasında yaşanan atmosferin sanat alanına en büyük yansıması Dışavurumculuğun ortaya çıkmasıdır. Modern sanat içerisinde belki de sanatçının vahşete ve yıkıma karşı çıplak gözle baktığı en kötümser bakış açısıdır. *Birinci Dünya Savaşı* öncesinde sanayisini kurmaya çalışan Almanya'nın diğer gelişmiş ülkeler tarafından dışlanmasının yansımasıdır. Hal böyle iken;

Sanatçılar arayış içinde büyük sanat merkezlerinde toplanıyorlar, gruplar oluşturuyorlar, bir gruptan başka bir gruba geçiyorlar, kısa süre içinde dağılıp yeni gruplar oluşturuyorlardı. Ulusalcı eğilimler etkili değildi bu hızlı sanat yaşamında. Paris, Berlin, Münih, Moskova gibi büyük sanat merkezlerinde, ülkeler arasında sınır yokmuşçasına yoğun bir kültür alış-verişi yaşıyordu. *Birinci Dünya Savaşı*'nın gerilimli politik ortamında, sanatçıların hangi ulustan oldukları, söz gelimi Picasso'nun İspanyol, Kandinsky'nin Rus olması bir rol oynamıyordu. Biri Paris'te öteki Münih'te iki büyük akımın başını çekebiliyordu.<sup>67</sup>

<sup>66</sup> Charles Harrison, Paul Wood, *Sanat Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, (2003), (Çev. Sabri Gürses), Küre Yayınları, İstanbul 2011, 249.

<sup>67</sup> İpşiroğlu, 35.



**Resim 1.9.** Käthe Kollwitz, *Nie Wieder Krieg (Yeniden Savaşa Hayır)*, 1924, Lithographie, 93,5 x 71 cm. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin. (<http://oxford.indymedia.org.uk/2011/04/478328.html>)

Sanatçıların ulus ayırmaksızın bir arada savaşa karşı duruşları, onların kötücül olana karşı olumsuz bir tavır beslemelerindendi. Birçok sanatçı savaş aleyhtarı eserler üretmeye başladı. Käthe Kollwitz bunlardan biri idi. Käthe Kollwitz'in eserinde göze çarpan, “*Nie Wieder Krieg*” (*Yeniden Savaşa Hayır*) mottosu, sanatçıların savaş karşısındaki duruşlarının simgesidir. Havaya kalkan sağ kol özgürlüğü, kalbin üstünde duran sol el ile bağlılığı ifade eder. Almanya'nın *Birinci Dünya Savaşı* dönemindeki yalnızlığı, sanatçılar açısından hem savaşız bir ortamda yaşama özgürlüğünü hem de yalnız ülkelerine karşı milliyetçi bir duyguyu barındırır.

*Birinci Dünya Savaşı*'nın diğer bir verimli sanatçısı “kendisi de aynı zamanda savaşta asker olarak aktif bir rol oynayan<sup>68</sup>” Otto Dix'tir. Kendisi de savaşta aktif savaşan Otto Dix'in 1923 yılında yaptığı *Schützengraben* eseri savaş dönemini anlatan dışavurumcu resimlere örnektir. “Mevzi Savunması” anlamına gelen *Schützengraben* ifadesi kuşkusuz Otto Dix tarafından tesadüfi verilmemiştir. Resimde kullanılan karamsar renkler, resmin başrolünde olan korkulan gözleri açılmış bir asker ile savaşın şiddeti, izleyiciye hissettirilir.

<sup>68</sup> Ashley Bassie, *Expressionismus*, Parstone International, New York 2012, 103.



**Resim 1.10.** Otto Dix, *Der Schützengraben*, 1923, Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 28,5 x 28,9 cm, Zeppelin Museum Friedrichshafen, Friedrichshafen. (<https://tr.pinterest.com/pin/357825132869205767/>)



**Resim 1.11.** Ernst Ludwig Kirchner, *Schlemihl Allein in seinem Zimmer*, (*Schlemihl Odasında Yalnız*), 1915, Renkli Gravür 33 x 23,5cm, Kunstmuseum, Basel. (<http://www.image-bar.com/de/images/view/1014915/Ernst-Ludwig-Kirchner/Schlemihl-Alone-in-His-Room>)



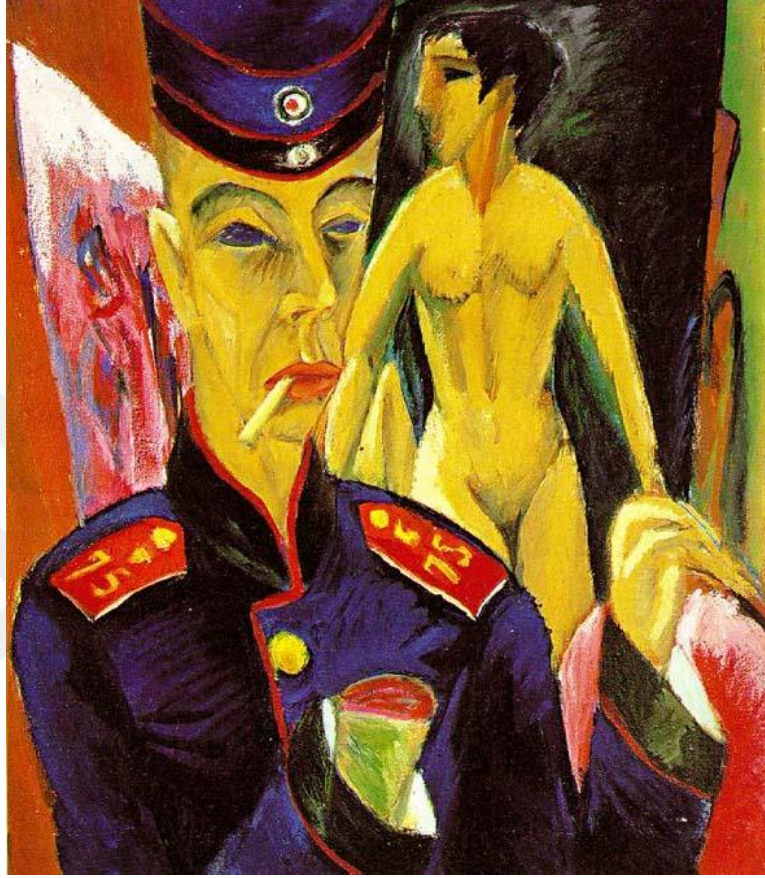
**Resim 1.12.** Ernst Ludwig Kirchner, *Der Verkauf des Schattens*, (Gölgenin Satışı) 1915, Renkli Gravür 28,2 x 21,9 cm, Kunstmuseum, Basel.  
(<https://www.artsy.net/artwork/ernst-ludwig-kirchner-verkauf-des-schattens>)

Kirchner'in aynı yıl yaptığı her iki tablosu da renk kullanımı açısından kayda değerdir. Koyu renkler ve keskin fırça darbeleri kullanılmıştır. İlk resimde çıplak bir şekilde duran bir asker vardır. Çıplak, zayıf, perişan bir figür göze çarpar. İkinci resimde ise; mor renkle boyanmış bir figür vardır. Her iki eserdeki önemli nokta; eserlere *Schlemihl allein in seinem Zimmer* (*Schlemihl Odasında Yalnız*) ve *Der Verkauf des Schattens* (*Gölgenin Satışı*) isimleri verilerek, Alman Romantik Dönemi yazarı Adelbert von Chamisso'nun 1814 yılında kaleme aldığı eseri *Peter Schlemils wundersame Geschichte* (*Peter Schlemihl'in Olağanüstü Öyküsü*)'ye atıf yapılmasıdır. Gölgesini şeytana satan Peter Schlemihl ile aynı kaderi paylaşan iki karakter resmeden Kirchner, 28 Temmuz 1919 yılında Gustav Schifler'e yazdığı mektupta da belirttiği gibi; "Peter Schlemihl'in Alman Romantik Dönem'de önem arz eden hikâyesinin savaş dönemindeki yansımalarına işaret eder. Gölgesini satmak sembolünün insanoğlunun kimliğini kaybetmesiyle ilişkilendirir. İnsanlığın kaybolmasına nükte eden Kirchner, gölgenin insanlığın çantasına yeniden konulduğunun altını çizer<sup>69</sup>." Her iki resimde sanatçının savaştan ne anladığının göstergesidir. Gölge insanlığın benliğinin ve dünya

<sup>69</sup> Hyang-Sok Kim, *Die Frauendarstellungen im Werk von Ernst Ludwig Kirchner: verborgene Selbstbekenntnisse des Malers*, Tectum Verlag DE, Marburg 2002, 151.



üzerindeki duruşunun en önemli belirtisidir. Gölgesini kaybetmiş bir millet benliğini kaybetmiştir. Gölgeyi şeytana satma büyük güç sayılan ülkelerin boyunduruğu altına girmek demektir. İnsanın küçülmesi, varlığın yitimidir.



**Resim 1.13.** Ernst Ludwig Kischner, *Portrait as a Soldier, (Bir Asker Olarak Portre)* 1915, Tuval Üzerine Yağlıboya 69,2 x 61 cm, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio. ([http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub\\_image.cfm?image\\_id=1671](http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=1671))

Kischner, yine aynı yıl yaptığı *Bir Asker Olarak Portre* eserinde kendisini kolu kesik bir asker olarak resmeder. Resimdeki renkler canlı ve çizgiler keskindir. Kaba fırça darbeleri kullanılmıştır. Kolunu kaybetmek benliğini kaybetmek anlamında kullanılmıştır.

Özellikle Hitler Almanya'sında izlenen politikalar; tüm dünya üzerinde bir güvensizlik ortamı yaratmıştır. Nazi Almanyası'nın Yahudilere karşı uyguladığı Holokost, tüm yüreklerde tamiri zor bir etki yaratmıştır. Sanat o derece siyasallaşmıştır ki bilhassa 'İkinci Dünya Savaşı'ndan itibaren her çeşit hüküm, kurumlaşmayı, kent burjuvaların oluşturduğu hükümet kuruluşlarını, sergi salonlarını, müzeyi elinin tersiyle



iterek halka açık meydanlara taşınmıştır. İkinci Dünya Savaşı, *Alman Dışavurumculuğu*'nun devamı olarak görülen ve ABD'de gelişen Soyut Dışavurumculuk başlığı altında açıklanacaktır.

### 1.1.2. Dada

1914 ve 1918 yılları arasında hüküm süren *Birinci Dünya Savaşı*, yalnızca savaşa ülkeleri etkilememiş aynı zamanda tüm dünya üzerinde olumsuz etkiler yaratmıştır. Savaş yıllarında sanatçılar, kendi iç dünyalarına çekilmiş ya da aktif olarak savaşa katılmışlardır. “20. yüzyılın başları fırtınalı bir değişim dönemidir. *Birinci Dünya Savaşı* ve Rus Devrimi insanların dünyayı algılayışını derinden değiştirdi. Freud ve Einstein’ın buluşları ve Makine Çağı’nın teknolojik yenilikleri insanın farkındalığını kökten bir değişime uğrattı. Kültürel terimlerle konuşursak, Joyce’un romanları ve T.S. Eliot’ın şiiri-hem *Ulysses* hem de *Çorak Ülke* 1922’de yayımlandı- belirgin bir süreksizlik duygusunun karakterize ettiği, kendine özgü bir şekilde yeni ve ‘modernist’ hissetme ve algılama biçimlerini tescil etti.<sup>70</sup>” İşte böylesine karmaşık bir yapıda sanatçılar, o güne değin ortaya çıkmış tüm sanat akımlarına karşı bir güven eksikliği yaşamaya başladılar. Bu güvensizlik ortamında bir grup sanatçı, tüm sanat formlarını inkâr eden bazı yenilikçi hareketlerde bulunmaya başladılar.

Bu yenilikçi hareketlerin en dikkat çekenini kuşkusuz; 2 Şubat 1916 tarihinde şair Hugo Ball öncülüğünde Zürih’te kurulan Cabaret Voltaire Kafeteryası’nda ortaya çıkan Dada düşüncesidir.

---

<sup>70</sup> David Hopkins, *Dada ve Gerçeküstücülük*, (2004), (Çev: Suat Kemal Angı), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006, 17.



**Fotoğraf 1.21.** Kamu malı, Cabaret Voltaire, Zürih, Günümüzde.  
([https://tr.wikipedia.org/wiki/Cabaret\\_Voltaire](https://tr.wikipedia.org/wiki/Cabaret_Voltaire))

Dada'dan bir düşünce şekli olarak bahsetmenin altında; birçok kuramcının “Dada bir sanat formu değildi, aksine *Birinci Dünya Savaşı* esnasında ortaya çıkan bir protesto hareketiydi. Anti-sanat taraftarı bir söylemde ve savaşın zulmünü ve bu savaşa izin veren bir dünyanın deliliğini protesto eder<sup>71</sup>.” Şekildeki ortak fikri yatar. Dada düşüncesi adı altında birleşen sanatçıların uzlaştığı nokta; savaşın saçmalığı karşısında bireyin özgürce saçmalama hakkına sahip olduğudur. Dada, her yönüyle sanat karşıtı bir özelliğe sahiptir. Savaşın yarattığı zulme izin veren bir dünya Dada sanatçıları açısından deliliktir. Dada, bu noktada delirmiş dünyayı protesto etmek adına, daha çığgınca hareket etmeyi savunur.

Dada, kendinden sonra gelen sürrealizm ile birlikte *avangard* bir akımdır. “ilk olarak Fransız ütopyacı sosyalist Henri de Saint-Simon tarafından 1820’lerde kullanılan ‘avangard’ teriminin önceleri askeri çağrışımları vardı, fakat giderek hem sosyo-politik gelişmeyi hem de modern sanatçının amaçladığı estetik konumu belirtir hale geldi. Kabaca, 19. yüzyıl sanatı burjuva bireyciliğiyle eşanlamlıydı. Burjuvazi tarafından sahiplenildiğinde ya da burjuva kurumlarında görüldüğünde, bu sınıfın üyelerinin gündelik varoluşun çelişkilerinden ve maddi sınırlamalarından kaçabildikleri bir araçtı<sup>72</sup>.” Dada bu noktada burjuvaziye karşıt bir duruş sergilemesinden dolayı avangard

<sup>71</sup> Susie Hodge, *50 Schlüsselideen Kunst*, Springer Spektrum, Wiesbaden 2014. s. 116.

<sup>72</sup> Hopkins, 18.

bir hareket olarak ele alınmaktadır. Dada'nın estetik algısı, diğer tüm sanat formlarında görülen estetik anlayışından farklıdır.

Dadacı, sanat olarak sunulanda estetik haz konusuna asla inanmamış, salt insanların yaşam deneyimlemelerini daha iyi kılmak adına, söz konusu sunulanlardan yararlanılması gerektiğine inanç göstermişti. Sanat ve biçim ilişkisi, Dadacı'yı en rahatsız eden şeydi. Onlar için varsa yoksa yaşamsallık yönündeki deneyimlemeyi atırıp, geliştirme arzusuydu. Dadacı kendisine hemen her görüngünün hareket vereceğine inanır, hemen her şeyden yararlanılabileceğine sonsuz güven duyardı. Sanat, diye o günlere kadar sunulan her ne varsa ciddi şekilde bir kısıtlama, meseleyi bir çerçeve içinde tutmaktan başka bir şey değildi<sup>73</sup>.

Dada'yı tam olarak anlayabilmek için onun nasıl ortaya çıktığından bahsetmekte yarar vardır. Dada, 1916 yılında savaşa katılmayan İsviçre'nin-ülkenin savaşa katılamamış olması sanatçılar için güven telkin eder- Zürih şehrinde bulunan Cabare Voltaire'de ortaya çıkmıştır. "Bu kabare, öncelikle, gezgin Ball'ın Münih ve Berlin gibi daha önceden yaşadığı kentlerin prototiplerini örnek aldı. Bu kentlerdeki diğer kabareler gibi, Voltaire Kabaresi'nin programı da, sokak şarkılarının söylenmesinden hâkim Dışavurumcu havaya özgü şiirlerin okunmasına kadar heterojen bir içeriğe sahipti. Ball'ın da kabaredeki ilk arkadaşları, kız arkadaşı ve kabare sanatçılarından biri olan Emmy Hennigs, Romanyalı şair Tristan Tzara ve Romanyalı sanatçı Marcel Janco, Alsaslı şair-sanatçı Hans/Jean Arp (bu ikili isim sanatçının hem Fransız hem de Alman uyruğunu yansıtır) ve Arp'ın partneri İsviçre doğumlu moda tasarımcısı ve dansçı Sophie Taeuber'di<sup>74</sup>."

---

<sup>73</sup> Özkan Eroğlu, *Dada*, Tekhne Yayınları, İstanbul 2014, 10

<sup>74</sup> Hopkins, 21-23.



**Resim 1.14.** Marcel Janco, Cabaret Voltaire bir Gece" Üreme" 1916, Litografi 57 x 41 cm, Özel Koleksiyon.

(<http://www.dadawatch.com/>)

Cabare Voltaire, o dönemde sanatçıların çok farklı sanat etkinliklerine şahit olur. Hans Arp'ın yerel kabile kıyafetlerini andıran kıyafetlerle uyguladığı dans gösterisi, özellikle Hugo Ball'ın metal kıyafet içerisinde bir robotu andıran haliyle sadece seslerden oluşan şiiri "Karawane"yi seslendirışı bunlara örnektir.



**Fotoğraf 1.22.** Hugo Ball ve Şiiri “Karawane”, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Remagen. (<http://www.dadawatch.com/>)

Hugo Ball’ın sadece seslerden oluşan bir şiir seslendirmesi, Dada’nın yenilikçi tarafına atıf yapar. Zira bu şiirden sonra Literatüre ses şiiri anlamına gelen “Lautgedicht” kavramı yerleşir. Ayrıca Hugo Ball’in bu eylemi “Kübizm”le geçilen ince alayın bir sonucu olarak dikkat çekicidir. Burada da görüngüler gereği Kübizm dogmatik bir kurguyla ele alınmıştır. Dikkat çekici bu nokta, dogmatizm, din vd. kavramlara hem Dada hem de Kübistler tarafından nasıl bakıldığını konusunun altının çizilmesidir<sup>75</sup>.” Dada sanatçıları, her türlü dogma, din ahlak gibi kavramları reddeden, tüm sanat kuramlarına karşı mesafede duran, burjuva toplumunu alaya alan, sanatın estetik değerleri ile dalga geçen bir yapıya sahiptir. “Dada, önceki toplumu inkâr eden ve onun ahlak ve normlarını yıkan yeni bir sanat formu olmayı amaç edinmiştir<sup>76</sup>.” Dada’nın nihilizm ile ilişkisi hiçliği savunmasından ileri gelmektedir. İsminin tesadüf eseri bir sözlükte bulunan ve tahta at anlamına gelen “dada” olması grubun bir değer benimsemediğinin altını çizmektedir. “Dada sanatçıları, sanatsal beceriye ilişkin fikirlere güçlü bir şekilde meydan okudular. Resimsel estetiğe verilen önemi ve sanat eserinde var olduğu düşünülen kutsallığı küçümsediler. Dadaistler, estetik olmayan, mantık dışı, kendisini yanlışlayan ve çöp niteliğindeki her şeyi sanat eseri olarak tanımlayabilirlerdi. Dadaist düşünce ilk kez Zürih ve New York’ta neredeyse eşzamanlı

<sup>75</sup> Eroğlu, *Dada*, 34.

<sup>76</sup> Jana Groh, *Dadaismus: Hugo Ball-Lautgedicht und Sprachmagie*, Grin Verlag, Norderstedt 2008, 2.

ortaya çıktı ve böylece Avrupa'daki diğer sanat merkezlerine yayılmadan önce birbirine yakın ancak yine de farklı olan standartlar geliştirdiler. Berlin, Hannover, Köln ve Paris dada etkisinin en çok benimsendiği şehirlerdir<sup>77</sup>.”



**Resim 1.15.** Hans Arp, *İsimsiz*, (*Rastlantısal yapılmış Kolaj*), 1916-17, 48,5 x 34,6 cm, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Remagen.  
([https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/jean-hans-arp-untitled-collage-with-squares-arranged-according-to-the-laws-of-chance-1916-17](https://www.moma.org/learn/moma_learning/jean-hans-arp-untitled-collage-with-squares-arranged-according-to-the-laws-of-chance-1916-17))

Hans Arp, İsimsiz olarak adlandırdığı kolajını rastlantısal olarak, eline geçen parçaları içinden geldiği gibi yapar. “Ve eğer, kendi resim ve gravürlerini yırtacak olursa, parçalar diğer düzenlemelere hayat verecekti. Böylece emprovize kompozisyon, hazırlanmış düşünülmüş kompozisyona dönüşüyor. Çünkü çizgiler, kesilmiş biçimleri tamamlamayı bekliyor ve istiyordu. Bir gravür tahtası üzerine parçaları yerleştiriyor. Burada tahtanın grenlerini isteyerek ya da istemeyerek gösterebilmek için. Sonra bunları yırtıyor, komplike bir biçimde yerleştiriyordu. Kâğıtlar üzerine mürekkep, tutkal atıyor, izlerini basıyordu<sup>78</sup>.” Arp’ın eline geçen kâğıt parçalarını öylesine rastgele

<sup>77</sup> Stephen Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü*, 410.

<sup>78</sup> Altan Adalı, “Kolajın Tarihsel Oluşumu”, *Toplum Bilim Dergisi*, Plastik Sanatlar Özel Sayısı, Haziran 1997, 71.

yerleştirmesi, bir anlamda sanatçının kaos içerisindeki düzensiz dünyayı protesto etmesi anlamını taşımaktadır.

Zürih Dada ile başlayan Dada hareketinin diğer bir gelişim alanını **Berlin Dada** oluşturur. Berlin Dada, Almanya'nın Dışavurumcu etkilere sahip olduğu bir döneme denk gelir. Berlin Dada'nın faaliyetleri 1918 yılına denk gelir. Berlin Dada, Johannes Baader, Walter Mehring, Otto Dix, George Grosz, Raoul Hausmann, Hans Richter, Rudolf Schlichter ve Georg Scholz gibi sanatçılardan oluşur. Ayrıca Dada hareketinin ilk sergisi 1920 yılında gerçekleşir.

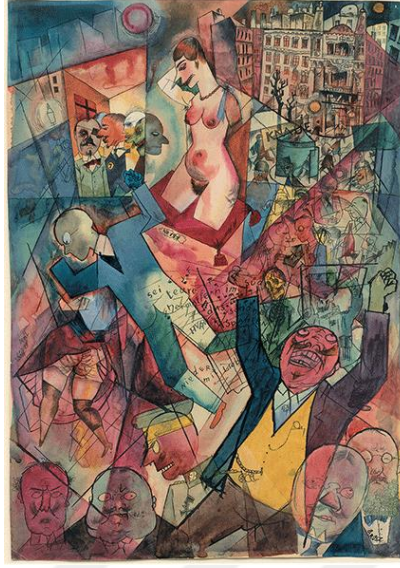


**Fotoğraf 1.23.** Dada'nın İlk Fuarı, Berlin Art Gallery, 1920.  
(<https://www.wsj.com/articles/dada-100-years-later-1453223133>)

Berlin Dadacıları, sanat alanına önemli bazı yenilikler getirmişlerdir. “Fotomontaj, Berlin Dadacıları'nın en önemli yeniliğiydi ve bu fotomontaj algısı, gazete ve dergilerden sosyal gerçekçiliği dışarda bırakan çağrışımları destekleyen imgelerle ele alınmış olup, oldukça yoğun bir politiklik sunar. Bir tür imge inşa etme yanından ötürü söz konusu fotomontajların kuvvetle konstrüktivizm ile bağıntıları vardır<sup>79</sup>.”

<sup>79</sup> Eroğlu, *Dada*, 50.





**Resim 1.16.** Georg Grosz, *Down with Liebknecht (Panorama)*, 1919, Kâğıt Üzerine Mürekkep ve Suluboya, 28 x 21,5 cm, Özel Koleksiyon, (<https://www.forbes.com/forbes/welcome/?toURL=https://www.forbes.com/sites/tanyamohn/2015/09/23/berlin-comes-to-new-york-art-from-the-weimar-period-to-be-on-view/>)

Georg Grosz, gerek *Panorama*'da gerekse diğer resimlerinde toplumun kozmopolitik yapısına vurguda bulunur. Kalabalığın toplum üzerindeki artı ve eksi yönlerini sorgular. “Bu bağlamda savaşın zenginleştirdiği koca göbekli zenginlerle, yine savaşın zarar verdiği, hatta sakat kıldığı insanları bir arada gösterir. Durumun olumsuzluğunu ve paradoksunu gözler önüne serer. Kadın bedeninin metalaştırılmasına bağlı irdelemeleri de olan sanatçı, alınıp satılan değerlerin ne olduğuna ilişkin eleştiri de bulunur<sup>80</sup>.”

Hannover Dada'nın Hans Arp, Theo von Doesburg, El Lissitzky ile beraber en önemli ismi sanata *Merz* kavramını getiren Kurt Schwitters'dir. Schwitters'in *Merz* projelerinde kullandığı “teknikleri kolaj ve montajdır. Her iki teknikle çalışırken de dokularına ya da renklerine göre değil, atölyede, sokakta çöp diye bir kenara atılmış, ‘bulunmuş’ nesnelere, malzemelere, parçalara ve eşyalara kullanmıştır. *Merzbild Kijkduin*, temelde bir montajdır. Bileşenlerini oluşturan parçalar, Schwitters tarafından toplanmıştır ve sanatçı onları bulduğu andaki büyüklüktedir. Yapıt, bir tür ‘komik’ mekanik alete benzer: rengin sanki gerçek ağırlığı öyleymiş gibi görünecek mükemmellikte ağırlık kazandırdığı bir dizi işlevsiz alet edevat. Sanatçının uyguladığı renklendirme hilesi, gerçek cisimlerin yerleri ve bağlamları değiştirildiğinde cisimsel

<sup>80</sup> Eroğlu, *Dada*, 51.



özelliklerini de değiştirebilmeyi mümkün kılmıştır.<sup>81</sup>”



**Resim 1.17.** Kurt Schwitters, *Merzbild Kijkduin*, 1923, Panel Üzerine Karışık Malzeme, 74,3 x60,3cm., Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.  
(<http://www.alamy.com/stock-photo-merzbild-kijkduin-1923-artist-schwitters-kurt-1887-1948-60429969.html>)

*Köln Dada*'da ise Max Ernst göze çarpar. Kendisi felsefe eğitimi almış olan Ernst, 1920 yılındaki Köln Dada Fuarı'nda ilgi çekici çalışmalar yapar. Ernst, 1919'da Köln Dada grubunun kurulmasında öncülük eder. “Ernst, bu dönem çalışmalarında Schwitters'den etkilenmiş görünür. Ona ait olan artık Merz düşünseli diyebileceğimiz boyuttan da yararlanmasını bilir. Çizgi tasvirlerinde didaktik tavırlar ortaya sermek isteyen Ernst, diğer taraftan dada grafik duran çizgi estetiğini de devreye sokar. Kozmopolitik imge kullanımıyla dikkat çeken Ernst, kolajlarında apolitik olmanın yanı sıra yüksek absürtlük de taşıyan fotomontajlar yapmıştır<sup>82</sup>.”

<sup>81</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 168.

<sup>82</sup> Eroğlu, *Dada*, 71.



**Resim 1.18.** Max Ernst, *Elephant Celebes (Fil Kutlamaları)*, 1921, Tuval Üzerine Yağlıboya, 125,4 x 107,9 cm. Tate Galerisi, Londra.  
([https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Elephant\\_Celebes](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Elephant_Celebes))

Ernst, 1919'da Köln Dada grubunun kurulmasında yer aldı. Celebes bu bakımdan da önemli bir çalışmadır, çünkü dadaizmden sürrealizme geçiş dönemine de işaret etmektedir. Birkaç sanatçı her iki akımla birlikte hareket ediyordu ve Ernst'in her iki akıma da verdiği güçlü destek dikkat çekiyordu. Ernst, Sigmund Freud'un bilinç dışı kuramından ve psikanalizin hastalarının bilinç dışını keşfetmek için kullandığı serbest çağrışım yönteminden çok etkilenmişti. Serbest çağrışım duyulan bu ilgi, sürrealistlerin otomatizm adını verdikleri yöntemin temeli oldu. *Celebes* için de yapılmış bir hazırlık çalışması yoktur, Ernst kompozisyon ve formun tuval üzerinde serbestçe gelişmesine izin vermiştir. Bu eser hakkında bilinen, Almanya'da ilkokul çocukları arasında popüler olan ve bir anlamı bulunmayan 'Celebes'li bir fil' tekerlemesini konu olarak seçtiğidir. Bu bilgi, Ernst'in bir asker olarak deneyimlediği tanklar ile fil hakkında çocuklukta oluşmuş fikir arasında kişisel bir çağrışım kurduğunu doğrulamaktadır<sup>83</sup>.

*New York Dada* ve *Paris Dada* olarak adlandırılan bu iki şehirdeki Dada hareketleri, Dada'nın son aşamaları olarak kabul görür. New York Dada'da Marcel Duchamp ve Francis Picabia göze çarpar. New York Dadası'nın en belirgin özelliği *hazır nesne* kullanımını sanata dâhil etmesidir. Kuşkusuz hazır nesne kavramının en ünlüsü Marcel Duchamp'ın 1917 yılında Richard Mutt adıyla imzaladığı ve New York'ta bir sergiye gönderdiği nalburdan alınmış bir pisuardır:

<sup>83</sup> Laura Thomson, *Sürrealistler: Ayrıntıda Sanat*, (2008), (Çev: Ali Berktaş), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2014, 14-15.

Altı dolar ödeyen her sanatçının katılabileceğini söylemişlerdi. Bay Richard Mutt, sergiye bir pisuar gönderdi. Bu nesne, üzerinde hiç tartışılmadan ortadan kayboldu ve hiç sergilenmedi. Bay Mutt'ın pisuarının reddedilmesinin nedenleri neydi:

1. Bazıları, ahlaksızlık, kabalık olduğunu ileri sürdü.

2. Diğerleri, bunun bir tür intihal olduğunu, basit bir tesisat nesnesi olduğunu söyledi.

Bay Mutt'ın pisuarını ahlaksız bulmak son derece saçma, yani bir küvette ahlaksız bir nesnedir o zaman. Sonuçta bu nesne, tesisatçıların vitrininde her gün görebileceğimiz bir şeydir. Bu pisuarı Bay Mutt'ın elleriyle yapıp yapmadığının önemi yoktur. O bu nesneyi SEÇMİŞTİR. Hayattan sıradan bir nesne almış, onu yeni bir bakış açısı ve başlık altında işlevinden soyutlayacak şekilde yerleştirmiştir. O nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır. Tesisatmış. Saçmalık. Amerikan sanatı tesisattan ve köprülerden ibaret değilmiş gibi<sup>84</sup>.



**Fotoğraf 1.24.** Marcel Duchamp, *Fountain* (Çeşme), Hazır Nesne, 1917, Yükseklik boyutu 61 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.

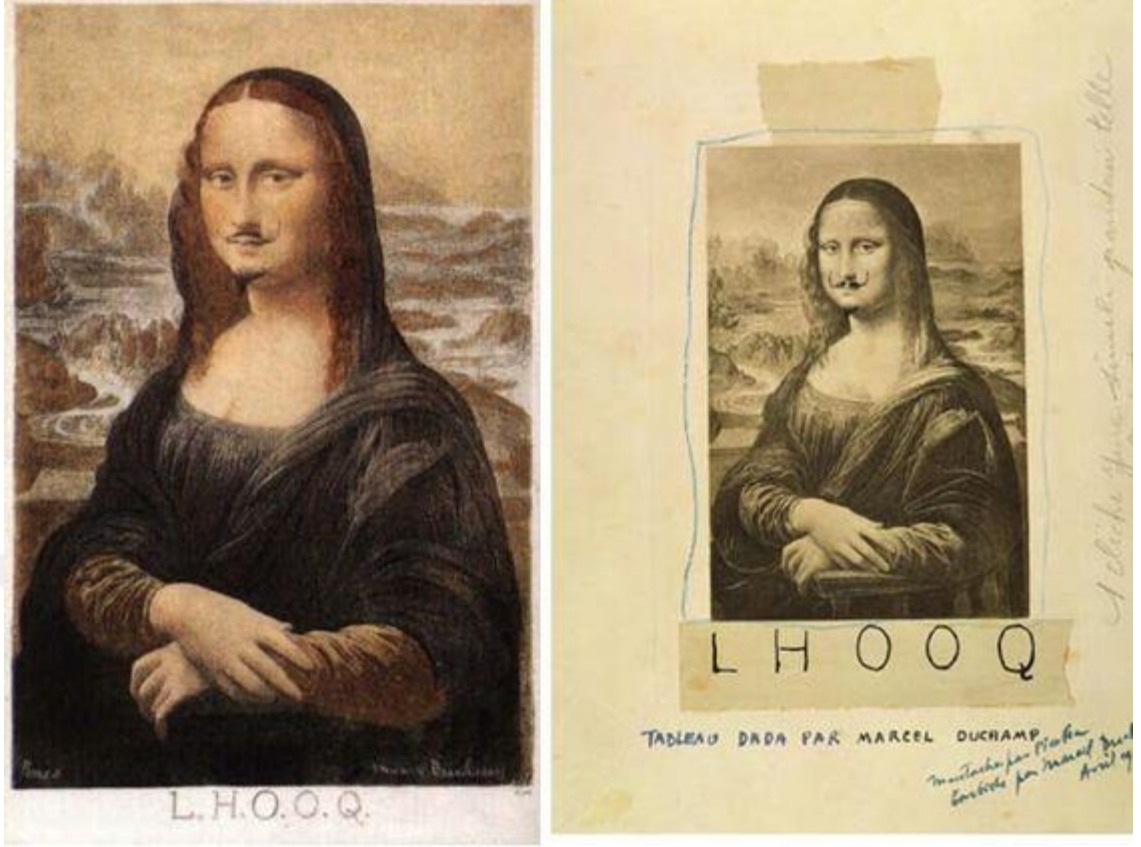
(<http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>)

Marcel Duchamp'ın ses getiren hazır yapımlarından biri de Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sını yeniden yorumlamasıdır. "Provokatif etkisi en yüksek hazır-yapımlardan biri de şüphesiz 'L.H.O.O.Q.'dür. Schwarz'ın hem 'rektifiye edilmiş hazır-yapım'<sup>85</sup>" kategorilerinde değerlendirildiği "'L.H.O.O.Q.', aynı zamanda Duchamp'ın en bilinen yapıtlarından biridir. Duchamp'ın Leonardo da Vinci'nin ünlü tablosu Mona Lisa'nın bir reproduksiyonuna kurşun kalemle eklediği bıyık ve keçi sakalından ibaret olan müdahalesi, resmin altına atılan imza, tarih ve yapıldığı şehir olan Paris kaydından sonra Fransızca söyleyişle 'elle a chaud au cul' cümlesini anıştıran 'L.H.O.O.Q.' harfleriyle tamamlanır<sup>86</sup>."

<sup>84</sup> Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2010, 127.

<sup>85</sup> Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, Delano Greenidge Editions, 2000, 676, in; Özlem Kalkan Erenus, *Marcel Duchamp*, Tekhne Yayınları, İstanbul 2014, 87.

<sup>86</sup> Özlem Kalkan Erenus, *Marcel Duchamp*, Tekhne Yayınları, İstanbul 2014, 87-88.



**Resim 1.19.** Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919, Rektifiye Edilmiş Hazır-Yapım: Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sının Reprodüksiyonu Üzerine Kurşunkalemle Müdahale, 19,7 cm x12,4 cm, Özel Koleksiyon, Paris.

(<https://tr.pinterest.com/pin/116389971593591568/>)

Duchamp'ın her iki çalışması da sanat sanatsal bir entelektüelliğin işaretidir. Var olan bir sanatsal yapıt üzerinde değişiklik yapmak, önceki sanat akımlarına yapılmış bir eleştiridir. Mona Lisa tablosuna bıyık ve sakal çizmek alaycı bir ifadenin ürünüdür. Nalburdan alınmış bir pisuarı bir sergiye göndermek ise bir başkaldırıdır.

1916 yılında Zürih'te başlayan sonra Berlin, Hannover, Köln, New York ve Paris'e kadar ilerleyen *Dada* akımı, etkisini 1922 yılına gelindiğinde kaybeder. *Dada* sanatçıları bundan sonraki süreçte sürrealizme doğru bir yönelim gösterirler.

### 1.1.3. Neue Sachlichkeit (Yeni Nesnellik)

*Birinci Dünya Savaşı*, o zamana değin büyük bir İmparatorluk olan Almanya'nın çöküşüne zemin hazırlamış ve sonuç olarak ise büyük savaştan yenik çıkan ülkenin kötü bir dönem geçirmesine sebep olmuştur. Yapılan antlaşmalar, Almanya'ya ekonomik

anlamda büyük kayıplar getirmiştir. Bu nedenle Alman halkı yarı aç yarı tok yaşamaya mahkûm bırakılmıştır. Çünkü “Almanya'nın *Birinci Dünya Savaşı*'nda kaybetmiş olması ve ödemekle yükümlü olduğu savaş tazminatlarının bulunması elini kolunu bağlamış ve bir ekonomik çöküşe sürüklenmiştir<sup>87</sup>.” *Birinci Dünya Savaşı*'nın bitmesi ile “1918'de yenilgiye uğrayan İmparatorluk Almanyası'nın yerini almış olan güçsüz, tutunma çabasındaki Weimar Cumhuriyeti'ydi. Galip Müttefik güçlerin dayattığı savaş tazminatlarıyla kolu kanadı kırılan, şiddetli siyasal hizipleşmelere yenik düşen Weimar demokrasisi, 1929'da başlayan ve etkileri tüm dünyaya yayılan iktisadi buhran sebebiyle çökünceye dek bir krizden diğerine sürüklenip durdu<sup>88</sup>.”

Weimar Cumhuriyeti, politik anlamda bir krizden diğerini sürüklense de; sanat alanında ülkenin büyük gelişmeler göstermesini sağlamıştır. Aynı zamanda sanatı, siyaset ve politikadan uzak tutarak, endüstriyel alanda da etkili olması için çaba göstermiştir. “Almanya'da, Walter Gropius'un önderliğinde kurulan Bauhaus, özellikle politikadan uzak bir duruşu benimsemişti. Nazilerin güçlendiği dönemde yine de onların saldırısından kurtulamayan Bauhaus, kapatılana kadar birçok disiplinin bir arada olduğu, sadeliği temel alan bir sanat ve zanaat okulu olmuştu. Gerçekte sanatı pratik yaşama uyumlayan Bauhaus, yeni bir model sunmuş oluyordu<sup>89</sup>.”

Diğer taraftan savaşa karşı Zürih'te başlatılan *Dada hareketi*, Berlin ve Köln bölgelerinde yaygınlaşarak siyasi bir tavır takınmıştır. Bu siyasi tavır, yaşanan ekonomik zorluklardan kaynaklanmaktadır. İnsanlar yarın aç kalıp, kalmayacakları hakkında büyük endişeler duyuyor, sanatçılar bu durum karşısında Alman hükümetine karşı hem *Dada*'cı, hem de '*Dışavurumcu*' bir tavır gösteriyorlardı. Sanatçılar bu anlamda *Dada* ile “özellikle Dışavurumculuğun içinde gelişen Neue Sachlichkeit (Yeni Nesnelciler) ile de mutlak bir bağıntı içerisinde olmuştur. Bu bağıntının bir yeni nesnelci olan Grosz ile gerçekleştiğini belirtmek gerekir. Yeni nesnelcilik içsel olana değil de dışsal olana yöneldiğinden, baş koşulu olan eleştiri mekanizmasının *Dada*'ya uymasıyla, her iki tavır arasında bir ilişki kaçınılmaz olmuştur<sup>90</sup>.” *Dada* ile ilişkili olan

<sup>87</sup> Eroğlu, *Dada*, 49.

<sup>88</sup> Edward Lucie-Smith, *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, (1996), (Çev: Ebru Kılıç, Begüm Kovalmaz, Osman Akınhay), Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2004, 129.

<sup>89</sup> A. Göknur Gürcan, *Performans Sanatı “Yüzyıllık Tarihine Genel Bir Bakış”*, Tekhne Yayınları, İstanbul, 2015, 22.

<sup>90</sup> Eroğlu, *Dada*, 49.



*Neue Sachlichkeit* sanatçıları “içinde yaşadığımız dünyanın değişik yanlarını betimleyen yalın, duygusallıktan uzak ve bu yüzden nesnel görünüşte<sup>91</sup>” eserler üretiyorlardı. Bu eserleri 1925 yılında ilk kez sergilemeyi düşünen, Mannheim şehrinin Büyük Sanat Salonu müdürü olan, Alman sanat tarihçi Gustav Friedrich Hartlaub (1884-1963) olmuştur. Hartlaub aynı zamanda *Neue Sachlichkeit* teriminin ilk olarak ortaya atılmasında öncü olmuştur. Gustav Friedrich Hartlaub “1923 yılında *Kunstblatt* dergisinde ‘orta büyüklükte olan, belki ‘Die Neue Sachlichkeit’ adını alabilecek bir resim ve grafik sanat sergisine’ katkı yapmaya yönelik açık bir davet mektubu yayınladı. ‘Son on yılda ne Empresyonist açıdan bulanık ne de Ekspresyonist açıdan soyut olan, ne duyarlık açısından yüzeysel ne de konstrüktif olarak içe kapanık olan sanatçılar tarafından yapılmış temsil niteliğindeki eserleri bir araya getirmek istiyorum’ diyordu. ‘Pozitif, elle tutulur gerçekliğe sadık kalmış -ya da bir kez daha öyle olmuş- sanatçıları göstermek istiyorum.’ Sergiyi düzenlemek tahmin edilenden daha uzun sürdü ve sonunda 1925’in Haziran ve Eylül ayları arasında gerçekleşti<sup>92</sup>.” Sergi büyük bir beğeni görmüş ve bu nedenden dolayı sergiyi oluşturan sanatçılar büyük oranda mutluluk yaşamışlardır.



**Resim 1.20.** Karl BERTSCH, ‘Neue Sachlichkeit’ Plakate zur Ausstellung von 1925 in Mannheim (Yeni Nesnellik 1925, Sergisi Afişi Mannheim’da), Almanya ([http://www.wikiwand.com/de/Neue\\_Sachlichkeit\\_\(Kunst\)](http://www.wikiwand.com/de/Neue_Sachlichkeit_(Kunst)))

1925 yılında Gustav Friedrich Hartlaub tarafından ortaya atılan ‘Neue Sachlichkeit’ temalı sergiye, George Grosz ve Otto Dix gibi birçok önemli sanatçı katılmıştır. Serginin en önemli ismi “olan Grosz, aynı yıl Herzfelde ile birlikte *Sanat Tehlikede* adlı bir kitapçık yayımlayarak, sanatçının karşı karşıya olduğu seçenekleri

<sup>91</sup> Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, (1994), (Beşinci Basım), (Çev: Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul 2015, 156.

<sup>92</sup> Harrison and Wood, 277.



elindeki bira bardağıyla duran adam, gözündeki tek gözlük camı ve kravatı ile soylu kesimi temsil etmektedir. Grosz, bu soylunun yüzüne çirkin bir yara izi yerleştirmiştir. Bu “yaralar Prusya’da geçirdiği gençlik yıllarında yaptığı düelloların eseridir. Beyninin yerindeyse, mızrağının ucuna bayrak asmış Nasyonal Sosyalist bir süvari durmaktadır<sup>96</sup>.” Hemen soylunun sol tarafına ise bir ağaç dalı ile ülkenin gazetelerini tutan entelektüel adamın, kafasına lazımlık geçirerek bir anlamda ülkenin gazetecilerini protesto etmektedir. “Sağ tarafta kafası buharlaşan dışkı ile dolu olan Sosyal Demokrat, bir bayrak ve sosyalist bir el ilanı tutmaktadır. Onların arkasında bir din adamı durmakta, kent yanarken ve ardındaki kargaşa devam ederken barış için vaaz vermektedir<sup>97</sup>.” Bu kargaşada ise, “ellerinde küreklerle işçileri sola doğru giderken Nazi askerlerininse sağa doğru giderken betimle<sup>98</sup>”nir. Grosz, bu resmiyle en üst düzeyde politik bir eser oluşturmuş ve eserlerini Hitler iktidarına karşı duruş gösteren bir tavır ile devam ettirmiştir. Bu karşı duruş sonucunda Grosz, Hitler’in iktidara geçmesinden hemen sonra sürgün edilmiş ve Almanya’daki bütün eserleri imha edilmiştir.

Grosz gibi, *Neue Sachlichkeit*’in temel taşlarından biri olan Otto Dix’te (1891-1969), savaşın acı yüzünü bilmekte ve Hitler karşıtı eserleriyle dikkat çekmektedir. *Birinci Dünya Savaşı*’na aktif olarak katılan Dix, yeni bir savaşın ne gibi sonuçlar doğuracağını tahmin etmekte, hatta savaştan kalan hatıra görüntüleri resmederek insanlara anlatmaktadır. “Dix’in yapıtları Çağdaş Alman toplumunu aşırı ölçüde eleştiren nitelikler taşıyordu. Birçoğu 1937’de ‘Degenerate Art’ sergisinde yer alan çalışmalarını sergilemesi yasaklanmıştı. Dix, ressam olarak çalışabilmek için sadece manzara resmi çizeceğine söz vererek Nazi güdümlü bir kuruluş olan ‘Imperial Chamber of Fine Arts’ a katılmaya zorlandı. Yine de Nazi ideallerini eleştiren alegorik tablolarını yapmaya devam etti<sup>99</sup>.”

<sup>96</sup> Stephen Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü*, 422.

<sup>97</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmemiz Gereken 1001 Resim*, (2006), (3. Baskı) Caretta Yayıncılık, İstanbul 2014, 672.

<sup>98</sup> Stephen Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü*, 422.

<sup>99</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmemiz Gereken 1001 Resim*, 690.





**Resim 1.22.** Otto Dix, *The Seven Deadly Sins* (Yedi Ölümcül Günah) 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya 179 x 120 cm, Devlet Galerisi, Stuttgart. (<http://www.art-for-a-change.com/Express/ex7.htm>)

Dix, *Yedi Ölümcül Günah* eserini yapmadan önce Almanya'nın Dresden şehrindeki, Sanat Akademisi'nde profesör olarak çalışmaktaydı. Daha önceki eserleri Nazi'leri eleştirir nitelikte olduğu için istifa ettirilmişti. Dix, tam anlamıyla o dönemdeki Almanya'nın siyasi yapısını, ağır bir eleştiri ile resmetmişti. "Resmin ön planında 'hırs'; yerdeki paraları kavrayan eski püskü giysiler içindeki yaşlı bir kimse olarak temsil edilmektedir. Onun arkasında komik görünümlü çocuksu bir adam olarak temsil edilen kıskançlık, Dix tarafından belirli nedenlerle savaştan sonra sadece bıyıkları boyanan Adolf Hitler'in maskesini takmıştır. Onun arkasında ise Alman halkının kayıtsızlığını ve ilgisizliğini temsil eden bir iskelet, tembelliği göstermektedir. Dix bu niteliği Nazilerin yükselişinin başlıca nedeni olarak görmektedir. Merkezde yer alan bu figürlerin ardında soldan sağa öfke, gurur, açgözlülük ve şehvet yer almaktadır<sup>100</sup>." Dix, her Hristiyan'ın işlememesi gereken, 'Yedi Büyük Günah'ı eserine büyük bir ustalıkla, politik anlam yükleyerek yerleştirmiştir. Dix'in de, Grosz gibi Nazilerin iktidara geçmesiyle Almanya'daki eserlerinin büyük bir bölümü yakılmış ve sanatçı kendisini yalnızlaştırarak, toplumdan uzaklaşmıştır.

<sup>100</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, 690.

Naziler'in eserlerini diğer *Neue Sachlichkeit* sanatçıları gibi yoz sanat olarak ilan edilen diğer önemli bir isim olan Max Beckmann'da (1884-1950), Amsterdam'a ailesi ile birlikte kaçmış ve daha sonra ise Amerika'ya yerleşmiştir. Beckmann, Birinci Dünya Savaş'ında aktif rol oynamış, savaşın getirdiği psikolojik travmaya dayanamamış ve çürüğe ayrılmıştır. Savaştan terhis edilen Beckmann, resime yeniden başlamış ve sanat anlayışı savaştan sonra tam anlamıyla değişmiştir. Şöyle ki; "1910'dan sonra aralarında Lovis Corinth, Max Liebermann ve Max Slevogt gibi sanatçıların da yer aldığı Berlin Sezasyonunun öne çıkan üyelerinden biri oldu. Beckmann, *Birinci Dünya Savaşı*'nın arifesinde büyük ölçekli kent manzaralarına ve alegorik figüratif kompozisyonlara ilgi duyduğunu keşfet<sup>101</sup>"mış ve savaşa katılmıştı. Savaşa katılan diğer sanatçılar ve Beckmann için Kuspit şöyle bir tespitte bulunmuştur. "Ölüm korkusuyla benliklerini yitirmişlerdir,[...] Söz konusu sanatçılar için sanat, varoluşsal travmayı kabullenmenin yolu olmuştur ve bu süreçte benliklerini keşfetmişlerdir. Bu durum özellikle Beckmann'da apaçıktır<sup>102</sup>".



**Resim 1.23.** Max Beckmann, *Die Nacht (Gece)* 1918-19, Tuval Üzerine Yağlıboya, 113 x154 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (<http://alfredflechtheim.com/werke/die-nacht/>)

<sup>101</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 152.

<sup>102</sup> Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, (2004), (2. Baskı), (Çev: Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları, İstanbul 2006, 71.

Beckmann'ın, Almanya'nın savaştan sonraki yeniden oluşumu yıllarında, yaptığı bu resim, *Neue Sachlichkeit*'in ilk örnekleri arasındadır. *Die Nacht* (Gece), tam anlamıyla tüm savaş mağduru ülkelerin durumunu anlatmaktadır. “Sanatçı, bu resimdeki amacının ‘*kendi kaderini tayin eden insanlığa*’ hizmet etmek olduğunu ifade ediyordu. Yapıt, alegorik gücünü muhtemelen bir evin içi olan mekânın dışarıdan gelen yan resmî milis güçleri tarafından zalim bir şekilde işgal edilmesinin betimlenmesinden almaktadır. Alacak tahsildarı üç kişi, pek az mülkü olan fakir bir ailenin yaşadığı tavan arasına zorla girmiştir. Resmin sol üst köşesinde, yukarı doğru çekilmiş erkek asılmaktadır. Resmin ön planında, bacaklarını iki yana açmış halde duran, elleri bağlı ve giysilerinin bir kısmı çıkarılmış kadın, tecavüz edildikten sonraki haliyle gösterilmiştir. Çiftin kız çocukları durmaları için adamlara yalvarmaktadır. Müdahale edecek gücü olmayan aile büyükleri sol arka planda dua eder ve ağlar halde betimlenmiştir. Resimde ton karşıtlıkları net ve keskin bir şekilde belirtilmiştir öyle ki bu durum resme parçalanmış bir görüntü vermektedir. Mekânın basıklığı ve darlığı ile formların kalabalık, birbirine değer halde görünmesi, 1911-12 tarihli Kübist resimleri hatırlatır ama bu resimde yer alan bedenlerde o dönemin Kübist resimlerindeki gibi parçalama tekniği kullanılmamıştır. Uzunlar gerilmiş, döndürülmüş ve garip bir şekilde bükülmüştür ancak yine de bütün halindedir. Anatomileri de biraz detaylıdır; kıvrımlı kaslar, tendonları gelecek şekilde birbirine tutunmuştur; yüzeydeki damarlar bir görünüp bir kaybolmaktadır; ayak ve el parmakları kıvrılmış, bükülmüştür. Çizim tekniği keskin, açılı, kesikli, hatta kırılıgandır. Beckmann'ın dünyası, sadece, bireyin kendini parçalanmadan bir arada tutması üstüne kuruludur<sup>103</sup>.” Beckmann, kendi halkından gördüğü büyük darbelere karşı yine de ayakta duran ve özgüveni tam bir görüntü sergilemesi ile *Neue Sachlichkeit*'in en önemli isimlerinden biri olmuştur.

George Grosz, Otto Dix, Max Beckmann gibi birçok sanatçı, *Neue Sachlichkeit* akımı tarzındaki çarpıcı eserleri ile yaşadıkları dönemdeki Alman topluma ve Alman siyasetine karşı eserlerinde eleştiriden kaçınmamışlardır. Donald Kuspit'e göre;

Onlar sanatın eleştirel gücüne inanıyorlardı, ama toplumu değiştirme gücüne sahip olmadığının farkındaydılar. Onlar stoacı realistlerdi, toplumsal eylemle insanın trajedisini gözler önüne seriyorlardı. Onlar toplumsal devrimi savunabilirdi, ama biliyorlardı ki

<sup>103</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 153.

yaşamda trajedi kaçınılmazdı, bu nedenle modern yaşamdaki trajediyi ve toplumsal başkaldırının trajik sonuçlarını yansıttılar<sup>104</sup>.

Bu eleştirel tavır ile *Neue Sachlichkeit* sanatçıları, birçok akımın sanatçılarının kendilerinden etkilenmesini sağlamışlardır.

#### 1.1.4. Nasyonal Sosyalizm (Gerçekçi Resim)

İlk ‘Büyük Savaş’tan yenik çıkan ve Weimar Cumhuriyeti’ni kurarak, çok zor şartlarda ayakta durmaya çalışan Alman toplumunun büyük bir çoğunluğu Hitler yönetimindeki ‘Nazi Partisi’ni desteklemeye başlamıştır. Bu destekleme ‘Nazi Partisi’nin her geçen gün hızlı bir şekilde büyümesini ve ideolojisini etkinleştirmesini hızlandırıyordu. ‘Nasyonal Sosyalist’lerin lideri Adolf Hitler, 1925 yılında (‘Mein Kampf’ (Benim Kavgam), kitabını kaleme aldı. Kitapta Hitler, Almanya üzerine kurduğu kendi ideolojisini, ülkenin ekonomisini güçlendirmeyi, yapacağı siyaseti ve ayrıca sanat hakkındaki düşüncelerini dillendirmişti. Adolf Hitler, gelişen modern sanata karşı olduğunu ve sanatı kontrol altına alarak, kendi ideolojisini nasıl aktaracağını şöyle yazmıştı: “Sanat ve sanatsal faaliyet, tümüyle, Devletin programı doğrultusunda ve tekelinde yürütülecektir. Tiyatro, sinema, güzel sanatların öteki kolları, basın, duvar afişleri, sergiler uygarlığın ve devletin prensibi olan ahlakî bir fikrin hizmetine verilmiştir<sup>105</sup>.” Modern sanata karşı olduğunu iktidara geldikten sonra, Münih’te açılacak olan ‘*Haus der Deutschen Kunst*’ta (Alman Sanat Evi)’nde ikinci kez aynı sözleri ile dile getirdi.

1933 yılında iktidara gelen Hitler yönetimindeki ‘Nasyonal Sosyalist’ler, Berlin’de düzenlenen Olimpiyat Oyunları’na kadar sanat alanına hiçbir müdahalede bulunmazlar. Ancak; 16 Ağustos 1936 tarihinde kapanışı gerçekleştirilen Olimpiyat Oyunları’nın hemen ardından modern sanata karşı müdahaleler ardı ardına gelmeye başlar. İlk saldırısında “Ekim 1936 tarihinde, Berlin’deki Ulusal Galerinin modern sanat bölümü kapatıldı. 26 Kasım 1936 tarihinde sanat eleştirisi yasaklandı. Buna göre, dergi ve gazetelerde sanat hakkında herhangi bir öznel değerlendirme yer almayacak, yalnızca

<sup>104</sup> Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, 160.

<sup>105</sup> Adolf Hitler. Kavgam (Mein Kampf), (Türkçe çev. A. Nejad.), Toker Yayınları, 218-226. içinde; Cahid Kınay, *Sanat Tarihi Rönesans’tan Yüzyılımıza –Geleneksel’den Moderne-*, Kültür Bakanlığı Yayınları Ankara 1993, 308.

tanıtım yazıları yayınlanacaktı<sup>106</sup>.” Çünkü Nazilere göre; toplum bu sanatı benimsememiş ve bu modern sanat sadece medyanın abartılarıyla ünlenmişti. Hitler yönetimi modern sanata yapacağı büyük yıkım için bir komite oluşturur. Bu komitenin başına o dönem Kültür Bakanı olan ‘Joseph Goebbels’ getirilir.



**Fotoğraf 1.25.** ‘Yozlaşmış Sanat Sergisi’ Açılışından.

(<http://cherrysoft.ru/art/4563-degenerativnoe-iskusstvo-nem-entartete-kunst-nacistskaya-vystavka-1937-g.html>)

“Joseph Goebbels, 30 Haziran 1937 tarihinde Münih’te ‘Yozlaşmış Sanat Sergisi’ düzenlemeye karar verdi. Oluşturulan bir komisyon, ülke genelindeki müzelerden modern sanat eserlerini toplamakla görevlendirildi ve 10 gün boyunca Almanya’daki müzeler dolaşarak 5328 eser Münih’e yollandı. Nazi Partisi üyesi Emil Nolde’nin eserleri bile toplanırken, Auguste Macke, Franz Marc gibi I. Dünya Savaşında Almanya için savaşırken canını veren ressamın eserleri de bu kapsama alındı<sup>107</sup>.” Sergide büyük ustaların eserlerinin gerçek sanat olmadığını ve böyle bir sanatın doğru olmadığı anlatılıyordu. “Sanat sergisinde yer alan bu yapıtlar Münih’te ve Almanya’nın başka yerlerinde halka gösterildi. Bu sergi, Gauguin’den sonraki modern sanatın Nazilerce tümüyle Yahudi, bolşevik ve ari ırkına karşı sayılan niteliğini ortaya çıkarıyordu<sup>108</sup>.” Yine bu dönemde, yeni modern sanat alanında çalışan ve özellikle ‘Neue Sachlichkeit’ sanatçılarının oluşturduğu, Almanya’daki sanat üretimleri yasaklandı ve sanatçılar kendilerine yönelik yapılan saldırılar yüzünden ülkeden kaçmak zorunda kaldılar. Sanat

<sup>106</sup> Osman Erden, *1863’ten Günümüze Modern ve Çağdaş Sanat*, Tempo Özel Sayı, Doğan Burda Yayıncılık ve Pazarlama A.Ş., İstanbul 2013, 178.

<sup>107</sup> Erden, 178.

<sup>108</sup> Lynton, 152.

Akademileri'nde çalışan, Otto Dix gibi önemli isimler görevden alınır. Bauhaus'un kurucularından olan ve Yahudi olarak nitelendirilen Paul Klee ise; ırkçı bir anlayışla acımasız muamelelere maruz kalır. Klee duygularını arkadaşı Lily'e mektubunda şu şekilde dile getirir:

Bu kaba olaylar, bana cevap vermeye bile değmezmiş gibi geliyor. Benim bir Yahudi olduğum ya da Gaçilya'dan gelmiş olduğum doğru olsaydı bile bu benim başarılarımın değerini asla değiştirmezdi. Bana göre Yahudi ya da yabancı, yerli bir Almandan daha aşağı değil. Bu görüşümden asla vazgeçmemeliyim çünkü bundan vazgeçmek beni gelecek kuşakların gözünde bir maskaraya dönüştürecektir. Bugün iktidarda olanlara yaranmaya çalışan trajikomik bir tip olmaksızın eziyete katlanmayı tercih ederim<sup>109</sup>.

Sanata ve sanatçıya karşı yapılan bu acımasızca yıkım bütün dünyanın tepkisini çeker. Dünyadaki bütün sanatçılar, yazarlar ve eleştirmenler, Almanya'da yaşanan bu yıkımı kınarlar. Amerikalı Sanatçılar Kongresi'nde, yazar Lewis Mumford konuşmasında;

[Diktatörler] onlardan [sanatçılardan] korkar çünkü özgür eleştiriden korkarlar. Sanatçının temsil ettiği güçlerin iradesini kullanmasına izin verilirse faşist rejimi yıkacağına inanırlar haklı olarak. Sanat'ın bastırılmayan itkisi bütün faşist programı altüst edebilir<sup>110</sup>.

Şeklinde bir açıklama yapar. Mumford bu sözleri ile Hitler'in diktatör rejimine karşı sanatçı birlik ve beraberliğinin önemini altını çizer.

Hitler, Mumford'un konuşmasında geçen faşist düşünceye karşı yapılacak bu yıkımı, kuracağı kamplarda toplayıp, çalıştırıp, daha sonra yakarak öldüreceği Yahudilere bağlıyor ve onların basını ele geçirdiğini dile getiriyordu. Basın ve sanat eleştirmenlerinin, sanat üzerine yaptıkları eleştirilerle sanatı asıl amacından saptırdıklarından söz ediyordu. Öyle ki, Yahudi asıllı Romen şair, "Paul Celan 1942 Haziranında Romanya'da anne babasıyla birlikte yaşadığı evden bir iş dolayısıyla yalnızca bir günlüğüne ayrılmıştı. Döndüğünde onları bulamadı; Nazilerce toplama kampına götürülmüşlerdi, evin kapısı da mühürlenmişti. Anne babasını bir daha hiç

<sup>109</sup> Paul Klee, *Modern Sanat Üzerine*, çev: Kaan Çaydamalı, Altıkkırbeş Basın Yayın, İstanbul 2013, 61-62.

<sup>110</sup> Lewis Mumford, "Opening Address" *First American Artists' Congress* (New York, 1936), 2. içinde; Serge Guilbaut, *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı: Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş*, (1985), (2. Baskı), (Çev: Elif Gökteke), Sel Yayıncılık, İstanbul 2016, 32.

göremedi. Sadece onlar değil, ailesinin bütün üyeleri kamplarda öldürüldüler. Kendisi de o kamplarda iki yıla yakın kaldı<sup>111</sup>.”

Hitler, Almanya’da tahrip ettiği modern sanatın üzerine ‘Nasyonal Sosyalizm’ sanatını oluşturmaya koyulmuş ve ‘Nasyonal Sosyalizm’in tanımı şu şekilde yapmıştır; “Halk’ımızın, içinde bulunan çeşitli unsurlar yığınının dışında, önce Alman Halk’ını yaratan ırkının radikal doğasına kökleri uzanan kahramanlıkla yüzleşmesi ve kendi ifadesini bulması konusunda siyasi ve kültürel liderlik yapması gerekir. Nasyonal Sosyalizm kendini kan, ırk ve kişilik değerine saygının yanı sıra sonsuz seçim yasalarını da üstün bir şekilde öğretmeye adanmıştır<sup>112</sup>.”

Hitler’in oluşturduğu bu sanat üzerine Boris Groys’un açıklaması şöyledir;

Sanat bağlamında söz konusu yapıt kendini bir indirgeme, yıkım, geri çekilme yapıtı olarak ortaya koyar. Başka bir şekilde söylemek gerekirse, sanatsal bir yöntemle Halk’ın bedeniyle ve devletle çalışma fırsatı elde eder etmez Hitler, hemen, kuramsal düzlemde modern sanatı ‘dejenere’ olmakla suçladığı, polemik yaratan, çok sert bir program uygulamaya başladı. Üçüncü Reich’in gerçek faaliyeti, insanların sebatla yok edilmesini veya onları sürekli, Giorgio Agamben’in dediği şekliyle ‘çıplak hayat’ düzeyine indirgemeyi içeriyordu. Tüm yapıcı niyetler, kahraman bir ırk üreteceği varsayılan ırksal ıslaha yönelik tüm yüzyıllık programlar, en nihayetinde salt birer kuram olarak kaldılar<sup>113</sup>.

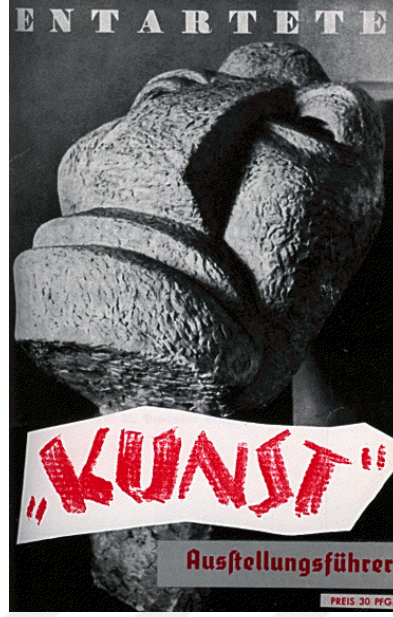
---

<sup>111</sup> Halil Turhanlı *Gerçekliğe Geleneğe Karşı Sanat ve Sinema Yazıları*, Encore Yayınları, İstanbul 2015, 112.

<sup>112</sup> Adolf Hitler, *Reden zur Kunst- und Kulturpolitik 1933-1939* (Frankfurt: Revolver-Verlag, 2004), 44-45. içinde; Groys, Boris, *Sanatın Gücü*, (2008), (Çev. F. Candil Erdoğan), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2014, 135.

<sup>113</sup> Groys, 142.





**Resim 1.24.** ‘Entartete Kunst Ausstellungsführer’ (Dejenere Sanat Açılışliler) Afişi.  
(<https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/kunst-und-kultur/entartete-kunst.html>)



**Resim 1.25.** ‘Großen Deutsche Kunstausstellung (Büyük Alman Sanatı Sergisi Açılışı) 1937, Afişi, ‘Haus der Kunst’ Tarihsel Arşiv.  
(<https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/g861>)

Sanatı, kendi ideolojilerini yayacakları bir araç olarak gören “Naziler yine Münih’te, Haus der Deutschen Kunst’ta ‘Gerçek Alman Sanatı’ sergisi açtılar<sup>114</sup>.” Açılış konuşmasını Adolf Hitler’in yaptığı 19 Temmuz 1937 tarihinde Münih’te gerçekleşen bu serginin amacı; izleyicinin dejenere olarak gösterilen modern sanatla Gerçek Alman Sanatı’nın karşılaştırmasının istenmesidir. Aralarında Oscar Martin Amorbach’ında bulunduğu birçok sanatçı, Hitler yanlısı eserleri ile sergiye katılır.

<sup>114</sup> Harrison and Wood, 475.





**Resim 1.26.** Oskar Martin Amorbach, *Der Sämann (Ekici)* 1937, Tahta Üzerine Yağlıboya 253,5 x 152,5 cm, Federal Almanya Cumhuriyeti Koleksiyonu (Weimar Arşivi). (<http://www.paraphiliamagazine.com/periodical/the-triumph-of-degenerate-art/>)

Hitler'in ideolojisini yayma ve geliştirme yanlısı olan 'Nasyonal Sosyalizm'e ait çok sayıda eser olduğu bilinmektedir. Fakat "Alman devlet koleksiyonlarında bazı örnekler hâlâ mevcut olsa da, Nazi döneminde yapılan resim çalışmaları neredeyse tümüyle ortadan kaybolmuş, bu eserlerin eksikliği dönemin kültürel tarihinde gerçek bir boşluk yaratmıştır. Son zamanlarda birkaç uluslararası sergide su yüzüne çıkan tablolardan biri, Oskar Martin Amorbach'ın yaptığı *Ekici*'dir. Tablonun ideolojik mesajı oldukça açıktır; ekilen, Nasyonal Sosyalist öğretinin tohumlarıdır. Buna rağmen, eser birçok bakımdan Nazi döneminde yasaklı olan Otto Dix'in çalışmalarına benzer. Amorbach da, Dix'in portrelerinde olduğu gibi on altıncı yüzyıl kuzey Avrupa sanatından ilham almıştır, ancak bu eser Dürer'in değil de Baba Pieter Brueghel'in çalışmalarını hatırlatır. Özellikle Brueghel'in Brüksel Güzel Sanatlar Müzesi'ndeki *İkarus'un Düşüşü* adlı çalışmasıyla güçlü bir bağı vardır<sup>115</sup>."

### 1.1.5. Socialist Realism (Sosyalist Gerçekçilik)

*Birinci Dünya Savaşı* sonrasında, tam adı Vladimir İlyiç Ulyanov olan, Vladimir Lenin'in (1870-1924) yaptığı 'Ekim 1917 devrimi' ile Çarlık Rusya İmparatorluğu yerini 'Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'ne bırakır. Lenin, iç savaşlarla tahrip olan ülkeyi yeniden inşa etmeye girişir. Lenin, ülkeyi yeniden inşa ederken üzerinde

<sup>115</sup> Lucie-Smith, 155.

hassasiyet ile durduğu konulardan biri de sanat alanındaki gelişmelerdir. Ekim devrimiyle birlikte mimaride çok fazla sayıda tasarımla adından söz ettiren ‘Konstrüktivizm’ akımı, SSCB’de etkin olmaya başlar. Vladimir Tatlin’in (1885-1953) öncülüğündeki akım, Aleksandr Rodçenko (1891-1956), El Lissitzki (1890-1941), gibi sanatçıların, yazarların, şairlerin ve diğer tüm sanat dallarının önde gelen isimleriyle gelişim gösterir. Her ne kadar Tatlin, yeni SSCB yönetimi tarafından sanatı yeniden oluşturmak için göreve getirilmiş olsa da yine yönetim tarafından düşünceleri tam anlamda desteklenmemiştir. Tatlin, sanatta ‘gereklilik’ ilkesi ile yola çıkarak, ‘Devrim’ hakkındaki düşüncelerini, 1919’da yazdığı ‘Tezler’ adlı eserinde şöyle ifade eder: “Siyasal rejimin değişmesi (tüketici-kolektif değişmesi) anında yaşamla her zaman bağ kuran sanat, kolektiften ayrı olan sanatçının kişiliğinde, sert bir devrim geçirir. Devrim, icat itkisini güçlendirir. Kolektife yönelik girişkenlik biriminin karşılıklı bağıntıları açıkça belirtildiğinde sanatın devrim ardından açılıp serpilmesi işte bundan ötürüdür<sup>116</sup>.” Devrim ile birlikte yeni arayışlara girişen, Tatlin ve *Konstrüktivizm* sanatçıları halkın yararı için günlük kullanım nesnelere tasarımlarını koyulurlar.

Tatlin, SSCB’nin birlik ve beraberliğini savunarak, Paris Eiffel Kulesi’ne karşılık olarak bir Anıt tasarlanmayı hedefler. Tatlin’in yapacağı bu anıt, hayata geçmeyip yalnızca bir tasarım olarak kalsa da *Konstrüktivizm*’in başyapıtı olarak yerini alır.



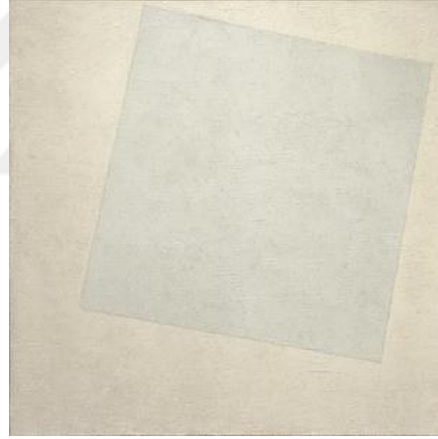
**Fotoğraf 1.26.** Vladimir Tatlin, *III. Enternasyonal Anıtı*’nın Modeli, 1919, Çelik, Ağaç, Cam, 420 x 300 x 300 cm, Tatlin Atölyesinden 1920.

(<http://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-tatlin-kulesi-ve-devrimci-sanat/2759>)

<sup>116</sup> Vladimir Tatlin, “Tezler”, *Modernizmin Serüveni*, Enis Batur (haz.), Sel Yayıncılık, İstanbul 2015, 199.

Tatlin'in bir vidadan esinlenerek oluşturduğu *III. Enternasyonal Anıtı*, "Neva Nehri üzerine dikilmesi planlanan bu iş, uluslararası sosyalizmin birliğine adanmıştı. 400 metre yüksekliğinde olması düşünülen anıt, Paris'teki 300 metrelik Eiffel Kulesine bir yanıt olacaktı. Kapitalizmin simgesi sayılan, reklam ve eğlence amacıyla dikilen Eiffel Kulesine karşılık, *III. Enternasyonal Anıtı* sosyalizmin simgesi haline gelecekti. Eiffel Kulesinin simetrik biçiminden farklı olarak, yerden 60 derece yatay bir giriş tarafından taşınacak olan sarmal biçimli anıt gökyüzüne doğru bir matkap ucu gibi yükselecekti<sup>117</sup>." Lenin yönetimi bu tasarımı çok başarılı bulur; fakat ekonomi ve toplumun sosyal durumu bahane edilerek gerçekleştirilmesine destek vermez.

Tatlin, *III. Enternasyonal Anıtı*'ndan sonra Moskova' da 1921 yılında beş meslektaşı ile birlikte bir sergi düzenler. Sergide Aleksandr Rodçenko ve *Süprematizm*'in öncüsü olan Kazimir Malevich'in (1878-1935) eserleri en dikkat çekici eserler olmuştur.



**Resim 1.27.** Kazimir Malevich, *White on White (Beyaz Zemin Üzerine Beyaz Kare)* 1918, Tuval Üzerine Yağlıboya 79,5 x 79,5 cm, The Museum of Modern Art, New York. (<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/nothing-works>)

Sergide yer alan Malevich'in *Beyaz Zemin Üzerine Beyaz Kare* resmi "dinamik bir özellik taşır ve bu, Maleviç'in biçim bakımından daha zengin ve dikkat çekici olan, sonraki eserlerinin de özelliği olmuştur. *Beyaz Üzerine Beyaz* tablosunda renklerdeki karşıtlık en alt seviyededir; Maleviç bunun, gelecekte resim sanatının bir özelliği olacağını düşünmüştü<sup>118</sup>." Maleviç, sanatın ve sanatçının eserini oluşturduğu

<sup>117</sup> Mehmet Yılmaz, *Modernden Postmoderne Sanat*, (2. Baskı), Ütopya Yayınevi, Ankara 2013, 134.

<sup>118</sup> Kazimir Malevich *Nesnesiz Dünya "Süprematizm Manifestosu"* (2003), (Çev. F. Cansu Tapan), Dedalus Kitap, İstanbul 2013, 9-10.

duyguların, din ve siyasetten daha fazla önem teşkil ettiği düşüncesine sahiptir ve eserlerini bu düşünce doğrultusunda oluşturmuştur. Bu düşüncede olması onun, tepkileri üzerine çekmesine sebebiyet verir.

Lenin'in ölümünden sonra *Konstrüktivizm*, sona doğru bir ivme kazanır. Bu bitiş alarımında etkili olan; Lenin'in vasiyetinde de belirttiği gibi, SSCB'nin başına gelmesinden korktuğu Stalin'in SSCB'nin iktidarını eline geçirmesidir. 1870'lerde bir grup sanatçı, çeşitli bölgelerde sergiler düzenleyerek 'Gezginler' adını duyurur. Yine bu dönemde sanatçılar, Rus resmini duyurmak adına St. Petersburg dışında sergiler düzenlemek adına bir araya gelirler.

“Gerçekçi, figüratif sanatın uyanışının bir işareti de, 1925'te OST'nin (Şövale Ressamları Derneği) kurulması oldu. Dernek 1925 ve 1928 yılları arasında dört sergi düzenledi ve resmi rakamların bu tür çalışmalarla Konstrüktivizme kıyasla daha iyi uyacağı kısa süre içinde anlaşıldı. 'Formalizm' üzerine şiddetli tartışmalar yaşandı. Konstrüktivistlerin, 'Yeni bir form yeni bir içerik doğurur; çünkü form ve varlık, bilinçliliği belirler, aksi söz konusu değildir,' iddiasından doğan bir terimdi Formalizm. Sonra da modern sanatta resmi makamların onaylamadığı ne varsa, hepsi için kullanılan aşağılayıcı bir terim haline geldi<sup>119</sup>.” Bu dönem, Modern sanat savunucuları ile devlet yanlısı sanatçılar arasında büyük tartışmalara sahne olur. “1930'larda, Stalin yönetimindeki toalter devlet yaşamın her alanına gitgide daha çok müdahale etmeye başlayınca bu durum da değişti. 23 Nisan 1932'de kabul edilen bir karar mevcut bütün sanat gruplarını dağıttı ve onların yerine tek bir birliği, Ulusal Sanatçılar Birliği'ni geçirdi<sup>120</sup>.” Artık sanatçılar bu birliğe üye olmadan eser üretemez duruma geldi.

*Ulusal Sanatçılar Birliği* tarafından aynı yıl düzenlenen sergide; *Fütürizm*, *Konstrüktivizm* ve *Süprematizm* akımları çerçevesinde oluşturulan eserler, *Soysuzlaşmış Sanat* olarak lanse edilir. “1934'te toplanan Sovyet Yazarlar Birliğinin Birinci Kongresinde 'Toplumcu Gerçekçilik'in izin verilen tek anlatım yolu olduğu açıklandı<sup>121</sup>.”

<sup>119</sup> Lucie-Smith, 156.

<sup>120</sup> Harrison and Wood, 453.

<sup>121</sup> Lynton, 151.

Stalin yönetimindeki SSCB’de oluşturulan bu eserler, Hitler’in ‘Nasyonal Sosyalist’ Almanya’sında yapılan eserler ile benzerlik gösterir. Her iki ülke sanatı arasındaki benzerlik, seyircinin eserin üslubunu göz ardı etmesine neden olur. Eserler, sanatçının asıl anlatmak isteğinden çok, belli bir amaca yönelik bir içerik oluşturur.

*Sosyalist Gerçekçilik* akımının ilk örnekleri; Lenin’in gerçekleştirildiği Ekim devrimini destanlaştırmak adına yapılmış resimlerden oluşur.



**Resim 1.28.** Isaac Brodsky, *Lenin Smolni Enstitüsü'nde*, 1930, Tuval Üzerine Yağlıboya, 198 x 320 cm. Tretyakov Galerisi, Moskova.  
(<http://artinrussia.org/isaak-brodsky/>)

Ukrayna doğumlu olan Isaac Brodsky (1884-1939), *Lenin Smolni Enstitüsü'nde* adlı eserini büyük bir titizlikle oluşturmuştur. Brodsky’nin “Sosyalist Gerçekçilik’in dayatılmasından dört yıl önce yaptığı, ancak yine de bu ilkenin amaçlarını yansıtan Lenin Smolni Enstitüsünde adlı tablosu, Bolşevik lideri, Ekim Devrimi sırasında Petrotgrad’da parti karargâhı olarak kullanılan kızlar okulunda çalışmaya dalmışken gösterir. Tablo, David’in 1812’de sipariş üzerine yaptığı *Napoleon Çalışma Odasında* adlı eserini hatırlatır. Her iki resimde de, yalnız, kendini işlerine adanmış bir lider, halkının refahı için çalışırken gösterilmektedir<sup>122</sup>.” Brodsky bu eseri ile Lenin’i ölümsüzleştirme hedefinde olduğunu göstermiş ve böylece *Sosyalist Gerçekçilik*’in ilk yapıtını oluşturmuştur.

Stalin yönetimindeki SSCB, sanat üzerine resmi bir tanım getirir. Bu “tanıma göre Sosyalist Gerçekçi sanat yapıtı ‘form açısından gerçekçi, içerik açısından Sosyalist’ olmak zorundadır. Görünüşte basit bu formülasyon, aslında bir hayli muammalıdır. Bir

<sup>122</sup> Lucie-Smith, 156-157.

form, söylendiği gibi, nasıl gerçekçi olabilir? ‘*Sosyalist içerik*’ aslında ne demek? Bu anlaşılması güç formülasyonu somut sanatsal uygulamaya çevirmek kolay bir görev değildi ve bu sorulara verilen cevaplar her bir Sovyet sanatçının kaderini tayin etti<sup>123</sup>.”

Sovyet sanatçılar, *Sosyalist Gerçekçilik* adı altında bir akım geliştirseler de modernizmi tam anlamıyla silmemişlerdir. Modernizmi, teknolojik ilerleme amacı ile kullanarak göstermişlerdir.



**Resim 1.29.** Aleksandr Deineka, *Futurs aviateurs (Geleceğin Pilotları)* 1938, Tuval Üzerine Yağlıboya, 134 x 161 cm, Tretyakov Galerisi, Moskova. (<https://www.boumbang.com/aleksandr-deineka/>)

Modernizmi teknolojik olarak ilerleme doğrultusunda; duygusal anlamda en iyi ifade eden, “Aleksandr Deineka’nın (1899-1969), suların üzerinde süzülen deniz uçağını özlem ve hayranlıkla seyreden üç çocuğu resmettiği *Geleceğin Pilotları* adlı eseridir. Sir John Everett Millais’nin bir zamanlar pek sevilen, gençliğin macera hevesini aynı vatansever etkiyi elde etmek için kullandığı *Raleigh’in Çocukluğu* adlı on dokuzuncu yüzyıl tablosuyla bu resim arasında paralellikler bulmak mümkündür, ancak 1917 tarihinden öncesini çağrıştıran her şey Çarlık dönemiyle ilişkilendirildiğinden, Deineka resmettiği sahneyi şimdiki zamana taşımıştır<sup>124</sup>.” Deineka ölümüne dek, resim alanının yanı sıra heykel alanında da birçok eserler üretmiştir.

### 1.1.6. Novecento Italiano

İtalya, *Birinci Dünya Savaşı*’nın başlamasına ön ayak olmasının yanında Fütürizm akımı içerisinde savaş taraftarı eğilimleri ile bilinmektedir. Fakat eğilim gösterdiği

<sup>123</sup>Groys, 143.

<sup>124</sup> Lucie-Smith, 157.

Savaş' tan sonra İtalya, büyük ekonomik krizlerin yaşandığı bir ülke haline gelir. *Büyük Roma İmparatorluğu*'nu kurma hayaliyle girmiş olduğu *Birinci Dünya Savaşı*'ndan büyük bir hüsrarla çıkması, ülke içerisinde karışıkların baş göstermeye başlamasına sebep olur. Bu karışıklıkların yanına ekonomide yaşanan büyük sıkıntılar da eklenince, Hitler'inde örnek aldığı, Benito Mussolini (1883-1945) faşizan hareketi başlatır. Mussolini ile birlikte *Yeni Roma* hayali tekrardan canlanır ve bu hayal ile birlikte faşizm hareketi hızla büyümeye devam eder.

Mussolini, iktidarı 1922 yılında ele geçirir ve faşizmi “ekonominin, medyanın, siyasetin, (siyasetin estetikleştirilmesi)<sup>125</sup>” olarak kullanacağı bir evreye geçer. Diğer taraftan; Sanatta, “İtalyan geleceçiliği, yaşamın bir cilvesi olarak, en güçlü sanatçılarından Boccioni'nin I. Dünya Savaşı'nda 1916'da ölmesiyle hızını kes<sup>126</sup>”er. Bunun yanı sıra Fütürist sanatçıların bazıları ve “Fütürist olan Sironi faşizme bağlandı. Faşistler 1922 yılında İtalya'da iktidara geldikten sonra, Milona'daki, Mussolini'nin metresi Margherita Sarfatti'nin örgütlediği Novecento grubunun önde gelen bir üyesi oldu. Faşist değerleri Antik Roma'yla imalı bir eşitleme yoluyla yaymak üzere gitgide klasik temalara yöneldi<sup>127</sup>”. Sanat'ın başkenti olan “Roma'da farklı tarihsel dönemler bir aradaydı. İmparatorluk dönemi, Rönesans, barok çağ, faşist dönem<sup>128</sup>”, bir araya geldi.

Klasik döneme geri dönüşümü başlatarak, halkı faşizme karşı daha iyi örgütleyebilecekleri düşüncesi ile gazeteci, yazar, Mussolini'in propogandacılığını yapan ve aynı zamanda sevgilisi olan Margherita Sarfatti (1880-1961), kendisinin öncülüğünü oluşturduğu Novecento grubunu kurar. “Novecento grubuyla bağlantılı en önemli ressam, Mario Sironi'ydi. (1865-1961). Rejime gönülden bağlı olan Sironi, resmi faşist gazete *IL Popolo Italia*'da çizen, üretken bir karikatüristti<sup>129</sup>.”

<sup>125</sup> Jean Baudrillard, *LE Complot De l'art, Sanat komplosu Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*, (Çevirenler: Elçin Gen-Işık Ergüden), İletişim Yayınları İstanbul 2012, 12.

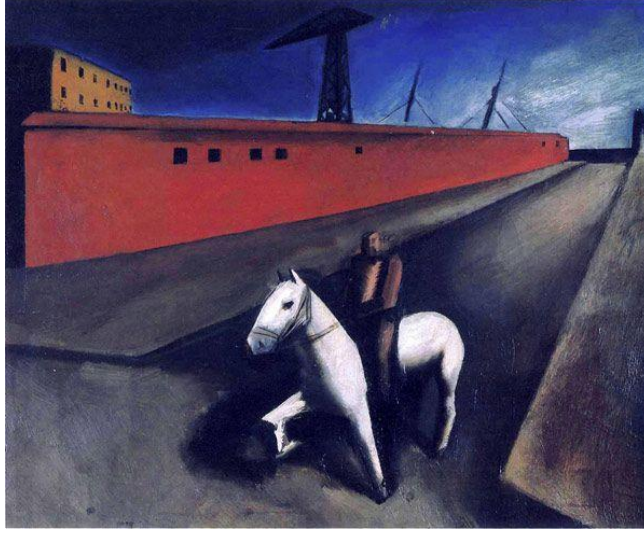
<sup>126</sup> Yılmaz, 129.

<sup>127</sup> Harrison and Wood, 460.

<sup>128</sup> Turhanlı, 162.

<sup>129</sup> Lucie-Smith, 124.





**Resim 1.30.** Mario Sironi, *Cavallo Bianco E Molo (Beyaz At ve İskele)*, 1920-1921, Tuval Üzerine Yağlıboya 44 x 55 cm, Özel Koleksiyon. (<https://www.wikiart.org/en/mario-sironi>)

Mario Sironi, *Beyaz At ve İskele* resmini faşizm kurucu olan Mussolini'ye olan saygısını ifade edebilmek için yapmıştır. Faşizm akımından önce *Fütürizm* ile bağlantısı olan Sironi, *Fütürizm*'i tam anlamıyla benimseyemez ve bu akımın faşist idealleri aktarabilmesi için uygun bir dil olmadığına işaret eder. Metafizik resme karşı ilgisi gelişen Sironi, bu ilgiyle yaptığı *Beyaz At ve İskele* adlı resminde, “geleceğin faşist diktatörünü sakın bir liman manzarası içinde büyük adımlar atan, ezici bir güç sahibiymiş gibi duran beyaz savaş atının üstünde betimlemektedir. Verilmek istenen mesaj açıktır: Mussolini İtalyan halkının günlük yaşamına yenilikçi ve ilerlemeci bir ruh getirecek kahramansı, arıttıcı güç olarak betimlenmiştir<sup>130</sup>.” Yapmış olduğu bu resimle Sironi, Mussolini'ye ve faşizme gönülden bağlılığını göstermiştir.

Mario Sironi, yapmış olduğu bu çalışmalarla *Novecento Grubunun* en önemli ismi olmuştur. *Novecento Grubu*, İtalya'da faşizmin getireceği yenilikler için her bir sanat alanını yanına almak istiyordu. “1922'den itibaren faşistler tarafından yönetilen İtalya, yaratıcı yeniliğin ve güç kültürünün sadece mimari ve tasarıda (nereye bakarsanız bakın, burada çelişkiler sınırsızdır) değil, atölye çalışmalarında da iç içe geçtiği başka bir

<sup>130</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 162.



bölgeydi: Ressam Morandi gibi, diğer birçoğu da 1920’lerdeki ‘düzene çağrı’ içinde yer aldılar<sup>131</sup>.”



**Resim 1.31.** Giorgio Morandi ‘La Natura Morta’ (Ölü Doğa) 1929, Tuval Üzerine Yağlıboya, 61 x 64,1 cm, Özel Koleksiyon.

([http://www.artfactory.com/art\\_appreciation/still\\_life/giorgio\\_morandi.htm](http://www.artfactory.com/art_appreciation/still_life/giorgio_morandi.htm))

Giorgio Morandi (1890-1964), faşizmin sanatçıların *Novecento Grubu*’na katılmalarının gerekliliği üzerine yapmış olduğu bu çağrıyla, *Novecento Grubu*’na dâhil olur. Morandi farklı olarak; *Fütürizm*’den uzak durarak tıpkı Sironi gibi *Metafizik Resim*’den etkilenmiştir. Morandi’nin 1929 yılında yapmış olduğu *Ölü Doğa* adlı resminde, “uyumlu kompozisyonu ve ince renk değişimleriyle düşünsel bir yoğunlaşmayı ifade ediyor. Morandi uzun meslek yaşamı boyunca çoğunlukla şişe ve sürahili ölüdoğalar yapmıştır. Bu nesnelerin saf, şiirsel güzelliğini basit ve düşünsel niteliği yoğun, güçlü kompozisyonlarında yansıtmıştır<sup>132</sup>.” Çalışmalarında Cezanne ve Chardin’in etkileriyle, İtalya kültürünü övmeye çalışan Morandi’nin, Sironi gibi güçlü siyasi bağlantıları olmasa da “1926’da Novecento sergisine, 1929’da yine Sarfatti’nin düzenlediği benzer bir etkinliğe katılmıştı, ancak faşist sanatçıların gösteriş merakına temelden karşıydı<sup>133</sup>.”

<sup>131</sup> Julian Bell, *Sanatın Yeni Tarihi*, (2007) (Çev: U. Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtuna), NTV Yayınları, İstanbul 2009, 406.

<sup>132</sup> Phaidon Press, *Sanat Kitabı 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*, (1994), (Çev: Mine Haydaroglu), Yem Yayın, İstanbul 1997, 324.

<sup>133</sup> Lucie-Smith, 124.

Morandi'nin de aralarında bulunduğu *Novecento Grubu*, Margherita Sarfatti öncülüğünde, faşizmi tabi olarak Mussolini'yi destekleyen bir hareket haline gelir. “Bu yeni hareketin düzenlediği ‘*Sette Pittori del Novecento*’ (Yirminci Yüzyılın Yedi Ressamı) başlıklı sergi Mussolini tarafından 1925'te açıldı<sup>134</sup>.” Mussolini, kendinin bir sanatçı ile aynı karakteristiği taşıdığını, “sanat camiasına hitap ettiği ünlü konuşmasında ‘siyasi’ yaratımın sanatsal yaratım gibi uzun bir olgunlaşma süreci ve geleceğe ilişkin öngöründe bulunma becerisi olduğunu açıklamıştır: ‘*Uygun an geldiğinde sanatçı ilhamla, siyasetçi ise karar alarak eserini yaratır. Her ikisi de maddeyi ve ruhu işler*’<sup>135</sup> şeklinde vurgulayarak *Novecento Grubu*'nu desteklemiş ve sanatçıları kendi safına çekmiştir.

Sanatçı ve sanat için, *Birinci Dünya Savaşı*'ndan sonra, ilk olarak İtalya'da başlatılan faşizm, Rusya'ya sıçrama göstermiş ve nihayetinde Almanya'da en baskın haliyle uygulanmıştır. “Savaş arası yıllar süresince demokrasilerde güçlü bir şekilde yer almış olan serbest hazcılığın tadı, ilerlemeci niyetlere baskın gelmiştir<sup>136</sup>.”

### 1.1.7. Sürrealizm (Gerçeküstücülük)

Avangard sanat içerisinde ele alınan ve *Birinci Dünya Savaşı*'nin olumsuz etkilerini *saçmalama özgürlüğü* içerisinde örtbas etmeye çalışan *Dada* hareketi bitiminden sonra bile sanat dünyasına bir varis bırakır: Sürrealizm. Gerçeküstücülük olarak da adlandırılan ve “Dada'nın sanatsal varisi olan Gerçeküstücülük resmi olarak 1924 yılında doğdu ve 1940'ların sonlarındaki ölümüyle de adeta küresel bir olguya dönüştü. İnsan doğasının temel olarak usdışı olduğu görüşünü savunduklarından, Max Ernst, Salvador Dali, Joan Miró ve André Masson gibi Gerçeküstücü sanatçılar, insan aklının en gizemli noktalarına erişmek amacıyla, psikanalizle birlikte çoğunlukla çalkantılı bir aşk ilişkisine yöneldiler<sup>137</sup>.”

*Dada*'nın mantıkdışı prensibini benimseyen Sürrealistler, *Dada*'yı biraz daha genişleterek; “bilinçdışı, hayaller ve görüngüler<sup>138</sup>”i merkeze yerleştiren bir sanat formu oluşturdular.

<sup>134</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 194.

<sup>135</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 163.

<sup>136</sup> Bell, 406-407.

<sup>137</sup> Hopkins, 11.

<sup>138</sup> Diane Schmidt, *Dali und der Surrealismus. Seine Werke und das Drehbuch zu "Ein andalusischer Hund"*, Grin Verlag, Norderstedt 2004, 3.

*Sürrealizm*, dönemdaşları ile birlikte aynı kaderi paylaştı ve *Birinci Dünya Savaşı*'nın etkilerini yapıtlarında hissettirdi. Bu *Büyük Savaş*'ın ardından Paris'te belirmeye başlayan Sürrealizm akımı, Fransızca 'sur' yani 'üstü' ve *Realizm* (*Gerçekçilik*) olmak üzere iki kelimeyi birleştirdi. Ve *Gerçeküstücülük* terimi böylece sanat sahnesinde yerini aldı. "Fransızca *sur-réalisme*- yani 'üst-gerçeklik'- kelimesi ilk kez 1917'de şair ve eleştirmen Guillaume Apollinaire tarafından kullanılmışsa da ancak André Breton (1896-1966) ve Louis Aragon'un (1897-1982) terimi benimseyip ona teorik ve pratik anlamlar yüklemelerinin arasından sürrealist çağ başlamış oldu<sup>139</sup>."

*Sürrealizm* sanatçıları arasında *Dada* hareketi ile adını duyuranlar olsa da her iki akım arasında ince bir nüans vardı. Nitekim *Dada*'dan daha az anarşik olan Sürrealizm, burjuva toplumu üzerinde daha sistematik ataklar geliştirdi. Bir anlamda; "Sürrealizm'de de devrimci bir anlayış hâkimdir. Bu devrimci anlayışı Marksizm'e duydukları ilgi ile gösterirler. Bir anlamda Sürrealizm'in sanat anlayışı komünizm üzerine kuruludur. Bu anlayışta topluca üretilen ve topluca tüketilen komünal bir anlayış söz konusudur.<sup>140</sup>"

Breton'un *Sürrealist Manifestosu* (1924), bilinçaltı düşüncesinin önemini vurguluyordu. Breton bu ve diğer çalışmalarını; yalnızca Freud'un *rüya* üzerine araştırmalarını bilinçaltına dayandırıyor aynı zamanda Comte de Lautréamont'un 19. yüzyılda yazdığı şiirinde geçen "“bir dikiş makinesi ve bir şemsiye arasındaki diseksiyon\* masasında bir şans toplantısı kadar güzel' cümleleri referans alır. Bu bölüm ayrıca Sürrealizmin mottosudur. Sürrealizm, resimde fanteziyi ve İtalyan sanatçı Giorgio de Chirico'nun Ortaçağ cehennemini anlatan metafizik resimlerini ilham alır. Amaç hayal ve gerçeği gerçeküstü bir boyutta kaynaştırmaktır. Sürrealist sanat, rahatsız edici, şaşkınlık verici ve şok edicidir<sup>141</sup>."

Giorgio de Chirico'dan Pablo Picasso'ya, Max Ernst'e, Francis Picabia'dan André Masson'a, Salvador Dali'den Joan Miró'ya, René Magritte'den Man Ray'e, Meret Oppenheim'dan Yves Tanguy'a kadar uzanan "Sürrealist sanatçıların genel hatlarıyla şu iki gruptan birine dâhil oldukları söylenebilir. Otomatistler, bilinç dışı bilinç arasındaki

<sup>139</sup> Stephen Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü*, 476.

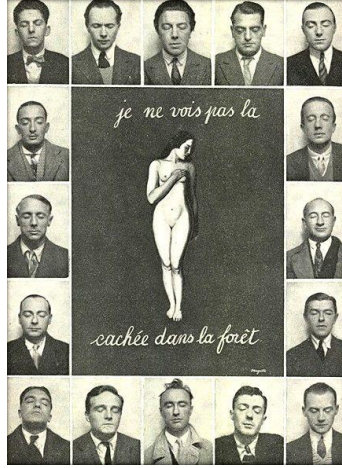
<sup>140</sup> Evren Kavukcu, "Ütopya ve Sanat", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 27, Erzurum 2015, 34 (29-37)

\* Diseksiyon masası: Cesetleri parçalamak için kullanılan masa.

<sup>141</sup> Mary Hollingsworth, *Art in World History*, Giunti Editore, 2003, Milano, 459.

ilişkiye Jung'un getirdiği yoruma sadık kaldılar. Breton ve Éluard tarafından kullanılan otomatik yazma tekniklerini kendi ifade araçları olan çizime uygulayan bu sanatçılar, şekillerin tuval üzerinde serbestçe oluşmasına izin verebilmek için büyük gayret gösterdiler. Veristik sürrealistler ise, onların aksine, rüyaların yorumlanmasına dayanan Freud'cü bir bilinçaltı okumasını öne çıkardılar. İmgenin bilinçaltının dili olduğuna inanan bu sanatçılar kendi rüyaları veya sanrılarına dayanan daha formel işler yarattılar<sup>142</sup>.”

Savaşı görmüş, yaşamış ve onu iliklerine kadar hissetmiş dönemin genç sanatçılarından oluşan Sürrealizm, sanattan çok daha fazlasına karşılık geliyordu. Sanatçıların yaptıkları yalnızca resim çizmek değildi. Resimlerde ortaya çıkan belleklerde yer etmiş anılar, rüyalar ve hatta yaşananlardı. Bu haliyle Sürrealizm sanatçı zihninin farklı bir biçimde dışavurumuydu. Sürrealistleri farklı kılan imgeler arasına gizledikleri mesajlardı. Resimlerin içerisine gizlenen görüntülerdi. Bu savaş ortamındaki gerçekliğe karşı isyandı. Gerçeğin de üstünde bir boyutta nefes almaktı. Sürrealist sanatçılar için dünyanın kaos ortamından kaçıştı. Bu kaçış, benliklerine yapılan bir ayın bir katharsisti.



**Resim 1.32.** René Magritte'nin "I do not see the (Woman) hidden in the Forest" Resmi Etrafında Sürrealistlerin Fotomantajı, 1929.<sup>143</sup>

*Dada* hareketi ile adını duyuran Francis Picabia, "Fransız bir anne ile İspanyol-Kübalı bir babanın çocuğuydu. Asıl ünü, 1916'da Zürih'te başlayan *Dada* hareketiyle ortaklığından geliyordu. Bir ressamdan fazlası olan Picabia, şair, kuramcı ve bazen de

<sup>142</sup> Thomson, 7.

<sup>143</sup> Klaus von Beyme, *Das Zeitalter der Avantgarden: Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, Verlag C.H. Beck, München 2005, 120.

anarşist olarak takdir ediliyordu. Dansa ve kadınlara çok düşkün ve Friedrich Nietzsche'nin yazılarına meraklı olan sanatçı, hem Avrupa hem de Amerika avangard akımlarının ilgisini ve dikkatini çekmiş, erotik ve tehlikeli olasılıklarla zenginleştirilmiş bir imgelem dünyası yaratmıştı<sup>144</sup>.”



**Resim 1.33.** Francis Picabia, *Spanish Night (İspanyol Gecesi)*, 1922, Tuval Üzerine Yağlıboya, 186 cm x150 cm, Özel Koleksiyon, Museum Ludwig, Cologne/Ludwig Collection. (<https://www.wikiart.org/en/francis-picabia/spanish-night-1922>)

Eser, Picabia'nın erotik imgelem dünyasını ortaya çıkarmaktadır. Sanatçı ortadan ikiye bölünmüş düzlem üzerinde siyah ve beyaz olmak üzere kontrast iki renk kullanır. Flemenko yapan erkek figürünün siyah olması Picabia için, bir anlamda *geceyi* dolayısıyla şehveti simgelemektedir. Kadının beyaz renkte olmasıyla saflığa atıfta bulunmaktadır. Kadının göğüs ve rahim bölgelerinde bulunan kırmızı ve pembe halkalar doğurganlığı imlemektedir. Aynı zamanda nişan tahtası gibi görünen daireler üzerinde ve erkek figürün üzerinde kurşun izini andıran küçük delikler vardır. Kurşun izleri iki cins arasındaki çekimi ve aşkı anlatmaktadır. Erkek figür dans motifi ile kadına daha yakın mesafede durmaktadır. Kadının ise daha çekingen bir vücut duruşu vardır. Picabia'nın *İspanyol Gecesi* başka bir anlatımla; “ifade yüklenen fırça darbeleri ve kalın

<sup>144</sup> Thomson, 20.

boya kalıntıları, *İspanyol Gecesi*'nin nispeten tekdüze renk paletini telafi ediyor. Tuval üzerindeki impastonun (kalın boya tabakası) tamamında çeşitli yönlere doğru peşpeşe sıralanmış aceleci fırça darbeleri görülüyor. Gözle görünen bu fırça darbeleri Pacibia'nın tuvali hızlı bir biçimde hazırladığını, geniş alanları kalın bir fırçayla doldurduktan sonra, daha ince detay isteyen yerlerde ve kenar çizgilerinde daha ince fırça kullanıldığını ortaya koyuyor<sup>145</sup>.”

*Sürrealizm* denilince belki de akla ilk gelen isimlerden olan 1904 doğumlu Katalan ressam Salvador Dali, 1928 yılında tanıştığı Sürrealist sanat ortamına 1929 yılında dâhil oldu “ve çok geçmeden sürrealizmin en tanınmış siması oldu. Figürleri çarpıtılmış tabloları tüm dünyada ikon statüsüne yükseldi<sup>146</sup>.” Bu denli yükselmesinin nedeni eserlerinde kullandığı sıradışı ve şok edici imgelerdi. Freud'un bilinçdışı kavramından ilham alan Dali'nin anlaşılması zor eserleri kuşkusuz diğer tüm sürrealist tarzda yapılmış eserler gibi ciddi mesajlar içerir. Çoğu kişi tarafından deli olarak kabul görse de Dali aslında hayatın korkunç gerçekleri karşısında deli taklidi yapan bir dâhiden başkası değildi.

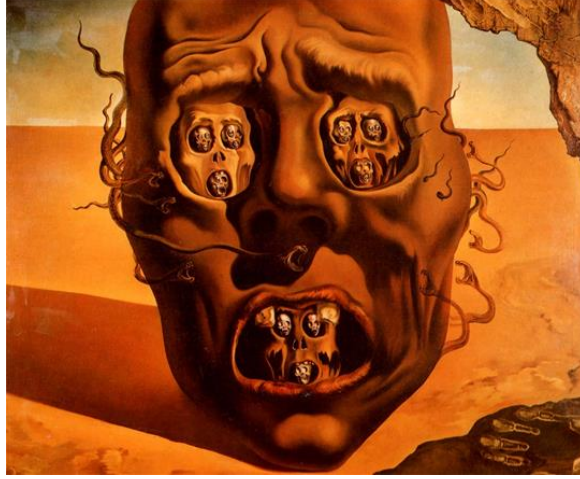
*İkinci Dünya Savaşı*, sürrealist sanatçıları da etkiler. 1940 yılında savaş patlak verince Salvador Dali ve sevgilisi Gala, Fransa'dan Amerika'ya yerleşirler. Savaş Dali'nin yalnızca ruh dünyasını etkilemez aynı zamanda “son tamamladığı sanat eserlerini geride bırakır, eserler kaybolur ya da yok edilir<sup>147</sup>”. Bu bir sanatçı için büyük bir kayıptır. 1940 yılında *The face of war* (Savaşın Yüzü) eserini çizmeye başlar. “Dali, çölün ortasında etrafında çok sayıda yılanın harekete geçmek için hazırlandığı kahverengileşmiş, bozulmuş bir yüz çizer. Yüzün gözlerinde ve ağzında gittikçe küçülen, iç içe geçmiş ve bir önceki yüzden daha çok çürümüş çok sayıda yüz vardır. Bu ilk bakışta göze çarpar, fakat detaylardaki anlam; ölümün çirkinliğinin kâbusu andıran bir figürün içerisinde yerleştirilmesidir. Savaş özne olarak Dali'nin bazı eserlerinde çok korkunç şekilde resmedilmiştir<sup>148</sup>.” Bu açıklama, Dali'nin savaşı bir kâbus olarak gördüğünü ve hatta savaştan korktuğunu açığa çıkarmaktadır.

<sup>145</sup> Thomson, 25.

<sup>146</sup> Thomson, 57.

<sup>147</sup> Tim McNeese, *The Great Hispanic Heritage: Salvador Dali*, Chelsea House Publishers, New York 2006, 92.

<sup>148</sup> Jeff Belanger, Kirsten Dalley, *The Nightmare Encyclopedia: Your Darkest Dreams Interpreted*, New Page Books Career Press, New Jersey 2006, 95.



**Resim 1.34.** Salvador Dalí, *The Face of War (Savaşın Yüzü)*, 1940, Tuval Üzerine Yağlıboya, 64x79 cm, Boymans van Beuningen Museum, Rotterdam. (<http://impact-of-war.blogspot.com.tr/2011/05/face-of-war-by-salvador-dali-from-1940.html>)

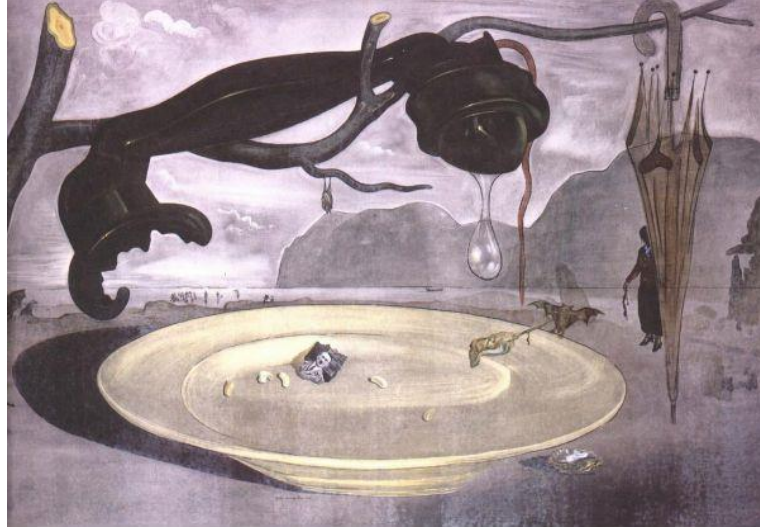
Salvador Dalí kendinin kaleme aldığı ve yaşamından sırlar verdiği kitabı *The Secret Life of Salvador Dalí*'de *İkinci Dünya Savaşı*'na ve dolayısıyla Nazi yönetimine karşı tutumunu gözler önüne serer. 1939 yılında resmettiği *The Enigma of Hitler* için;

New York'taki gelecek sergim için hazırlanıyordum, 'sır hayatımı' yazmayı planlıyordum ve yorumlaması çok zor olan ve benim bile hala anlatamadığım *The Enigma of Hitler*'i çiziyordum. Resim, Münih'teki olaylar hakkında yoğun rüyaların röportajlardan oluştu. Bu resim benim gözümde sanki Ortaçağ Dönemi'nden fırlayıp Avrupa'nın üzerinde gölgelenen, ilahi değeri olan bir şeydi. Chamberlain'in şemsiyesi, bu resimde bir yarasa ile özdeşmiş uğursuz bir görünüm yaratmaktadır ve benim için de bu resmi çizdiğim sırada çok can sıkıcı etkiler oluşturdu<sup>149</sup>.

Eserin adı, Dalí'nin Hitler Almanya'sına ve dahası Hitler'e bakış açısını gözler önüne serer. İngiliz Devlet Adamı Neville Chamberlain'in şemsiyesinden ilham alan Dalí, bir anlamda politikanın uğursuzluğundan dem vurur. Boş bir tabağın içindeki Hitler resmi belirgindir. Kırık telefon Avrupa'daki siyasetçilerin Hitler ile yapılan uzlaşma konuşmalarının gereksizliğine vurgudur. Dalí bir anlamda *İkinci Dünya Savaşı* atmosferinin iç sıkıcılığına göndermede bulunur.

<sup>149</sup> Salvador Dalí, *The Secret Life of Salvador Dalí*, Trans. By Haakon M. Chevalier, Dover Publications INC., New York 2013. 371.





**Resim 1.35.** Salvador Dalí, *The Enigma of Hitler*, 1939, Tuval Üzerine Yağlıboya, 51.2x79.3cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.

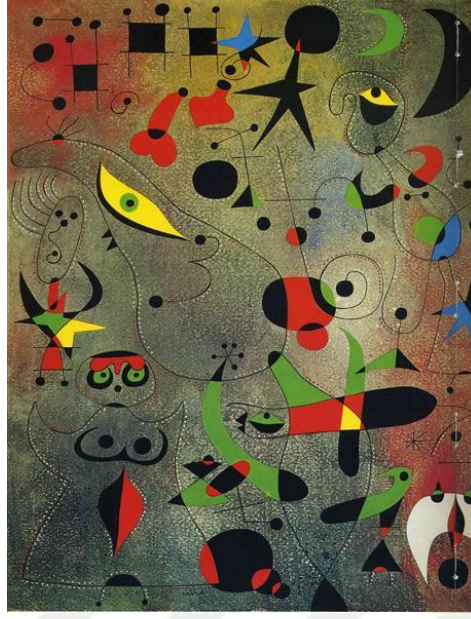
(<http://yuguangzhang.com/blog/the-enigma-of-hitler-salvador-dali/>)

Sürrealist akımın diğer bir önemli ismi olan 1893 doğumlu olan Joan Miró, “İspanya’nın kuzeydoğusundaki Katalan bölgesinde dünyaya gelir. Geleneksel resim tekniklerini eleştiren Miró, yaratıcı deneysel stili ve üretkenliğiyle tanınmıştır. 1920’de Barcelona’dan ayrılan Miró, coşkulu ve önemli bir dönem boyunca Paris’te yaşadı. Çok geçmeden André Breton’un sürrealist çevresine katıldı ve 1924 tarihli Birinci Manifesto’ya imza atanlar arasında yer almasa da, başlangıcından itibaren gruba dâhil oldu<sup>150</sup>.”

1941 yılında resmettiği ve Miró’nun ünlü Constellation (Takımyıldızı) serisinde yer alan *Awakening at Dawn* (*Şafakta Uyanmak*), Miró’nun savaşın şiddetinden kaçışını ve başka bir âleme; gökyüzüne sığınışını imler. Constellation serisinin tamamı sanatçının savaş vahşeti altındaki gerçek yaşamdan kaçışıdır. Bir anlamda Miró açısından deneysel bir dışavurumdur.

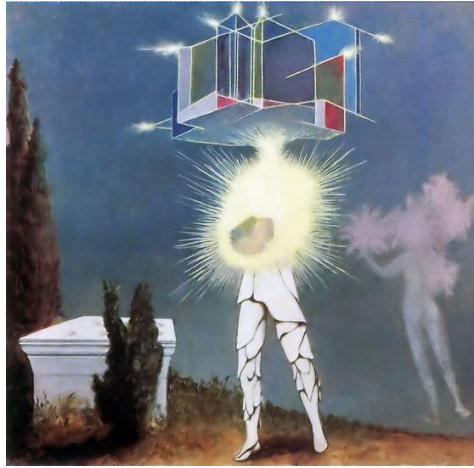
<sup>150</sup> Thomson, 47.





**Resim 1.36.** Joan Miro, *Awakening at Dawn (Şafakta Uyanmak)*, 1941, 38x46 cm., Constellation serisi, Kâğıt Üzerine Guajboya, Özel Koleksiyon. (<http://88artstreet.com/constellation-awakening-at-dawn-1941>)

1913 yılında Berlin’de doğan Meret Oppenheim erken yaşlardan itibaren resim sanatına gönül verir. 1932 yılında Paris’e sanat eğitimi almaya giden Oppenheim, orada çoğunluğunun sürrealist sanatçıların oluşturduğu bir çevre edinir. Sürrealist sanatçıların etkisi altına girer ve 1937 yılında Hitler baskısından kaçmak adına İsviçre’ye yerleşene kadar Sürrealizm ile yakın mesafede durur.



**Resim 1.37.** Meret Oppenheim, *Sun, Moon, Stars (Güneş, Ay, Yıldızlar)*, 1942, 48x52 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon. (<https://tr.pinterest.com/pin/79587118389517230/>)

Sanatçının 1942 yılında resmettiği *Güneş, Ay, Yıldızlar*; “bu dönemden sağ salim kurtulmuş az sayıda eserden biridir. Oppenheim’ın seyrek gelen ilham patlamalarını, yaptıklarını yok etme ritüelleri takip ediyordu. Savaş bağlamı içinde yapılan tablodaki burç sembolizmi yaratılışçı bir anlatıya dönüşmektedir. Ölümün görsel temsili olan mezar çevrimi tamamlamaktadır<sup>151</sup>.”

### 1.1.8. Abstract Expressionism (Soyut Dışavurumculuk)

*Birinci Dünya Savaşı*’nı takiben Almanya’da ortaya çıkan *Dışavurumculuk* akımı, tartışmasız modern sanatın bel kemiğini oluşturur. Özellikle *die Brücke* ve *der blaue Reiter* akımları, Dışavurumcu sanatın gelişmesinde önemli rol oynamaktadır. *Birinci Dünya Savaşı*’ndan, *İkinci Dünya Savaşı*’na kadar ki süreçte, Alman sanatçılar Dışavurumcu sanat adına yadsınamaz katkılar sağlamışlardır. Alman sanatçılar da dâhil olmak üzere birçok sanatçı, kendilerini kabul ettirmek adına Paris’te bir sergi açmak hayali kurmuşlardır. Bu, bir anlamda sanatın merkezinin Paris olduğunu kanıtlar niteliktedir. Ne var ki; Almanya’da Nasyonel Sosyalizm düşüncesinin oluşması, Hitler’in iktidara geçmesi ve nihayetinde *İkinci Dünya Savaşı*’nın patlak vermesi; yazarlar, düşünürler ve sanatçılar açısından olumsuz etkiler yaratır. Birçok sanatçı, savaş ortamından kaçmak adına Amerika’ya göç eder. *İkinci Dünya Savaşı*’nın tüm dünyada yarattığı kaos ve olumsuz duygulardan sanatçılar da etkilenmiştir. Sanat bu sayede sadece ideolojik olarak değil aynı zamanda mekân olarak da değişim göstermiştir. Bunun altında yatan en büyük neden, *İkinci Dünya Savaşı* ve Nasyonel Sosyalizm düşüncesidir. Nazi Dönemi’nde soyut sanatın yasaklanması ve hatta yozlaşmış ve kötü olarak adlandırılması Avrupalı sanatçılar açısından kabul edilemez bir durumu ifade etmekteydi. Soyut resim, Nazi Almanya’sı için savaşın ve soykırımın çirkinliğini ortaya çıkarma anlamında tehlike arz ediyordu. Bu nedenden dolayı *İkinci Dünya Savaşı* sırasında Avrupa’nın değişik yerlerinden A.B.D’ye göç eden sanatçılar, sanatın merkezinin Paris’ten New York’a kanalize olmasını sağlamışlardır. Bu sanatsal anlamda bir devrim niteliğindedir. Nitekim yeni bir sanat akımı bu kez Avrupa’da değil Amerika’da şekillenmiştir.

---

<sup>151</sup> Thomson, 117.

Bu kaçış, Paris'in sanat merkezi olarak kabul görüşünü sona erdirir. Sanatın kalbi artık Amerika'nın başkenti New York'ta atmaktadır; "Paris 14 Haziran 1940'ta Alman birlikleri tarafından işgal edildi. Beş yıl boyunca yaşam adeta durdu, ya da daha doğrusu başka bir biçime büründü, susturulmuş, yarım kalmış, yarı saklanmış bir haldeydi. Dışarıdan bakılınca Paris bir hayalet kentti. Amerikalılar Paris'in düşüşünde belli bir demokrasi düşüncesinin ölümünü gördüler. Onlar için Paris bireyciliğin zaferi demekti, Montparnasse sanatçıları tarafından popüler kılınan özgür bir yaşam biçimi demekti<sup>152</sup>." Paris'in sanatçının kendini özgürce dile getirdiği ve bireyselliklerini kanıtladığı bir yerken, işgal altında kalan bir yere dönüşmesi; sanatçılar açısından umutsuz bir duruma karşılık geliyordu. Paris'in işgal altına alınması, bir anlamda sanatçının kendini görünmez demir parmaklıklar arkasında hissetmesine sebep oldu. Zaten bir Dünya Savaşı yaşamış olan sanatçı duygusallığı için ikinci bir savaş düşüncesi tahammül edilemezdi. Savaş ortamında sanatçı olmak elbette ki zordu. Doğalarında zaten duygusallık olan sanatçılar için savaşın etkilerini ve yıkımı iliklerine kadar hissetmek psikolojik olarak yorucu bir duruma karşılık geliyordu. İçlerinde yaşadıkları duygusal buhranları dışarıya yansıtmadaki en büyük yardımcıları tuvaleri ve fırçalarıydı. İfade etmek istediklerini sembollere dökmekten başka çareleri yoktu. Amerika, kendi politikasını ve ekonomisini genişletmek isteği ile sanatçılara kucak açtı. Bu durum elbette Amerika'nın sanatseverliğinden çok daha derin bir düşünceden ileri geliyordu. Amerika, bu ortamdan güçlü çıkmak istiyordu. Sanatçıların desteğini almak onlar için büyük bir adım, Soğuk Savaş yaşadığı Rusya'nın önüne geçmek için de iyi bir fırsattı.

Amerika'ya göç eden sanatçılar, Amerika'da bulunan sanatçılar ile birlikte yeni arayışlar içerisine girdiler. Amaçları bir yandan savaş gerçeğinden uzaklaşmak bir yandan da faşizme karşı çıkmaktı. Ortak paydaları savaş gerçekliğinden oldukça uzak mesafede sanatlarını icra etmekte. Bu nedenle daha mistik olana doğru yönelim gösterdiler. Bu yönelimden yeni bir akım ortaya çıktı: Soyut Dışavurumculuk.

*Soyut Dışavurumculuk*, Amerikan sanatı için büyük ölçüde önem arz eder. Çünkü "Soyut Dışavurumculuk, Amerikan sanatının ilk protesto olgusudur, ilk ciddi ve etkili

<sup>152</sup> Serge Guilbaut, *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı: Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş*, (1985), (2. Baskı), (Çev: Elif Gökteke), Sel Yayıncılık, İstanbul 2016, 71.

isyanıdır<sup>153</sup>.” *Soyut Dışavurumcu* sanatçılar belki de olumsuz duygulardan en fazla etkilenenler arasında bulunmaktadır. Soyut Dışavurumcular, sanatı farklı bir seviyeye taşımak gibi bir görev yüklenmişlerdir.

*Soyut Dışavurumculuk*, 20. Yüzyıl sanat akımlarının içinde önemli bir yere sahiptir. *İkinci Dünya Savaşı*’nı takip eden yıllarda ortaya çıkan akımın, başlangıç yeri New York’tur. New York’ta ortaya çıkmasından dolayı ‘New York Okulu’ da denilmektedir.

Ahu Antmen “20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar” adlı eserinde Amerikan Soyut Dışavurumculuk hakkında bilgi verir. Antmen’e göre:

İkinci Dünya Savaşı sonrasında egemen üslubu haline gelen Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, aslında savaş öncesindeki çeşitli modern akımlarının mirasçısıdır. Kandinsky’nin soyut dışavurumculuğunu, Matisse’in saf renk alanlarını, Mirô’nun organik formlarını, Van Gogh’un ham dışavurumculuğunu, bünyesinde barındıran Amerikan Soyut dışavurumculuğu, öte yandan kendine özgü özellikleriyle tamamen farklıdır da. Hofmann’ın derslerinde aktardığı, resimsel espasın bir renk ve biçim bütünlüğüne kavuşması’ yolundaki sözleri, Amerikan Soyut Dışavurumcuların ortak özelliği olan bir resimsel ‘bütünselliği’ yakalanmasına ve tamamen Amerikan resmine özgü olan farklı bir kompozisyon anlayışına yol açmıştır. Kompozisyonunu oluşturan öğelerin birbiriyle ilişkisine değil, tuval yüzeyini kaplayan dinamik ya da durağan boyasal alanın bir bütün olarak algılanmasına yol açan bu tür kompozisyon anlayışı, Soyut Dışavurumculuk akımını oluşturan sanatçıların her birinin kendi özgün resimsel diline karşın paylaşılan bir özelliktir.<sup>154</sup>

Antmen, *Soyut Dışavurumculuğun* esinlenen yapısından dem vurur. O halde Soyut Dışavurumculuk tamamen yeni bir akım değildir, kendinden önceki birçok akımdan esinlenmiştir. Bu anlamda yeniden bir düzenleme ve bir yenilenme hareketidir. Kendinden önceki akımların eksikliklerini gören ve onları düzeltme çabasına girişen bir yeniden oluşumdur.

*Amerikan Soyut Dışavurumculuğun* en önemli özelliklerinden bir tanesi de, salt Amerikan sanatçılardan değil aksine çoğunluğunun Avrupalı sanatçılardan oluşması durumudur. *Soyut Dışavurumcu* sanatçılar tıpkı Dışavurumculuk’ta olduğu gibi doğanın temsilini reddetmiş, sadece renklerle ve şekillerle ifade edilen soyut sanata yönelmişlerdir. “Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, Amerikalı sanatçı Ad Reinhardt’ın (1913-67) deyimiyle, ‘gündelik yaşamın gerçekliğiyle resim sanatının kendi gerçekliği

<sup>153</sup> Jed Perl (Edt.), *Art in America 1945-1970: Writings from the Age of Abstract Expressionism, Pop Art and Minimalism*, Literary Classics of the United States INC, New York 2014, 1.

<sup>154</sup> Antmen, 147-148.

arasındaki sınırların birbirinden kesin olarak ayrıldığı' bir zeminde ifadesini bulan bir sanatsal yaklaşımdır. 1940'lı, 50'li yıllarda uluslararası sanat ortamına damgasını vuran bu yaklaşımı şekillendiren isimler, her biri kendi özgün soyut temelli üslubunu geliştirmiş orta yaşlarındaki sanatçılardır<sup>155</sup>.”

“1940 ve sonrasında yeni biçimsel yapının ve imgenin deneyimlendiği sayısız çalışma yapan<sup>156</sup>” Soyut Dışavurumcular arasında; Mark Rothko, Jackson Pollock, Willem de Konig, Franz Kline, Arshile Gorky, Hans Hofmann, Adolph Gottlieb, Robert Motherwell, Clyfford Still, Barnett Newman, Anne Ryan, Mark Tobey gibi isimler bulunmaktadır. Amerikan Soyut Dışavurumcuların ortak özelliği savaş ortamındaki bir dünyayı renkler ve şekillerle estetize etme istekleriydi. Bunun için Kübizm, Sürrealizm ve Meksika resimlerinden etkilenmişlerdir. Hatta Sürrealistler de olduğu gibi “Sigmund Freud ve Carl Gustav Jung’un psikoanaliz tekniğinden yararlanmışlardır<sup>157</sup>.” Almanya Nazizm’in ‘modern sanat’ karşısındaki katı tavırlarına karşıt bir yola çıkan sanatçılar yaptıkları eserler için ‘Dejenere Sanat’ ifadesini kullanırlar. Bu söylemin altında Nazizm’in sanat anlayışına nükte vardır. Ayrıca bu sanatçılar, “göründükleri kadarıyla, bu Avrupalı sanatçılar da herkes gibi dokuz aylıktı ve hiç de insanüstü özelliklere sahip değillerdi. Ama hepsi işlerine âşık ve cesaretli kimselerdi. O halde yapılacak ilk iş, onlar gibi tam bir özgüvenle yılmadan çalışmaktı.<sup>158</sup>”

### **Soyut Dışavurumculuğun Sanat Anlayışı**

*Soyut Dışavurumculuğun* çıkış noktasını mitler ve primitif sanat oluşturmaktadır. “Gottlieb ve Rothko mitos ve primitif sanatın çağdaş kaygıları ifade etmekte (pek az doğrudan biçimsel etki bulunduğu için sadece kavramsal bir kalkış noktası olarak da olsa) kullanılabileceğine inanıyordu: 1943’te onların kaynağı savaştı, 1946’da atomik tehditti. Takındıkları tavır başlı başına bir mitostu, soylu vahşinin rahme dönüşün mitosu. Bir *tabula rosa* ile Batı kültürünü kurtarabilecekleri, arındırabilecekleri ve yeni

<sup>155</sup> Antmen, 146-147.

<sup>156</sup> Lisa Mintz Messinger, *Abstract Expressionism: Works on Paper: Selections from the Metropolitan Museum of Art*, Metropolitan Museum of Art, New York 1992, 9.

<sup>157</sup> Richard Klin, *Abstract Expressionism For Beginners*, Documentary Comic Book Copyright, USA 2016, 2.

<sup>158</sup> Yılmaz, 224.

temeller üstünde yeniden inşa edebilecekleri düşüncesine sınımsız sarıldılar<sup>159</sup>.” Bu düşünce *Soyut Dışavurumcu*’luğun temellerini oluşturdu. Tahrip olmuş bir gerçekliği temize çekip, üzerine yeniden bir mit oluşturmayı planladılar. Dünyayı *tabula rosa* da olduğu gibi boş bir levha olarak gördüler ve inkâr etmedikleri tarihi gerçeklikleri başka bir düzlemde yeniden yorumlamaya gittiler.

*Soyut Dışavurumcu* akımın en kuvvetli savunucusu olan ve akımın sanat alanında yayılım göstermesinde etkin olan sanat eleştirmeni Clement Greenberg’e göre, “temel nitelik taşıyan ve taşımayan öğeleri birbirinden ayırmak, modern sanatın doğası gereği idi. Resimsel sanatın sadeleştirilmeyen niteliği sadece iki esas geleneğe ya da norma bağlıdır. Yüzeyin düzlüğü ve bu yüzeyin sınırlanması. Soyut Ekspresyonizmin şatafatından sonra artık sanata gerekli olan şey açıklıktı<sup>160</sup>.”

1940’larda ortaya çıkan *Soyut Dışavurumcu*’luğun gelişim gösterdiği yıl 1950’lere karşılık gelir. 1950’de *Soyut Dışavurumculuk* ‘Eylem Resmi’ ve ‘Renk alanı Resmi’ olmak üzere iki ayrı eğilime ayrılır.

Orijinal adı *Action Painting* olan *Eylem Resmi*, Harold Rosenberg’in “1952 yılında yayınladığı ‘Amerikan Eylem Ressamları’ makalesinden<sup>161</sup>” ismini alır. Rosenberg, *Eylem Resmini* “resimde sanatçının fiziksel hareketi olarak görür. Sanatçı tuval üzerinde kas hareketleri ile duygularını açığa çıkartır. Bu mantıksal olmaktan çok anlamlı bir hareketin ürünüdür<sup>162</sup>.” Açıklamadan da anlaşıldığı üzere, sanatçı bir resim eskizi oluşturmadan o an içinden geldiği gibi eserini oluşturur. İçinden gelen dürtülerle tuval üzerinde rastgele hareket eder.

*Eylem Resmi* sanatçıları arasında Jackson Pollock, Willem de Kooning ve Franz Kline bulunmaktadır.

28 Ocak 1912 tarihinde Cody, Wyoming’de doğan **Paul Jackson Pollock**, soyut dışavurumcu resim anlayışının önemli isimlerinden biridir. Sonraları sadece Jackson Pollock ismini kullanan ressam, sanata ilk olarak heykeltıraş olarak başlar. Resim sanatına yönelmesindeki en önemli dönüm noktası ağabeyi Charles ile birlikte katıldığı

<sup>159</sup> Guilbaut, 168.

<sup>160</sup> Lynton, 250-251.

<sup>161</sup> Joan M. Marter(edt.), *Abstract Expressionism: The International Context*, Rutgers University Press, New Jersey 2007, 2.

<sup>162</sup> Amelia Jones, *Body Art/performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1998, 72.

Thomas Hart Benton'un 'Art Students League'deki dersleridir. Bu dersler sayesinde stilini oluşturmaya başlayan genç ressam, Benton'un etkisi altında kalır. Ders aldığı sürede iki önemli isim ile tanışır: Stuart Davis ve Arshile Gorky. Soyut Dışavurumcu akımın öncülerinden biri olan Gorky, Pollock stiline oluşmasında cesaret verici bir rol oynar.

Thomas Hart Benton'un Jackson Pollock'a kattığı en önemli şey, Meksika mural resimlerini keşfetmesini sağlamasıdır. O dönemde Marksist bir anlayış içinde olan Meksikalılar'ın duvar üzerinde yaptığı çalışmalar, Pollock için sanatsal açıdan besleyici bir unsur teşkil eder.

1936 yılı Pollock'un sanatı açısından önemli bir yıldır. "Nitekim sanatçı, New York'ta Siqueiros'un Union Square Workshop'unda bir iş alır. Orada boyayı spreyleme, sıçratma ve damlatma dâhil yeni uygulama teknikleri ve alışılmadık materyaller ile deneysel çalışmalar yapar. Benton'un etkisinden ve bir bütün olarak temsilden uzaklaşan Pollock, gittikçe artan bir şekilde zihinsel içerik üzerinde odaklanmaya başlar<sup>163</sup>."

Pollock'un 1939 yılındaki birçok resminde Meksikalı ressam Jose Clement Orozco'nun etkileri görülür. Meksika resimlerindeki semboller, yılanlar, baltalar ve sakatlanmış insan figürleri sanatçıyı derinden etkiler. 1940'ların başlarında ise, Pollock tarzında totemim etkileri daha fazlalaşır. Hayranlık duyduğu Orozco'nun tarzının yanında Picasso'dan da etkilenmiştir. "Serbest otomatist fırça çalışması ve ufak spontan formlar ile sembollerin özgürce bağımsız dağılımı ise, daha yeni bir gerçeküstücülük etkisini temsil etmektedir. Pollock, bu yapıtlarında totemik resimlerin biçimsel izolasyonunu kırmak için otomatizmi kullanarak iki anlayışla da uzlaşmaya başlamıştır. Söz konusu resimlerin, ayrı ayrı oluşumlar olarak çözülümü, bunların, işlem süresince, git-tikçe yoğunlaşarak yönlendirilen bir resim stili içinde serbest çağrışımlarla daha akışkan bir şekilde etkileşimini sağlar<sup>164</sup>." Pollock resminde semboller önemli yer kaplar. Bunlar elbette açıkça ortaya konan semboller değildir. Pollock'un sembollerini okumak için mitler, efsaneler, eski Meksika inanışları hatta Jungçu bilinçaltı

<sup>163</sup> John D. Graham, *Primitif Art and Picasso, Magazin of Art*, 30:4 (April 1937), 237-38 cites in; Irwing Sandler, *The Triumph of American Painting*, New York, Praeger, New York 1970, 106.

<sup>164</sup> Jonathan Fineberg, Arif Ziya Tunç (Edt.), *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*, (2011) Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir 2014, 91.

söylemlerini bilmek gerekir. Nitekim Pollock tarzını besleyen başlıca etkenler bunlardır. Jackson Pollock birçok kişiye göre bir deha derecesinde sayılacak kadar zekidir. Bir başka özelliği de çok hassas yapıda olmasıdır. Öyle ki bu durum ile baş edebilmek adına kendini içkiye vermiştir. Liseden beri içki problemi ile karşı karşıya olan Pollock profesyonel anlamda resme başladıktan sonra daha fazla içmeye başlar. İçki problemi ile birlikte akut depresyon ile karşı karşıya kalır. Bu depresyon öyle patolojik hal alır ki “18 ay boyunca Dr. Henderson’dan terapi alır. Terapi boyunca çok üretkendir. Terapiden sonra 82 adet psikanaliz çizimden 65 tanesi daha sonraları 1970’de ‘Amerikan Sanat Müzesi’nde sergilenir. Şüphe götürmez olan psikanalist Carl Gustav Jung’un, Pollock üzerindeki etkisidir. Terapiler sırasında daha da hayranlık duyduğu Jung ve teorisi sanatçı açısından yaratıcıdır. Pollock tarzında sezgiler, duygular, hisler ve düşünceler renklerle kodlanır. Jungçu ifade ile birlikte masala ve yaşam ağacından etkilenir. Tüm bunlar içten dürtülerin dışavurumu açısından zenginleştirici öğelerdir. Ayrıca Picasso’da Pollock tarzının oluşmasında önemlidir<sup>165</sup>.” Terapiler sırasında toteme ilgi duyar. Mitsel anlatılara ve totem sanatçının “1942 ve 1948 yılları arasındaki kompozisyonlarına yansır. Kompozisyonlarının birçoğuna (bazı erken dönem damlatma resimleri dâhil), ilkel güçleri çağrıştıran mitik başlıklar verir. Sır Muhafızları, Erkek ve Dişi, Ay Kadın, Totem Dersi, Gece Seremonisi, Dişi Kuru ve Büyülü Orman (Guardians of the Secret, Male and Female Moon Woman, Totem Lesson, Night Ceremony, The She-Wolf, and Enchanted Forest). Galaksi (Galaxy) ve Katedral (Cathedral) gibi erken dönem aksiyon resimlerinin birçoğuna, aynı şekilde doğadaki yücelik ya da bir ruhsallık duygusu uyandıran başlıklar verilmiştir. 1948’den 1952’ye resimlerine başlık vermektense çok, onları numaralandırır ancak totem nitelikli bağlantılar uzun zaman sonrasında da kalır. Pollock, resimlerine adlandırmayarak, yapıtlarının içeriğini daha evrensel kılmaya çalışmıştır<sup>166</sup>.”

---

<sup>165</sup> Deborah, Solomon, *Jackson Pollock: A Biography*, Cooper Square Press edition, New York 2001, 95-96.

<sup>166</sup> Fineberg, 90.





**Resim 1.38.** Jackson Pollock, *Male and Female (Erkek ve Dişi)*, 1942, Tuval Üzerine Yağlıboya 186,1 x 124,3 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, PA, USA. (<http://totallyhistory.com/male-and-female/>)

1942 yılında resmettiği *Male and Female (Erkek ve dişi)* adlı resimde “Pollock alfabe harflerinin ve kelimelerin semboller ya da kısaltmalarla ifade edildiği stenografiden ilham alır. Resim görsel olarak bir zenginlik sunmasından öte, anlamsal olarak derinlikli bir özellik göstermektedir. Resimde günümüzde bile hala devam eden kadın-erkek kimliği sorgulanmaktadır. Jungçu psikanalitik ifadelerin yer aldığı resim, kendisi gibi ressam olan eşi Lee Krasner ve Pollock’un kendisinin anlatıldığı bir feminist söylemi de ifade etmektedir<sup>167</sup>.” Burada eril karakterin dişi olana karşı olan bağlılığı, saygısı görülebilir. Zira Pollock’un eşini aldatması herkesçe bilinse de eşine karşı duyduğu saygı ve belki de minnet eserin dokusunda kendini göstermektedir. Eril ve dişi figürler eski Mısır yazıtları görüntüsündedir. Eril figürün üzerinde tıpkı stenografide olduğu gibi kodlanmış sayılar vardır. Dişi figürde ise kıvrılan bir yılan dikkat çeker. Yılan sembolik bir kavram olarak Pollock’un Orozco hayranlığına bir selam duruştur. Mitlere hatta ta Âdem ile Havva’ya kadar uzanır.

<sup>167</sup> Doyon-Bernard, Suzette, “Jackson Pollock: a Twentieth Century Chavin Chaman”, *American Art*, Vol. 11, No. 3. Autumn, 1997, 8-31.



**Resim 1.39.** Jackson Pollock, *Cathedral (Katedral)* 1947, Tuval Üzerine Mine ve Alüminyum Boya 181,6 x 88,9 cm, Dallas Sanat Müzesi, Teksas.  
( <https://www.wikiart.org/en/jackson-pollock/cathedral-1947>)

*Katedral*, Pollock'un 1947 yılından sonra yapmaya başladığı *akıtma* tekniğinin ilk çalışması olması anlamında büyük önem arz eder. *Katedral*, başka bir anlamda Pollock'un resim alanında ne denli etkin olduğunu gösterir. Perspektifi olmayan resim, siyah ve beyazın bir kontrast içerisindeki yoğunluğuyla göze çarpar. Kasım 1941 Pollock'un sanatsal anlamda ilerlemesi için önemli bir tarihtir. John Graham, Krasner ve Pollock'un yapıtlarını, sergilenmek üzere bir araya getirir. Bu bir araya gelme ileride ev arkadaşlığına kadar ilerler. Hatta Pollock, Krasner sayesinde sanat çevresinden birçok arkadaş edinir. Bu Pollock'un tanınması için iyi bir ilerlemedir. "Krasner, onu özellikle de Kooning, Hofmann, Harold Rosenberg ve Clement Greenberg ile tanıştırdı. Ayrıca, Krasner, yaşamının en yenilikçi ve üretken on yılına giren Pollock'un dengesini sağlamakta psikoterapistlerden daha başarılı olmuş görünmektedir<sup>168</sup>."

Pollock'un stilini tam olarak anlayamamasının en önemli nedeni yaratıcılığıdır. Akıtma yöntemi ile yaptığı resimler ve yatay şekilde resim yapması onu farklı kılar. Mondrian'ın geometrik şekilleri ile karşılaştırılsa da Pollock'un akıtma tarzındaki resimleri Mondrian'ın resimlerinden daha az ilham verici olarak kabullenilir. "Estetik niteliğe kavuşmuş olsun ya da olmasın (ki resim tamamlandığında bu niteliğe kavuşur), Mondrian, bu nitelikleri en yalın şekilde sergilemiştir. Pollock'un 'akıtma' resimleri, el

<sup>168</sup> Fineberg, 90.

çabukluğunun ve kendiliğinden oluşun (spontanlık) biçim kazanması (somutlaşması) gibi görünür; ancak, resim yüzeyindeki iç içe geçmiş grift motifler, eğitimsiz bir göz için, ressamın kontrol ve düzeni andıran her şeyi dışladığı yönünde bir etki yapar<sup>169</sup>.”



**Fotoğraf 1.27.** Jackson Pollock Atölyesinde Çalışırken 1950’li Yıllar.  
(<http://www.jackson-pollock.org/>)



**Resim 1.40.** Jackson Pollock, *Alchemy (Simya)* 1947, Cila, Tuval Üzerine Yağlıboya 195 x 114 cm, Peggy Guggenheim Collection, Venice, Italy.  
(<https://www.wikiart.org/en/jackson-pollock/alchemy-1947>)

Pollock, yere serdiği tuval bezi üzerinde bir çubuk yardımıyla; sanayi boyasını vücut hareketleri ile birlikte, görsel bir etki oluşturarak resmini tamamlamıştır. Pollock’un bu eylemi, geleneksel resim yapma yöntemlerine yeni bir oluşum katarak; bu “boyama eylemi sırasında ressamın bütün bedeni de işe katılmış. Yapıt, Soyut

<sup>169</sup> Filiz Adıgüzel Toprak, (Çeviri), “Jackson Pollock: Esin, Öngörü, Sezgisel Karar”, *Artist Modern Sayı*, 11(84), Aralık 2008, 63.



Dışavurumculuk'un çoğunun, özellikle de Eylem Resmi'nin sahip olduğu fizikselliği ve enerjiyi taşıyor. 'Simya', Jung'un psikolojik dönüşümün simgesi olarak gördüğü, eski çağların ana maddeyi altına çevirme arayışına gönderme yapıyor<sup>170</sup>." Pollock'un yere serdiği tuval bezinde oluşturduğu bu eylem, ancak bir sanat eseri gibi duvara asıldığında değer kazanır. Çünkü "bir kumaş üzerinde görüldüğünde, bir çalışmanın sanat olarak algılanması zordur. Ancak, çerçevesiz ve duvara asıldığında, ulvi değere ulaşmaya başlar<sup>171</sup>."

1954 ve 1955 yılları Jackson Pollock açısından pek verimli değildir. Lise yıllarından beri muzdarip olduğu depresyonu iyice derinleşmiştir. Sağlıklı düşünemeyen Pollock giderek daha az başarılı resimler üretmeye başlar. Popülerliğini kaybeden Pollock için halk tarafından yapılan eleştiriler hafife alınacak tarzda değildir. "Kamuoyu ise hâlâ yapıtları hakkında şaka yapmaktadır. 1956'da Time dergisi, ondan 'Jack the Dripper' ('Damlatıcı Jack'); XIX. Yüzyılda, Londra'da yaşamış, kimliği belirsiz seri katil, Jack The Ripper/ Karını Deşen Jack'den esinlenerek, ç.n.) diye söz eder<sup>172</sup>." 11 Ağustos 1956 yılında iyice dibe vurmuş bir sanatçı olarak bir trafik kazasında hayatını kaybeder. Son zamanlarında o pek etki olmasa da Jackson Pollock kendinden sonra gelen genç sanatçılar için önem arz eder. "Damla stili, tam olarak, taklitçilerine ilham vermez çünkü biriciktir. Oysa 1950'lerin aksiyona dayalı ressamı, ille de açıkça türetilmiş bir yapıt üretimi olması gerekmeksizin, De Kooning'in, Klire'nin Guston'un otografik fırça çalışmasını denemiş, ancak kimse, zayıf bir Pollock taklidine benzemeyen tek bir damlatma kompozisyon dahi resmedememiştir. Pollock'un resimde zamanı yeniden yönlendirmesi—tuvalin üzerindeki resmetme anına konsantrasyonu, geçmişe ya da bir önceki resme referansları arıtması—1950'lerin aksiyona dayalı resmindeki anındalık için olduğu kadar, Ellilerin sonlarında başlayan 'happeningler' için de ana esin kaynağıdır. Altmışların Minimal ya da Proses (süreç) sanatında, materyallerin ifade edilmesindeki doğrudandık da, Pollock'a borçlu olunan bir özelliktir<sup>173</sup>." Pollock'un ilk kez ortaya attığı bir teknikte daha önceden Max Ernst tarafından kullanılan, fakat Pollock tarafından geliştirilen akıtma tekniğidir. Yere yatay

<sup>170</sup> Stephen Little, ...İzimler: Sanatı Anlamak, (2004), (4. Baskı), (Çev: Derya Nüket Özer), Yem Yayın, İstanbul 2013, 124.

<sup>171</sup> Frederic Taubes, *Modern Art: Sweet or Sour*, Watson-Guption Publications, INC., New York 1958, 124.

<sup>172</sup> Fineberg, 98.

<sup>173</sup> Fineberg, 99.

serilen tuvalin üzerine boyanın olduğu gibi gelişigüzel akıtılmasından oluşan eserleri kapsar. “Pollock’un ‘all-over’ düzenlemesinin, ‘akıtma’ yönteminden daha çok, bu etkiyle ilgisi vardır. Çoğu durumda bu düzenleme, bir duvar kâğıdı deseni gibi, tuvalin başından sonuna kadar aynı figürü veya motifi tekrar etmez... Bir ‘all over’ Pollock resmi, kaotik bir etki yaratır, çünkü ‘all over’ resim, mekanik tekrarlardan oluşan düzene ihanet etmeyi vaat eder. Bir ‘all over’ Pollock resmi ise, anlaşılmaz ve belirsiz bir şekilde simetriktir. Resim sanatında olduğu gibi, aynı bilinen etkiyle, bozarak ve yeniden kurarak, dengeyi bozarak ve dengeyi kurarak izleyiciyi etkiler. Bütün bunları ilk başta ayırt etmek oldukça güçtür. Pollock’un boyayı akıtarak, sızdırarak ve savurarak karmaşık bir halde kullanmasıyla oluşturduğu görünürdeki rastlantısallık, düzene ilişkin hiçbir elemanı tüketmeyi ve ortadan kaldırmayı tehdit eder görünmektedir. Fakat bu, asıl etkiden daha çok çağrışımla (yan anlam) ilgilidir. Sanatın kendi gücü, rastlantıların çağrışımları ile gerçek estetik düzen arasındaki gerilimde yatar<sup>174</sup>.”

Jackson Pollock ile birlikte *Soyut Dışavurumculuk* akımının öncülerinden biri olarak sayılan **Willem de Kooning**, 1904 yılında Hollanda’da Rotterdam’da doğar. Kooning’in sağlıklı bir aile ortamı yoktur. Nitekim o on üç yaşındayken anne ve babası ayrılırlar. Kooning bundan sonraki süreçte annesi ile yaşamaya başlar. Kooning’in resme karşı yeteneği daha öğrenciyken kendini gösterir. “Okul bittikten sonra Jan ve Jaap Gidding kardeşlerin dizayn ve dekorasyon firmasında çırak olarak işe başlar. Firmada birkaç yıl çalıştıktan sonra ‘Rotterdam Academy of Fine Art and Techniques’de eğitim görür. Kooning orada renk disiplini, sanat teorisi ve sanat tarihi gibi dersler alır<sup>175</sup>.”

De Kooning’in resim yeteneği öyle ileri bir seviyededir ki daha “on yedi yaşındayken çizdiği, Natürmort: Kâse, Testi ve Sürahi (Still Life: Bowl, Pitcher and fug) olağanüstü yetenekli olduğunu kanıtladı. Füzlen kullanarak (bir çeşit sıkıştırılmış kömür çubuk) küçük noktacıklarla yaptığı resmin, gerçekçilikte rakibi ancak bir

<sup>174</sup> Toprak, 64.

<sup>175</sup> Susan F. Lake, *Willem de Kooning: The Artist's Materials*, Getty Publications, Los Angeles 2010, 5.

fotoğraftır<sup>176</sup>.” Küçük noktalarla bir bütün oluşturulan resim, bir fotoğraf makinesinden çıkmışçasına gerçekçidir.



**Resim 1.41.** Willem De Kooning, *Still life: Bowl, Pitcher and Jug (Natürmort: Kâse, Testi ve Sürahi)* 1921, Kâğıt Üzerine Confe Kalem ve Karakalem. 47 x 61,6 cm, Koleksiyon, Metropolitan Museum of Art, New York. (<https://tr.pinterest.com/pin/8233211789188011/>)

1920 yılında De Kooning Rotterdam’da sanat direktörü olan Bernard Romein’in yanında asistan olarak işe başlar. “Romein ona de D-Stijl grubu ve Mondrian’ın Flemenkçe modern dini söylemleri hakkında çalışmasını görev verir<sup>177</sup>.” Bu görev onun resim hakkındaki fikirleri için çok destekleyici olur. Bir yandan kendisine verilen görevi yerine getirirken bir yandan kendi için oluşturacağı sanat anlayışının temelini oluşturmaya başlar. “De Kooning’in gözünde resim 19. yüzyılın dehaları olan Paul Cézanne ve Claude Monet gibi ressamların da dâhil olduğu ‘sakallı adamlar için resim’ değildi. O bu düşüncüyü gülünç ve modern dışı buluyordu. 1924 yılında biraz para kazanmak için Belçika’ya gitti. Belçika’dan döndükten sonra 1925’te tekrar Rotterdam’daki akademiye geri döndü. Amerika onun kariyeri için çok önemliydi. Eserlerini satması için oradan daha iyi bir yer olamazdı<sup>178</sup>” 1926 yılında henüz yirmi iki yaşında iken Amerika’ya gider. Amerika’ya varır varmaz yapacağı ilk meslek ressamlık değildir. Bir süre boyacı olarak çalışır. Boyacılık yapmak belki günlük giderlerini karşılamaktadır, fakat de Kooning’in Amerika’ya gelmesindeki amaç, günü birlik çalışmak değildir. O gerçek anlamda bir sanatçı olmak için yanıp tutuşur. Amerika’ya

<sup>176</sup> Fineberg, 79

<sup>177</sup> Barbara Hess, *Willem de Kooning, 1904-1997: Content as a Glimpse*, Taschen GmbH, Köln 2004, 11.

<sup>178</sup> Hess, 12.

esas gelme nedeni zaten budur. İlk başlarda yaşamını devam ettirebilmek için, kısa süreli işlerde çalışır. “1935’de De Kooning, ‘Federal Art Project’de işe başlar. Ancak, hükümet, 1936 yılının sonunda yabancılara yasak koyar, böylece F.A.P’de yalnızca bir yıl geçirmiş olur. Proje’de yer alan diğer herkes gibi, o da haftada, şu ünlü 23.86 doları kazanır. De Kooning’in benzersiz akıl yürütmesine göre, hükümetin sanatçıya ödediği bu maaş olayı, ona sonuca varması için yol göstermekte, full-time sanatçı olmak, haftada yalnızca 23.86 dolara mal olmakta ve dolayısıyla sıkı bir pazarlığa benzemektedir! <sup>179</sup>” Bu durum, Kooning’in sanatını icra edebilmesi adına büyük bir fırsat olmuştur.

1927 ve sonrası de Kooning’in sanatçı çevresi edinmesinde önemli olan yılları teşkil eder. 1927 yılında De Kooning, Arshile Gorky ve Edwin Denby ile yakın ilişkide olur. Daha sonraları John Graham ve Stuart Davis ile de çok zaman geçirir. “1936’dan sonra, David Smith, Clement Greenberg, Fairfield Porter, Rudi Burckhardt ve Harold Rosenberg de bu arkadaş çevresine girerler. John Graham, 1942 sergisi için, de Kooning’i listeye alır. Bu sergi dolayısıyla Pollock’la da tanışır. Ama Peggy Guggenheim, de Kooning’i, Art of This Century Galerisi’nde sergi açması için davet ettiğinde, Sanatçı reddeder. Kendi stiline henüz bulduğundan yapıtını sergileme konusunda gönülsüz olmasının yanı sıra, Graham gibi, O da Guggenheim’in çevresindeki Sürrealistlerden hoşlanmamaktadır. 1948’de Egan Gallery’de ilk kişisel sergisini açmasıyla, sergi faaliyetine aktif olarak başlamış olur. Otuzlarda, de Kooning’in yapıtı üzerinde en baskın etki, arkadaşı Gorky’nindir. Onun gözlerinden, Mirô’yu, Kübizmi ve Soyut Sürrealizmi görmüştür. De Kooning ve Gorky, her ikisi de figüratif resim çalışmakla birlikte, çoğunluğunu soyut sanatçıların oluşturduğu bir çevreden gelmektedirler ve sonuç olarak figüratif ifadeyi asla terk etmemiş olsalar da, izleyicilerin gözünde onlar hâlâ birer soyut sanatçıdır<sup>180</sup>.” Bu saatten sonra, de Kooning, Pollock ile birlikte *Soyut Dışavurumcu* olarak adlandırılmaya başlar.

---

<sup>179</sup> Fineberg, 79.

<sup>180</sup> Fineberg, 79,80.



**Resim 1.42.** Willem de Kooning, *Seated Woman (Oturan Kadın)* 1940, Masonit Üzerine Karakalem ile Yağlıboya, 137.8 x 91.4 cm, Philadelphia Museum of Art, Albert M. Greenfield and Elisobelh M. Greenfield Koleksiyonu.  
(<https://www.wikiart.org/en/willem-de-kooning/seated-woman>)

De Kooning, *Oturan Kadın* resmini, aynı zamanda onun ‘kadın serisi’ resimlerine de modellik yapan eşi Elaine Fried ile ilk tanıştığı yıllarda, Elanie’nin bir fotoğrafından esinlenerek yapmıştı. *Oturan Kadın* eseri, De Kooning’in, resimlerindeki tarzını oluşturmasında önemlidir. Bu döneme kadar figüratif olarak çalıştığı resimlerini aynı zamanda soyutla birleştirerek oluşturmuştur. *Tam* bitmemiş bir havası olan bu resim sanatçının stilini yansıtmaktadır. Kooning’in resimde “henüz süregelmekte olan bir sonuca ulaşma mücadelesinin hissedildiği yerde, bir noktada durur. Buna ek olarak rengi yoğunlaştırır ve figürü radikal bir şekilde fragmanlara ayırır. De Kooning resmin oluşum sürecinde, ‘donmuş bir anlık bakışın’ kendisine nasıl geldiğinden söz eder ve burada bu, soyut biçimler olarak anatomik parçaların bağımsız kimliğinde görülebilmektedir. *Oturan Kadın*’da, ayak ayak üstüne atılmış bacağın, değişen çeşitli pozisyonlarının, Sürrealistlerin otomatik çiziminden daha çok, Picasso’nun *Guernica* için yaptığı çizimlerindeki pentimenti (görünür düşünce değişiklikleri) ile ilgisi vardır. Bununla birlikte, de Kooning’in resminde, bu gelişmekte olan çalışma görünümü, Picasso’nun zarafetinden yoksundur. Genel olarak. Kırklarda, New York Okulu ressamaları, kompozisyonda inceliği ve Paris Ekolü’nün dokunuşunu geri çevirmiştir. Dahası, de Kooning’in rakursi konusundaki rahatsızlığını gösterir ve figürün arkasında



yer alan espasa ilişkin, kimi belirlemeler olmakla birlikte, bütün kompozisyon, Kübizm’de olduğu gibi düzlemine karşı düzleşmiş olarak görünmektedir<sup>181</sup>.”

De Kooning için bir resimde önemli olan bütünlük değil fragmanlardır. Parçalanmış, parçalara ayrılmış ve bir resim üzerine kompozisyon yapılmış bir resim anlayışı vardır. Bir bütün halinde muazzam bir şekilde oluşmuş insan anatomisinin parçalara ayrılması ve anatominin bir başka söylemle dağılması de Kooning’te arzu uyandırır. Anatominin dağılmasıyla oluşan resimler yapmak de Kooning için giderek vazgeçilmez bir hal alır. Öyle ki Rosenberg, Kooning’in “1950’li yıllarının anahtar gelişiminin figür ve çevre arasındaki sınırın tahrip edilmesi olduğunu ileri sürer. Açık havada resmedilen kadın serisinde benzer şekilde anatomide oynamalar yer alır<sup>182</sup>.” Burada açıkça Natüralizme karşı bir başkaldırı vardır. Natüralizmde esas olan doğanın temsili ve figür ile olan ayrılmaz bütünlüğünün aksine de Kooning resimlerinde, doğa-insan arasında ciddi anlamda bir tahrip söz konusudur. Bozulmuş, parçalara ayrılmış, deforme olmuş insan müsveddeleri de Kooning resminin ana temelini oluşturur.



**Resim 1.43.** Willem de Kooning, *Woman I (Kadın I)* 1950-1951. Tuval Üzerine Yağlıboya 193 x 147c m, Modern Sanat Müzesi, New York.

(<http://calitreview.com/20278/art-review-de-kooning-a-retrospective-moma>)

‘Kadın Serisi’nin ilki olan bu eserde kadın, korkutucu bir şekilde çirkin ve inanılmayacak düzeyde cazibelidir. De Kooning aynı zamanda felaketi bir yeniden oluşum olarak resmeder. De Kooning anatomiyi bozması, fragmanlaştırmasının yanında

<sup>181</sup> Fineberg, 80.

<sup>182</sup> Andrew R. Lee, “Vulgar Pictures: Bacon, de Kooning and the Figure under Abstraction”, *Art History*, 35(2), April 2012, 380. (372-393).

resminde doğal malzemelerden de yararlanır. Yemeklik Ayçiçek yağını, su ve boyayla karıştırıp çağdaşı birçok ressamdan daha farklı bir malzeme kullanır. Daha ıslak ve daha parlak bir resim görünümü sağlamayı amaçlar. De Kooning resmini tam anlamıyla ifade etmek güçtür. Bir bütünü parçalı görebilmek belki de parçalara bölünmüş bir kişiliğin yansımasıdır. Yaratıcılık anlamında bir deha olan de Kooning'in kadın serisinden başka en vurucu eseri 1950 yılında resmettiği *Kazı*'dır. “ ‘*Kazı*’da, de Kooning, anatomiye soyut parçalara ayırmış ve bunları, çok merkezli kompozisyon boyunca dağıtmıştır. Ama aynı zamanda da her bir form dolayısıyla daha büyük bir sembolik anlam zenginliği geliştirdiğinin bilincinde görünmektedir. Bu nedenle, söz konusu yapıt, entelektüel açıdan, De Kooning'in ondan önce yaptıklarının hepsinden daha sofistikedir. Resim, sağ altta geometrik formlar olarak temsil edilen bir kazıcı, ekskavatör ve bir kentin kazı alanının izlenimleri ile meydana getirilmiş görünür. Mimari destek unsurları (belki kirişler ya da iskeleler), alt kenar genelinde düşey öğelerin oluşturduğu bir kadans içinde yer alır ve tam yan yolda, solda, sarı çatılı bir kule dâhil, küçük bir eski bina bloğu görülür. Ama bu binaların ölçeği, yer-devinimli ekipmanla eşleşmez. Yine de bunların olası birliğine karşın, kompozisyonu yükseltmemiz anlamında zihinsel içeriğin sürekli bir dönüşümü vardır<sup>183</sup>.”



**Resim 1.44.** Willem de Kooning, *Excavation (Kazı)* 1950. Tuval Üzerine Yağlıboya 206 x 257 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Illinois (Bay ve Bayan Noah Goldowsky ile Edgar Kaufmann, Jr.'ın armağanı; Bay ve Bayan Frank G. Logan satın alma ödülü).  
(<http://calitreview.com/20278/art-review-de-kooning-a-retrospective-moma/>)

<sup>183</sup> Fineberg, 82-83.

1950'den sonrası, sanat çevresinde farklı bir bakış açısı olarak görülen de Kooning resminin popülerliğinin azalmasına şahit olur. Artık büsbütün müstehcen anlamda kadın resimleri yapmaya başlayan de Kooning, Thomas Hess'in 1968 yılında de Kooning'i anlatan eserinde belirttiği gibi "sert, şirret, analıkla hiç alakası olmayan annesi<sup>184</sup>" nden intikam alıyor gibidir. Eserlerde resmedilen cüretkâr, pespaye tarzdaki kadın figürleri de Kooning'in bilinçaltında yer eden kadın imgesinin bir anlamda dışavurumudur. 'Anne' izleğinin kötü anlamda beyinde yer etmesi, de Kooning'in kadın imajında kötücül bir yer eder. Annesine karşı duyduğu duygusal boşluk, onda fetişistlik bir saplantı oluşturur. De Kooning'in kadın resimleri sanatçının bilinçaltı yansımalarından fazlası değildir. 'İd'sel bir refleks ile tuvale yansıyan silüetlerdir.



**Fotoğraf 1.28.** De Kooning eşi Elaine de Kooning ile Birlikte Atölyesinde.

(<https://www.timeshighereducation.com/books/review-willem-de-kooning-nonstop-rosalind-krauss-university-of-chicago-press>)

De Kooning de tıpkı Pollock gibi Mondrian'dan etkilenmiştir. Hatta "De Kooning'in resimlerinin arka planı, Piet Mondrian'ın kübist çizgilerini ve neo plastik kompozisyonunu anımsatır. De Kooning'in kadınları, kadın portreleri tarihinin sembolik örnekleri arasında yer alır<sup>185</sup>."

<sup>184</sup> Thomas Hess, *De Kooning: Recent Paintings*, M. Knoedler & Co, Walker, New York 1968, 14.

<sup>185</sup> John Elderfield, Jennifer Field, Delphine Huisinga, Susan Lake, *de Kooning a Retrospective*, The Museum of Modern Art, New York 2011, 100.



**Resim 1.45.** Willem de Kooning, Woman (Kadın), 1949-1950, Tuval Üzerine Yağlıboya 170,18 x 124,46 cm, Lena Kernodle McDuffie Memorial Purchase, 1954. (<http://weatherspoon.uncg.edu/collections/show?id=219>)

De Kooning'in kadın resimlerinde Picasso'nun etkileri bariz biçimde görülür. Canavar yüzlü kadınlar, bozulmuş beden formları, çirkin suratlar kadınlara karşı hastalıklı bir duygu bastırımının tuvale yansımaları gibidir. De Kooning'in resimlerinde gözü yoran en önemli özellik onun yaratıcı olma hırsındandır. Yaratıcı olmayı fazlasıyla kafasına takan de Kooning, sınırlarını öyle zorlar ki "izleyiciler orta zemin figürü için aynı anda hem tiksinti hem de arzu duyar. Soyutlamanın görsel ağırlığı altında titreyip dururlar. Gövde fetişist bir biçimde parçalanır<sup>186</sup>."

De Kooning'in kadın resimlerini yaratıcı olarak adlandıran kuramcılar ile birlikte başta Rosenberg olmak üzere gereksiz bulan kişiler de vardır. Hatta Rosenberg, de Kooning'in resimlerinde gazete kâğıdı kullanımına gönderme yaparak, soyutlamalarını ve kadın resimlerini "paçavra ya da çöpten daha az birikinti olmadığını ifade eder<sup>187</sup>."

De Kooning, soyut tarzda resim yapmasının yanında figüratif sanatçı olarak da adlandırılıyordu. Fakat de Kooning kendisine yöneltilen bu iki sıfatı ayrı ayrı görmüyor, hatta "soyut ile figüratif sanat arasındaki ayrımı reddediyordu<sup>188</sup>." Irving Sandler,

<sup>186</sup> Lee, 390.

<sup>187</sup> Lee, 388.

<sup>188</sup> Jalle Bouwhuis, *Sculpture in Rotterdam*, 010 Publishers, Rotterdam 2002, 144.

Eagleton'un de Kooning'in kadınlarına yönelik sarf ettiği hicivci sözlere yer veren çalışmasında şundan bahseder;

Hayvanlar gibi çömelen, kalçaları ve butları ortaya serilmiş, cinsel organları utanmazca meydanda olan, meydan okurcasına, alay dercesine sekse çağırıyorlar ya da kaka yapıyorlar. Doğrusu onlar tuvalet adabını kabul etmiyorlar<sup>189</sup>.

De Kooning'in sanat anlayışı yıllar içerisinde farklılık gösterir. 1940'ların sonları 1950'li yılların başında daha merkezci soyutlamalar yapan sanatçı, 1950'lerin sonu 1960'ların başında daha düz ve lirik renklerde, daha kaba fırça darbeleri ile daha genişleyen soyut eserler verir. 1970'lerin başına gelindiğinde, daha serbest ve daha bedenden ayrılmış figürler göze çarpar. 70'lerin ortalarında ise, 1940'li yıllara döner ve o yıllarda anatomik bölünmelerde olduğu gibi güçlü bir biçimde tasvir edilmiş doygun renk darbeleriyle oluşturulmuş yeni tür, bir *boydan boya* soyutlama yapmaya başlar. Artık 1980'de, güçlü ve geniş siyah darbeler, soluk yıkamalarla inceltilmiş rengi boydan boya vurur<sup>190</sup>.

Willem de Kooning, uzun ve verimli bir hayat sürer. Sağlığı el verdiğince üretmeye devam eder. Uzun süredir Alzheimer hastalığının pençesinde olan de Kooning, "19 Mart 1997 yılında 93 yaşında New York'un East Hampton Bölgesi'nde doğal sebeplerden<sup>191</sup>" hayata gözlerini yumar. De Kooning'in sanat anlayışı, ister yaratıcı olarak görülsün ister paçavra, gözden kaçırılmaması gereken şey; tarzı ile onun genç nesillere örnek teşkil ettiğiidir. De Kooning her ne kadar Soyut Dışavurumculuk akımının öncülerinden biri olarak ün sağlamış olsa da, "onun figürsel konuları (kadın, Marilyn Monroe) ve artistik doğası çalışmalarının takip edilmesine imkân verir ve genç nesiller için fikir olanağı sağlar<sup>192</sup>."

<sup>189</sup> Irving Sandler, *A Sweeper-Up After Artists*, Thames & Hudson, London 2004, 55.

<sup>190</sup> Bkz: Fineberg, 87.

<sup>191</sup> William Lawlor, *Beat Culture: Lifestyles, Icons, and Impact*, ABC-CLIO, California, Santa Barbara 2005, 81.

<sup>192</sup> Tilman Osterwold, *Pop Art*, Taschen GmbH, Bonn 2003, 83.





**Resim 1.46.** Willem de Kooning, *Marilyn Monroe* 1954, Tuval Üzerine Yağlıboya, 127 x 76,2 cm., Collection Neuberger Museum of Art, Purchase College, State University of New York. (<https://www.neuberger.org/exhibitions.php?view=55>)

De Kooning'in 1954 yılında yaptığı *Marilyn Monroe* tablosu, ileri Postmodern sanatın ünlü *Pop Art* sanatı için âdete bir prototiptir. Andy Warhol'un sekiz yıl sonra 1962 yılında boyadığı *The Marilyn Diptych* (Marilyn levhası) bunun göstergesidir. Zira Warhol de Kooning'in çalışmalarına karşı heyecan duyduğunu her fırsatta dile getirmiştir.

Diğer bir Eylem Resmi sanatçısı olan **Franz Kline**, 1910 yılında Pensilvanya'da dünyaya gelir. "Soyut Dışavurumcu hareketin ana figürlerinden biri olan Kline, 1930 yılında Boston Sanat Okulu'nda ve Londra'daki Heatherley Sanat Okulu'nda öğrenim görür. 1939 yılında New York şehrine taşınır ve şehir manzarası, manzara resmi, duvar resimleri ve portreler yapmaya başlar. 1943 yılında önce Willem de Kooning ve daha sonra Jackson Pollock ile arkadaşlık kurar<sup>193</sup>."

Kline'in 1940'lı yıllardan itibaren sanat alanında ismi tanınmaya başlasa da, asıl çıkışını 1950 yılından sonra yapar. 1950 yılında New York'ta ilk kişisel sergisini açan Kline, giderek ün kazanmaya başlar. "Kline, 1950'lerde ideogramların kalitesini

<sup>193</sup> Lawlor, 190.

varsayımlayan geniş fırça darbeleriyle Dışavurumcu stile tamamıyla orijinal bir stil geliştirir. O duvar üzerinde çizerek imgeyi yansıttığını söyler ve geniş siyah ve beyaz alanlar arasındaki kontrastta tamamlanmış resmini gördüğünü dile getirir. Bu nedenle Kline'in birçok resmi siyah çizgilerden oluşur ve bozulmamış beyaz alan ile özgürlük imgesini ortaya çıkartır<sup>194</sup>.”



**Resim 1.47.** Franz Kline, *Chief (Şef)*, 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 148,3 x 186,7 cm, Moma, New York.  
(<https://www.wikiart.org/en/franz-kline/chief-1950>)

Kline'in Chief eseri, beyaz bir düzlem içerisine siyah geniş fırça darbelerinden oluşmaktadır. İzleyende duygulandıran ve heyecan veren bir izlenim uyandırmaktadır. “Sanat tarihçisi Irving Sandler, 1952 yılında Modern Sanat Müzesi galerisinde 1950 tarihli Chief adındaki bu siyah beyaz resmi gördüğünde; hayatımı değiştiren ilk sanat çalışmasıydı şeklinde açıklama yapar. Resim bana hiçbir özel zevk ve tat vermedi, hatta anlamadım bile. Resimdeki aciliyet duygusu beni etkiledi. Kline'in derinden hissettiği bazı şeyleri yaratmaya ihtiyacı olduğunu hissettim. Daha fazlası, Chief, rahatsız edici kenar, kesin bir acemilik, yönelim bozukluğu, denge eksikliği benim çıkmazlarımı yansıttı şeklinde açıklamalar yapar<sup>195</sup>.” Sandler'in açıklaması Kline'in amacına ulaştığının göstergesidir. Kline için tuvali, sanatçının özgürce hareket ettiği bir alandır. Diğer bütün siyah-beyaz çalışmalarında olduğu gibi, tuvalini rahat hareket edebileceği

<sup>194</sup> Richard Kostelanetz, *A Dictionary of the Avant-Gardes*, (2. Editions), Routledge, New York 2001, 344.

<sup>195</sup> Daniel A. Siedell, *God in the Gallery (Cultural Exegesis): A Christian Embrace of Modern Art*, Baker Academic, Michigan 2008, 110.



bir düzleme dönüştürür. “Kline, resimlerini genellikle dikkatlice planlar, sıklıkla küçük mürekkeplerle ya da kâğıt üzerine yağlıboya yapılarıyla çalışır. Siyah kalın formların küçük fırçalarla uzun mesailer ile yana yatırılması Kline için nadiren yapılan bir durum değildir ve temel kompozisyon elementleri sürekli olarak test edilmiş, yön değiştirmiş ve ağırlık, değer ve tonun en uygun dinamik dengesi resim üzerinde hesaba katılmıştır<sup>196</sup>.” Kline, siyah kalın formu ile soyut resim alanına farklı bir boyut kazandırır.

Kline, eserlerinin anlaşılması için maksimum bir çaba harcamaz. Tıpkı Pollock tarzında olduğu gibi onun amacı; tuval üzerine hislerini aktarmaktır. Kline’in “en müthiş kişisel durum, kimse ilgilenmiyor ifadesidir<sup>197</sup>.” Şeklindeki sözü Soyut Dışavurumcu sanatçıların düşüncelerini destekler niteliktedir. Çünkü Soyut Dışavurumcu sanatçıların hedefi ilgilenilmek, anlaşılmak değil, sadece ifade edebilmektir.



**Resim 1.48.** Franz Kline, *Mahoning* 1956, Tuval Üzerine Yağlıboya, 203 x 254 cm, Whitney Museum of American Art in New York.  
(<https://www.wikiart.org/en/franz-kline/mahoning> 1956)

<sup>196</sup> Smith College. *Museum of Art, John Davis, Jaroslaw Leshko, The Smith College Museum of Art: European and American Painting and Sculpture, 1760-1960*, Hudson Hills, Manchester 2000, 190.

<sup>197</sup> James Schuyler, *Selected Art Writings*, Black Sparrow Press, Santa Rosa 1998, 133.

Franz Kline'in 1956 yılında resmettiği *Mahoning*, diğer siyah-beyaz çalışmaları gibi kalın siyah çizgilerden oluşur. "Bu çalışma melankolik bir his uyandırır. Kline'in büyüdüğü yer olan Pensilvanya'daki köprüler ve kırışlar gibi kırsal mimarinin izleri vardır. Onlar ritmin, hattın ve hislerin kaligrafik inceliği ile demir işçilerinin darbelerini kombine eder<sup>198</sup>." Tıpkı bir hattat inceliğinde kaligrafik öğelerin olduğu resimde Kline, bir demir yapısı inşasının projesini çizer gibidir. Yine düzenli, düşünülmüş, planlı bir resim söz konusudur. Bu çocukluk yaşamına dönüştür. Yetim bir çocuk olan Kline'in, kırsal yaşamına melankolik bir geri bakıştır.

*Soyut Dışavurumcu*'luğun ilk evresi olan *Aksiyon Resmi*, 1962 yılında Franz Kline'in ölümü ile sona erer. *Ve Renk alanı Resmi* olarak ikinci evresinin startını verir. 1950'li yıllarda vücut bulmaya başlayan kavram, 1962 yılında Clement Greenberg tarafından adını alır. Renk alanı Resmi'nde, "yapılan çalışmalarda renk, duyguların ve ruh halinin dışavurumu amacı ile kullanılır. Renk ilişkisi resim boyamanın tüm bileşenleri üzerinde etkili olabilir. Renkler sakinlik ya da gerginlik yaratmak için kullanılabilir. Onlar derinliğin illüzyonunu yaratabilir ya da apaçık görünebilen şeyler yapabilir<sup>199</sup>." Renk, duyguların dışavurumu açısından önemlidir. *Renk alanı Resmi* sanatçıları duygularını renkleri kullanarak dışa vurmaktadırlar.

*Renk Alanı* resmi denilince akla gelen ilk sanatçı **Mark Rothko**'dur. 1903 yılında Letonya'da dünyaya gelen Rothko, Yahudi bir aileden gelmektedir ve New York'a gelmesi onun sanat yaşamı için dönüm noktası olur. "Rothko, fakir Yahudi bir göçmen sanatçıydı<sup>200</sup>." Yahudi kökenli olması, savaş karşıtı olan *Soyut Dışavurumcu* anlayışta yer almasını kuvvetlendirir. Diğer sanatçılar gibi Amerika onun için özgürleşme adına iyi bir seçimdir. Rothko'yu diğer *Soyut Dışavurumcu*'lardan ayıran şey, genel olarak renklere gönül vermesidir. Sanatçı "erken döneminde bilinçaltı ile ilgilenmez. O daha farklı bir yöne yönelim gösterir. Renklerin psikolojik ve ruhsal etkilerine dikkat çeker. *Green on Blue* gibi çalışmalarında Rothko yaşayan, nefes alan renk alanı yaratır. O, renklerini birinin diğerinin üzerine gelecek şekilde transparan bir katman yaratarak

<sup>198</sup> *New York Magazine*, 28(3), 16 January 1995, 58.

<sup>199</sup> Robert Hirsch, *Exploring Color Photography Sixth Edition: From Film to Pixels, Six Edition*, Focal Press, New York and London 2015, 141.

<sup>200</sup> James E. B. Breslin, *Mark Rothko: A Biography*, University of Chicago Press, Chicago 1997, 57.

uygular. Kenarlar, dikdörtgen bir alanın arasındadır ve renkler sert değil yumuşaktır ve kaymış gibi görünürler, nazik bir hareket hissi yaratır<sup>201</sup>.”



**Resim 1.49.** Mark Rothko, *Green on Blue (Mavi Üzerine Yeşil)* 1956, Tuval Üzerine Yağlıboya, 228.6 × 161.3 cm. The University of Arizona Museum of Art, Arizona. (<https://tr.pinterest.com/pin/19421842117505774/>)

Modern sanat alanında olmak Rothko için önemliydi. Geçmiş yaşamında Yahudi ve fakir olmanın ağırlığını üzerinde taşıyordu. Toplum onun için sanatı dejenere ediyordu. Öyle ki “ressamlar tuvallerini görünür dünyayla ilintili göstergelerle kaplamakla ilgilenmiyordu artık, çünkü Rothko’nun dediği gibi, toplum yapının başlangıçtaki anlamını bozmayı daima başarıyordu. Sanatçı gerçekten özgür olmak istiyorsa, o zaman, avangarda göre, tümüyle yabancılaşmış olmalıydı. Sahici iletişimin bedeli buydu<sup>202</sup>.”

<sup>201</sup> Richard L. Lewis, Susan Ingalls Lewis, *Cengage Advantage Books: The Power of Art*, Thomson Wadsworth, Boston 2009, 433.

<sup>202</sup> Guilbaut, 217.

Rothko, bu düşünce ile kendini yaşamdan tamamen soyutladı. Topluma yabancılaşma onun için bir bedeldi. 1970 yılında evinde bileklerini keserek yaşamına son verdi.

Renk alanı Resmi'nin diğer bir önemli sanatçısı olan **Robert Motherwell**, 1915 yılında ABD'de dünyaya gelir. Harvard, Columbia, Stanford gibi prestijli üniversitelerde öğrenim görür. Motherwell'in Soyut Dışavurumcu harekette ve özellikle 1949 yılında Soyut Dışavurumcu sanatçılarca kurulan 'New York Okulu'nda önemli bir yeri vardır. "Motherwell, soyut sanatçıların, akşam seminerleri ile gelişen ilk okulunu organize etti. Ressam, yazar, editör, organizatör ve öğretmen olarak Motherwell, sanatçıları bir araya getiren bir dâhiydi, bu nedenle Soyut Dışavurumcu New York Okulu'nun kimlik kazanmasında kilit role sahipti. Onun Soyut Dışavurumcu sanatın tercümanı ve ana ressamı olarak kabul görüşü, onun hareket içerisinde özel bir konumda olmasından ileri geliyordu<sup>203</sup>." Her biri başına buyruk, bireysel olan birçok sanatçıyı bir araya getirmek elbette zor bir işti. Motherwell, bunu başarı ile yürüttü. O, *Soyut Dışavurumcu* hareket içerisinde katalizör görevi görüyordu.

Motherwell ayrıca yazıları ile Amerikan sanatının niyetini gün yüzüne çıkardı. "Motherwell sanatçının birey olarak önemini yeniden kazandığını, çünkü ilerici ve devrimci sosyalist güçlerin otuzlarda başarısızlığa uğradığını yazıyordu. Bu başarısızlık sanatçıyı proletaryadan kopardı, kendi sınıfından (burjuvaziden) da zaten çoktan kopmuş olduğu için yaratıcı kendini bir sahipsiz ülkede yabancılaşmış buluverdi. Yine de Marksist deneyiminden hem de Schapiro'nun çalışmasından yararlanan Motherwell burjuva benmerkezciliğinin reddini dile getirdi. Bireyden yana çıktı ama bireyciliği savunmadı<sup>204</sup>."

<sup>203</sup> William B. Scott, Peter M. Rutkoff, *New York Modern: The Arts and the City*, JHU Press, Baltimore 1999, 302.

<sup>204</sup> Guilbaut, 105.



**Resim 1.50.** Robert Motherwell, *Elegy to the Spanish Republic 108* (İspanya Cumhuriyeti'ne Ağıt 108) 1965-1967, Tuval Üzerine Yağlıboya, 280 x 350 cm, The Museum of Modern Art, New York.

(<https://tr.pinterest.com/caesura6/robert-motherwell/>)

Motherwell'in 1965-67 yılları arasında resmettiği *Elegy to The Spanish Republic 108* adlı eserinin; “şair Federico Garcia Lorca'nın şiirinden esinlenerek<sup>205</sup>” koyar. Motherwell birçok çalışmasında olduğu gibi “ince, kırık renk alanları ön planının içerisinde devasa, ilkel siyah şekiller<sup>206</sup>” yer alır. Motherwell'in 1949 yılında yapmaya başladığı *İspanya Cumhuriyeti'ne Ağıt* serisi, onun İspanya'daki iç savaşa karşı tepkisinden ileri gelir. Motherwell, ölüm tarihi olan 1991 yılına kadar yapmaya devam ettiği “*İspanyol Ağıtları*”nı (yaşamla ölüm arasındaki çelişkinin ve bunların birbiriyle bağlantısının mecazları) olarak tanımlar. Bu resimler zulmü olduğu kadar direnmeyi de akla getirirler. Duvar resimlerinin belirgin kayıtsızlığından ve tahta perde ilanlarının gözler önüne serili olma özelliğinden birşeyler taşırlar. Aynı zamanda bu resimlerde tam anlamıyla matemli olmasa bile kesin bir karşı çıkma ve direnme ifadesi de vardır<sup>207</sup>.”

Rober Motherwell'in 1958-1971 yılları arasında eşi olan ve 1928 yılı New York doğumlu **Helen Frankenthaler**, *Soyut Dışavurumcu* akıma dâhil olan sanatçılardandır. Frankenthaler, ilk çalışmalarını “1950 yılında henüz yirmi iki yaşında iken yapmaya

<sup>205</sup> Lawrence S. Cunningham, John J. Reich, *Culture and Values: A Survey of the Humanities, Comprehensive Edition*, Wadsworth Cengage Learning, USA 2006, 567.

<sup>206</sup> Lawrence and Reich, 566.

<sup>207</sup> Lynton, 243.

başlar. 1959 yılına gelindiğinde 31 yaşında genç bir sanatçı olarak New York Okulu'na -Okulda ikinci jenerasyon olarak adlandırılır-katılır. Geçmişteki Amerikan sanatçılarında rutin olandan çok daha hızlı bir şekilde ilgi odağı olmayı başarır. Bayan Frankenthaler'in kariyeri açısından yaşadığı bu keskin hız, olağandışı bir durumdu. 1951 yılında ilk solo sergisini yapar. İlk müze retrospektifi ise 1960 yılına denk gelir<sup>208</sup>.”

Helen Frankenthaler, sanat alanında azimli ve kararlı bir tavır takınır. Her ne kadar Pollock'tan ilham olsa da çoğunlukla kendi içinden geldiği gibi resim yapar. “O, tuval üzerine direk olarak akıttığı boyasını, su ile inceltir. Bazen boyayı fırça ile yayar ve bazı resimlerinde-en ünlüsü *Mountains and Sea* (1952)- renk yapısını doğaçlama olarak yorumlar. Bu metot ile suluboya resminin etkisine benzer bir görünüş elde edilir<sup>209</sup>.”



**Resim 1.51.** Helen Frankenthaler, *Mountains and Sea* (*Dağlar ve Deniz*) 1952, Tuval Üzerine Karakalem ve Yağlıboya, 297.8 x 220 cm, National Gallery of Art, Washington D.C. (<https://www.wikiart.org/en/helen-frankenthaler/mountains-and-sea-1962>)

1952 yılında yaptığı *Mountains and Sea* resmi ile Frankenthaler, Yağlıboyayı sulu boya efekti vererek yorumlar. “Frankenthaler'in kullandığı bu teknik, *soak-stain* (*lekelemek*) olarak adlandırılır. Onun bulduğu bu teknik, terebentin yağı ile birlikte yoğun bir şekilde seyrelttiği Yağlıboyayı tuval içerisinde sağa doğru hareket ettirerek

<sup>208</sup> Hilton Kramer, *Revenge of the Philistines: Art and Culture 1972-1984*, The Free Press, New York 1985, 198.

<sup>209</sup> Kramer, 199.

çizilmesini içerir<sup>210</sup>.” Frankenthaler’in kullandığı bu teknik, hem renk alanı resmi açısından hem de Amerikan Soyut Dışavurumcu resim açısından büyük önem taşır. Terebentin gibi doğal bir maddeyi boya ile karıştırması, tuval üzerinde doğal ve organik bir etki yaratması açısından kayda değerdir. Frankenthaler, 2011 yılında hayatını kaybeder.

*Renk Alanı* Resmin diğer önemli temsilcilerinden biri olan **Barnett Newman**, 1905 yılında Amerika’da dünyaya gelir. Aileden Yahudi olan Newman, Yahudi geleneklerini ilgi duyduğu felsefe alanı ile ilişkilendirir. Özellikle Alman filozof Martin Heidegger’in varoluş felsefesinden etkilenir. “Newman’a göre; soyut dünya yalnızca metafizik terimler ile yorumlanabilir. Barnett bunu Heidegger’in Da-sein terimi ile açıklar. Heidegger’in ‘objenin doğa ile açıklanmasını’ kendi ana düşüncesi ile birleştirir. Alanın fikri<sup>211</sup>.” Newmann için alan fikri çok önemlidir. O, bu alanları renkler ile birbirinden ayırır. Renkler ve alanlar arasındaki ilişki onun için içinden geldiği gibi belirli kurallar ve şekil kaygısı olmaksızın kurulur. Öyle ki, “Newman, resimsel dili iki esas öğeye indirgedi: ilki, geniş, parçalanmamış ve düzene sokulmamış bir renk ya da renk alanı, ikincisi, bu alanı bölen ve kesen başka bir renk sütunu<sup>212</sup>.”

Da-sein felsefesi, insanın önüne konulan tercihleri sonucu sınırlı bir özgürlüğe sahip olması anlamındadır. İnsan bir anlamda sunulan seçenekler sonucunda tercih belirleyerek yaşamına devam eder. Newman, bu nedenle salt güzellikten çok, bu tercihleri ahlaki olarak doğru kullanıp *yüceliğe* ulaşmadan yanadır.

<sup>210</sup> Anna Holmes, *The Book of Jezebel: An Illustrated Encyclopedia of Lady Things*, Hachette UK, UK 2013, İçindekiler.

<sup>211</sup> Claude Cernuschi, *Barnett Newman and Heideggerian Philosophy*, Lexington Books, Madison 2012, 70.

<sup>212</sup> Lynton, 238.





**Resim 1.52.** Barnett Newman, *Onement I (Tütsü I)* 1948, Tuval Üzerine Yağlıboya, 69.2 x 41.2 cm, Museum of Modern Art, New York.  
(<https://www.wikiart.org/en/barnett-newman/onement-i-1948>)

Newman'ın 1948 yılında yaptığı *Onement I*, onun “zip olarak tanımladığı<sup>213</sup>” dikey kesitlerle böldüğü parçalara ayrılmış bölümlerden oluşan resimlerinden biridir. Parçalama ve bölme aslında sanatçının zihinsel derinliklerine Yahudi kimliğine göndermedir. Bu parçalanma Holokost'a ve savaşa bir haykırış, bir başkaldırıdır. “Birçok resim başlığında (Genesis-The Break, The Beginning, Onement, and, yes White Fire) Newman, kökleri hakkında düşünür ve bu anlamda Auschwitz ve Hiroşima'dan sonra tekrar resim yapmaya başlar<sup>214</sup>.” Newmann'ın tüm bu çalışmaları bir anlamda Holokost ve savaş gerçeğine karşı Yahudi bir sanatçının, kendisini vermeye yükümlü hissettiği bir cevaptır.

<sup>213</sup> Annika Marie, *The Most Radical Act: Harold Rosenberg, Barnett Newman and Ad Reinhardt*, The University of Texas at Austin, Texas 2006, 262.

<sup>214</sup> Mark Godfrey, *Abstraction and the Holocaust*, Yale University Press, London 2007, 57.



**Resim 1.53.** Barnett Newman, *First Station (İlk İstasyon)* 1958, *The Stations of the Cross: Lema Sabachthani Series*, Tuval Üzerine Akrilikboya 78 x 60,5 cm, National Gallery of Art, Washington. (Robert ve Jane Meyerhoff Koleksiyonu)  
(<https://www.wikiart.org/en/barnett-newman/first-station-1958>)

Barnett Newman'ın 1958 yılında yapmaya başladığı ve 1966 yılında on dört resimlik seriye ulaştığı *The Stations of the Cross* ile “İsa'nın çarmıhtaki son sözleri olan ‘Beni neden bıraktın?’ sorusu bu kez evrensel çılgılık olmuştur. Newman'ın resimlerindeki dikey işaretler, durgun ya da sonsuz bir ortamda olumlu hareketler olarak yorumlanabilir. Tıpkı suları yarması için Tanrı'nın şimşegi yollaması gibi, Newman'ın bazı resimleri çok büyüktür ve renk alanları ve sütunlarla sağlanan derece kontrastları uçsuz bucaksız görünüşleri çağrıştırır<sup>215</sup>.”

*Soyut Dışavurumcu* akımın en olgun ve en tecrübeli sanatçısı olan **Hans Hoffman**, 1880 yılında Almanya'da dünyaya gelir. Eğitimini Münih'te Güzel Sanatlar Fakültesi'nde alır. Hoffman, henüz yirmi üç yaşındayken Paris'e gider ve 1914 yılına kadar orada sanatını icra eder. 1914 yılında Münih'e geri döner. “1890'ların sonlarına doğru Münih'te, Anton Azbe'nin ilerlemeci sınıfında Kandinsky'nin öğrencisi olan Hoffman, 1915'te Münih'te kendi sanat okulunu açar. O, ilk prensip taslağını, Kandinsky'nin *Sanatta Maneviyata Dair* görüşünden esinlenerek hazırlar<sup>216</sup>.” Hofmann için dışavurum, sanatçının içinden geçirdiği ruhsal durumun yansımasıdır.

<sup>215</sup> Lynton, 238-239.

<sup>216</sup> Marter, 14.

1930 yılında Kaliforniya'daki Berkeley Üniversitesi'nde Sanat Bölümü'nde ders vermeye başlar. 1938 yılında New York'ta kendi sanat okulunu açan Hoffman, 1941 yılında Alman vatandaşlığından ayrılıp, Amerikan vatandaşlığına geçer. Böylece, Hoffmann "Avrupa ile bağlantı kurmada bir köprü gibidir ve New York'ta Soyut Dışavurumcu hareketin doğmasında etkilidir. Alman ve Fransız duyarlılığını, Kübizm ve Dışavurumculuğu, Fovizmi ve başlangıç seviyesinde olan *Renkli Alan Resmi* markasını, Bauhaus'un katılığını, Amerikan hareketli tarzını<sup>217</sup>" hem öğretme hem de harmanlayıp zengin bir sanat tekniği geliştirme açısından etkin bir isimdir.

Amerika'ya gelişinden sonraki dönemde Hoffman, "1930'ların sonunda 1940'ların başında, New York soyut sanatının en ünlü öğreticisi haline gelir<sup>218</sup>." Hoffman, Soyut Dışavurumcu akımın *Renk Alanı Resmi*'nde önemli bir isim olmasının yanında, iyi bir sanat eğitmenidir. O, sanat eğitiminin özgürlükçü bir temelde yapılmasından yanadır.



**Resim 1.54.** Hans Hoffman, *Le Gilotin*, 1953, Tuval Üzerine Yağlıboya, 147,32 x 121,92 cm, University of California, Berkeley art Museum, California. (<https://tr.pinterest.com/pin/373235887845224414/>)

<sup>217</sup> Charles A. Riley, *Color Codes: Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music, and Psychology*, UPNE, New England 1995, 157.

<sup>218</sup> Paul Crowther ,Isabel Wünsche, *Meanings of Abstract Art: Between Nature and Theory*, Routledge, London-New York 2012, 119.

1953 yılında yaptığı *Le Gilotin* resmi de dâhil olmak üzere Hoffman'ın birçok eserinde, “renk, şeklin yapısını içten dışa doğru belirler: kalın lekeler, sert vuruşlar, izler ve boya şeritleri, yüzey üzerine yerleştirilen alelade yapılan belirgin şekillerin içerisinde kullanılır. Renk dolgunluğunun dışında çizim ve tasarım gelir<sup>219</sup>.” Hoffman, bu resimde de olduğu gibi renk ve şekiller arasında gergin bir hat oluşturur. Renkler, Fovlarda olduğu gibi canlı ve parlaktır.

Hoffman, 1960 yılında büyük hizmetler verdiği Amerika'da hayatını kaybeder.

1904 yılında Amerika'nın Kuzey Dakota eyaletinde doğan **Clyfford Still**, *Renk Alanı Resmi* denince akla gelen isimlerinden biridir. Soyut Dışavurumcu resmin birinci kuşak sanatçılarından olan Still için, diğer dışavurumcu sanatçılar gibi duygular ve tecrübeler çok önemlidir. Still'in sarf ettiği “rengin renk olmasını asla istemem, dokunun doku olmasını ya da görüntülerin biçime dönüşmesini. Onların hepsinin yaşayan bir ruhun içerisine sığmasını istiyorum<sup>220</sup>” sözleri onun resim için illaki bir şeyler çizmeye ya da sembolize etmeye gerek olmadığını, resmin kendini var ettiğini anlatır gibidir.

Still'in tarzında; “renkler boş tuval üzerine çoğunlukla bir ıspatula ile uygulanır ve daimi karışık renk tonları egemendir. Bunun yanında güçlü bir renk vurgusu göze çarpar<sup>221</sup>.” Yoğun renk kullanımı ile dikkat çeken Still, ayrıca büyük tuval resimleri ile de ilgi çeker.

<sup>219</sup> Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, University of Chicago Press, Chicago 1995, 71.

<sup>220</sup> William Slattery Lieberman(Edt.), *An American Choice: The Muriel Kallis Steinberg Newman Collection*, Metropolitan Museum of Art, New York 1981, 54.

<sup>221</sup> Nicole Giese, *Clyfford Still: Die Entwicklung seines Werkes und eine Einordnung in den Abstrakten Expressionismus*, GRIN Verlag, Norderstedt 2007, 3.



**Resim 1.55.** Clyfford Still, 1948-C, 1948, Tuval Üzerine Yağlıboya, 205.4 x 174.6 cm, Hirshhorn Museum, Washington.  
(<https://tr.pinterest.com/pin/335025659756999923/>)

1948 yılında resmettiği *1948-C* eseri, Still'in *Renk Alanı Resmi* örnekleri arasında en önemlilerinden biridir. Bu eseri ile Still, "rengi, şekli ve yapıyı dışavurum içerisinde saf şekilde çalışarak kullanır<sup>222</sup>." Resimde kullanılan renkler ve biçimler sadedir. İzler açısından gözü yoran bir kompozisyon yoktur. Still, sıcak renk kullanımını seçmiştir. Yukarıdaki açıklamasında olduğu gibi, renk renk, ya da doku doku olmak için uğraşmamıştır. Resim kendi halinde biçimini bulmuştur.

## 1.2. DOĞU BLOĞUNUN YIKILMASI (DEMİR PERDE ÜLKELERİNDEKİ OLAYLAR)

### 1.2.1. Ülkelerin Sovyet Etkisine Girmesi

*İkinci Dünya Savaşı* için yalnızca bir yıkım ya da milyonlarca insanın öldüğü bir savaş söyleminde bulunmak yetersizdir. *İkinci Dünya Savaşı*, dünya üzerindeki tüm ülkeleri etkileyen tabir-i caiz ise tam anlamıyla bir dünya savaşı olmuştur. *İkinci Dünya Savaşı*'nda Almanya'nın hezimete uğramasıyla birlikte tüm dünyada iki ülke süper güç haline gelir. Bunlardan biri Birleşik Amerika diğeri ise Sovyet Rusya'dır.

1917 yılındaki Bolşevik İhtilalinden sonra Lenin önderliğinde sosyalist düzlemde kurulan Sovyet Rusya, daha önce tarih sahnesinde pek de aktif rol oynamaz. Nitekim 1945 yılından itibaren daha aktif, yayılmacı ve sömürgeci bir politika izlemeye başlar.

<sup>222</sup> Fred S. Kleiner, *Gardner's Art through the Ages: A Global History*, Cengage Learning, USA 2014, 908.

Sovyet Rusya’da teknoloji alanında ilerlemeci gelişmeler görülür. Birçok kaynak Sovyet Rusya’nın süper güç haline gelmesinin *İkinci Dünya Savaşı*’nı sona erdiren iki devletten biri olmasına bağlar. Fahir Armaoğlu’na göre; Sovyet Rusya’nın tarih sahnesinde bu denli sivrilmesinin diğer bir sebebi; ilk kez milletlerarası ilişkilerde doktrin ve ideoloji kavramlarının kullanılmasıdır. Armaoğlu, Sovyet sisteminin, dünya proleter ihtilali gibi, komünizmi tüm dünyaya yaymak doktorinine dayandığını belirtir. Savaştan sonraki dönemde artık Sovyet dış politikasının tamamen bu hedefe yöneldiğini ve bu iki kavramın milletlerarası politikaya bu nedenle girdiğinin altını çizer<sup>223</sup>.

O zamana kadar büyük ölçekli devletler olarak görülen İngiltere ve Fransa savaştan sonra büyük oranda etkilenir. Almanya ise büyük bir yıkım içerisinde ve ayakta kalabilecek gücü tekrardan sağlayabilmesi için çokça çaba göstermesi gerekmektedir. ABD’nin ve Sovyet Rusya’nın *İkinci Dünya Savaşı*’ndan bu denli güçlü çıkmalarının sebebi her ikisinin de yayılcı bir politika içerisinde olmalarıdır. Ekonomik olarak güçlenmek adına savaş veren bu iki devlet bundan sonraki süreçte tarih sahnesinde “*Soğuk Savaş*” olarak tabir edilen bir sürecin içerisine girerler.

SSCB (Sovyetler Birliği), bu güçlenme hareketini tek başına sağlayamayacağını farkındaydı. Bu nedenle savaş esnasında Avrupa’nın hatırı sayılır bir kısmını etkisi altına aldı ve böylece hem askeri hem siyasi anlamda güçlendi. Sosyalizm düşüncesini tüm dünyaya yayma gayretinin altında yayılcı politika izlemesi yatmaktaydı. Savaş sırasında Doğu ve Orta Avrupa ülkelerini işgal altına alan SSCB, bu ülkeleri iç ve dış yönetim olmak üzere boyunduruğu altına aldı.

Amerika ve SSCB bu süreç içerisinde fiziksel bir savaş içerisine girmediler. Nitekim tüm dünyanın bir daha böylesi bir savaş yaşamaya gücü kalmamıştı. Doğu ve Orta Avrupa ülkelerinin SSCB’ye bu denli koşulsuz bağlanmasının asıl nedeni her ne olursa olsun Almanya’nın tekrar güç kazanmasından korkmalarıydı. Her iki ülke geliştirdikleri füze teknolojilerini bir koz olarak kullanarak siyasi bir mücadele içerisine girdiler. Anlaşmazlıklarının görünür nedenini SSCB’de komünizm ve Amerika’da muhafazakâr düşünce yapısı olarak tüm dünyaya lanse ettiler. Amerika esas olarak SSCB’nin güç kazanmasını kendi çıkarları için tehdit olarak görüyordu.

---

<sup>223</sup> Bkz: Armaoğlu, 215.

1944 yılından itibaren SSCB, Almanları kendi topraklarından temizlemeye başladı. Doğu Avrupa'da bayağı ilerleme gösteren SSCB, bu taraftaki Alman işgalini durdurdu. Batı tarafı ise, çok fazla direnmedi ve SSCB buradaki işgal eylemlerini sürdürmeye devam etti. Daha önce Alman zulmünden kaçıp Moskova'ya sığınan komünist parti mensupları, tekrar Almanya'ya dönmeye başladılar. Komünizm, faşizm altında büyük darbeler alan Alman halkı için bir kurtuluş yolu olarak görülmeye başlandı. Bu boşluğu çok iyi değerlendiren SSCB, işgal altına aldığı bölgelere komünizmi getirdi. Bu durum Doğu Bloku'nun kurulması için ilk adımlardı. Batı tarafı SSCB işgaline çok direnme de birleşmeye hiçbir zaman sıcak bakmadı. Berlin, savaştan sonra dört bölgeye ayrıldı. Batı kısmı, Doğu kesimi ile tekrar birleşme düşüncesiyle İngiltere, Fransa ve Amerika'dan destek aldı ve üç ülkenin işgal ettikleri yerler Batı Bloku olarak birleşti. Üç ülkenin koordine çalışması kuşkusuz SSCB'nin tüm Almanya üzerinde etkili olmamasını sağlamak amaçlıydı. SSCB ise bu niyetin farkındaydı ve bu birleşmeye sekteye uğratmak adına Batılı kesimi Berlin'den arındırmaya çalıştı. Berlin bu nedenle elektrikten ve yiyecekten yoksun kaldı. Amerika başta olmak üzere Batılı devletler hava yoluyla şehre erzak taşıdılar. SSCB bu kısıtlamanın artık işe yaramayacağını düşündüğünden, kısıtlamayı kaldırdı ve Yirmiüç Mayıs 1949 yılında Almanya'nın Batı'sında Federal Alman Cumhuriyeti kuruldu. Batı Almanya'da ayrıca Federal Alman Anayasası ilan edildi. SSCB'de işgal altına aldığı Doğu'da Ekim 1949 yılında Demokratik Alman Cumhuriyeti'ni kurdu. Batılı ülkelerin etkisi Federal Alman Cumhuriyeti üzerinde gelişme gösterdi ki bu hızlı etki Demokratik Alman Cumhuriyeti'nin dikkatini çekti. SSCB bu etkiyi kendi varlığına tehdit olarak gördü. Her iki tarafın iletişimini önlemek adına Doğu Meclisi kararı ile 12-13 Ağustos 1961'de Berlin'in ortasına duvar örülmeye başlandı.





**Fotoğraf 1.29.** Berlin Duvarı Örülürken  
(<http://listelist.com/berlin-duvari-neden-yapildi-yikildi/>)

46 km. uzunluğunda olan bu duvar, Soğuk Savaş'ın en önemli sembolü olarak görülüyordu ve Batı tarafından “*Utanç Duvarı*” olarak adlandırılıyordu. İlk etapta tel bir örgü ile başlayan ayrılma, beyaz renkte bir duvar örülmesiyle devam etti. Doğu tarafı SSCB baskısı altında olduğundan duvara karşı tepkisini çok belli edemiyordu. Batı’da ise halk duygularını grafiti ve duvar yazıları ile göstermeye başladılar. Halk duvardan duyduğu rahatsızlığı yazılar ve şekiller ile ifade ettiler. Bu durum bir nevi halkın çektiği acıların isyankâr bir şekilde dışavurumuna işaret etmekteydi.



**Fotoğraf 1.30.** Berlin Duvarı'nın Batı Tarafından Bir Görünüm  
(<https://global.britannica.com/topic/Berlin-Wall>)

*Berlin Duvarı*'nın örülmesi SSCB'nin Doğu Bloku'nda tek egemen hale gelmesini garantiledi. Yugoslavya ve Arnavutluk için durum farklıydı. Savaş sırasında her iki ülkede de komünizm hâkimdi ve komünist partileri Almanya'nın işgalleri karşısında kendi içinde direniş göstermişlerdi. Kendilerini savunmalarından dolayı Rusya'nın etkisi altında kalmadılar. Bağımsız bir politika izlediler.

Çin'de savaş esnasında Japon saldırılarına karşın her ne kadar komünistler ve milliyetçiler bir arada hareket etse de; savaştan sonra anlaşmazlığa düştüler ve komünizmin galibiyeti sonucunda Bir Temmuz 1949 yılında Mao Zedong tarafından Çin Halk Cumhuriyeti yönetime başladı.

Ruslar'ın Kuzey'i ABD'nin Güney'i işgal ettiği Kore, 1945 yılındaki Yalta Konferansıyla iki işgal bölgesine ayrıldı. 17 Temmuz'dan 2 Ağustos'a kadar 1945 yılında Berlin'deki Cecilienhof Sarayı'nda, Churchill (Birleşik Krallık Başkanı), Stalin (SSCB Başkanı) ve Truman (ABD Başkanı) tarafından düzenlenen Potsdam Konferansı ile Kore resmen Kuzey ve Güney olarak iki ayrı bölgeye ayrıldı. 10 Mayıs 1948 yılında Güney'de Güney Kore Cumhuriyeti, Kuzey'de ise 9 Eylül 1948 yılında Kore Halk Cumhuriyeti kuruldu. Kore Halk Cumhuriyeti'nde artık resmi olarak komünizm etkili oldu.

Küba'da Batisto diktatörlüğünü yıkmak amacıyla 1953 yılında aralarında Ernesto Che Guevara'nın da bulunduğu kendi grubunu oluşturan Fidel Castro, uzun süren bir devrim mücadelesinin ardından 1959 yılında Castro hükümetini kurdu. ABD'nin Castro'yu devirmeye karşı ettiği mücadele Castro hükümetini komünizme yakınlaştırdı ve Küba sosyalist bir yönetimle yönetilmeye başlandı.

Bu gelişmeler Amerika'yı hiç memnun etmedi. SSCB'nin Türkiye ve boğazlar üzerinde hâkimiyet kurma hayali 1925 yılında imzalanan "Türkiye Dostluk ve Tarafsızlık Anlaşması" ile gerçekleşmek üzereydi. Ta ki 19 Ekim 1939 yılında Türkiye, Fransa, İngiltere, arasında "Üçlü İttifak - Karşılıklı Yardım Anlaşması" imzalanmasına kadar. Bu tarihten itibaren SSCB boğazlar üzerindeki etkisini kaybetmekten korkmaya başladı ve Türkiye ile uyuşmazlık yaşamaya başladı. 1946 yılında Türkiye 1936'da imzalanan Montreux Boğazlar Sözleşmesi'ndeki kolay geçiş sağlayan şartların yeniden düzenlenmesini istedi ve SSCB'nin ağır şartlarını reddetti. 1947 yılında İngiltere'nin Türkiye'ye yardımı keseceğini belirtmesinden sonra ABD harekete geçti ve 12 Mart

1947 tarihinde Başkan Truman, ABD kongresinde Türkiye ve Yunanistan'ın bağımsızlıklarının tehdit altında olduğunu ve acilen desteklenmesi gerektiğini ifade eden Truman Doktrini'ni ortaya attı<sup>224</sup>. Haziran 1947 tarihindeki Marshall Planı'nda tıpkı Truman Doktrininin de olduğu gibi Türkiye ve Yunanistan'ı ekonomik ve siyasi ilişkilerinde rahatlatmak için yapıldı. Amerika'nın boğazlar konusunda Türkiye'ye karşı geliştirdiği yardımcı tavır, SSCB açısından olumsuz bir durum oluşturdu. Doğu Bloku'nun da bu gelişmelerden etkilenmemesi adına "1947'de Polonya'nın Wilaza Gora kentinde SSCB, Bulgaristan, Yugoslavya, Fransa ve İtalya komünist partilerinin katılımıyla Kominform (Kominist Enferyasyon Bürosu) kuruldu. Amacı, Tüm Avrupa da parti faaliyetlerini eşgüdümlü hale getirmektir. Yugoslavya ile SSCB arasındaki gerginlik sonucunda Yugoslav Komünist Partisi Haziran 1948'de Kominform'dan çıkarıldı. Kominform, Yugoslavya arasını düzeltmek isteyen SSCB tarafından 17 Nisan 1956'da dağıtıldı<sup>225</sup>." Daha sonra ise bu münasebetleri daha sağlamlaştırmak adına 25 Ocak 1949 tarihinde Bulgaristan, Romanya, Macaristan, Polonya, Çekoslovakya, Arnavutluk, Demokratik Almanya, Moğolistan ve Küba gibi ülkelerin katılımıyla Comecon oluşturuldu. SSCB, Arnavutluk, Demokratik Almanya, Romanya, Çekoslovakya, Macaristan, Bulgaristan ve Polonya'nın imza attığı ve "Sovyetler'in liderliğinde oluşturulan Varşova Paktı'nın NATO'dan çok sonra, yani 14 Mayıs 1955'te kurulması, kanaatimizce, bu ülkenin Orta Avrupa ve Balkanlar'da başlattığı politik bütünleşme hareketinin, merkezi otoriteye bağlı özümleme şekline dönüşme süreci ile ilgilidir. Bir başka ifade ile Varşova Paktı'nın sadece NATO'ya karşıt bir örgüt olarak kurulduğunu ileri sürmek, bizce, çok zordur ve Sovyetler açısından, kuruluşla ilgili zamanlamanın isabetli olduğu da söylenebilir. Öz bir anlatıyla, 19. yy. 'da başlayıp gelişen bağlaşma, bloklaşma ve politik ayıklanma süreci Varşova Paktı'nın kurulması ile iki kutuplu karmaşık bir sisteme dönüşür. Böylece, 1945'ten günümüze uzanan politik çizgide yer alan tüm ilişkiler Doğu-Batı bağlamı içinde, yorumlanır<sup>226</sup>."

<sup>224</sup> Bkz: Levent Kalyon, "Truman Doktrini Üzerine Bir Analiz", *Güvenlik Stratejileri Dergisi*, Stratejik Araştırmalar Enstitüsü, Sayı: 11, 2010, 10, (ss.7-26.)

<sup>225</sup> Erel Tellal, "SSCB'yle İlişkiler": *Türk Dış Politikası Kurtuluş Savaşından Bugüne Olgular, Belgeler, Yorumlar*, I, İletişim Yayınları, İstanbul 2002, 500.

<sup>226</sup> Kadri Kemal Güneş, "Doğu-Batı İlişkileri ve Nükleer Güç (1945-1985)", *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 43(1), 1988, 320. (ss. 319-326).

### 1.2.2. Sovyetlerin Dağılma Süreci

*İkinci Dünya Savaşı*'ndan sonra iki etkin güçten biri haline gelen SSCB'nin yaşadığı sarsıntıları ve nihayetinde dağılmasına kadar giden süreci anlatmadan önce SSCB liderlerinden ve politikalarından kısaca bahsetmekte yarar vardır.

O zamanlar vasat bir sosyo-ekonomik düzeyde olan Rusya'nın, Doğu Bloku olarak adlandırılan birçok ülkeyi himayesine alan SSCB'ye dönüşmesindeki kilit nokta kuşkusuz 1917 yılındaki Sovyet Devrimi'dir. *Lenin* yönetimindeki Bolşevikler, bundan sonraki süreçte Rusya'da sosyalist bir rejim uygulamaya başlamışlardır. Sosyalist rejimin paylaşma ilkesiyle yola çıkan *Lenin*, ülke topraklarını kamulaştırarak köylülere dağıtmıştır. Bu paylaşımcı yaklaşım giderek ülke ekonomisinin zayıflamasına zemin hazırlamıştır. Ekonomik anlamda yaşanan bu sarsıntıyı önlemek adına 1921 yılı Mart ayında köylülere tahsis edilen topraklardan elde edilen ürünlerin fazlasını almak yerine vergi olarak paraya dönüştürme ilkesi ile NEP (New Economic Policy) yürürlüğe konulur. NEP, yeni palazlanmaya başlayan Rusya'nın ekonomisini her ne kadar rahatlatırsa da *Karl Max*'ın kapitalizm anlayışına ters düştüğüne dair eleştiriler almaya başlar.

*Yosif Visaryonoviç Stalin* ise, 1924 yılında iktidara gelen diğer bir Sovyet liderdir. *Stalin*, ilk iş olarak Sosyalizme zarar getirdiğine inanılan NEP projesini yürürlükten kaldırır. *Stalin*'in politikası sola tekrar kuvvetli bir dönüş yapmaktan yanadır. *Stalin* için diktatör tanımını yapmak yerinde bir ifadedir. Çünkü *Stalin* bir ülkenin gelişmesini diktatörlük ile gerçekleştireceğine inanmaktadır. *Stalin*'in esas hedefi SSCB'yi güçlü bir sanayi ülkesi durumuna getirmektir. Bunun için planlama yoluyla bir strateji geliştirilmiştir. Planlamanın hedefi; sanayi yolundaki üretimleri en üst düzeye çıkarmak ve daha seri bir üretime geçmek tabanlıydı. Bunun için üretilen malların düşük bir ücret ile alınıp daha yüksek fiyatlar ile tüketiciye satılması amaçlanmıştır. Bir anlamda Rusya'nın sanayi ülkesi durumuna geçişinde nemli adımlar atılmıştır.

*Stalin*'in Rusya'yı bir sanayi ülkesi konumuna getirme amacının yanında dikkatle üzerinde durduğu diğer bir husus; milliyetçi hareketlerin komünizme karşı olan tehlikesidir. SSCB bu nedenle ki himayesi altına giren diğer uluslara karşı bölme ve böldüğü ulusları yönetme ilkesi ile hareket etmiştir. *Stalin* yalnızca politika alanında değil aynı zamanda kültürel ve sosyal anlamda da totaliter bir yapının etkin olmasını

sağlamıştır. Halk kapalı bir bakış açısı ile tamamen sosyalist düzene bağımlı hale getirilmiştir. Amerika'nın iktidarını etkilemesinden duyduğu endişe ile halkın yönetimini diğer ülkelere kapalı hale getirmiştir<sup>227</sup>.

Lenin ve Stalin'in oluşturmaya çalıştıkları komünistlerin enternasyonal ideoloji, Stalin'in 1953 yılında 74 yaşında ölümüyle sarsıntılar yaşamaya başlar. Stalin'in ölümünden sonra görülen iktidar mücadelesinin yarattığı boşluk, bağlı olduğu ulusların yavaş yavaş özgürlük adına ayaklanmalar yaşamasına sahne olmuştur. Bu ayaklanmalar SSCB'de endişe uyandırmış ve bu ayaklanmaları önlemek adına bir yumuşama dönemine girilmiştir.

Sovyet Rusya'daki iktidar mücadelesi, 6 Mart 1953 yılında Georgi Malenkov'un başbakanlığını ilan etmesi ile başlar. Önceleri bu duruma pek ses çıkarılmaz. Nitekim daha Stalin'in sağlığında Malenkov'un onun yerine başa geçeceği aşikârdır. 9 Mart 1953 yılındaki Stalin'in cenazesinden sonra ise önce gizli sonra açıkça meydan okumalar başlar. Lider olarak Lavrenti Beria, Vyaçeslav Molotov, Nikolay Bulganin, Laar Kagonoviç gibi siyasi düzlemde görev alan kişilerin isimleri geçse de mücadeleyi Moskova Komünist Partisi Genel Sekreterliği görevini üstlenen Nikita Sergeyeviç Kruşçev kazanır. Çetin geçen mücadelenin ardından Mart 1958'de Kruşçev, iktidarı eline alır ve 14 Ekim 1964 yılına kadar iktidarda kalır. Leslie Lipson'a göre;

Kruşçev iktidarı yitirdiğinde, Sovyetler Birliği'nde artık hiçbir şey eskisi gibi değildi. Hükümet halkın yaşam seviyesini yükseltmeye çalışmaktaydı. Kapalı Sovyet toplumu eskisine oranla açılmaya başlamış, daha fazla Sovyet yurttaşı dış ülkelere giderken; dışarıdan ülkeye gelenlerin sayısı da artmaya başlamıştır. Sansür tümüyle kalkmamış olsa da, basın ve yayın organları aracılığıyla 'kamuoyu' oluşmaya başlamıştı. Hatta diğer komünist ülkelerin de sesi çıkmaya ve ilişkilerdeki tek yanlılık azalmaya başlamıştı. Öyle ki, Belgrad'ın dışında Varşova ve Bükreş'in de kendini ifade etmeye başlaması sosyalist blokta 'çok merkezli' bir yapıyı ortaya çıkarmaktaydı.<sup>228</sup>

1953 yılından 1958 yılına kadar süren iktidar mücadelesi, Sovyet Rusya'nın tebaası altında yaşayan ulusların ayaklanmaları için zemin hazırlar. Sovyet düşüncesinin en büyük paradoksu belki de ulusların dinini, kültürünü ve tarihini bastıran "Sovyet insanı" oluşturma düşüncesi olmuştur. Bir ulusun kültürünü, dinini ve tarihini hiçe

<sup>227</sup> Lenin ve Stalin hakkındaki bilgiler; İsmail Aksoy'un "Sovyet Sisteminin Çöküşünden Tarihi ve Evrensel Dersler" adlı makale çalışmasından referans alınmıştır. Ayrıntılı bilgi için Bkz; İsmail Aksoy, "Sovyet Sisteminin Çöküşünden Tarihi ve Evrensel Dersler", *bilig*, Sayı 39, Güz / 2006, ss. 163-194.

<sup>228</sup> Leslie Lipson, *Siyasetin Temel Sorunları, Siyaset Bilimine Giriş*, (1997), (Çev: Fügen Yavuz), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2005, ss. 214-217.

saymak ve empati kurmamak ulusları isyan etmeye kadar götürmüştür. Uluslar milli bir birlik oluşturma adına mücadeleye girmiştir. Milli haklarının ellerinden alındığına dair düşünce geliştiren uluslar, ekonomik anlamda kriz yaşayan Sovyet Rusya'nın bu boşluğundan yararlanmaya çalışmışlardır. Milliyetçi dürtüyle hareket eden uluslar merkezi yönetimden uzaklaşmış kendi bağımsız devletlerini kurma adına bir heyecana kapılmışlardır<sup>229</sup>.”

Özellikle Stalin'in ölümünden sonra başlayan ayaklanmaların da etkisi ile SSCB, Devlet Başkanı Mihail Gorbaçov'un istifa etmesi ve SSCB'ye bağlı ulusların milliyetçilik akımı ile bağımsızlıklarını kazanmasının ardından 25 Aralık 1991 tarihinde dağılır. SSCB'yi dağılmaya götüren ayaklanmalardan bahsetmekte yarar vardır.

### 1.2.2.1. Sovyet-Yugoslavya

Aslında Yugoslavya daha ilk baştan, SSCB'nin 1945 yılında, *İkinci Dünya Savaşı* esnasında ilerlemeci bir politika izlemeye başlamasından beri, Moskova'ya karşı bir tutum izler. Yugoslavya, kendi bağımsız iradesini savunur. Bunun esas nedeni, *İkinci Dünya Savaşı* esnasında Almanlar ile tek başlarına, Sovyet yardımı almaksızın mücadele etmeleri ve bunu kendi iradeleri ile kazanmalarındır. Her ne kadar 5 Ekim 1947 yılında Kominform'a dâhil olsalar da 1948 yılında SSCB tarafından çıkarılırlar. Bunu fırsat bilen ABD, Yugoslavya'ya ekonomik ve askeri yardım yapmaya başladı. 1949 yılında 12 ülke tarafından NATO askeri birliğin kurulması ve Türkiye'nin de bu birliğe katılması, Sovyet Birliği arasından hoş karşılanmadı. Boğazlardan dolayı arasının gergin olduğu SSCB'ye karşı Balkanlarda aktif bir politika izlemeye kararlı olan Türkiye ile birlikte Balkan Paktı'nı imzalayan Yunanistan ve Yugoslavya 28 Şubat 1953'te Ankara'da biraraya geldi.

İlk başlarda çok olumlu eleştiriler alan ve SSCB'nin baskın tutumuna karşı bir hareket olarak algılanan Balkan Paktı:

Sovyetler'in tavizlerinin artması Yugoslavya'nın koşullarının değişmesine neden olmuştur. 1955 Haziranında Başbakan Bulganin ile Khrushchev'in Tito'yu ziyaret etmeleri ve Stalin'in hatalarını telafi etmeye çalışmaları Yugoslav Komünist ligi içinde olumlu karşılanırken Sovyetler'e olan hissi ve tarihi bağlılık ön plana geçmiştir. Bu ziyaret neticesinde yeni Sovyet liderlerinin dış politikadaki

<sup>229</sup> İktidar Mücadelesi için Bkz; Fahir Armaoğlu, *20. Yüzyıl Siyasi Tarihi*, (Cilt 1-2: 1915-1995), Alkım Yayınevi, İstanbul 2004, s. 237.

tutumlarının Yugoslavya'nın endişelerini yatıştırması Tito'nun Balkan paktına bakışını değiştiren önemli bir kırılma noktasıdır Türk- Yunan ilişkilerinin bozulması ise Balkan Paktına en ağır darbeyi indiren gelişme olarak değerlendirilebilir. Yugoslavya'nın Sovyetler ile iyi geçinmesi ve tarafsızlık politikası uygulaması antlaşmanın askeri yönüne son verirken, Yunanistan ile olan anlaşmazlık çok boyutlu olarak işbirliğini sona erdirmiştir. Balkan Paktı sürecinde Kıbrıs'ta Türklere yönelik şiddet artarak devam etmiştir. Demokrat Parti'nin İkinci döneminde Ortadoğu politikalarına ağırlık vermesi ve Bağdat Paktı'nın kurulması, Yugoslavya ile ilişkilerin daha da soğumasına neden olmuştur. Yugoslavya Bağdat Paktını NATO'ya ve Güneydoğu Asya Paktı'na ilave olunan üçüncü bir harp mihrağı olarak nitelendirmiştir<sup>230</sup>.

Yunanistan ile Yugoslavya'nın, Türkiye ile imzaladığı Balkan Paktı, tarafların ortak noktada uzlaşamaz hale gelmesinden dolayı sekteye uğradı. Giderek toplantı sayıları seyrekleşen Balkan Paktı, 1960 yılına gelindiğinde Yugoslavya ve Yunanistan'ın talepleri üzerine feshedildi.

#### 1.2.2.2. Çekoslovakya Pilsen Ayaklanması

Stalin'in ölümüyle düzenlenen cenaze töreninde Çekoslovakya adına Komünist Partisi Lideri Klement Gottwald, ülkesini temsil eder. Prag'a dönen Gottwald, altı gün sonra yaşamını yitirir. Antonin Zapoiocky Cumhurbaşkanı seçilir.

“Bu ‘Troika’nın kolektif idaresi başladığı sırada, Çekoslovak ekonomisi çok kötü bir durumdaydı. Enflasyon gittikçe artarken, aşırı endüstrileşmenin neticesi olarak, tarım üretimi ve tüketim endüstrisinin üretimi de azalmaktaydı. Tabiatile bu durumda fiyatlar da hızla yükselmekteydi. O kadar ki, karaborsada tüketim maddelerinin fiyatı, resmi fiyata nisbetle iki mislinden beş misline çıkmıştı. Hükümet enflasyonu frenlemek amacı ile bir para operasyonuna başvurdu. Çekoslovak parası ‘Kuron’ları, yenisi ile değiştirme yoluna gitti. Bu yapılırken 50 eski Kuron yerine sadece 1 Kuron veriliyordu. Yani halkın elindeki tasarruflar birdenbire azalıyordu<sup>231</sup>.”

Bu uygulamanın en ağır bedelini halk ve işçi sınıfı ödedi. Çok zarar eden işçi sınıfı, Bir Haziran 1953 yılı sabahında ayaklandı.

<sup>230</sup> Oral, Sander, *Balkan Gelişmeleri ve Türkiye (1945-1965)*, Sevinç Matbaası, Ankara 1969, ss. 113-114.

<sup>231</sup> Armaoğlu, 237-38.





**Fotoğraf 1.31.** Pilsen'deki Ayaklanma  
(wentnarodowypolski.wordpress.com/2013/12/03/kto-odpowiada-za-wprowadzenie-stanu-wojennego/)

Pilsen ayaklanması tam anlamıyla bir bağımsızlık çağrısıydı. Göstericiler hep bir ağızdan ‘Özgür seçim istiyoruz’ diye sloganlar atıyor, Rus bayrakları parçalanıyordu. Çekoslovakya halkı bağımsızlık istiyordu. Zapotocky, halkın ısrarı üzerine biraz daha yumuşak bir rejime yeşil ışık yaksa da, Komünist Partisi lideri Novotny sert mizacından taviz vermedi ve Nisan 1954 yılında Kruşçev’in de katıldığı *Politbüro* toplantısı yapıldı ve ayaklanma sert bir biçimde bastırıldı.

### 1.2.2.3. Doğu Berlin Ayaklanması

1953 yılının ilkbahar aylarında Doğu Almanya’ da kötüleşen ekonomik durum halkı büsbütün aç bırakmaktaydı.“Yiyecek maddeleri karneye bağlandığı halde, hükümet gereken yiyeceği karne ile veremeyecek duruma geldi. Bunun üzerine Doğu Almanya'nın Komünist Partisi lideri Walter Ulbricht, Sovyet Rusya’ya başvurup yardım istedi. Sovyetler bu isteğe menfi cevap vermekle birlikte, sosyalistleştirme kampanyasını yavaşlatmasını ve halkın üzerindeki siyasi baskıların hafifletilmesini tavsiye ettiler. Lakin Ulbricht, 28 Mayıs’ta yayınladığı bir kararname ile üretimi arttırmak için, çalışma şartlarını daha da ağırlaştırdı<sup>232</sup>.” Komünist Partisi Lideri

<sup>232</sup> Armaoğlu, 238.

Ulbricht'in yayınladığı bu kararnamede bahsi geçen ağır çalışma koşulları, gerek muhalif kesim gerek se halk tarafından hoş karşılanmadı.

Komünizmin katı etkisi Doğu Almanya'da kötü etkisini gösteriyordu. Fırsatını bulan yüzlerce insan Batı Berlin'e kaçıyordu. Halk isyan eder hale gelmişti. Stalin'in ölümünden altı ay sonra 16 Haziran 1953 yılında doğu Berlin'deki inşaat işçilerinin bir kısmı sürekli olarak artan iş yüküne karşı bir gösteri yaptılar. Bu gösteri öyle ses getirdi ki bir anda gösteri yapan işçilerin sayısı 10.000'lere kadar yükseldi. 17 Haziran olduğunda bu sayı yüz binlerce kişiyi bulmuştu. İşçiler hükümetin istifasını istiyordu. Yeni seçimin ise özgürce yapılmasını talep ediyorlardı. Bu gösteri artık çalışma saatlerini geri istemeyi aşmıştı. 17 Haziran akşamı Sovyet işgal güçleri kaba kuvvet kullanarak ayaklanmayı bastırdı. Yüzlerce işçi tutuklandı.



**Fotoğraf 1.32.** Berlin Brandenburg Kapısı Önünde İşçiler.  
([https://www.turkcebilgi.com/do%C4%9Fu\\_alman\\_ayaklanmas%C4%B1](https://www.turkcebilgi.com/do%C4%9Fu_alman_ayaklanmas%C4%B1))

#### 1.2.2.4. 20'inci Kongre

Stalin'in ölümü birçok ayaklanmaya sebep olan yeni bir dönemin başlamasına öncülük etmiştir. Stalin şüphesiz ki 1924 yılından ölüm tarihi olan 1953 yılına kadar geçen 29 yıllık süreçte izlediği politika ile Rusya tarihine egemen olmuştur.

Marksizm ideolojisi ile yola başlayan Rusya, Leninizm ve nihayetinde Stalinizm doktrini ile yönetilmiştir. Stalinizm'i diğer ideolojilerden farklı kılan Stalin'in bireysel

bir diktatörlük düşüncesi ile hareket etmesidir. Stalin'in ölümünden sonra Rusya'da süren iktidar mücadeleleri Kruşçev'in iktidara gelmesi ile son bulur. Kruşçev her ne kadar iktidara gelse de Stalin'in etkileri silinemedi. Sovyetler Birliği Komünist Partisi'nin 20. Kongresi bir anlamda bu tabuyu ortadan kaldırmaya yönelikti.

14 ve 25 Şubat 1956 günleri arasında yapılan 20. Kongre'nin "en mühim hadisesi, Kruşçev'in 25 Şubat 1956 günü bir gizli oturumda yaptığı konuşma olmuştur. Gizli oturuma sadece Parti delegeleri alınmış, yabancı komünist partilerinin temsilcileri alınmamıştır. Kruşçev bu uzun konuşmasında Stalin'i yerden yere vurmuş, politikasını hatalarla dolu olarak göstermiştir. Stalin'in yaptığı işkenceleri, zulmü ve rakiplerini bertaraf etmek için nasıl adam öldürttüğünü uzun uzun anlatmıştır. Stalin idaresinin kötülüklerini ve ülkeye ve Parti'ye yaptığı zararları anlatmıştır. Stalin'in sadece kişisel diktatörlük kurmuş olduğunu ve bir 'kişiye tapma' (Cult of the Individual, Personality Cult) yarattığını söylemiştir<sup>233</sup>." Kruşçev'in Stalin hakkında yaptığı ağır ithamlar, oturumda bulunan temsilciler tarafından onaylanmıştır. Kruşçev lehine yapılan tezahüratlar, halkın Stalin yönetimine karşı olumsuz tutumunu gözler önüne sermiştir. Bu oturum, Stalin karşıtlığına karşı, harekete geçmenin gerekliliği konusunda halkı teşvik etmiştir.

Stalin'in diktatörlüğünü yıkmak adına yola çıkan kongrenin diğer bir hususu ise;

Milletlerarası münasebetlerde 'Barış İçinde Birarada Yaşama' (Peaceful Co-existence - Coexistence Pacifique) prensibinin kabulüdür. Esasında bu prensip 20'inci Kongre'nin bir icadı değildir. Daha önce, 1954 Temmuzunda Hindistan meselesi için Cenevre'de yapılan konferanstan dönen Çin Başbakanı Chou En-lai, Yeni Delhi'de Hindistan Başbakanı Nehru ile görüşmelerde bulunmuş ve iki başbakan, iki ülke arasındaki münasebetlere Beş Prensip'in (Panch Shela) hâkim olmasına karar vermişlerdir. Bu Beş Prensip şöyle idi: Birbirlerinin toprak bütünlüğü ve egemenliklerine karşılıklı saygı, Saldırmazlık, Birbirlerinin işlerine karışmama, Eşitlik ve karşılıklı fayda ve barış içinde bir arada yaşama.<sup>234</sup>

Bu kongre, Stalin yönetimi altında olan Sovyet Rusya'nın kaos ortamından sıyrılarak daha huzurlu ve daha yapıcı bir oluşum içerisine girilmesinin önemini altını çizmekteydi. Daha huzurlu bir ortamda, işçiler daha verimli olacak ve halk, Sosyalizmin yola çıktığı mottosu 'refah'a ulaşacaktı.

20. Kongre, Sovyet Rusya'yı dünya sahnesinde daha yapıcı olarak göstermeye çalışsa da Polonya ve Macaristan'da ayaklanmalara sebep oldu.

<sup>233</sup> Armaoğlu, 239.

<sup>234</sup> Armaoğlu, 240.

### 1.2.2.5. Polonya’da Poznan Ayaklanması

Özlerinde gelenekselci ve kültürlerine bağlı olan Polonya halkı, içerde bir yerlerde SSCB’ye bağımlı olma düşüncesine hep uzak mesafede kalmıştır. Stalin’in ölümünden sonra Polonya Komünist Partisi kendi içinde fikir ayrılıkları yaşamaya başlamıştır.

O sırada Polonya’nın başında Stalin yanlısı olan ve kendisi de diktatörlüğü benimseyen Bierut bulunuyordu. Bierut’un 1956 yılında ölmesi ile birlikte halk Sovyet rejimine karşı duyduğu nefretten daha yüksek sesle bahseder oldu.

“Durum bu şekilde iken, Poznan’da 28 Haziran 1956 günü işçiler ayaklandılar. Buradaki Zispo otomobil, vagon ve askeri malzeme fabrikalarında 15.000 kadar işçi çalışmakta idi ve 1955 yılından beri bunların bir takım problemleri vardı. Bunların başında çalışma normlarının ağırlığı, ücretlerin yetersizliği, gibi meseleler geliyordu. Bunların yüzde 40 kadarı da Komünist Partisi üyesi idi. Lakin dertlerini Varşova’ya Parti Merkezine aksettirdikleri halde hiç ilgilenen olmamıştı. Son defa olarak Varşova’ya bir heyet daha gönderdiler. Fakat nasıl oldu ise, bu heyetin tutuklandığına dair söylentiler ortalığı kapladı<sup>235</sup>.”

Bu tutuklanma olayı, ayaklanmanın fitilini ateşledi. 1956 yılı Haziran ayının 28’inde işçiler bir araya geldi ve kalabalık bir yığın halinde şehir merkezine doğru ilerlediler. Pankartlar ve sloganlar ile Sosyalizm karşıtı tavır takındılar. Emniyet güçleri ile göstericiler arasında çıkan arbede sonucu çok sayıda ölüm ve yaralanma yaşandı. Ayaklanma ancak akşama doğru bastırılabilirdi.

---

<sup>235</sup> Armaoğlu, 241.



**Fotoğraf 1.33. Poznan Ayaklanması**  
([https://tr.wikipedia.org/wiki/Pozna%C5%84\\_Ayaklanmas%C4%B1](https://tr.wikipedia.org/wiki/Pozna%C5%84_Ayaklanmas%C4%B1))

#### 1.2.2.6. Macar Milli Ayaklanması

Polonya’da başlayan ayaklanma bastırılrsa da bıraktığı izler diğer ulusları da etkisi altına alır.

1953’ün baharında, Macaristan’ın başkenti Budapeşte’deki demir-çelik fabrika işçileri düşük ücretleri ve yiyecek kıtlığını protesto etmek için greve gittiler. Fakat asıl gelişme Doğu Almanya’da yaşandı. Haziran ayından başlayarak işçiler greve gittiler ve grev genel bir ayaklanmaya dönüştü. Ama Sovyet tankları ve askerleri ayaklanmayı bastırıp, kurulan işçi konseylerini dağıttılar. Sovyet bürokrasisi genel huzursuzluğu kontrol altına almak amacıyla Macaristan’da reformlar yapmaya girişti ve Matyas Rakosi görevden alınarak Başbakanlığa daha ılımlı bir sima olan İmre Nagy getirildi. Fakat Nagy, istenen reformları yapamayacak ve bürokrasinin iç çatışmasının bir sonucu olarak 1955’te partiden atılacaktı<sup>236</sup>.

Nagy’nin partiden atılması ile birlikte aydınların başını çektiği bir grup bu duruma tepki gösterdi. Mart 1956 yılında Macar şair Petöfi’den esinlenerek bir kulüp kurdular. ‘Petöfi Kulübü’ adı altında düzenli olarak toplantılar düzenlemeye başladılar. Önceleri daha yapıcı ilişkiler kurmaca yönelik bir eğilim içinde olan Macar halkının sessizliği, güvenilirliği geriye verilen Rajk’ın, altı Ekim’de gerçekleşen defin töreninde kitlesel bir öfke dışavurumuna dönüştü. Cenaze törenine katılan yaklaşık 200 bin kişi katılmıştır. Cenaze esnasında işçiler tepkilerini sloganlar ile dile getirdiler.

Bu halkın ayaklanması açısından fitili ilk ateşleyen olay oldu. Onaltı Ekim’de Szeged Üniversitesi öğrencileri, gösteri yapma konusunda birleştiler. Yirmi iki Ekim’de

<sup>236</sup> Necip Çakır, “Macaristan 1956: Devrim mi, Karşı Devrim mi?”, 11. Tez, S: 9, Şubat 1989, 164.

biraraya gelen Budapeşte Teknik Üniversitesi öğrencileri On Altı maddeden oluşan ve isteklerinin bulunduğu bir şartname hazırladılar.

23 Ekim'de Budapeşte'de patlak veren devrim, 24 Ekim'de tüm ülkeye yayıldı. Halk silahlanmaya başladı. Tüm ülkede bir savaş havası hâkim oldu. Sovyet orduları bir savaş havasında göstericiler ile çatışmaya girdi.



**Fotoğraf 1.34.** Macar Milli Ayaklanması  
(<http://www.gazetebilkent.com/2013/07/23/macar-ayaklanmasi/>)

Uzun süren çatışmalar 11 Aralık'ta Sovyet ordusunun baskın gelmesi ile son buldu. Ayaklanmanın bilançosu ağır oldu. Binlerce devrim yandaşı vatandaş tutuklandı, idam edildi. 20 bine yakın kişi öldürüldü.

### 1.2.2.7. Romanya Gelişmeleri

Romanya'nın Komünizm ile tanışıklığı *İkinci Dünya Savaşı*'ndan sonraki döneme denk gelmektedir. Savaş esnasında ilk önceleri tarafsızlığını koruyan Romanya, galibiyetin Rusya tarafına dönmesinden sonra ülke ile işbirlikçi bir yol izler. Rusya'nın savaş esnasında Romanya iç bölgelerine kadar ilerlemesi ile Komünizm düşüncesine yakınlaşan Romanya halkı, *İkinci Dünya Savaşı*'ndan sonra Komünist Parti'ye azımsanmayacak sayıda bir oranla katılım gösterir.

1947 yılına gelindiğinde ise *Romanya Halk Cumhuriyeti* kurulur. Her ne kadar kuruluş aşamasında Petru Groza başkan olarak seçilse de; yaşanan gerilimler sonucu Romen Komünist Partisi'nin öncü ismi Gheorghiu Dej, Groza yerine başkan seçilir. Dej, Romanya'yı baskıcı bir tutumla yönetir. Çıkardığı yasa ile halkın kendi mülkü olduğu arazileri Devlet'in ortak malı olarak sayar. Bu yasa Romen halkının, yönetim ile gerginlik yaşamasına sebep olur. Halkın Dej'in baskıcı yönetimine karşı oluşu; muhtemel bir Romanya Ayaklanması'nın ilk adımlarıdır.

1963 yılından itibaren Romanya, SSCB'ye karşı mesafeli bir duruş sergilemeye başlar. Bunun sebebi, Romen'lerin Ruslar gibi Slav değil Latin soyundan olmalarıdır. Latin milliyetçiliği Romanya'nın bağımsızlık ayaklanmalarına doğru gidişinde diğer önemli bir noktadır.

1965 yılında diktatör Gheorghiu Dej'in ölümü üzerine aynı yıl Nikolay Çavuşesku, Romanya Komünist Partisi'nin Genel Sekreteri olur. Takvim 1974 yılını gösterdiğinde ise Çavuşesku artık Devlet Başkanı'dır. Çavuşesku'nun ağır baskıcı tutumu, yaptığı zulüm derecesinde uygulamalar, getirdiği yasalar ve yasaklar, ekonomik buhran, komünist düzenin Romanya'da sarsıntıya uğramasına sebep olur. Bu sarsıntı kuşkusuz Çavuşesku'nun Komünist bir lider olmasından kaynaklanmaktadır. Halkın artık Devlet Başkan'ların kendileri üzerine uyguladığı vahşete tahammülü yoktur. Nitekim tarih 1989 yılının Aralık 15'ini gösterdiğinde Ayaklanma'nın ilk kıpırdanmaları başlar. 21 Aralık'ta ayaklanma büyür ve emniyet güçleri ile halk arasında çatışmaya dönüşür. Çatışma, halkın galibiyetiyle sonuçlanır. 25 Aralık'ta ise Çavuşesku ve eşi kurşuna dizilerek öldürülür.

#### **1.2.2.8. Sovyet-Çin İlişkileri**

SSCB ile Çin ilişkileri Çin'in 1949 yılında komünizmin etkisine girmesi ile başlar. 1950 yılında SSCB ile Çin arasında yapılan anlaşma ile sağlamlaşan ilişki, Kore Savaşı'nın patlak vermesi ile daha da güçlenir. Çin'in BM'den alınarak yerine Tayvan'ın getirilmesi ile 1953 yılı itibari ile SSCB-Çin arasında sıkı dostluk bağları kurulur.

SSCB ile Çin'in arasındaki sıkı ilişkiler 1960'lara kadar devam eder. "1969 yılında, SSCB ile Çin halk Cumhuriyeti arasında gerginlik baş göstermeye başlar. İki



ülke arasında ideolojik ve menfaat rekabeti başlar. Bu rekabet her iki ülkeyi askeri savaşa kadar götürür. SSCB bu durumdan sonra Çin için bir tehdit haline gelmeye başlar. 1969 yılındaki SSCB-Çin arasındaki sınır savaşı ve SSCB'nin Çin'i nükleer silahla tehdit etmesi, Çin liderlerinin SSCB'nin güvenliklerini direk olarak tehdit ettiğini algılamasına sebep olur<sup>237</sup>.” ve ABD ile daha yakın ilişkiler kurmaya kadar götüren bir süreç başlar. 1965-66 yıllarından sonra ABD le sıkı ilişkiler geliştiren Çin, tekrardan BM'ye alınır. Bu durum SSCB'nin etkin bir gücü kaybetmesine sebep olur.

### 1.2.3. Duvarın Yıkılması

Çalışmada *Ülkelerin Sovyet Etkisine Girmesi* başlığı altında bahsedilen Berlin Duvarı, SSCB tarafından Doğu Almanya'nın, ABD güdümündeki Batı Berlin'den etkilenmemesi adına 12-13 Ağustos 1961'de örülmüştür.



**Resim 1.56.** II. Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'nın ülkelere dağılımı.  
(<http://yaltaconferencearjuntheo.weebly.com/other-maps.html>)

Stalin'in ölümünün ardından SSCB'nin iktidar mücadelesi yaşaması ile birlikte yarattığı boşluk, kendi içerisinde yer alan uluslarca bağımsızlık propagandasına dönüştü. Başta Macaristan, Polonya, Yugoslavya, Çekoslovakya olmak üzere özellikle işçi sınıfı ve öğrenciler tarafından ayaklanmalar başladı. “Eşitlikçi” sloganı ile başlayan

<sup>237</sup> Hasan Bilgin, *Stratejik Açından Çin*, Usak Yayınları, Ankara, 2010, 77.

Sosyalist düzenin Stalinizm ile birlikte diktatörlüğe dönüşmesi ve Kruşçev ile emeğin karşılığının alınamaması durumu, zaten milliyetçilik dürtüleri ile kıvranan ulusların harekete geçmesine zemin hazırladı.

13 Ağustos 1961 yılında örülen Berlin duvarı, tüm dünyaya “Soğuk Savaşın açıkça başladığını<sup>238</sup>” haykırdı. Berlin duvarı politik yönünün yanında daha derinlerde bambaşka bir duruma sebebiyet verdi. Duvar aynı zamanda Doğu ve Batı’yı ikiye bölerek “aile ve arkadaşlık ilişkilerini de ikiye böldü<sup>239</sup>.”

Berlin Duvarı’nın örülmesinde çıkılan yol, sosyalist rejime giren Doğu Almanya’yı, ABD’nin hegemonyasında olan kapitalist Batı Almanya’ya karşı korumaktı. Oysa SSCB derinlerde bir yerde çok daha başka bir endişe duyuyordu. Berlin Duvarı Doğu Almanya açısından “Bir hayat çizgisiydi. Devasa göçler ile kan kaybı yaşaması muhtemel olan DDR için bir barikattı<sup>240</sup>.”

Berlin Duvarı’nın örülmesinden sonra ABD tehdidini üzerinde hisseden SSCB bir nebze olsun rahatlamış gibiydi. Halkta sosyalizme sempati duyuyordu. SSCB zaman içerisinde kan kaybetmeye başladı. DDR (Alman Demokratik Cumhuriyeti) vatandaşları ise giderek bir mengene içerisinde sıkışmış gibi hissetmeye başladı. Bölünmüşlük hissi her iki taraf için zamanla tahammül edilemez bir hale dönüştü. Duvar yalnızca “Doğuda konutları, Batıda ise boşaltılmış daireleri ve hastaneleri<sup>241</sup>” ikiye bölmemişti. Aynı zamanda Doğu’yu Batı’ya, aynı şekilde Batı’yı Doğu’ya hasret bırakmıştı. Aileleri, evleri, sevdikleri, geçmişleri, umutları ikiye bölünmüş onca insan kendilerini çaresizlik içerisinde hissetmeye başladı. Hâlihazırda Nasyonal Sosyalizmin ve *İkinci Dünya Savaşı*’nın üzerlerinde yarattığı buhran ile birlikte bir de özgürce seyahat etme hakları ellerinden alınmıştı. Alman Demokratik Cumhuriyeti’nde yaşayan birçok vatandaş duvarın aktif olduğu yıllar boyunca “sakatlık, yaşam tehlikesi ve hatta ölüm gibi büyük tehlikeleri göze alarak Batı tarafına kaçmayı arzuladılar<sup>242</sup>.” Hatta bu arzuyu hayata

<sup>238</sup> Bernd Stöver, *Der Kalte Krieg 1947-1991: Geschichte eines radikalen Zeitalters*, C.H. Beck Verlag, München 2007, 130.

<sup>239</sup> Martin Liborius, *Der Entscheidungsprozess zum Bau der Berliner Mauer im sozialistischen Lager*, Grin Verlag, Norderstedt 2011, 3.

<sup>240</sup> Jan Seichter, *Die Schutzfunktionen der Berliner Mauer*, Grin Verlag, Norderstedt 2011, 2.

<sup>241</sup> George Wagner, Frank Barkow, Regine Leibinger, Mohsen Mostafavi, *Barkow Leibinger: Architects Werk Bericht Work Report, 1992-2000*, Springer Science & Business Media, Basel 2001, 134.

<sup>242</sup> Justyna Zachara, *Literatur der DDR und BRD im Schatten der Berliner Mauer*, Bachelor+Master Publication, Hamburg 2015, 12.

geçirenler oldu. Bir şekilde Batı tarafına kaçmayı başaranların yanında hayatlarını kaybedenler oldu. Batı tarafı da bu durumdan hoşnut değildi. Hareket alanı olarak daha özgür olan Batı tarafı duygularını duvar resimleri ile ifade ettiler. Bu elbette sanatsal bir protestoydu. Sözü anlatamadığını çizmekti. Renkler duygularının tercümanı olmuştu.



**Fotoğraf 1.35.** Berlin Duvarından Bir Görüntü.  
(<http://www.bilgiustam.com/berlin-duvarinin-tarihcesi-ve-yikilisi/>)

Doğu Berlin Ayaklanması, duvarın yıkılması açısından önem arz ediyordu. Bu kargaşayı fırsat bilen birçok vatandaş özel trenler ile farklı ülkelere göç ettiler. Halk artık 'özgürlük' çağrısını yüksek sesle dile getiriyordu.



**Fotoğraf 1.36.** Halkın Özgürlük Çağrısı  
(<http://www.agos.com.tr/tr/yazi/8409/berlin-duvari-gercekten-yikildi-mi>)

Bu kaçışların sayısının her geçen gün artması ile birlikte Doğu Almanya Cumhuriyeti, 1989 yılında aldığı bir kararla, Doğu Almanya vatandaşlarının SSCB denetimi altında diğer Doğu Bloku ülkelerine gitmelerine müsaade ettiğini açıkladı. Bu izin, yıllardır “Utanç Duvarı<sup>243</sup>” olarak adlandırdıkları hapishaneden tahliye olmak anlamına geliyordu. Bunu fırsat bilen çok sayıda Doğu Alman Vatandaşı, sınır ülkelerin başkentlerine göç ettiler ve Amerika başta olmak üzere, İngiltere ve Fransa gibi ülkelerin Konsoloslukları’na sığındılar.



**Fotoğraf 1.37.** Göç Hareketlerinin Başladığı Yıllardan Bir Resim  
(<http://trend.mynet.com/gorsellerle-berlin-duvarinin-yikilisi-1068028>)

‘Demir Perde’ ülkeleri bağımsızlık diye haykırdıkça, SSCB duruma bir çözüm bulmak için arayışlar içerisine girdi. Kaçışların önüne geçemeyeceklerinin farkına varan Doğu Almanya Cumhuriyeti, toplanarak duvarın yıkılmasına karar verdi. 9 Kasım 1989’da halka bu karar, resmi olarak açıklandı. Karar açıklandıktan itibaren Doğu Almanya yüzbinlerce vatandaşın sevinç çığlıkları ile inledi. Kararın açıklandığı gece yarısı ilk olarak Brandenburg Kapısı’ndaki barikatlar kaldırıldı. Daha bir saat dolmadan her iki taraftan yüzbinlerce vatandaş kapıya doğru birikmeye başladı.

<sup>243</sup> Michael Ludwig Müller, *Berlin 1968: die andere Perspektive*, Berlin Story Verlag, Berlin, 2008, 332.





**Fotoğraf 1.38.** Kasım 1989 Gecesi Her İki Taraftan Birikme  
(<http://trend.mynet.com/gorsellerle-berlin-duvarinin-yikilisi-1068028>)

Karar 9 Kasım 1989 tarihinde açıklansa da duvarın yıkımına resmen 13 Haziran 1990'da başlandı. Askerler tarafından başlanılan yıkıma vatandaşlarda balyozlar ile eşlik etti. Halk, sadece şehri değil kendi kimliklerini de ikiye bölen bu duvardan bir an önce kurtulmak istiyordu. Duvarın tam anlamıyla yıkılması 13 Ekim 1990 tarihine denk geldi. Duvarın yıkılması bir anlamda Soğuk Savaşın ve Demir Perde ülkelerinin sonunu hazırladığı. Soğuk Savaş sembolünü kaybetmişti. Orta ve Doğu Avrupa'da başlayan bu çözülme, Baltık ülkelerini, Orta Asya ve Kafkasya'ya da sıçradı. SSCB, tarihin tozlu sayfalarına gömülmek üzereydi.



**Fotoğraf 1.39.** Duvarın Yıkılmaya Başlanması.  
(<http://trend.mynet.com/gorsellerle-berlin-duvarinin-yikilisi-1068028>)



**Fotoğraf 1.40.** Doğu ve Batı Blokunun Ortadan Kalkmaya Başlaması.  
(<http://trend.mynet.com/gorsellerle-berlin-duvarinin-yikilisi-1068028>)

Duvar yıkıldıktan sonra Alman Demokratik Cumhuriyeti irtifa kaybetmeye başladı. 3 Ekim 1990 tarihinde ise resmi olarak sona erdi.



**Fotoğraf 1.41.** Eskiden Berlin Duvarı'nın olduğu nokta- Günümüz.  
(<https://prezi.com/khonrmlrq0an/copy-of-die-berliner-mauer/>)

### 1.3. 68 KUŞAĞI

*İkinci Dünya Savaşı*'nın sona ermesiyle birlikte yaşanan doğum oranındaki artışın etkileri; kuşkusuz en fazla 1960'ların sonlarında kendini gösterir. Bu tarihten itibaren artık çoğunlukla genç olarak nitelendirilebilecek düzeye gelen nüfus içerisinde toplumsal hareketlilikler baş göstermeye başlar. Genç nüfus içerisinde ortaya çıkan toplumsal hareketlenmenin özünde; eskiye ait olandan duyulan memnuniyetsizlik yatar. Bu durum tamamıyla yeni jenerasyonda uyanan bilinç farklılığından kaynaklanır. Buna paralel olarak, '68 Kuşağı' terimi için bir nevi eski ile yeni arasındaki kuşak çatışması denilebilir.

Avrupa'da 1960'ların sonlarında yoğun bir şekilde görülen 68 hareketi için, *İkinci Dünya Savaşı*'ndaki faşist düşünceye karşı oluşturulan anti-faşist bir başkaldırı olduğu yorumunu yapmak mümkündür. Bu başkaldırı hareketi hakkında Tony Judt'un yaptığı "bu direnişe katılanlar, yalnızca savaşın işgalcilerine ve onların yerel vekillerine karşı değil, ülkelerinin yaşadığı yıkımdan sorumlu tuttıkları tüm siyasal ve sosyal sisteme karşı her yerde kendilerini savaş halinde görmüşlerdir ve böylece direniş, üstü örtülü olarak devrimci bir niteliğe bürünmüştür.<sup>244</sup>" yorumu 68 hareketinin başkaldırılan öte devrimci bir hareket olduğunun altını çizmektedir.

*İkinci Dünya Savaşı*'nda Almanya'nın faşist hegemonyasını sona erdiren ve dolayısıyla savaşı bitirerek kurtarıcı rolü üstlenen Sovyetler Birliği ve Amerika, tüm Avrupa'da sosyalist düşünceye karşı sempati oluşmasında etkili olur. Komünizmin cazibesi karşısında Doğu Avrupa, Sovyetler Birliği'nin kontrolüne girer. Ayrıca "Romanya, Polonya, Macaristan ve bazı istisnalar dışında Bulgaristan Sovyetler Birliği'nin sosyalist tabanlı iktidar modelinden etkilenen ülkeler arasındadır.<sup>245</sup>" Batı Avrupa ise bu durum karşısında komünizme yakın mesafede durmaya başlar. Bu değişimin altında yatan en önemli neden, *İkinci Dünya Savaşı*'nın ardından ikiye bölünen Almanya'nın Doğusunda komünizmin egemenliğinin görülmesi, Batı'nın ise halen Nazizm'in etkisinde olduğu iddiasıdır. Savaşın tüm dünyada yarattığı buhran, küçümsenmeyecek orandaki kayıplar, ekonomik sıkıntılar, Nazizm düşüncesine dahi

<sup>244</sup> Tony Judt, *Savaş Sonrası, 1945 Sonrası Avrupa Tarihi*, (2006), (Çev: Dilek Şendil), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2009, 90.

<sup>245</sup> Jaromír Navrátil, *The Prague Spring 1968: A National Security Archive Documents Reader*, Central European University Press, Budapest 1998, 1.



tahammül gösteremeyen bir ulus bilinci yaratır. Batı’da azda olsa halen Nazizm’e karşı sempati duyulması, tüm dünyada komünizme karşı büyük bir hayranlık hissi oluşturur. Öyle ki tüm dünyada Komünist Partilere katılım oranları rekor seviyeye ulaşmıştır. Tony Judt’un “1947 yılında 907 bin kadın ve erkek Fransız Komünist Partisi’ne üye olmuşken, İtalya’da bu rakam 2 milyon 250 bine ulaşarak, Polonya hatta Yugoslavya’yı bile geride bırakmıştır; Danimarka ve Norveç’te bile her sekiz seçmenden biri başlangıçta komünist seçeneğin sözlerine kapılmıştır.<sup>246</sup>” tespiti komünist düşüncenin tüm dünyada ne denli artış gösterdiğine örnek niteliğindedir.

Komünist düşüncenin Nazizm’e karşı gösterdiği direniş genel olarak faydalı görünse de; 27 Nisan 1947 tarihli “Birleşik Devletler’in güvenliğine en büyük tehlikenin Batı Avrupa’daki ekonomik çöküş olasılığı ve bunun sonucunda komünist unsurların iktidarı ele geçirmesi<sup>247</sup>” şeklindeki CIA raporu, Amerika’nın komünizme pek sıcak bakmadığının altını çizer. Dünya Sovyetler Birliği ve Amerika kutbu olmak üzere ikiye bölünmüş iken Amerika, komünist unsurların tüm dünya üzerinde iktidar olmasından endişe duyar. Kilisenin öğretileri doğrultusunda muhafazakâr düşüncenin hüküm sürdüğü Amerika’da, liberal bir düşüncenin hüküm süreceği endişesi tahammül edilemez boyutlara taşınır. Şüphe götürmez bir gerçek ise, Amerika’nın muhafazakâr yapısının bozulmasından çok, sömürgesi altında bulunan gruplarda oluşabilecek özgürlükçü hareketlerin başlamasına karşı duyduğu korkudur. Bu korku, Amerika ve Sovyetler Birliği arasında patlak verecek psikolojik bir soğuk savaşın başlangıç noktasını oluşturur. İki ülke arasındaki psikolojik savaşın bir başka nedeni ise; “14 Ekim 1962 yılında Amerika Birleşik Devletleri’nin Türkiye’ye, SSCB’nin ise Küba’ya nükleer füze başlığı yerleştirmesiyle baş gösteren Küba krizidir. Amerika’nın Küba’daki Fidel Castro hükümetini devirme amacıyla yaptığı bu davranış her iki ülke arasında neredeyse savaş çıkmasına kadar gidecek bir süreç yaratmıştır. 23-28 Ekim 1962 tarihleri arasında Başkan Kennedy ile Sovyet Partisi ve rejim yöneticisi Chruschtschow arasında geçen mektuplaşmalar sonucunda füzeler geri çekilmiş ve bir ‘yumuşama’ dönemine girilmiştir.<sup>248</sup>” Psikolojik soğuk savaş çok ileriye ulaşan bir noktaya varamamıştır. Özgürlükçü bir düşünceyle yola çıkan komünizm düşüncesi 1960’ların

<sup>246</sup> Judt, 119.

<sup>247</sup> Judt, 127.

<sup>248</sup> Heiner Timmermann, *Die Kubakrise 1962: zwischen Mäusen und Moskitos, Katastrophen und Tricks, Mongoose und Anadyr*, Lit Verlag Münster, Hamburg, London 2003, 9-10.

sonlarına değin insanların dimağlarında bir yerlerde sessizce uyanmayı beklemiştir. Bu bekleyiş 1968 yılına kadar sürmüştür.

Amerika'nın 1940'ların sonlarında tüm otoritesinin sarsılacağına dair duyduğu endişe, 1960'ların sonlarında haklılık gösterir. CIA'nin raporu bir tespit olmaktan çıkıp gerçekleşen bir kehanete dönüşür. 1960'lı yılların sonunda Avrupa sömürgesi olan ve az gelişme göstermiş ulusların özgürleşme mücadeleleri, yıllarca Amerikan politikası altında hak sahibi dahası birey olamayan zenci ırkın hak talepleri, Kuzey Vietnam'ın Amerikan güçlerine karşı gösterdiği direnç, tüm insanlığın özgürleşme ve dünya üzerinde eşit oranda nefes alabilme mücadelesi altında birleştiğini kanıtlar.

Amerika'daki zenci yurttaşlık hareketinin öncülerinden olan ve bu uğurda silahlı bir saldırıda yaşamını yitiren Martin Luther King'in, "Bu, dünya çapındaki bir hareketin bir parçasıdır. Dünyada neredeyse her yere bakın; sömürülen insanların kendilerini sömürenlere karşı ayaklandığını görürsünüz. Bu, bizim kuşağımızın önemli bir özelliği gibi görünmektedir.<sup>249</sup>" sözleri yüzyıllarca üzerinde baskı hisseden, ezilen, sömürülen, insan gibi muamele görmek isteyen insanların uyanış yaşadığını imler. Bu özgürlük uyanışı, dünyada yaşanan tüm haksızlara, soykırımlara, soykırıma sessiz kalanlara başkaldırıdır. Tüm dünya tek bir elden, belki de en cüretkârca, ortak bir acıya haksızlığa karşı bir araya gelir. Böylesi bir durum tarihte az rastlanılır.

'68 Kuşağı'da denilen genç kuşak ile anne babaları arasındaki farklılık "ana-babalarının alışılmadık kadar dar, güvensiz, Buhran'dan ürkmüş ve savaşta yıkılmış kuşağından ayıran uçurumun yaş farkından kaynaklanan alışıldık farklılıktan çok daha derin<sup>250</sup>"dir. Televizyon, gazete gibi medya araçları sayesinde savaşın yarattığı yıkımı daha net görebilen ve gördüklerine seyirci kalmayan bir genç kuşağın olduğundan bahsetmek gerekir. Tüm alanlarda, sanatta, siyasette, eğitimde, toplumda gerçekçi bir bilinç yaşayan bir kuşak, tarih sahnesine çıkar.

1968 yılının etkileri yalnızca Amerika'da görülmemiştir. "Fransa ve Federal Almanya Cumhuriyeti'nde de 1968 yılı savaş sonrası dönemde büyük çaplı protestolara şahit olmuştur. Her bir ülkedeki protesto hareketleri de benzer çıkış noktasından

<sup>249</sup> Mark Kurlansky, *1968 Dünyayı Sarsan Yıl*, (2003), (Çev: Zehra Savan.), Everest Yayınları, İstanbul 2008, 129.

<sup>250</sup> Judt, 484.

hareketle başlamıştır. Ortak olan Batı demokrasisinin baskılarına boyun eğmeme gayretidir<sup>251</sup>.” Batı’nın muhafazakâr ve baskıcı tutumu karşısında daha özgürlükçü bir yönetim isteyen ülkeler büyük çapta protesto gösterileri gerçekleştirmeye başlar. Bu gösterilerin belki de zihinlerde en fazla yer edeni 1968 Mayıs’ında Fransa’dakidir. Tıpkı Amerika’da kilise odaklı muhafazakâr yönetim gibi Fransa’da da hüküm süren tutucu Charles de Gaulle yönetimine karşı, Sorbonne Üniversitesi’nde öğrenci hareketi başlar. “Bu öğrenci hareketi öyle büyük çapa ulaşır ki Fransa genelinde toplam 50 milyon olan öğrenci nüfusunun 600.000’den fazlası sokaklara dökülür. Öğrenci hareketi ile başlayan Mayıs 1968 protestoları işçi sınıfının öğrencilere destek vermesi ile daha da alevlenir.<sup>252</sup>” Yeniden seçime kadar gidecek oranda ciddi bir örgütlenmenin içerisindeydi. Seçimi yeniden de Gaulle yönetimi kazansa da büyük çaptaki bu protesto akıllarda yer eder. Protesto dalgası Fransa politikasını öyle sarsar ki 1969 yılında de Gaulle yapılan referandum ile görevini bırakmak zorunda kalır. Fransa’da Mayıs 1968 yılında yaşanan hareketler için birçok farklı analiz, farklı tanımlamalar yapar. “Alain Touraine ‘yeni sosyal çatışma’, Edgar Morin, ‘nesiller arası ayaklanma’, Michel Crozier ‘kurumsal kriz’ ve Pierre Bourdieu “toplumsal gelişme içerisindeki dönüm noktası<sup>253</sup>” olarak tanımlar.

Fransa’da üniversite öğrencileri arasında başlayan 1968 hareketleri ile birlikte, Amerika’da da benzer hareketlenmeler görülmeye başlar. Ülkede muhafazakâr düşüncenin artması, banliyölerde yaşayan ve huzurlarını kaçırmamak adına tüm olaylara tepkisiz kalan bir orta sınıfın oluşması, zencilerin ikinci sınıf vatandaş muamelesi görmesi, Amerikan hükümetinin Vietnam üzerindeki tutumları, Meksika’nın bağımsızlık mücadelesi tıpkı Fransa’da olduğu gibi Amerika’da da akademik çevrede bilinç ayaklanmaları oluşturmaya başlar. Çoğunluğunu zenci üniversite öğrencilerinin oluşturduğu protesto grupları sosyalizm için sokaklara dökülür.

<sup>251</sup> Carole Fink, Philipp Gassert and Detlet Junker (edt), *1968: The World Transformed*, Cambridge University Press, Washington D.C. 1998, 253.

<sup>252</sup> Daniel Singer, *Prelude to Revolution: France in May 1968*, South End Press, New York 2002, 46.

<sup>253</sup> Fink, 254.



**Fotoğraf 1.42.** Kampüste Çatışma (Gazete k p r ) <sup>254</sup>

Berkeley Kampüsü Sproul Binası önünde yapılan  ğrenci protestosunda,  ğrenci sözcüsü Miario Savio'nun yaptığı konuşma, genç kuşak arasında özgürleşmenin ne denli yoğun şekilde hissedildiğinin göstergesi gibidir:

Makinenin işleyişinin öyle iğren leştiiği, sizi içinizden öyle hasta ettiği bir an vardır ki o an o işleyişe katılamazsınız, üstü örtük olarak bile katılamazsınız ve bedenlerinizi dişlilerin üzerine, çarkların üzerine, bütün o makinenin üzerine atmak ve durdurmak zorundasınızdır. Ve onu işletenlere, ona sahip olanlara, siz  zg r olmadıkça makinenin işleyişinin tamamen engelleneceğini göstermek zorundasınızdır. <sup>255</sup>

Bildiride bahsi geçen makine elbette özgürlüğü kısıtlayan hükümet politikasıdır. Toplumun yaptırımlarına, dişlileri arasında sıkıştırıp boğduğu insanlığa karşı bir öğüttür. 1968 hareketi bağlayan, sıkı, yok eden tüm hak dışı düşüncelere karşıdır. Anne babaların korktuğu, söylemekten çekindiği hatta gizlemek adına yalan söylediği savaş yıkıntılarına, Nazizm'e, ezilmişliğe, ırkçılığa karşı soğuk bir savaştır. Demokrasiye, haklara ve sosyalizme bir saygı duruştur.

Daniel Cohn Bendit'in o dönemde ayaklanmalar hakkında bahsettiği sözler dikkate değerdir. Bendit'e göre;

İki haftadır olanlar, bence bir halk hareketinin yönetici kuvvetleri olarak sayılan meşhur "devrimin öncüleri" teorisinin reddi anlamını taşır. Nanterre ve Paris'te bu objektif durum sadece, belli belirsiz " ğrenci rahatsızlığı" olarak adlandırılan şeyden ve iktidardaki sınıfların hareketsizliğinden umutsuzluğa düşen bir kısım gençliğin eylem idaresinden doğdu. Hiçbir  rg t  nc  hareketin yönetimini ele alamadı. Bunların militanları önemli rol

<sup>254</sup> *Eboni*, Johnson Publishing Company, 23:7, Chicago May 1968, 45.

<sup>255</sup> Kurlansky, 129.

oynadılsa da hareketin içinde kayboldular. Bu da gösteriyor ki, “yönetici öncü” teorisi terk edilerek çok daha sade, çok daha namuslu, devamlı maya rolü oynayan, yönetim iddiasında olmadan eyleme iten, “hareket eden azınlık” teorisini kabul etmeli.<sup>256</sup>

Bendit açıklamasında bunun yalnızca basit bir öğrenci hareketi olarak adlandırılmaması gerektiğinin altını çizer. Tüm dünyada yaşanan bu gençlik ayaklanması, medya sayesinde gerçekleri gören ve daha yaşanılabilir bir dünya oluşturmak amacı güden bir azınlık hareketidir. Genç kuşağın istediği, yalanlarla örülmüş dünyayı yıkıp; gerçeklerden oluşan daha saf, daha namuslu, daha sade bir dünya yaratmaktır.

*İkinci Dünya Savaşı*’ndan sonra ortaya çıkan güvensizlik duygusu, 68 Kuşağı gençleri arasında kendini açıkça göstermiştir. 68 hareketi sadece siyasi bir olay değildir. Aynı zamanda etkilerinin hala görüldüğü ideolojik bir devrim, yeni yaşam tarzıdır. Sadece bir grup öğrenciyi ilgilendiren protesto hareketleri olmaktan ziyade toplumsal anlamda topyekûn bir devrimdir. Toplumsal anlamda bir gerçeklik çağrısıdır. “Toplumsal tıkanmaya karşı gösterilen ilk şiddetli tepki bir büzülme ve bizzat olaya katılanların, toplumu daha üst bir konuma götürmeyi amaçlayan ideolojisi ile çelişen toplumsalın egemenliğine karşı, bir meydan okumadır. Halen bu rüyanın etkisi altında bulunduğumuz söylenebilir. Zaten 1968 olaylarının büyük bir bölümü bu devrimci dinamikle ilgili olup, devrimci bir şiddettir.<sup>257</sup>”

68 hareketi tüm dünyada kendini özgürce ifade edebilen bir kuşak yaratma çabasıdır. Martin Luther King’in saldırı sonucu ölmesi, sosyalizm savunucusu Ernesto Che Guevera’nın yakalanıp öldürülüşü dönemin genç kuşağı için ateşleyici olaylar olur. 68 hareketleri yalnızca siyasal ya da sosyal açıdan etkili olmamıştır. Sanatta, edebiyatta da yerini bulmuştur. Sanatın yaşamın kendisinden besleniyor olması, böylesine bir devrim hareketinden ilham almasına sebep olur. Topluma önderlik etmesi anlamında sanatçılar kendilerini 68 hareketlerinden geri çekmezler. Fransız resim sanatçısı Gérard Fromanger, o dönemi yaşayan bir sanatçının duygularını net bir şekilde resmettiği yazısında şöyle der:

<sup>256</sup> Doğan Hızlan (hzl.), *Rudi Dutschke, Daniel Cohn-Bendit, Wolfgang Lefevre, Jacques Sauvageot, Ne İstiyoruz?*, (Çev: Mehmet Faruk), Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1968, 179.

<sup>257</sup> Jean, Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, (1982), (Çev.: Oğuz Adanır), (6. Basım), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2011, 110.

68 Mayıs'ıydı. Sanatçılar artık kendi stüdyolarında değiller, artık çalışmıyorlar, daha fazla çalışmıyorlar. Çünkü gerçek kendi icatlarından daha güçlüdür. Doğal olarak benim de aralarında olduğum militanlar oluyorlar. Biz Atelier populaire des Beaux-Arts'ı yaratıyoruz ve posterler yapıyoruz. Gece ve gündüz posterler yapıyoruz. Tüm ülkeler grevde ve biz hayatımızda olmadığımız kadar sıkı çalışıyoruz. Sonuçta bu gerekli.<sup>258</sup>



**Resim 1.57.** Atelier populaire des Beaux-Arts posterlerinden bir örnek.  
(<https://paddle8.com/work/atelier-populaire/90387-vermine-fasciste-action-civique>)

Fromanger'in de bahsettiği gibi sanatçılar bireysel çalışmalarını bir kenara bırakırlar ve tüm dünyada yankılanan bu ayaklanmanın bir parçası olurlar. Müzik endüstrisi toplumu savaşmak yerine barış içinde yaşama arzusuna teşvik etmeyi görev edinir. Efsanevi grup Beatles 1968 yılındaki Hindistan seyahatinde Hippi akımından etkilenirler. Daha sonraları John Lennon, Bob Marley, Rolling Stone grubunun gitaristi Keith Richards, Jimi Hendrix, Bob Dylan gibi sanatçılar halka 'Savaşma sev' sloganının esas olduğu 'özgürce yaşa' mottosundan yola çıkan hippie akımını tanıtırılar.

<sup>258</sup> Kristin Ross, *May '68 and Its Afterlives*, University of Chicago Press, Chicago 2002, 16.



**Resim 1.58.** “68 Kuşağı”, “Çiçek Çocuklar” ya da “Hippi” olarak adlandırılan akımdan örnek bir poster  
(<https://tr.pinterest.com/pin/62980094761965754/>)

1950’lilerde Amerika’da baş gösteren ve genellikle Amerikan yazarlardan oluşan Beat Kuşağı (özgürce cinsellik, uyuşturucu, seyahat konularını işler)’ndan esinlenilerek ortaya çıkan hippie akımını genellikle ergen yaştaki gençler ya da genç yetişkinler oluşturmaktaydı. *Çiçek çocuklar* da denilen akımın ana düşüncesi özgürlüktü. Hippiler, özgürlüğün kendi içlerinde olduklarına inanıyorlardı. Kendini kısıtlamanın özgürlüğü kısıtlamayla eş değer olduğunu düşünüyorlardı. Hiçbir şey ile ilgilenmeyen, bohem yaşayan bir grup olarak görülseler de aslında tüm dünyaya vermek istedikleri mesaj hümanist bir düzlemdeydi. Barış, sevgi, sonsuz aşk ve özgürlük sloganlarıydı. New York Greenwich Village ve San Francisco bölgesinde rock dinleyen ve sınırsız cinsellik yaşayan küçük bir grup iken tüm dünyaya yayılan bir gençlik hareketi olmayı başaran hippie etkisi günümüzde moda anlamında halen değer görmektedir. Çiçekli bantlar, rengârenk elbiseler, yuvarlak gözlükler akımın vazgeçilmez aksesuarları olmuştur.

1968 kuşağı ister siyasal anlamda ister sanat anlamında olsun, o döneme önderlik eden kişiler bugün bile hatırlanmaktadır. Fidel Castro, Dubcek, Che Guevara, Stokely Carmichael, Martin Luther King, hafızalarda yer eden savaşçı kişiler olarak yer etmiştir. Öyle ki Gerard J. de Groot’a göre;

İnançları uğruna şehit olanlar (Che, Lennon, Kennedy, King, Lumumba) ve topluma ilham veren öğretileriyle hakikati bulmaya çalışanlar (Malcolm X, Leary, Hoffman, Hendrix, Dylan, Dutsche, Muhammet Ali v.b.). Onların tütsülerini, haşhaş pipolarını, kolyelerini, düğmelerini, boyalı tişörtlerini ve posterlerini içeren kutsal emanetleri hala Berkeley’in, GreenwichVillage’in, Soho’nun ve Amsterdam’ın kutsanmış bölümlerinde satılıyor.



Onların sloganları Cennet'ten bu tarafa duyuluyor: "Hepimizin sevgiye ihtiyacı var.", "Savaşma seviş", "İnsanlara güç"[...]259

Müzik anlamında hafızalara yer edinen ve daha sonraları örnek alınan 68 Kuşığı şarkılarının, şarkıcılarının yanında resim alanında da daha sonraki sanatçılar için örnek teşkil edecek bir akım ortaya çıkar: Fluxus. Fluxus terimi, ilk olarak 1960 yılında Litvanyalı sanatçı George Maciunas tarafından ortaya çıkan bir sanat akımıdır. Fluxus'ta gelgitli bir devinim söz konusudur. "Sanatçı sürekli olarak değişen ve birleşik olmayan bir form oluşturur, fakat bazı kavramları paylaşır. Benzer bir anlamda sanat, bir nesne yaratma gerekliliği taşımaz ve sanatçının yaratıcı bir deha olduğu düşüncesini reddeder<sup>260</sup>." 1962 yılında Düsseldorf'ta Fluxus başlıklı konserde, Fluxus kavramı ile tanışan "Fluxus kavramı ile uzun ve genellikle inkâr edilen ilişkisi olan<sup>261</sup>" Joseph Beuys, o tarihten sonra Maciunas ile birlikte çalışmalar üretmeye başlar.

---

<sup>259</sup> Ingo Cornils, Sarah Waters, *Memories of 1968: International Perspectives*, Peter Lang, New York 2010, 26.

<sup>260</sup> Jerome Bazin, Pascal Dubourg Glatigny, Piotr Piotrowski (Edt), *Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945–1989)*, Central European University Press, Budapest, Hungary 2016, 241.

<sup>261</sup> Hannah Higgins, *Fluxus Experience*, University of California Press, London England 2002, 236.

## İKİNCİ BÖLÜM

### İFADECİLİĞİN TARİHSEL SÜRECİ

*Dışavurumculuk* akımı her ne kadar Almanya’da, *Birinci Dünya Savaşı*’na bir tepki niteliğinde sanat sahnesinde adını duyursa da, akımın ilk izlerine 1888 yılında rastlanır. Aynı zamanda *Ön-Dışavurumculuk* olarak da adlandırılan bu iz, Vincent Willem Van Gogh’un içki ve sigaradan rahatsızlanmasından dolayı bir Fransa şehri olan Arles’e yerleşmesiyle başlar. Oradaki izlenimlerini tuvale yansıtan Van Gogh, duygularını dışa vurması anlamında bir nevi *Dışavurumculuk* akımının temellerini atar.



**Resim 2.1.** Vincent Willem Van Gogh, *Bedroom in Arles (Arles’deki Yatak Odası)* 1889, Tuval Üzerine Yağlıboya, 57,5 x 57,5 cm, Musée d’Orsay, Paris, Fransa. (<http://www.solakkedi.com/resim%20okumalari/048.html>)

Hollanda doğumlu olan Van Gogh (1853-1890), sanatsal yönü açısından son derece başarılı bir grafik çizer ve takdire şayan eserler verir. Esas olarak *İzlenimci* tarzda resimler yapan Van Gogh, “Zamanımızın en iyi sanatçılarından biridir<sup>262</sup>.” Van Gogh’u *Dışavurumcu* tarzda resimler yapmaya iten sebep tamamen tesadüf eseridir. İnzivaya çekildiği Arles’te “Günlük yaşamını ressam arkadaşı Paul Gauguin ile paylaşma deneyimi, sanatçının duygusal yıkımına neden oldu. Duyarlılık konusunda

<sup>262</sup> Julius Meier-Graefe, *Vincent Van Gogh: A Biography*, Courier Corporation, Massachusetts 1987, 2.

birbirlerine benzemelerine rağmen van Gogh Gauguin'in güçlü egosunun ve baskın kişiliğinin üstesinden gelebilecek durumda değildi. Gauguin, Arles'a Ekim 1888'de gelmiş, iki ay sonra, van Gogh'la ettiği şiddetli bir kavganın hemen ardından, Aralık ayında buradan ayrılmıştı<sup>263</sup>." Bu ayrılış van Gogh'un hassas olan ruhunda derin yaralar açar. Arles'te kaldığı evdeki kendi yatak odasının çizimine başlar. Sanatçı, *Arles'deki Yatak Odası* adlı resmini, ilki 1888 yılı olmak üzere üç kez aynı versiyonda yapar. 1889 yılında yaptığı son versiyonunda van Gogh, yalnızlığını büsbütün ortaya koyar. Üçüncü resimde bu kez duvarda kendinin ve kız kardeşinin portreleri de yar alır. Depresif tarzda, soluk renklerin kullanıldığı resimde, sanatçının ailesine karşı duyduğu özlem açıkça göze çarpar. Pencereye ve kapıya ters açıdan konuşlandırılmış sandalyeler, onun hayatın kendisinden ne denli uzaklaştığını imler. Büyük bir depresyona doğru sürüklenen van Gogh, duygularını bu dönemde yoğun şekilde dışa vurur. Bu da *Ön Dışavurumculuk* tarzın başlangıcı olarak kabul edilir.



**Resim 2.2.** Vincent Willem Van Gogh, *De sterrennacht (Yıldızlı Gece)*, 1889, Tuval Üzerine Yağlıboya, 74 x 92 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York.  
([https://tr.wikipedia.org/wiki/Y%C4%B1ld%C4%B1zlı%C4%B1\\_Gece](https://tr.wikipedia.org/wiki/Y%C4%B1ld%C4%B1zlı%C4%B1_Gece))

<sup>263</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 62.

1889 yılı, van Gogh için sonun başlangıcını ifade eder. Yaşadığı yalnızlık, içki problemi ve depresyon sonucunda Saint-Rémy civarlarında bir ruh ve sinir hastalıkları hastanesine yatırılır. “Saint-Remy’deki hastanenin doktorları van Gogh’a atölye olarak kullanabileceği bir oda tahsis etmişti; sanatçı, burada yoğun bir şekilde çalışabiliyordu. Gauguin’le yolları ayrıldıktan sonra yapıtlarında bir şeyler değişmişti kuşkusuz. Resimlerine yeni ve farklı türden bir enerji hâkim olmuştu. Bu, özellikle manzara resimlerinde iyice belli oluyordu. Arles’daki Roma Kalıntıları (1888) gibi resimlerindeki daha sınırlı, tutuk fırça darbeleri, ikisini de 1889’da Saint-Remy’de yaptığı Yıldızlı Gece ve Vadideki Yol gibi resimlerine öngörülemezliğin yarattığı ürpertici hissi veren, aleve benzeyen, rüzgâra kapılmışçasına yukarı doğru yükselen yuvarlak hatlı kıvrımlarla yer değiştirmiştir. Bu ürpertici his, van Gogh’un yineleyerek dile getirdiği ‘doğaya özgü sükûnet halini betimleme isteğine’ rağmen var olan kozmik bir huzursuzluk, tedirginliktir<sup>264</sup>.” Sanatçı, hastanede kaldığı süre içerisinde yaptığı tüm doğa resimlerinde, gün ortasında yapılsa bile, güneş imgesini kullanmaz. Aksine koyu mavi bir gökyüzünde ay ve yıldız imgelerini işler. Bu artık hayata dair hiç enerjisi kalmamış bir bireyin haykırışıdır. Yıldızlar tek halde ve birbirinden uzak mesafede resmedilir. *Yıldızlı Gece* her ne kadar bir manzara resmi olsa da gerçekliğinden uzak, sanatçının ruh halini yansıtan bir eserdir. Sanatçı, Temmuz 1890’da yaşamına son verene kadar ki süreçte düzelmeyen bir psikoloji ile karamsar tarzda resimler yapar.

*Ön Dışavurumcu* resimde öne çıkan isimlerden bir diğeri olan James Ensor(1860-1949), Belçika kökenli bir sanatçıdır. Adı çoğunlukla *Sürrealizm* akımı içerisinde anılan Ensor’un 1888 yılında resmettiği *Christ's Entry into Brussels in 1889 (İsa'nın 1889'da Brüksel'e Girişi)*, *Dışavurumcu* izler taşır.

<sup>264</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 62.





**Resim 2.3.** James Ensor, *Christ's Entry into Brussels in 1889* (İsa'nın Brüksel'e Girişi 1889) 1888, Tuval Üzerine Yağlıboya, 252,7 × 430,5 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. (<https://www.wikiart.org/en/james-ensor/christ-s-entry-into-brussels-in-1889-1888>)

Sanat dünyasında almış olduğu eleştirilere rağmen, büyük bir saygınlığa sahip olan Ensor, *İsa'nın Brüksel'e Girişi 1889* resmi ile farklı karakterlerden oluşan bir kalabalık resmeder. Palyaçodan, askerden, maskeli kişilerden, işçilerden ve sanatçılardan oluşan bu “kalabalık, güç gösterisinin ön planda olduğu bir tavırla işgal altındadır. Yetkili konumundaki maskeli grup, halk kalabalığını sağdan ve soldan çevreler. Bu perspektif, uçan kırmızı afiş altında akıp giden bir işçi grevidir. Bu yolla, *Christ's Entry into Brussels in 1889* adlı resim, sosyal dramının farklı yönlerine ayna tutar. Ensor, geleneksel askeri geçit imajını, işçi devriminin baskıcı imajını, karnaval alanının tasviri ve tabi ki İsa'nın Çilesi'nin popüler temsili baskısını hatırlatır<sup>265</sup>.”

Dışavurumcu resim denilince belki de akla ilk gelen *Çılgılık* tablosunun Norveçli ressamı Edward Munch (1863-1944), aynı zamanda *Sembolizm* akımı içerisinde yer alır. Özellikle Alman Dışavurumculuğu üzerinde yadsınamaz bir katkısı olan ressam, kendisinin de mustarip olduğu panik atak nöbetleri eşliğinde, tuvaline ruhsal ve duygusal konuları yansıtır. Bu nedenle, ruhsal ve duygusal durumun tuvale yansımaları anlamında *Dışavurumcu* tarzda eserler verir. *Çılgılık* resmi, “en az bir on yıl sonra tam anlamıyla gelişmiş biçimde kendini gösterecek olan Ekspresyonizmin habercisidir<sup>266</sup>.”

<sup>265</sup> Stefan Jonsson, *A Brief History of the Masses: (three Revolutions): Columbia themes in philosophy, social criticism, and the arts*, Columbia University Press, New York 2008, 86.

<sup>266</sup> Lucie-Smith, 66.

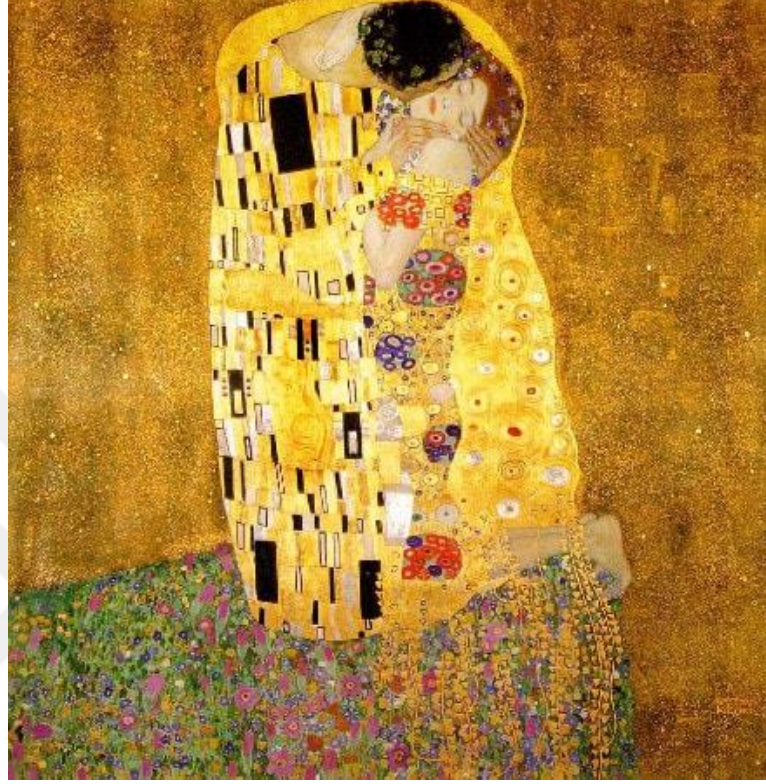


**Resim 2.4.** Edward Munch, *Çıglık* 1893, Duralit Üzerine Yağlıboya, Suluboya ve Pastel, 91 x 73,5 cm, Ulusal Galerisi, Oslo, Norveç  
 ([https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1%C4%9F1%C4%B1k\\_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1%C4%9F1%C4%B1k_(tablo)))

1893 yılında resmettiği *Çıglık*, sanatçının Oslo dışında arkadaşları ile yaptığı bir yürüyüş esnasında yaşadığı panik anının tuval üzerindeki sembolüdür. Resimdeki kasvetli hava ve figürün yüzündeki ürkmüş izlenim izleyicide bastırılmış bir his uyandırır. Rutin hayatın içerisindeki stres ve bunun karşısında bireyin çaresizliği resmin atmosferinde açıkça göze çarpar. Munch, gerçek yaşamda yaşadığı bu olay hakkında, “Bir akşam, yolda iki arkadaşla yürüyordum. Bir tarafta kasaba, bir tarafta da fyordlar vardı. Kendimi yorgun ve hasta hissediyordum. Güneş batıyordu, bulutlar kan kırmızıya döndü. Doğanın içinden bir çıglık geçtiğini hissettim. Aslında çıglığı duyuyormuş gibiydim. Bu resmi yaptım ve bulutları gerçek kan rengine boyadım<sup>267</sup>.” şeklinde bahseder.

<sup>267</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, 547.

Viyana Sezession grubunun önemli ressamlarından olan Gustav Klimt(1862-1918), Avusturya kökenlidir. Erken dönem resimlerinde *Sembolizm* akımından etkilenen Klimt, *Dışavurumcu* akımın gelişmesinde önemli katkılar sağlamıştır.



**Resim 2.5.** Gustav Klimt, *The Kiss (Öpücük)* 1907-08, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Altın 180 x 180 cm, Galeri Österreichische, Viyana, Avusturya.  
([https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/HQGxUutM\\_F6ZGg?utm\\_source=google&utm\\_medium=kp&hl=tr](https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/HQGxUutM_F6ZGg?utm_source=google&utm_medium=kp&hl=tr))

Klimt'in *Viyana Sezession* gurundan ayrıldıktan sonra (1905) 1907-08 yılları arasında resmettiği ünlü tablosu *Öpücük*, sanatçının kadın ve erkek vücuduna yaptığı atıflardan oluşur. Kadın ve erkek arasındaki ilişkinin şiirsel bir atmosferle resmedildiği "Klimt'in tablosu süslemeci renkler, parıldayan altın varak ve soyut desenlerle betimlenmiş, idealleştirilmiş bir dünyayı çağırıştırır. Bir çift, çiçeklerden oluşmuş bir halı üzerinde öpüşmektedir, kadın erkeğin önünde bir sunu törenini andırır biçimde diz çökmüştür. İdeal, süsleme ve törensellik Viyana Sezession'nu öteki ana Sezession grubundan ayıran temel özelliklerdir<sup>268</sup>."

<sup>268</sup> Little, 89.



*Öpücük* resmi kadının koşulsuz teslim oluşunun ve erkeğin baskınlığının sembolüdür. Kadın utangaç bir tavırla erkeğe teslim olur. Erkek ise vücut dili olarak baskındır. Uçurumun kenarında sanki düşecekmiş gibi duran kadın figürünün ayağından sarkan çiçekler onun doğurganlığının işaretleridir. “Klimt, ‘Öpücük’ adlı yapıtında Schiller’in politik içeriğini kişiselleştirir ve kucaklamayı, rahim benzeri bir boşluğa yerleştirir. Süslemede kullanılan bitki ya da hayvan biçimlerini anımsatan eğrisel dış çizgilerle oluşturulmuş dairesel biomorfik biçimler’ kadının çiçeklerle bezenmiş elbisesinde yinelenir. Oysa erkeğin güçlü, dikdörtgenlerle donatılmış giysisi kadınıkiyle tezat oluşturur. Resmin bu kışkırtıcılığı Klimt’in stilinin erken Dışavurumcu ögesini kaçırmamıza yol açar, bu öge, kadının çirkince bükülmüş el ve ayak parmaklarında ve çürümeyi anımsatan ten renginde ortaya çıkar. Bu dışavurumcu grafik stili Klimt’in bu yapıtında şehvet dolu dekoratif yoğunluğun yanında tüm kışkırtıcılığıyla yer alır ve diğer pek çok yapıtında özellikle de olumsuz tepkiye maruz kalan ‘Tıp, Hukuk ve Felsefe’ adlı yapıtında görülür. Oysa genç çağdaşlarının ilgisini çeken ve etkilenmelerine yol açan da ressamın yapıtlarının bu yönüdür<sup>269</sup>.”

Yukarıda bahsi geçen tüm sanatçılar *Ön Dışavurumcu* sanat anlayışı bağlamında *Modern Dışavurumcu* sanatın gelişmesinde önemli rol oynarlar. Dışavurumcu sanat tam da bu noktada start vermeye başlar. Üslup olarak diğer sanat akımlarından ayrılık göstermeye başlayan *Dışavurumculuk*, kendine yeni bir tanım bulma arayışı içerisine girer. Bahsedilen tüm resimlerdeki ağırlık noktasının duyguların tuvale yansımaları olan bu üslup, temel olarak İzlenimcilik ve Natüralizm gibi akımlara karşı bir duruş sergiler. *Dışavurumculuk*’ta, *İzlenimcilik* akımındaki gibi doğanın olduğu gibi temsiline yer yoktur. Hatta Dışavurumcu sanatçılar, gerçekliğin olduğu gibi yansıtılmasını ret ederler. Onların aradığı kendi gerçekliklerini yaratmaktır. Doğanın insanoğluna sunduğu gerçeklikleri izlemleyen sanatçı, kendi bakış açısına göre resmetmekle yükümlüdür. Bu anlamda Dışavurumcu sanat anlayışı, “İzlenimciliğin yanılısına peşinde koşup gerçekliği taklit etmeye çalışmasına karşılık, bu grupların hepsi de bu prosedürü küçümser. Yine hepsi, bir resmi resim olarak kabul etmek için taşımasını beklediğimiz bütün özelliklere tutkuyla karşı çıkmakta birleşirler. Resimlerinin bir tekini bile anlamasak da bir tek şeyden, duyulur dünyayı ihlal ettiklerinden emin olabiliriz. Her

<sup>269</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, 589.

yerde uyandırdıkları kızgınlığın sebebi budur. Başlangıcından bugüne resim sanatının amacı olagelmış her şey reddedilmekte, şimdiye kadar hiç denenmemiş bir şeyin peşine düşülmektedir. En azından, herhalde bu tabloları seyredenler böyle düşünecek, Dışavurumcular da onlara tümüyle katılacaklardır. Ne var ki seyreden, doğayla uyumlu olmayan, tam tersine ona karşı çıkan bir şeyin gerçek sanat olamayacağını iddia edecek, Dışavurumcu ise tam da bunun sanat olduğunu, kendi sanatı olduğunu ileri sürecektir. Seyreden, sabırsızlıkla ressamın ne görüyorsa onu ifade etmesi gerektiğini söyleyecek olursa Dışavurumcular da ona kendilerinin de zaten bunu yaptıklarını söyleyeceklerdir<sup>270</sup>.”

Sanatçıyı *Dışavurumcu* tarza sürükleyen en önemli unsur şüphesiz içinde yaşadığı çağın getirileridir. Sanat, yaşamın tam kendisinden beslenir. Sanatı, yaşamdan soyutlamak imkânsızdır. Modern çağın getirdikleri, bireyler arasındaki ilişkileri farklı bir boyuta taşımıştır. Yaşam mücadelesi altında, tükettiği tüm şeyleri edinebilme uğruna çok daha fazla mesai harcayan günümüz insanı, iyi insan ilişkileri geliştirebilme adına ne vakit ne de enerji bulamaz hale gelmiştir. Bu yoksunluk, onu yalnızlığa sürüklemiş ve günümüzün en büyük problemi olan *yabancılaşmayı* ortaya çıkarmıştır. Giderek kendine, ailesine, topluma ve dahası tüm evrene karşı yabancılaşan birey, toplum kurgusu adına tehlike arz etmeye başlar. Sanatçıların dışavurumu, tam da böyle bir zamanda sanatın bağlayıcılığına ihtiyaç duyulduğu bir anda ortaya çıkar. *Dışavurumcu* sanatçıların vurgu yaptıkları, yalnız bireyin ruhsal durumundan ötesi değildir.

Resimle başlayan ve zamanla diğer tüm alanlara yayılım gösteren *Dışavurumculuk* akımının anlaşılabilmesi için, akım hakkında genel bir bilgi vermekte yarar vardır. *Dışavurumculuk* diğer bir adıyla *Ekspresyonizm*, esas olarak *Natüralizm* ve *İzlenimciliğe* karşı ortaya çıkan bir sanat akımıdır. Natüralizmin temelinde yatan, doğanın olduğu gibi tarafsız temsiline karşı; *Dışavurumculuk*'ta, iç dünya ve iç dünyadaki duygular vardır. Dış dünyada yatan minel görüşlerden ziyade iç dünyanın kendi içerisindeki gerçeklerin sorgulanması ve gerçek düzleme aktarılması vardır. *Natüralizm* 'de somut olarak ele alınan nesne *Dışavurumcu* anlayışta soyuta doğru bir ivme kazanır. Artık nesne, soyut ilişkileri ile ve daha bireysel olarak nitelendirilir.

<sup>270</sup> Hermann Bahr, “Dışavurumculuk”, *Sanat Dünyamız Dergisi Ekleri Modernizmin Serüveni Dizisi: 1 – 8*, Haz. Enis Batur, (2. Basım), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998, 224-225.

*Dışavurumcu* anlayışın ne olduğu ile ilgili açıklamalara geçilmeden önce akımın daha iyi anlaşılabilmesi için etimolojisine bakmakta yarar vardır. *Ekspression*, Fransızca kökenli bir terim olup Türkçede anlatım ya da ifadecilik olarak adlandırılmaktadır. Sözcüğün kökenine bakıldığında ismine uygunluğunun doğrulandığı görülür. Bu sözcüğün kökeni araştırıldığında, sözcüğün kimi yazılarda kullanıldığı görülmüştür. “Armin Arnold 1850 Temmuzda Tait’s Edinburg Magazin adlı İngiliz dergisinin, yazarı belli olmayan bir makalesinde modern sanatın Ekspresyonist okulundan söz edildiğini ayrıca, 1880’de Manchester’da Charles Howley’in modern ressamları konu eden konuşmasında, bunların odağını Ekspresyonistlerin oluşturduğunu ve bu terimi duygu ve tutkularını dışa vurmaya amaçlayan kişileri tanımlamak için kullandığını söylediğini kanıtlamıştır. Yine Armin Arnold’ın yazısında, 1878’de Birleşik Amerika’da Charles Kay’ın Bohemler (The Bohemian) adlı romanında kendilerine Ekspresyonistler adını takmış bir grup yazarın adı geçmiştir<sup>271</sup>.” Açıklamadan da anlaşıldığı üzere; kelimenin kökünün ‘ifade etme’ olması, akımın asıl amacına vurgu yapmaktadır. Sanatçının iç dünyasının, duygularının ve tutkularının dış dünya düzlemine öznel olarak yansması söz konusudur. Başka bir anlam ile ifade etmek gerekirse; *Dışavurumcu* anlayışta olan bir sanatçının kendi içinde bulunduğu doğal gerçekliğin formunu kendi özneliğiyle zamandan ve mekândan soyutlamasıdır. Bu soyutlama sonucunda elde edilen şey, zamandan ve uzamdan farklı yeniden bir dünya yaratımıdır.

*Dışavurumculuk* ile ilgili diğer bir önemli husus; sözcüğün ilk nerede ve kim tarafından kullanıldığı, sanat çevrelerinde tartışma konusu olmaktan kurtulamamış olmasıdır. Bazı kuramcılar akımın ilk Fransa’da kullanıldığını iddia etse de Almanya’da ortaya çıktığını savunan kuramcılarının sayısı da azımsanmayacak düzeydedir. Terim, kullanım biçimi olarak belirli bir sanatsal eğilimi anlatmaktan çok uzaktı. Ekspresyonizm teriminin ilk olarak nerde ve ne şekilde kullanıldığıyla ilgili çeşitli fikirler vardır. “Fransa’da adı pek duyulmamış ressam olan Jules Aguste Herve 1901’de yapıtlarından sekizini Ekspressionnismes başlığı adı altında Bağımsızlık Salonu’nda (salon des independants) sergiledi. Bu sözcük kuşkusuz Ekspresyonizm’e karşı çıkış olarak kullanılmıştı. Ancak Almanya’da sık sık kullanılmasına karşın, Fransa’da bu sözcük konuşma dilinde olsun sanat eleştirilerinde olsun pek sık kullanılmadı. Bu

<sup>271</sup> Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, 8.

nedenle ünlü sanat aracısı olan Daniel Henry Kahnweiler 1919'da Sanat Sayfası (Das Kunstblatt) adlı dergide çok haklı olarak Almanya'da hâkim olmaya başlayan Ekspresyonizm'in Fransızca olduğu düşüncesine saldırdı. Bu kavramın Fransızca'da kullanılmadığı ve güzel sanatlara tümüyle yabancı olduğunu savundu. Matisse'de 'dışavurumcu' teriminin bulucusu ve kullanan kişi olarak eleştirmenlerce öne sürülmüştür. Bunun nedeni üzerinde düşünmek gerekir. Çünkü yeni eğilimlerin Almanya'daki etkileri düşünüldüğünde bu terimin oluşmasında Matisse'nin katkısının olabileceği düşüncesini ileri sürenleri anlamak mümkün olur. Bu eğilimleri oluşturan düşünceler; 'Yapıt doğaya öykünmemelidir' 'Yapıt tüm zorlamaların yadsımasıdır' 'Yapıt renklerle bilinmeyen bir güç tarafından ilişkiye giderek özdeği biçimlendirir' şeklindedir. Matisse'nin notlarındaki 'Her şeyin üzerinde kendimi dışavurum için bir yol arıyorum.' demesi bu düşünceleri pekiştirir niteliktedir.<sup>272</sup>”

Gerçek dışavurumcu anlayışın en geniş anlamda yayılması 1910 yıllarında olmuştur ve bu terim 1910'dan sonra Almanya'da sık sık kullanılır. “Bu duruma göre yeni anlayışın öncülerini 1910 yılından başlayarak sıralayabiliriz. Doğaldır ki ön-dışavurumculuk gibi ekspresyonizm de, natüralizme bir tepki olarak ortaya çıkmıştır<sup>273</sup>.”

Resim sanatı ile başlayan *Dışavurumculuk* akımı, hızlıca diğer tüm alanlara yayılım gösterir. *Dışavurumculuk* akımının ortaya çıktığı dönem, her alanda birçok yeniliğin yaşandığı bir döneme karşılık gelir. *Dışavurumculuk*, Psikolojiden, Fen Bilimleri'ne, teknolojiden, felsefeye her alanda gelişim gösteren geniş yelpazeli bir kavram haline gelir.

1919 yılına gelindiğinde; “Schwitters ve Johannes Mohlzahn (1892-1965), Berlin'deki Der Sturm Galerisi vasıtasıyla, sanatçılar arasında çok rağbet görürler. Mohlzahn, hem Galeri'de etkin olarak sergi düzenler hem de aynı adlı dergide sıklıkla yazılar yazar. Der Sturm Galerisi, 1919 Temmuz'unda Schwitters'in *Merz* resimlerini tanıtır. Haziran, Ağustos ve Eylül 1919 tarihlerinde ise Mohlzahn'ın çalışmalarına yer verir. 1919 yılının Eylül ayında Mohlzahn “Mutlak Ekspresyonizmin Manifestosu”nu yayınlır<sup>274</sup>.”

<sup>272</sup> Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, 8.

<sup>273</sup> Demirkol, 35.

<sup>274</sup> Anne Umland, ,Adrian Sudhalter, Scott Gerson (Edt.), *Dada in the Collection of the Museum of Modern Art*, Museum of Modern Art, New York 2008, 275.

## 2.1. 1900-1950

### 2.1.1. Primitivism (İlkelcilik/Naif Sanat Anlayışı)

İlkel sanat ya da diğer adıyla *Primitif Sanat* terimi 19 yüzyılda üç farklı anlamda kullanılmıştır. Dolayısıyla zaman zaman yanlış anlamalara neden olmuştur. En yaygın anlamıyla terim, “Okyanusya halkları, Afrika yerlileri ve Eskimolar gibi Batı Avrupa kültürünün etki alanı dışında kalan halkların ürettiği sanat ürünlerini kapsar. Batı’nın kültür evrimi doğrultusunda ‘ilkel’ olarak nitelenebilecek bu ürünler aslında, farklı bir toplumsal yapı içinde tutarlı bir kültürel ve teknolojik gelişimi yansıtmaktadır. 19. yy’ın ikinci yarısında özellikle Afrika’da görülen sömürgeleştirme hareketiyle bu kültürler daha yakından tanınmaya başlar<sup>275</sup>.” Batılı Ülkelerin Afrika kıtasına doğru yaptıkları sömürgeleşme hareketleri ile birlikte Batılı ülkeler, Afrika’nın ‘ilkel’ kültürlerini yansıttıkları bu sanat hareketini tanımaya başlar. Daha geniş bir anlamda; “primitif sanatlar sömürgeleştirme hareketiyle birlikte keşfedilmiş ve modern sanatı da etkilemeye başlamıştır<sup>276</sup>.”

*Primitif sanat*, tamamen eski ve köklü bir kültürü barındıran bir sanat eylemine karşılık gelmekteydi. Bir sanat eğitimi almamış yerli halkın, hiçbir sanat kuralına uymaksızın içlerinden geldiği gibi yaptıkları resimleri içeriyordu. ‘Naif resim’de denilen *ilkel (primitif)* resim, esasen sistematik olarak ortaya çıkan bir sanat akımı değildi. “1886’dan beri yapıtlarını ‘Bağımsızlar Salonu’nda sergileyen H. Rousseau (Gümrükçü) (1844-1910), bu anlayışta resim yapanların en ünlüsü idi. Ama ilk yapıtları anlaşılmadığı için alaya alınan ve önemli sayılmayan bu sanatçı sabırla yaptığı fantastik ve egzotik nitelikte resimleri ile primitifliğin çağın bunalımından kendini kurtarmak isteyen birçok sanatçı tarafından çekiciliği sonucu, ancak 1908’de, Picasso atölyesinde Rousseau adına bir şölen verdikten sonradır ki üne kavuşur<sup>277</sup>.”

Fransız roman yazarı ‘Pierre Loti’nin Portresi’ (1891), Fransa Prusya savaşını anlatan ‘Savaş’ (1894), ‘Uyuyan Çingene’ (1897), ‘Yılan Büyüleyici’ (1907), ünlü sanat eleştirmeni ‘Guillaume Apollinaire’, ‘Esin Perisi’ (1909) ve ‘Rüya’ (1910) onun en başarılı yapıtlarıdır.

<sup>275</sup> *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (2. Cilt), Hürriyet Ofset, Yem Yayınevi, İstanbul 1997, 840-841.

<sup>276</sup> Keser, 263.

<sup>277</sup> Demirkol, 37-38.



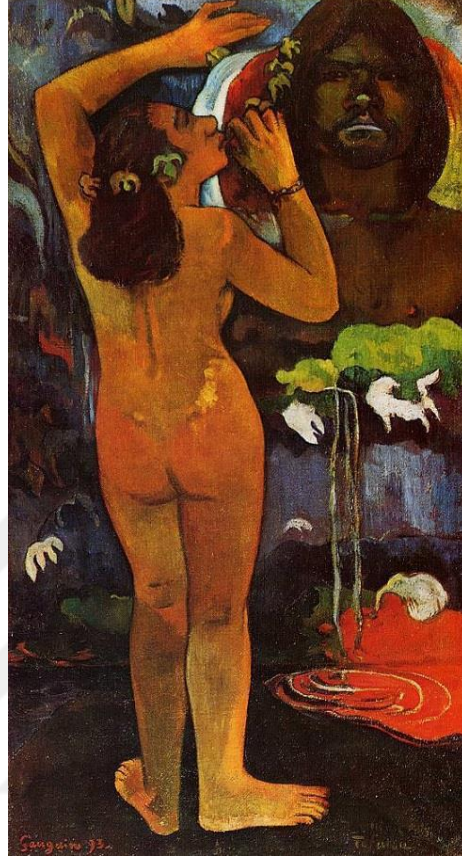
**Resim 2.6.** Henri Rousseau, *The Sleeping Gypsy (Uyuyan Çingene)* 1897, Tuval Üzerine Yağlıboya 129,5 x 201 cm, Modern Sanatlar Müzesi (MoMA), New York. (<http://www.henrirousseau.net/the-sleeping-gypsy.jsp>)

Picasso hayranlık duyduğu Rousseau'dan etkilenmiştir. Modern tarzda resimler üreten Delaunay ve Matisse gibi o dönemdeki birçok sanatçı için de Rousseau'nun tarzından etkilendiğini söylemek yanlış olmaz. *Uyuyan Çingene* tablosunda; sanatçı büyük bir titizlikle çalışarak renk katmaları oluşturmuştur. “Modern çağın en ünlü resimlerinden biri olup yapımındaki incelikle el ele veren kompozisyon sadeliğiyle bakanları şaşırtır. Güzel ve anıtsal çingene uyumakta, aslan da onu gözlemektedir. Tüm sahne dolunayın ürkütücü ışığıyla aydınlanmıştır. Görüntü yoğun bir şekilde gerçeküstü ve rüya gibidir, ancak garip bir biçimde de gerçektir. Dolayısıyla resim gerçek ya da gerçeküstü her iki yoruma da açıktır<sup>278</sup>.” Bu tarz resimleri yüzünden o dönemde eğitimsiz olarak nitelendirilip alay edilen Rousseau, bunun tam aksi olarak ölümünden sonra bir dahi olarak anılmıştır.

Yine eğitimsiz, ama bir deha olarak anılan diğer bir sanatçı olan Paul Gauguin ise; çocukluktan gelen içindeki resim yapma arzusu ile ailesini ve iş hayatını bırakarak Tahiti'ye yerleşir. Oradaki yerlilerle birlikte yaşayarak, yerlileri içine aldığı, süslemeci bir anlayışla renkli kompozisyonlar oluşturur. “İlkel sanatın ruhtan doğduğuna inanan sanatçıya göre doğa, ilkel sanatın hizmetçisiydi. Sanat dışarıdaki doğayı değil, insanın içindeki ruhu yansıtmalıydı. O halde, doğalcılığın hatalarından uzaklaşmakta yarar vardı. Gauguin'in resimlerindeki ışık kaynağının güneş değil, rengin kendisi olması işte

<sup>278</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, 556.

bu yüzdendi. Renkleri tuval yüzeyine düz bir şekilde sürüyor, bu da resmine süslemeci bir hava veriyordu<sup>279</sup>.”



**Resim 2.7.** Paul Gauguin, *The Moon and the Earth (Ay ve Yeryüzü)* 1893, Tuval Üzerine Yağlıboya 114,3 x 62,2 cm, Modern Sanat Müzesi, New York. (<https://www.moma.org/collection/works/78621>)

Efsanelerden ve mitolojiden faydalanan P. Gauguin, ilkel yaşam süren Tahitilileri resmeder. En seçkin eserlerini ürettiği Tahiti’de doğayı insanın hizmetinde olarak göstermeye çalışır. “Yapıtları İlk bakışta, uygarlaşmamış olarak kabul edilen yerel bir kültürün imgelerini taşıdığı için bir açıdan ‘primitif’dir. Ay ve Yeryüzü’ nün dikkat çeken Primitivizm’ i, uygar olmayı ayın haleleriyle betimlenmiş çıplak kadın vücudu ve yeryüzünün hayat veren güçleri olarak tanımlamasında ortaya çıkar. Batılı çıplak çoğu kez idealleştirilmiştir: güzelliği zihnin veya ruhun alegorisidir ya da anlamını eski bir mitem alır. Ay ve Yeryüzü’ nde ise tersine, çıplaklık köklerini bir bütün olarak vücudun fiziksel cinselliğinden ve doğadan alıyor<sup>280</sup>.” Tahiti’de yaptığı resimlerini

<sup>279</sup> Yılmaz, 40-41.

<sup>280</sup> Little, 103.



Fransa'ya gönderen sanatçının arkadaşları Gauguin'in resimlerini Fransa'da satmaya başlar. Satılan bu resimler sayesinde sanatçı, Fransa'da zaman içerisinde belli bir üne kavuşur. Gauguin'in kazandığı bu ün ve Tahiti'de yaptığı resimler, sanatçının sanat şeklini besleyen ve değiştiren iki önemli olay olmuştur.

Gauguin'in resimlerinin ün elde etmesini tetikleyen olaylardan biri de, Afrika'ya savaşmak için giden Fransız askerlerinin ülkelerine döndüklerinde gördükleri yerlileri etraflarına anlatmalarıdır. "1892'de, bugün Afrika'daki Benin topraklarında bulunan Dahomey Krallığı'nı fetheden Fransız askerleri, ülkelerine birçok hikâyeye döndü. 'Vahşiler' hakkında anlatılanlar hemen herkesin çok ilgisini çekti: Tanrılara sunulan kurbanlar, yamyamlık, despotizm ve anarşi..."<sup>281</sup> gibi ilkel konulu hikâyeler anlatmışlardır.

Donald Kuspit, Gauguin'in ifadesiyle vahşi, ilkel, yabani sanatı şöyle açıklar; "ham, yabani sanatın 'kendiliğinden' yapıldığı 'ham', 'yabani' yerlere götürür. Böyle arındırılmamış yerlerin ve gelişmemiş sanatın sırf ham, kaba, 'ilkel', hatta müthiş derecede barbar ve gaddar olduğu için bünyesi gereği sahici olduğu kabul edilir"<sup>282</sup>.

Gauguin gibi tarihsel konulara eğilimde bulunan bir diğer sanatçı ise Paul Cezanné (1839-1906), olmuştur. Cezanné'nin *Yıkananlar* tablosu, hem *Primitivizm* akımı için önem arz etmiş hem de sanatçının sanatta doruğa ulaşmasında etkili olmuştur. *Yıkananlar* tablosu Cezanné'nin diğer çalışmalarında olduğu gibi, sanatçı tarafından bir seri haline getirilmiştir.

<sup>281</sup> Burak Tatari, Vahşinin Sanatı: Primitivizm, <http://www.tempomag.com.tr/detail/vahsinin-sanati-primitivizm> internet sitesinden 15.11.2016 tarihinde saat:18.10'da alıntılanmıştır.

<sup>282</sup> Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, 122.



**Resim 2.8.** Paul Cezanne, *Les grandes baigneuses (Büyük Yıkananlar)* 1900-06, Tuval Üzerine Yağlıboya 127 x 196 cm, Ulusal Galerisi, Londra.  
(<http://www.impressionniste.net/cezanne.htm>)

“1895 yılında başladığı yıkananlar temalı resimler üzerinde hayata gözlerini yumduğu 1906 yılına dek çalışır. Günümüzde her biri bir grup yıkanan kadını gösteren üç büyük tablo, tıpkı ressamın ‘Mont Sainte-Victorie’ çalışmaları gibi bir temanın sonuca bağlanmasını değilse bile, zirveye ulaşmasını ifade ediyor ve ressama duyular dünyasının altında yatan yapıyı görünür kılmayı sağlayan araçları sunuyorlardı. Yedi kişilik ‘Yıkananlar’ grubu çevresinde düzenlenen tabloda Cezanne, figürleri görsel olarak iç içe geçmişçesine betimler; adeta tablo yüzeyinde soldan sağa doğru okunabilecek bir görsel sürem oluşturur. Bu biçimsel süreklilik duygusunu ressam, figürlerin ve yakın çevrelerinin betimlenmesinde ya da ‘dokunuşa’ sahip fırça darbeleriyle daha da pekiştirir<sup>283</sup>.” Konu ne kadar gelenekçi olsa da Cezanne, figürlerin betimlenmesinde köktenci bir uygulama ile dönemine uygun bir görünüm kazandırmıştır.

*Primitif* terimi, Batı sanatında büyük ses getiren bir sanat akımı haline gelir. *Dışavurumculuk* akımı *Primitivizm* ile yakın mesafede durur. “Yine *Dışavurumculuk* temel, ilkel, zamansal uzaklık, uzamsal genişlik anlamında; yapmacıksız, derli toplu ve

<sup>283</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, 580.

sert bir ifade gösterir. Buradaki amaç sanatsal özlemdir<sup>284</sup>.” Yerli Afrika kabilelerinde kullanılan maskeler ve heykeller 20.y.y sanatçılarının ilgisini çekmekteydi. Maskeler ve heykellerin barındırdığı fantastik hava, birçok sanatçıda çekici bir etki uyandırmaktaydı. “Primitif sanat, 20. yy’ın başlarında Almanya’da Dışavurumcu Die Brücke ve Der Blaue Reiter sanatçılarıyla Fransa’da Vlaminck, Picasso ve Braque gibi ressamların Afrika heykel ve maskelerine duyduğu ilgi Gauguin’in 1890’larda Tahiti’ye gitmesi, ‘ilkel’ sanat ürünlerinin araştırılmasında yeni bir dönemi başlatmıştır. Bugün hala bu ürünlerin ‘ilkel’ sanat örnekleri olarak anılmasıysa yalnızca yeni bir terim üzerinde anlaşılabilmesindedir<sup>285</sup>.” Primitivizm tam olarak sanatsal bir akımın ismi değildir. Birçok sanat akımına ilham veren mistik bir atmosferdir. Günümüzde dahi birçok sanatçıda primitif etkiler görmek mümkündür.

### 2.1.2. Fovizm (Fovizm)

20. yüzyıl modern resim anlayışının en özgün resim akımlarından biri de *Fovizm*’dir. 1905 yılında Matisse, Derain, Vlaminck, Marquet, Camoin, Manguin, Puy, Valtat, Friesz, Rouault gibi bir grup genç Fransız sanatçının Paris’te Salon d’Automne (Sonbahar Salonu) sergisindeki katılımlarından oluşan ve ilk kez bu sayede resim sahnesine çıkan akım, karışık salt renkler ile göz alıcı renklerin hoyrat ve cesurca sentezi karşısında sergiyi izleyen eleştirmenlerde şok etkisi yaratır. “En fazla hayret ve şok tepkisi gösteren kişi şüphesiz Parisli sanat eleştirmeni Louis Vauxcelles’tir. Fransız sanat eleştirmeni rengin bu denli şiddetli kullanımı karşısında dehşete düşer ve ani bir tepki ile ‘yabanil hayvanlar’ ifadesini kullanır. Buna paralel olarak Vauxcelles, sergiden hemen sonra o akşam Gil Blas’ın dergisinde sergi ile ilgili bir yazı yayımlar. Yazısında; bu yeni akımın geleneksel çizimlerden tamamıyla farklı olduğundan ve salt renklerin böylesine karmaşık bir şekilde sunulmasının şaşkınlığından dem vurur. Yazıda en çok göze çarpan nokta Vauxcelles’in ‘Yabanil hayvanlar arasına sıkışmış bir Donatello!’ şeklindeki nükteli ve aynı zamanda da eleştirel cümlesidir<sup>286</sup>.” Vauxcelles’in sarfettiği bu cümle, yeni bir akımın doğmasına neden olur. Nitekim “Fransız eleştirmen yazısında

<sup>284</sup> Robert John Goldwater,(1986), Primitivism in Modern Art, The Belknap Press of Harvard University Press, England, 125.

<sup>285</sup> *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (2. Cilt), 841.

<sup>286</sup> John Klein, *Matisse Portraits*, Yale University Press, 2001 Singapore, 75-76.

sadece sergi hakkında eleştiride bulunmaz, bu farklı akıma Fransızca vahşi hayvanlar anlamına gelen ‘fauve’adını da kazandırır<sup>287</sup>.”

Vahşi hayvanlar anlamına gelen fauve kelimesinden hayat bulan fovizm akımı, “dışavurumcu tarza giden yolda kendisinden sonra gelen sanatçılar için önemli bir etki oluşturur<sup>288</sup>.” Fovizm akımının temsilcileri arasında; Henri Matisse, Jean Puy, Charles Camoin, Maurice de Vlaminck, Henri Charles, Raoul Dufy, Van Dongen, Georges Rouault, Andre Derain, Othon Friesz, Henri Manguin, Albert Marquet yer alır.

“Fovlar, asla tutarlı bir sanat anlayışı ya da artistik bir program geliştirmediler. Kendilerine özgü ayırt edici bir stil oluşturmadılar<sup>289</sup>.” Fovların amacı, tam anlamıyla sistemli ya da tutarlı bir sanat anlayışı oluşturmak değildi. Fovlar için önemli olan renklerdi. Renklerin kullanımı üzerine kendilerini programladılar. “Fovist hareketin sanatçıları renkler konusunda çok çılgındılar. Resim yapmanın, saf duyguyu yakalama gerekliliği olduğuna yönelik inançlarının yansıması anlamında; resimleri şiddetli ve coşkundu. Dışa yansıyan imajları öyle vahşiydi ki serginin yapıldığı Paris’te şok etkisi yarattı<sup>290</sup>.” Renklerin vahşi kullanımı, onların içlerinden taşan duyguların tuvale fişkırması gibiydi. Canlı renkler ve sert fırça darbeleri ile izleyende duygu taşmasına sebep oldu.

*Fovlar*, saf duyguyu yakalamak adına, soğukkanlı bir şekilde vahşi tablolarını oluşturmuşlardı. *Fovlar*’ın temsilcisi olan Henri Matisse (1869-1964) ye, söylemlerini katı ve merhametsiz bir şekilde dile getiren eleştirmen Maurice Denis (1870-1945), şu söylemde; “Eserin her yönüyle anlaşılır oluncaya dek tatmin olmuyorsun. Senin evreninde koşullu ya da tesadüfi bir şey kalmamalı<sup>291</sup>” bulunmuştu.

Denis’in bu söylemi doğrultusunda; Henri Matisse’nin şahsi sanat alanındaki ilerlemesini ve büyümesini göz önünde bulundurmak gerekir ki; Matisse’nin ‘1905’te, Paris’te, Sonbahar sergisinde sergilenen eserlerinden biri olan Madam Matisse, anının

<sup>287</sup> Jack Flam, *Matisse, Picasso: The Story of Their Rivalry and Friendship*, Icon Editions Westview Press, 2003 United States of America, 6.

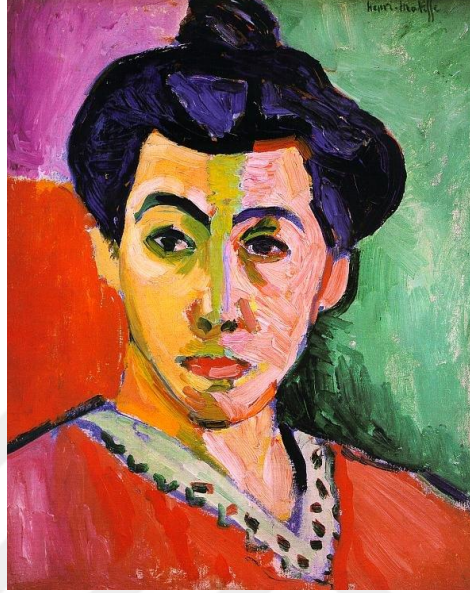
<sup>288</sup> Archie Hobson, *The Oxford Dictionary of Difficult Words*, Oxford University Press, 2004 United States of America, 171.

<sup>289</sup> Fred. S. Kleiner, *Gardner's Art through the Ages: A Concise History of Western Art*, (Second Edition), Cengage Learning, Boston 2010, 384.

<sup>290</sup> Colin Gilbert, Dylan Gilbert, Elizabeth T. Gilbert, Gabriel Guzman, Rebecca J Razo, Sharon Robinson, Amy Runyen, David Schmidt, *The Daily Book of Art: 365 readings that teach, inspire & entertain*, Walter Foster Publishing, USA 2009, 180.

<sup>291</sup> Werner Haftmann, *Painting In The Twentieth Century Cilt 1*, Praeger Publishers, London 1965, 55.

ortasında burnunun ucuna kadar inen parlayan yeşil çizgi ile dikkatleri üzerine toplamış ve Matisse'e ün kazandırmıştı. "Matisse 1908'de, 'Bir sanat eseri, önemini kendinde taşımali, seyreden henüz konunun ne olduğunu çıkaramadan kendini dayatmalıdır,' diye yazmıştı<sup>292</sup>."



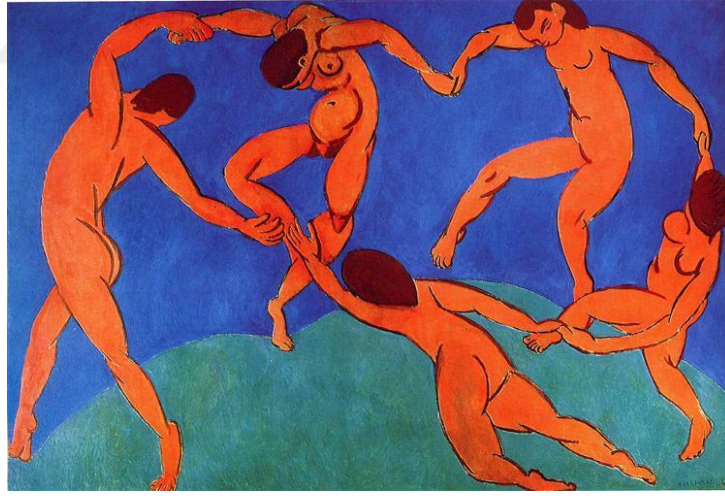
**Resim 2.9.** Henri Matisse, *Madame Matisse* 1905, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40,5 x 32,5 cm, Ulusal Sanat Müzesi, Kopenhag. (<https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/portrait-of-madame-matisse-green-stripe-1905>)

Aynı zaman resmin adını da taşıyan modelin; burun kısmı boydan boya gelişigüzel fırça darbesi ile yapılmıştır. Buradaki yeşil çizginin duygusal bir ifadesi yoktur. Burada sadece yeşil rengi vurgulamak amaçlanmıştır. Gölge silinmiş yerine renkler kullanılmıştır. Resim Modern sanatın önemli eserleri arasında yerini alır. Renk seçiminde van Gogh'tan esinlense de Matisse, renk kullanımında daha cesur davranmıştır. "Resim, Matisse'in hiçbir ima olmaksızın natüralist renk olarak tanımladığı renk kullanımının gücüne olan inancının bir göstergesidir. Şüphesiz ki o resim yapmadaki tüm elementlerin dışavurumundaki ana sebebin renklerin gücü olduğuna dair duyduğu inanç sayesinde Yirminci yüzyıl resim anlayışında önemli bir etki oluşturmuştur. Bu resim, Matisse'in erken yirminci yüzyıl Fovist resim örneklerinden bir tanesini oluşturmaktadır ve bizi rengin anlamı vasıtasıyla baş formunu hissetmeye davet eder. İlk olarak kaba bir görüntü çizen resimde; lacivert bir saç, yüzün sol tarafı sarı, sağ tarafı ise morumsu bir pembedir. Arka planın bir tarafı turkuaz diğer

<sup>292</sup> Lucie-Smith, 62.

bir tarafı mor ve kırmızıdır. Fakat daha dikkatli bakınca renklerin olağanüstü bir yolla ifade edilmeye çalışıldığını görmeye başlıyoruz<sup>293</sup>.”

*Fovizm*'in öncüsü Matisse'in söylemine göre: “aracın saflığını yeniden bulmak için cesarettir. Renk onun esas arzusu idi. “Renk, ressam tarafından duyulmuş olan görünüşü, seyredene nakletmekle zorunludur. Matisse, Bütün Fovlar gibi yoğunlaştırılmış renkleri seviyor ve çeşitli renk değerlerini öylesine dengeye getiriyordu ki, hiçbir renk değeri diğerine zarar vermiyordu. Bu değerlerin birbirleriyle çarpışmaları değil, aksine birbirleriyle karşılıklı olarak anlaşmaları gerekiyordu. Matisse'in renk fantezisi tükenecek çapta değildi. Renk duygusu son derece gelişmişti. Yoğunlaştırılmış renge tahammül edemeyen biçim ve derinlik ortadan kaldırılmıştı. Bu nedenle Matisse'in resimleri ‘duvarda bir delik’ izlenimi vermezler. Ona göre önemli olan yalnız kendine özgü bir organizması olan resimdir<sup>294</sup>.” Henri Matisse için renk, bir insanın yaşamsal bağları ile aynı anlama gelmekteydi. Yaşamsal önem arz eden bir organın fonksiyonu yitirmesi birey üzerinde nasıl ölümcül olabiliyorsa, Matisse için renklerin bir arada uyum içerisinde işlenmemesi o denli ölümcül bir duruma karşılık geliyordu.



**Resim 2.10.** Henri Matisse, *Dance (Dans)* 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260 x 391 cm, Hermitage Museum, Saint Petersburg, Rusya.

(<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/28411/?lng=>)

<sup>293</sup> Mary Acton, *Learning to Look at Paintings*, Routledge, 1997 London and New York, 69.

<sup>294</sup> Adnan Turanî, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, 1992 İstanbul, 566, içinde; Aslihan Önal, *Lirik ve Epik Anlamda Resim Sanatında Bireyselleşme*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, 2006 İzmir, 27.

Günümüzde abidevi bir esere dönüşen, Matisse'nin bu görkemli eseri 1910 yılına kadar yaşam sevinçlerini anlatmak amacıyla yapmış olduğu, dans yapanlar ve müzik çalanlar konulu çalışmalarının devamı olmuştur. Matisse 'Dans' eserini, "Müzik (1910) başlıklı ikinci parçasıyla birlikte Henri Matisse'in meşeni Rus tekstilci Sergei Shchukin tarafından Moskova'daki görkemli malikânesi Trubetskoy Sarayı'nın merdiven boşluğu için<sup>295</sup>" sipariş üzerine yapmıştır. Matisse, Duvar resmi olarak sipariş aldığı bu eserini daha yapım aşamasındayken sergilemiş ve eleştirmenler tarafından büyük tepkiler toplamıştır. "Matisse'in, bu kompozisyonu oluşturma fikrini Fransa'nın güneyindeki, bir kumsalda çember oluşturarak *sardana* dansı yapan balıkçı ve köylülerden ilham alarak geliştirdiği düşünülür. Dansçıların sadeleştirilmiş formları dışavurumcu hareketlerinin oluşturduğu ritmik desenlerle tuval boyunca yayılır. Matisse, paletini üç renkle kısıtlamıştır: Gökyüzü için mavi, bedenler için turuncu-pembe ve tepe içinde yeşil. Resmin ilk taslaklarında dansçıların tenleri soluk ve gerçekçi bir renkle boyanmıştır. Bu versiyonda ise Matisse, geniş mavi ve yeşil alanlarla zıtlık yaratmak amacıyla koyu bir terra kota tonu kullanır. Sonuçta Matisse, üç temel öğeden oluşan –dansçılar, boş yeşil alan ve boş mavi alan-, biçim ile renk arasındaki soyut ilişkinin öne çıktığı ve muazzam bir şekilde renklendirilmiş boş alanların önemli bir rol oynadığı bir resim yaratmıştır<sup>296</sup>." Sanatçı, bu tabloda figürleri bir müziğin tonları gibi ritmik olarak sırası geldiğinde yükselip alçalacak şekilde oluşturmuş ve bir çember şeklinde sıralanmıştır.

Henri Matisse, gariptir ki grup içerisinde aykırılık göstermesinin yanında sıklıkla *Fovlar*'ın temsilcisi olarak gösterilir. Matisse diğer Matisse, renk kullanım *Fovist*'ler gibi tahrik edici ve taşkın bir çizim sergilemez. Renk kullanımını ana merkeze yerleştirmesine rağmen renkleri duygusallıktan çok entelektüel düzeydedir. George Duthuit, Cahier's d'art dergisinde, 1929-1931 yılları arasında beş bölüm halinde yayınlanan yazı dizisinde, Matisse'e ve diğer önemli Fov temsilcilerine yer verir. Yazıya göre;

"Matisse, Fovların renk kullanımında çığır açmalarında merkez konumundadır. Fovizm'de taklitçi bir amaç yoktur. Doğanın yaşantısında kişisel hassasiyetin yeni bağıllığı vardır. Fovizmin modern resime katkısı açıkça resim alanına taze bir yapılanma getirmesidir. Duthuit, Vlaminck ve Derain ile self servisçi ve sersem şeklinde alaya alır ve

<sup>295</sup> Stephen Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü*, 372.

<sup>296</sup> Stephen Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü*, 372.



Matisse'i Fovizmin şimdiki anlamının ne olduğunu bilmemekle itham eder. Duthuit'e göre Fovizm, Matisse'in yenilikleri dışında hiçbir şeydir<sup>297</sup>."

*Primitivizmin* aksine *Fovizm*, geleneksel resim ve heykel kuramlarını reddeder.

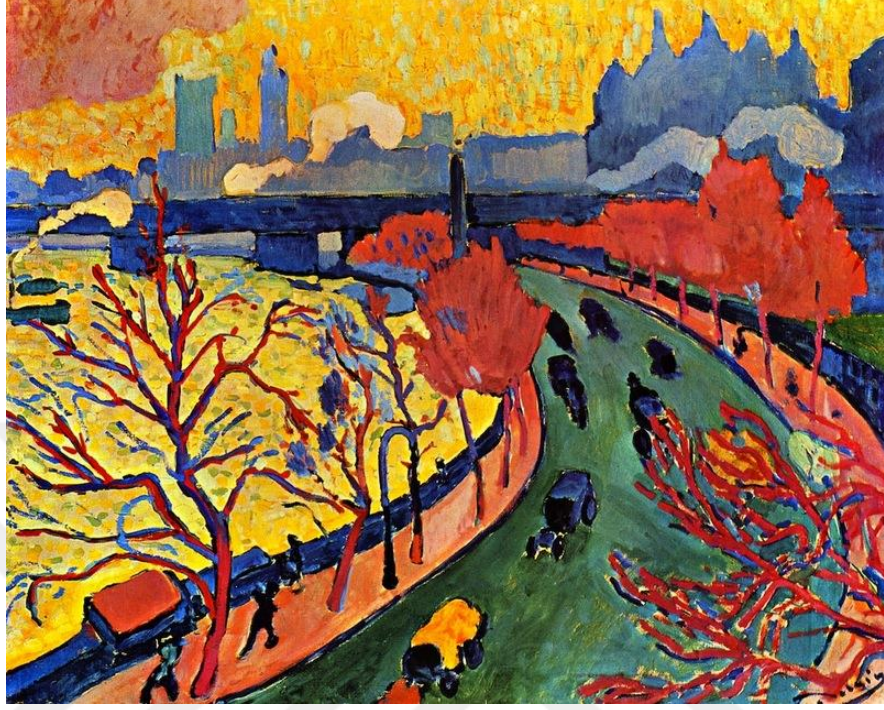
*Fovizm* daha modern kavramlar üzerinde yoğunlaşır. Fakat *Fovizm* grubundaki sanatçılar, Paul Gauguin ve Vincent Van Gogh'un çalışmalarındaki parlayan, canlı renklerden etkilenmişlerdi. "Gruptakiler, benimsedikleri isyankâr duruşa paralel olarak kendilerini bürokrasi, militarizm, konformizm-karşıtı görüyor, ama bugün kullandığımız anlamıyla 'solcu' diye tanımlamıyorlardı. Özellikle Maurice de Vlaminck ve yakın arkadaşı Andre Derain, sanatları hakkında konuşurlarken kimi zaman anarşist dile başvurmuşlardı. Derain, renklerden 'dinamit lokumları' olarak bahsetmişti, iki ressam da Nietzsche kültürünün hayranıydılar; Nietzsche, ölümünden sonra kız kardeşinin eserlerini yayınlamaya başlamasıyla, 1900'den sonra Fransa'da epeyce tanınır olmuştu. Nietzsche, Böyle Buyurdu Zerdüşt'te 'daha önce görülmemiş, duyulmamış, hissedilmemiş renkleri gördürecek, sesleri duyuracak, duyguları yaşatacak yeni bir beğeniden, yeni bir iştihadan, yeni bir armağan'dan bahsediyordu. O dönemde çok tartışılan Bergson da sanatçıları, yüzeyin altındaki hakiki gerçekliği ortaya çıkaracak ileri görüşlüler, romantikler olarak tanımlamaktaydı. Dönemin genç, deneysel sanatçılarının bu gurur okşayıcı tanımlamayı kabul etmeleri şaşırtıcı değildir. Çalışmalarında, hâlâ Empresyonist hareketten ipuçları bulunsa da, kendilerini bu akımın fiziksel dünya karşısındaki doğalcı ve geçici yaklaşımına karşı görüyorlardı<sup>298</sup>."

André Derain (1880-1954) ve Maurice de Vlaminck, taklitçilikten kaçınmış doğanın yaşantısı içinde, kendi duygu ve düşüncelerini, renklerin canlılığı ve çeşitliliğiyle anlatmışlardır. Resim yapmayı sanatla ilgilenmeyi çok seven Derain farklı alanlarda eğitim gördükten sonra "1898'de Academie Carriere'de Matisse ile tanışınca ressamlığı meslek edinmeye karar vermiştir. 1900'de tanıştığı Vlaminck ile Chatou'da bir atölye tutan sanatçı 1901-1904 arasındaki askerlik günlerinde bolca resim yapma olanağı bulmuştur. 1905 Yazı'nı Matisse ve Signac ile Collioure'de geçiren sanatçı, burada ekspresyonist manzaralar yapmıştır. O yıllarda yaygın olan izlenimcilik'in

<sup>297</sup> Catherine Bock-Weiss, *Henri Matisse: A Guide to Research*, Garland Publishing INC., New York and London 1996, 1.

<sup>298</sup> Lucie-Smith, 61.

ilkelerine resimlerinde yer vermeyen Derain. 1906 da Afrika plastiği ile ilgilendikten sonra, deformasyonlara girişmiştir<sup>299</sup>.”



**Resim 2.11.** André Derain, *Charing Cross Bridge (Charing Cross Köprüsü)* 1906, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81 x 100 cm, Musée d'Orsay, Paris.

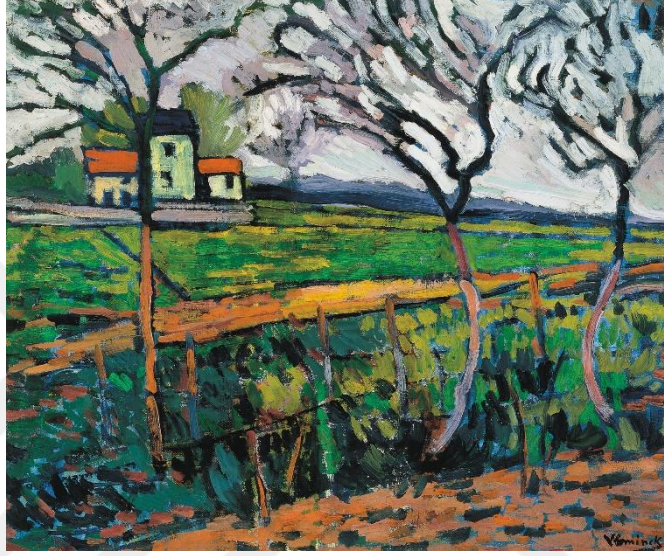
([http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire.html?no\\_cache=1&zoom=1&tx\\_damzoom\\_pi1%5BshowUid%5D=4079](http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=4079))

Derain, *İzlenimcilik*'in öncüsü olan Claude Monet (1840-1926)'in aynı adı taşıyan *Charing Cross Köprüsü* eserinde olduğu gibi; eseri *Fovist* tarzda üretmiştir. Sanatçı yoğun *İzlenimcilik* tecrübelerini bir yana bırakıp, sadece Georges Seurat (1859-1891)'ın *Pointillist* renk kullanımı benimsemişti. “Divizyonist fırça kullanma teknikleriyle -suya yansıyan güneş ışığına eşdeğer bir titreşim yaratan sarı, pembe ve mavinin ustalıkla kullanıldığı- birbiri içine geçmiş canlı renklerdeki düz alanlar geçti. Derain'in Londra resimlerinin amacı, özenle yerleştirilmiş zıt renkleri kullanarak resmin genel yoğunluğunu en yüksek düzeye çıkarmayı başarmaktı. Derain temelde ışık oyunları ile ilgileniyordu -bir keresinde ‘resmin ana maddesi ışıktır’ demişti. Bu erken dönem yapıtlarında resmi okumak/yorumlamak açısından sahnenin kendisini betimlemenin ötesinde yapıta başka bir derinlik katmak istememiş, ayrıntılara girmemeye gayret

<sup>299</sup> Özkan Eroğlu, *Modern Sanat*, Tekhne Yayınları, İstanbul 2015, 152.

etmiş<sup>300</sup>.” İlerleyen kariyerinde kullanmış olduğu parlak renkleri kararmış ve *Yeni Gerçekçi*’leri etkisi altına almıştır.

Derain’in aynı atölyeyi paylaştığı gibi, Matisse ile tanışarak *Fovlar* grubuna giren Maurice de Vlaminck (1876-1958) ise Van Gogh’un renk ve sert fırça kullanımını özümsemiş ve sanat alanındaki eserleri o dönemde rağbet görmediği için geçimini müzisyenlikten temin etmişti.



**Resim 2.12.** Maurice de Vlaminck, *Campos Rueil (Rueil Tarlaları)* 1906, Tuval Üzerine Yağlıboya 155 x 65 cm, Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid, İspanya. (<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/vlaminck-maurice/campos-rueil>)

Van Gogh’ta olduğu gibi döneminde yapmış olduğu resimlerle para kazanamayıp hüsrana uğrayan, “Vlaminck, ‘içgüdü ve yeteneği’ resim sanatının yegâne temel unsuru sayarak resim sanatını geçmişteki ustalardan öğrenmeye şiddetle karşı çıkar. Yine de buradaki manzara Van Gogh’un, hatta izlenimcilerin izlerini sürer. Açık hava resmine ve manzara resmini doğanın bir övgüsü olarak resmetmeye olan bağlılığıyla Vlaminck, selefleriyle ortak paydada buluşur. Tuvalin pek çok yerinde boyanın kesik darbelerle vuruluşu (bu damların dümdüz renklerinde görülmez), Monet ya da Sisley’nin yapıtlarını da hatırlatır. Boya tüpünden direkt tuvale aktarılan saf renkler ve abartılı tonlar, uysal görünümlü Fransız kasabasını sanatsal bir havai fişek gösterisine dönüştürür. Bu manzara günümüzde son derece etkileyici ve enfes bir görünüme sahip olsa da, yansıttığı enerjinin dönemindeki izleyicilere ilkel ve kaba gelmiş olması ihtimal

<sup>300</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 84.

dâhilindedir<sup>301</sup>.” *Fovist* tarzda başarı sağlayamayan Vlaminck, o dönemde popüler olan kübizme yönelmiş ve daha sonra ekspresyonist eserler üretmiştir.

*Fovizm* çok uzun soluklu bir akım olarak yaşam sürdüremez. Modern resim anlayışında yerini alan Fovizm sanatçıları, daha sonra diğer resim akımlarına yönelme gösterse de bugün bile resim sanatçıları tarafından kullanılan ‘renkçilik’ durumu *Fovizm*’den miras kalmıştır.

### 2.1.3. Cubism (Kübizm)

*Kübizm*’in ortaya çıktığı dönemlerde bilimde hızlı ilerlemeler olmuş, fizikte atomun parçaların birleşmesiyle oluştuğu anlaşılmıştı. Einstein ise bütün kuramları ters yüz etmeye başlamıştı. Bilim üzerine ortaya atılan bütün kuramlar; karmaşık bir hale bürünmüştü. İşte böyle bir dönemde geleneğe bağlı kalmayı tercih etmeyen *Kübizm* sanatçıları eserlerinde parçalanma, kopukluk ve karmaşayı işlemiş, tepkilerini de yenedünyayı anlatmayla göstermeyi tercih etmişti. “Kübizmin doğduğu yıllarda fizikte yeni gelişmeler olmuş, atomun parçalardan oluştuğunun anlaşılması ve Einstein’ın rölative (görelilik) kuramı ile tüm denklemler değişmeye başlamıştır. Bilimdeki hızlı ilerlemeler artık tamamen uzman bir grubun bilgisinde kalmış, bilgi erişilmez bir gize dönüşmüştür. Oysa 19. yüzyılda yeni gelişmeler gazete ve dergilerde sürekli açıklanmaktadır. 20. yüzyılda bilim değişimin peşinde olan özel bir uğraşa dönüşmüştür. Kitle, uzay ve zaman kavramları eski belirli anlamlarını yitirmiş, kopukluk ve karmaşıklık her şeye egemen olmuştur. Sanatçı bu duruma karşı nasıl bir tepki gösterebilirdi? Kopukluk ve karmaşıklıkla ilgili imgeler bulabilir, var olan düzenin modellerini eğretilemelerle (metaphor) anlatabilir, kendi iç dünyasına dönebilir, geleneğe bağlanabilirdi. Bunlardan birincisini seçen Kübizm yeni dünyayı anlatıyor ya da tepkisini böyle açıklıyordu. Bundan sonra da bir akım haline geldi<sup>302</sup>.”

*Kübizm* akımı, adını Paris’te 1908 yılında eleştirmen Louis Vauxcelles’in dalga geçerek ‘tuhaflıklar küpleri’ diye yazdığı bir yazı sonucu almıştır. Louis Vauxcelles’in akıma isim veren kişi olduğunu iddia edenlerin yanında; bazı rivayetler Matisse’in

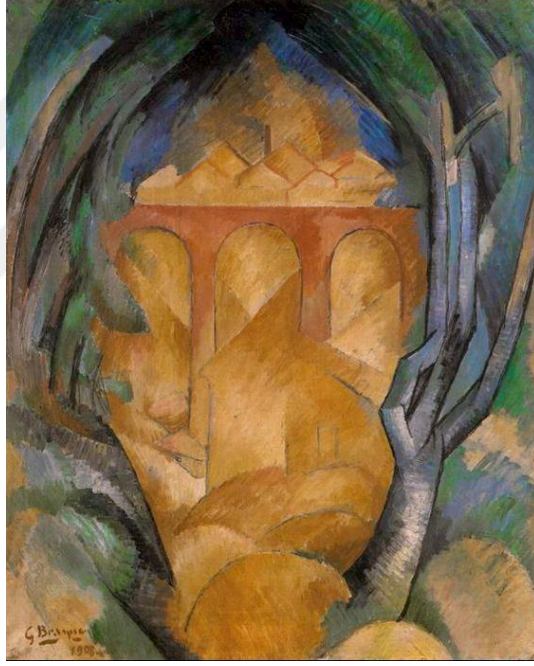
<sup>301</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, 581.

<sup>302</sup> Mukadder Çakır, *Sanatta Eleştirelilik*, Parşömen Yayıncılık, İstanbul 2013, 388.



*Kübizm*'in isim babası olduğuna yöneliktir. Doğayı geometrik şekillerde inceleyerek, doğayı yeniden yorumlayan Cezanne'ın *Kübizm*'in ustası olduğu bilinmektedir.

Mehmed Kavukcu; “Picasso ve Braque'nin tablolarında geometrik form yapıları kullanmalarını eleştiren Louis Vauxcelles'in resimleri garipseyerek yaptığı yorum yazısı sonrası *Kübizm* kavramı ortaya çıkmıştır. *Kübizmin* isim babasının Matisse olduğuna dair rivayetler de vardır<sup>303</sup>” der ve sözlerine Mehmet Yılmaz'dan yaptığı alıntı ile devam eder: “*Kübizmin* isim babası Matisse 'dir. Matisse, 1908'de bir sergide Braque 'ın *Estaque 'da Evler* isimli resmini görmüş ve ‘küplere benziyor ’ diye alay etmişti. Eleştirmen Vauxcelles'in bir yazısında kullanmasıyla bu sözcük döndü dolaştı, bir akımın adı oldu<sup>304</sup>.”



**Resim 2.13.** Georges Braque, *Le viaduc de L'Estaque (L'Estaque evler)* 1907-1908 Tuval Üzerine Yağlıboya, 70 x 60 cm, Kunst Museum Bern, Schweiz (Bern Sanat Müzesi, İsviçre). (<https://tr.pinterest.com/pin/459648705704257069/>)

*Kübizm* varlık gösterme aşamasında doğadan ilham alır. *Kübizm* ile perspektifi kullanmadan, üçüncü boyutun resimsel öğelerle anlatılması ve nesnenin sadece görünen yüzeyiyle değil görünmeyenle de tuvale aktarılması sağlanmıştır. “*Kübizme* yön veren

<sup>303</sup> Mehmed Kavukcu, *Kübizm'den Günümüz Sanatına Nesnenin Seyri*, Zafer Form Ofset, Erzurum 2013, 14.

<sup>304</sup> Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2006, 44. içinde; Mehmed Kavukcu, *Kübizm'den Günümüz Sanatına Nesnenin Seyri*, Zafer Form Ofset, Erzurum 2013, 14.

ilke, üçüncü boyutun tuvalin üstüne, perspektifin göz yanıltıcı etkisine başvurmadan yalnız resim öğeleriyle getirilebilmesidir. Öyleyse perspektif, her zaman bir mekân yanıltmasını da birlikte getirdiğinden, bundan böyle resimde ele alınmamalıdır. O nedenle cisimler parçalanır, dışa katlanıp açılır, önden ve arkadan gösterilir; biçim ise tümüyle ressamın egemenliğindedir, artık yalnız görüldüğü ya da algılandığı gibi değil, düşünüldüğü gibi resme aktarılır<sup>305</sup>.”

Yine Kavukcu'ya göre;

İzlenimcilikte giderek eriyen biçim anlayışına Cezanne'ın yanı sıra Van Gogh ve Gauguin'in de karşı duruşları izlenmektedir. Özellikle doğadaki geometrik yapıya vurgu yapan Cezanne'ın, biçime bağlılığı ve renk uğruna biçimi terk etmemek düşüncesi bilinmektedir. Picasso'nun, klasik perspektifi ters perspektif anlayışıyla bozacak olan görsel etkiyi yeniden yorumlayan Cezanne için “o benim biricik ustamdır”<sup>306</sup> dediği herkesin malumudur<sup>307</sup>.



**Resim 2.14.** Paul Cézanne, *Fields at Bellevue (Bellevue'deki Tarlalar)* 1892 ve 1895 yılları arasında, Tuval Üzerine Yağlıboya 36,2 ×50,2 cm, Phillips Collection, Washington. ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul\\_C%C3%A9zanne\\_-\\_Fields\\_at\\_Bellevue\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_C%C3%A9zanne_-_Fields_at_Bellevue_-_Google_Art_Project.jpg))

Cezanne'ın öğretisi olan doğadaki geometriden, biçime bağlılık ve renk uğruna biçimi terk etmemek düşüncesinden referans alan Picasso, klasik perspektifi ters perspektif anlayışıyla bozacak olan görsel etkiyi yeniden yorumlamayı geliştirerek eserler üretir. 1906 sonbaharında, Picasso figürlerin geometrik düzenlenmesini

<sup>305</sup> Gina Pischel, *Sanat Tarihi Ansiklopedisi C.4*, (1978), (Çev. Hasan Kuruyazıcı, Üstün Alsaç), Yazır Matbaacılık, İstanbul 1981, 655.

<sup>306</sup> Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2006, 41. içinde; Mehmed Kavukcu, *Kübizm'den Günümüz Sanatına Nesnenin Seyri*, Zafer Form Ofset, Erzurum 2013, 14.

<sup>307</sup> Kavukcu, *Kübizm'den Günümüz Sanatına Nesnenin Seyri*, 14.

belirginleştirir ve anlatımdaki basitleştirmeyi giderek daha fazla vurgular. Ayrıca, tarama yoluyla biçimi belirgin kılar ve bu da plan ve açı farklılıklarını vurgulayarak, gelecekteki kübist yapımların habercisidir<sup>308</sup>.

Yalnızca Cezanne'ın öğrettikleri ile ve onları geliştirmekle sınırlı kalmayan Picasso, Afrika sanatını ve İber heykellerinin kendinde yarattığı etkileri eserlerine yansıtır. Hatta bir dergiye “Zenci sanatı mı? Bilmiyorum!” şeklinde şakacı söylemde bile bulunur. Aslına bakılırsa Picasso tamamiyle İzlenimcilikten uzak, yeni bir görüntü yaratma çabası içindedir. “Afrika sanatının öğretisi, İber heykelinin öğretisi, ama bilgiden çok sezgiden yola çıkarak adım adım deneyimlerin ardından gelmiştir. 1920 yılında Action dergisinin anketine cevap olarak, “Zenci sanatı mı? Bilmiyorum!” diyerek şaka yollu bunu ifade edecektir. Aslında, gerçekliği tablo düzleminde yeniden-değerlendirmek ve daimi özelliklerinden yola çıkarak bu gerçekliği yeniden yapılandırmak için sürdürdüğü ikili eyleme hizmet edecek gözükten her şeyden yararlanır. İzlenimciler gibi uçucu ya da atmosferik değil, süreye kayıtlı bir görüntü yaratmak ister<sup>309</sup>.”

Pablo Picasso'nun 1907 yılında yapmış olduğu ve *Kübizm*'in doğuşuna öncülük eden eseri *Avignonlu Kızlar*, “büyük boyutlu bir resim yaparak Paris'in ünlü ressamlar arasına katılmak, Cezanne ve Matisse ile birlikte anılmak isteğiyle<sup>310</sup>”, “sanatçının verdiği yoğun mücadelenin tüm işaretlerini göstermektedir. Resmin ilk çalışmaları 1906'ya dayanıyorsa da, tartışmalara göre Picasso'nun Musée d'Etnographie du Trocadero'yu ziyaret ederek Afrika heykelleriyle karşılaştığı 1907'nin yazına kadar resim tamamlanmadı<sup>311</sup>.”

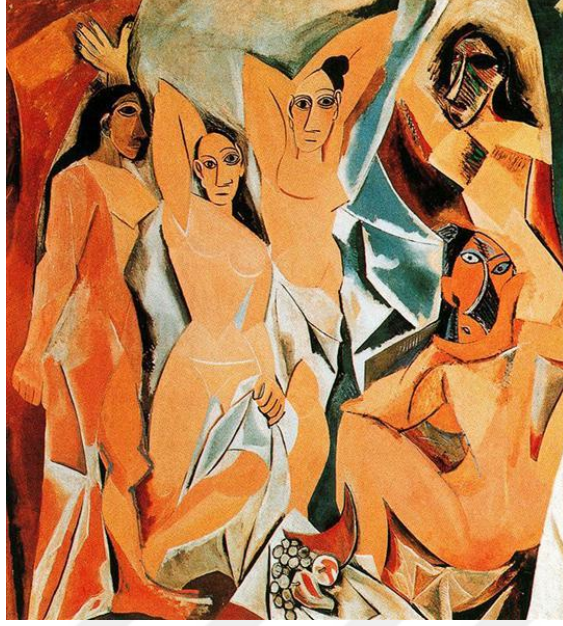
<sup>308</sup> Bkz: Pierre Cabanne, *Kübizm*, (1982), (Çev. Işık Ergüden), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2013, 18.

<sup>309</sup> Pierre Cabanne, *Kübizm*, 18.

<sup>310</sup> Önder Şenyapılı, *The Art Millennium Yirminci Yüzyıl*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2004, 21.

<sup>311</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 96.





**Resim 2.15.** Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J. R. Version O)* (Avignonlu Kızlar) 1911-12, Tuval Üzerine Yağlıboya 233,7 x 243,9 cm Museum of Modern Art (MoMA), New York. (<https://www.moma.org/collection/works/79766>)

Eser isminden de anlaşıldığı üzere bir genelev ortamını anlatmaktadır. Beş kadın figürü kullanılan eserde, figürlerin porteleri Afrika sanatının ve İber heykellerinin birbiriyle özdeşleştirilmesinden oluşmuştur. “Dördü ayakta, biri oturmaktadır. En soldaki figür yandan, arkadaki üç figür cepheden, oturansa arkadan (fakat yüzü önden) gösterilmektedir. İlk üç kafa, soldan sağa, resmin üst tarafında sanki bir perde üzerindeki düzenli notalar gibi bir ritim oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Son iki kafa ise aksak bir ritmi çağrıştırmaktadır -ki burası resmin en *aykırı* bölgesidir<sup>312</sup>.” “Kaba, şematik bu başlarda çok iddialı taramalar görülür; ardından, adım adım, gözler ve kulaklar büyür, burun ‘irileşir’ ve önce solgun ya da soluk, gri, barut rengi koyuluğunda, gül kurusu olan renkler giderek yoğunlaşır ve deformasyonlar belirginleşir<sup>313</sup>.” Perspektifin yok sayıldığı, geometrik parçalara bölüdüğü eserdeki figürler gerçekte olan görüntülerinden uzak, tanınmaz haldedir. “Çıplak beş kadın ön planda bir meyve kâsesi ile çeşitli pozlar vererek kendilerini eğlendirmektedirler. İmgenin tuvale aktarılma tarzı ise basit olmaktan uzaktır ve bugün bile şaşırtıcıdır. Kesik, kuvvetli, zikzak ve kavis şeklindeki çizgiler, resmin tüm yüzeyine hâkim olan vahşi bir ritim yaratmaktadır.

<sup>312</sup> Yılmaz, 82.

<sup>313</sup> Pierre Cabanne, *Kübizm.*, 20.

Perspektife ilişkin tüm izler ortadan kaldırılmıştır. Parlak, beyaz fırça darbeleri resmin ton tutarlılığını yok etmektedir<sup>314</sup>.”

Ekspresif bir dille tuvale yansıyan bu eser, çoğu kez eleştirilenlerce rahatsız edici, estetiksiz ve itici bulunmuştur. İlkel tarzda yapılan bu resim için John Berger duygularını şöyle dile getirmiştir; “(...) 11. ya da 12. yüzyıldan bu yana, kadının et olarak, içinde erkeğin ölünceye kadar acı çekmeye yazgılandığı bedensel cehennem olarak görüldüğü dönemden bu yana, hiçbir kadının resmedilmediği kadar hayvani biçimde resmedilmişti bu kadınlar. Çekicilik şöyle dursun, ‘gözleri ölüme bakan kazıklar’ gibiydiler. Sanatçının gördüğü biçimiyle, yaşam’a karşı, cepheden girilmiş öfkeli bir saldırıydı<sup>315</sup>.” Berger’in resim için tam olarak ifade etmeye çalıştığı; kadınlara ve yaşama karşı duruşunun yanında resmin izleyici yaşamdan çok ölüme doğru sürüklediğidir.

Yoğun uğraşlar ve araştırmalar sonucu oluşturduğu bu eseri ile istediği başarıyı elde eden Picasso bu eserini bitirememiştir. “Gerçi, resme karşı çıkanların çokluğu dolayısıyla Picasso resmini bitirmemiş, son halini vermeden bırakmıştır ama bu resimdeki denemelerinin kübizmin temeline konulan ilk harç olduğu belirtilir<sup>316</sup>.”

1840 yılında fotoğrafın bulunmasıyla, resmin bir betimleme aracı olarak görülmesi son bulmuştur. Yeni bir ifade tarzına alternatif olarak, Picasso’nun oluşması adına temeline ilk harcını döktüğü *Kübizm* ile gerçek görüntüsünü kaybeden nesne tanınmayacak hale getirilmiş, parçalara ayrılarak yeniden farklı yorumlarla resmedilmiş, parçalara ayrılan nesne geometrik şekillerde tuval yüzeyine dağıtılmış veya üst üste bindirilerek yapılmıştır. Üç farklı yöntem ile uygulanan “Kübizm, 1908-12 arası Çözümsel (Analitik) Kübizm, 1912-22 arası da Bireşimsel (Sentetik) Kübizm adıyla anılır. Çözümsel Kübizm’de biçimler, cisimlerden çözümsel bir yöntemle elde edilmekte ve en yalın halleriyle verilmektedir. Bireşimsel Kübizm ise, Picasso’nun 1912 yılında resme farklı malzemeler sokarak, yapııştırma resim olarak da anılan kolaj

<sup>314</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 96.

<sup>315</sup> John Berger, *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, (1965), (Çev.: Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen), Metis Yayınları, İstanbul 1989, 80-81.

<sup>316</sup> Şenyapılı, 21.

teknikini uygulamasıyla başlamış, tümünden parçaya değil de parçadan tüme varma yöntemiyle oluşmuştur<sup>317</sup>.”



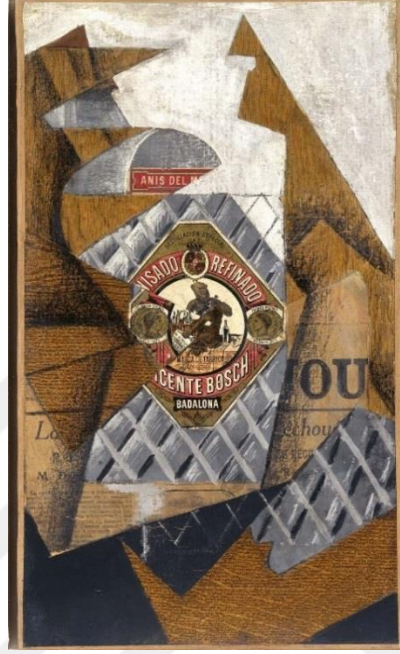
**Resim 2.16.** Pablo Picasso, *Still-life with Chair Caning (Hasır Sandalyeli Natürmort)* 1912, İp ile Çerçevenilmiş Tuval Üzerine Muşamba ve Yağlı Boya 29 × 37 cm Réunion des Musées Nationaux, Paris.

(<https://tr.khanacademy.org/humanities/art-1010/early-abstracton/cubism/a/picasso-still-life-with-chair-caning>)

Çeşitli renkler yerine sadece kahverengi, bej ve gri tonların kullanıldığı Çözümsel (Analitik) *Kübizm*, birbirinin üstüne binen yarı saydam geometrik şekillerin oluşturduğu kristalimsi bir yapı edinme uğraşısıdır. Nesne 1910-1912 yılları arasında iyice karmaşıklaşır. Saydam parçacıkların boyutu gitgide küçülür. Picasso ve Braque, resimlerinin izler çevre tarafından anlaşılmasız bir durum hali aldığını görünce; izler çevreyi genişletmek adına farklı yönelimlerde bulunmaya başlar. “1912’de gerçek nesnelerin, - gazete, paketler, kumaşlar, vb.’nin yer aldığı resimler yapmaya başladılar. Kullandıkları tekniğe papier colle (papye köle okunur) (yapıştırma) tekniği adı verildi. Yapıştırma ile birlikte *Sentetik Kübizm* dönemi başlamış oldu. Sentetik Kübizmin birincil özelliği, bağımsız öğelerin bir araya getirilmesidir. Prefabrik öğelerden bir yapı oluşturmak gibi... Ya da üretim bandında bir ürünün oluşturulması gibi. Ya da kurgu masasında film oluşturmak gibi, Papier colle tekniği resmin fiziksel olarak kurulması (assemble) anlamındadır. Ama ille de kesiklerin bir araya getirilmesi gerekli değildir. Yağlıboya ile yapılan resimlerde de assamblaj havası vardır. Özetle söylemek gerekirse,

<sup>317</sup> Zeynep Rona, *Kübizm*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (2. Cilt), Hürriyet Ofset, Yem Yayınevi, İstanbul 1997, 1074.

'bir form eldeleme arayışı' diye tanımlanabilecek olan Kübizm akımı, Fransa dışında iki akımın doğmasına yol açmıştır: Gelecekçilik/Futurizm ve Mavi Binici/Der Blaue Reiter. İkinciye 1911 yılında Vasili Kandinski ve Franz Marc kurmuş, Paul Klee ve August Macke de onlara katılmıştır<sup>318</sup>.”



**Resim 2.17.** Juan Gris, *La bouteille d'anis (Anason Şişesi)* 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, Kolaj ve Grafit, 41,8 × 24 cm Kraliçe Sofya Ulusal Sant Merkezi Müzesi, Madrid. (<http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/bouteille-danis-bottle-anis>)

Picasso ve Braque dışında Fernand Leger (1881-1955), Lyonel Feininger (1871-1956), Jacques Lipchitz (1891-1973) ve Juan Gris (1887-1927), bu akımın önemli temsilcileri olarak sayılmaktadır. *Dada*'nın önde gelen ismi Marcel Duchamp (1887-1968) bu akıma olan rağbetten dolayı gönülsüzce kübist eserler üretmiştir. Sanatçı kübistlerin renk uyumunu beğenmiş olmasına rağmen gittikleri akıl yolunu benimseyememiştir. Paris'teki Kübist ressamaları kuşatan entelektüel iklimin cazibesine kapılan Duchamp, bu sanatçıların bazı yapıtlarından etkilenir. Aynı zamanda kitlenin, tarihsel "retinalizm'in başka bir hali olarak gördüğü genel yönelimleri hakkında kuşku duyar. Kübistlerin 'renk uyumu'nu takdir ediyordu ancak kendi durumunda 'biraz farklı bir formül uyguladığını' açıklar<sup>319</sup>.” Duchamp *Kübist* tarzda yaptığı çalışmalarına bazı farklılıklar getirdiğini savunur.

<sup>318</sup> Şenyapılı, 30.

<sup>319</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 121.





**Resim 2.18.** Marcel Duchamp, *Portrait of Chess Players (Satranç Oyuncuları'nın Portresi)* 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya 108 x101 cm, Philadelphia Museum of Art, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu.

(<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51446.html>)

#### 2.1.4. Orphism (Gerçeklik Saf Resim)

Öncülüğünü Robert Delaunay (1885-1941)'ın yaptığı *Orphizm* akımı, atomun parçalanması teorisinden faydalanmasının yanında, *Kübizm*'den de etkilenmiştir. *Kübizm* akımında önem verilmeyen soyut, renk ve ışık öğeleri *Orphizm*'de yerini bulmuştur. Eleştirmen Guillaume Apollinaire tarafından ortaya atılan ve 'Gerçeklik, Saf Resim' anlamına gelen 'Orpheusçuluk', *Orphizm* şeklinde sanat literatürüne geçmiştir. Charles Harrison ve Paul Wood, konuya şu şekilde açıklık getirmiştir; "Görünüşte soyut, renge dayalı olan, onun kübizminden türetilmiş sanat geliştirmeyi sürdürdü. Bu yüzden eleştirmen Guillaume Apollinaire tarafından *sui generis* 'Orpheusçuluk' hareketini başlatmış olan kişi olarak anıldı. Delaunay'ın bu 'estetik bildirisi' Apollinaire tarafından, kendi 'Gerçeklik, Saf Resim' başlıklı makalesiyle birlikte, *Der Sturm*, Berlin, Aralık 1912'de tam olarak yayımlandı<sup>320</sup>."

<sup>320</sup> Susan Suleiman, Leroy C. Breunig (ed.), Apollinaire on Art, Londra, 1972,262-5, içinde; Charles Harrison, Paul Wood, 'Sanat Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, Çev: Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul, 2011,178.

*Kübizm*'de olduğu gibi, *Orphizm*'de de tanınmayacak hale gelen görsel konu ve asal biçimini kaybeder. “Gerçek biçim ve renkler hareketin yönlendirmesiyle gerçekliğini kaybetmiş olup, renkler esasında ana devinimi sağlamaktadır. Bu sebeple de renk ögesi her şeye hâkimdir<sup>321</sup>.”

Robert Delaunay, Berlin'deki *Der Sturm* dergisinde; Aralık 1912'de 'Apollinaire'nin tam metin olarak yayınlanan makalesiyle birlikte yayınlanan bildirisinden sonra, “Fransa'da, ilk 'dairesel şekilli' ya da 'disk resmi' örneklerini 1913 yılında sergiler<sup>322</sup>.” 1910 yılında evlendiği 'Sonia Terk' ile birlikte “üslûplarına 'Orphizm Kübizm' ya da kısaca 'Orphizm' diyorlardı; çünkü prizmatik renklere ilgi duymaları, -Kübizmin üst üste binen düzlemleri de bulunan- tuvallerini, Braque ile Picasso'nun o dönemde yaptığı, neredeyse tek renkli tablolardan ayıran esas etkendi<sup>323</sup>.”



**Resim 2.19.** Robert Delaunay, *Homage to Bleriot (Bleriot'a Saygı)* 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya 29,9 x 30,7 cm, Kunstmuseum, Basel (Basel Sanat Müzesi). (<http://artwhat.tumblr.com/post/4961479165/robert-delaunay-homage-to-bleriot-1914-the>)

Renklerin hâkim olduğu ve soyut gibi algılanan esere dikkatli bakıldığında; sağ üst köşede 'Eiffel Kulesi' sol tarafta ise bir uçak pervanesi hissedilmektedir. “Soyut görünen bu kompozisyonda dönen renk helezonları ve diskleri kâğıdın yüzeyinde lirik bir düzen oluşturuyor. Bunlar, Manş Denizi'nin Louis Blériot tarafından 1909'da ilk kez

<sup>321</sup> Engin Beksaç, *V: Yüzyıldan XXI. Yüzyıla Avrupa Sanatı*, Ceren Yayıncılık Kitabevi 2015, 168

<sup>322</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 130.

<sup>323</sup> Lucie-Smith, 88.

uçakla geçilişini kutlamak için gökyüzünde uçan şekillerle birleşiyor. Bu suluboya çalışma Basel Sanat Müzesi'nde bulunan aynı adlı büyük kolaj için bir ön taslaktır<sup>324</sup>.”

Delaunay, ‘George Seurat’ın, divizyonizmini ve ‘Paul Signac’ renklerini geliştirerek, “hayalinden ürettiği biçimler kullanarak somut dünyayla hiçbir ilişkisi olmayan, tümüyle soyut resimler yaptı<sup>325</sup>.” Robert Delaunay, somut dünyayla hiçbir alakası olmayan bu resimleri için aşağıdaki açıklamalarını yapar;

Sanat, aşkınlık düzeyine erişmek için, uyum halindeki iç dünyalarımızdan yararlanmalıdır: duruluk. Duruluk, renklerdeki orantılılıkla sağlanır; orantılılık, bir eyleme aynı anda katılan çeşitli unsurlardan oluşur. Bu eylem, tek gerçeklik olan ışığın hareketiyle uyumlu ve eş zamanlı olmalıdır<sup>326</sup>.



**Resim 2.20.** Francis Picabia, *Udnie, Young American Girl (Genç Amerikan Kız, Dans)* 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya 290 x 300 cm, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Centre Georges Pompidou, Paris.

(<https://www.wikiart.org/en/francis-picabia/udnie-young-american-girl-1913>)

Fransız avangard ressam, şair ve tipografi sanatçısı Francis Picabia’ya ait olan bu eser, empresyonizm ve puantilizm ile ilgili deneyimler sonucu oluşur. Kendine özgü, yarı soyut bir üslup geliştirilmiştir. Rengârenk, zengin kontrastlarla özenle oluşturulan soyut düzlemsel kompozisyonları, *Kübizm*’e tezat teşkil etmektedir.

Marcel Duchamp ise, Apollinaire, Delaunay, Kupka ve Leger gibi önemli isimlerle aynı ortamlarda yer alır. 1912’de, *Kübizm* akımının en önemli sanatçılarının bir araya geldiği ‘Section d’O’r’ sergisine katılır. 1912 yılından itibaren ‘Orphism’

<sup>324</sup> Phaidon Press, *Sanat Kitabı 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*, , 125.

<sup>325</sup> Phaidon Press, *Sanat Kitabı 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*, 125.

<sup>326</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 124.



boyama tekniğini kullanır<sup>327</sup>. “Kendisini tanıdıktan sonra Picabia'nın “hayranlık verici<sup>328</sup>” bir ruha sahip olduğunu ve onunla birlikte, ‘daha önce tanımadığı’ yeni bir dünyaya girdiğini söyler<sup>329</sup>.”

*Orphizm* akımı, Robert Delaunay ve eşi Sonia Terk Delaunay ile birlikte Çek asıllı saf soyut sanatçısı Frantisek Kupka, *Dada* sanatçıları Marcel Duchamp ve Francis Picabia, sade figüratif formlarıyla öne çıkan Fernand Leger, müzik ve resim arasındaki ekspresif anlatımı oluşturan senkronizm adıyla öne çıkan Macdonald Wright tarafından geliştirilmiştir. Tüm bu sanatçılar *Orphizm* olarak adlandırılan ve hızlanan yaşam ve endüstrileşmenin tesiri altında olan bu akımı ortaya çıkarmışlardır. Fakat 1914'ten sonra grup üyelerinin dağılmasıyla *Orphizm*, yetkinliğini kaybetmiştir.

### 2.1.5. Futurizm (Gelecekçilik)

*Birinci Dünya Savaşı*'nı yeniden bir doğuş olarak gören *Fütürizm* akımı, tıpkı *Kübizm* de olduğu gibi bilimdeki alt üst edilen kuramlardan, gelişmelerden etkilenmiş ve bu ortak çıkış noktasından dolayı *Kübizm*'in diline benzemiştir. Her ne kadar ortak çıkış noktasından doğarsalar da *Fütürizm*, *Kübizm*'in durağan olduğunu savunmuştur. *Fütüristler*'in önde gelen ismi yazar Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) tarafından kaleme alınan ‘Fütürist Manifesto’; 20 Şubat 1909'da Fransa'nın en popüler gazetesi olan ‘Le Figaro’nun ilk sayfasında yayınlanmıştır. *Fütüristler*'in bu skandal yaratan hüneri, bir anlamda akımın fikirlerini yaymak için, modern ve popüler iletişim araçlarını kullanma arzularını da göstermiştir.

<sup>327</sup> Erden, 150.

<sup>328</sup> Cabanne, Pierre, *Dialogues With Marcel Duchamp*, (Translated by çev. Ron Padgett), Da Capo Press ABD 2010, 32. in; Özlem Kalkan Erenus, Marcel Duchamp, Tekhne Yayınları, İstanbul 2014, 51.

<sup>329</sup> Erenus, 51.



**Fotoğraf 2.1.** Le Figaro frontpage (Le Figaro Gazetesi Baş Sayfa)  
 (<http://www.spiked-online.com/spiked-review/article/the-manifesto-of-futurism-revisited/18066#.WQCly0XyjIU>)

‘Le Figaro’ Gazetesi, 20. yüzyılın en önemli İtalyan avangart sanat hareketi olan *Fütürizm*’in (*Gelecekçilik*) manifestosunu yayınlamıştı. 20 Şubat 1909’da yayınlanan bu bildiri *Fütürizm*’in başlangıcı olarak kabul edilmiştir. ‘Fütürist Manifesto’ ortaya çıktığı dönemi makina çağı olarak imler ve doğanın teknolojiye ne denli yenik düştüğünü ifade eder. Savaşı bir meta haline getirerek, dünyayı daha hijyen hale getirecek bir araç olarak görüyor ve önceki sanatsal geleneklere karşı çıkışı özetleyerek düşündürücü ifadelerle yer veriliyordu:

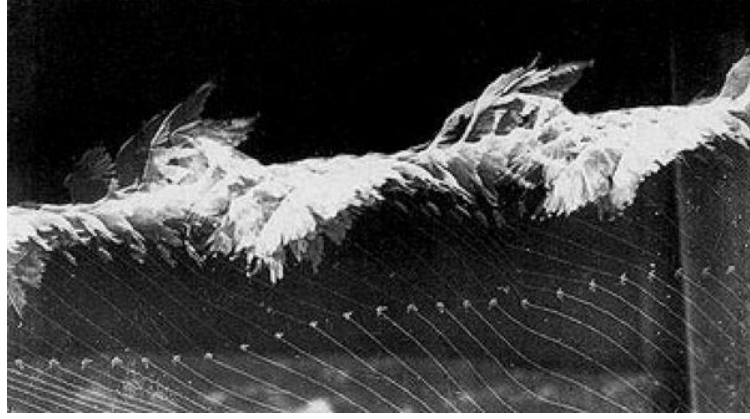
-Dünyanın ihtişamının yeni bir güzellikle canlandığını onaylıyoruz: hız güzelliği. Üstü, ateşli nefes alan yılanlar gibi büyük borularla kaplı bir yarış arabası - güllenin üzerinde gider gibi kükreyerek giden bir araba, [Louvre’daki] Semendirek Zaferimden daha güzeldir.

-Savaşı övüyoruz -dünyanın tek hijyenini- militarizmi, yurtseverliği, özgürlük getirenlerin yıkıcı hareketini, ölmeye değer güzel düşünceleri ve kadını hor- görmeyi.

-Müzeleri, kütüphaneleri, bütün akademileri yıkacağız, ahlaklılıkla, feminizmle, fırsatçı ve yarırcı korkaklıklarla mücadele edeceğiz<sup>330</sup>.

Marinetti’nin sanatta öncü isim olma arzusu ve ülkesine bağlılığı ile İtalya’yı sanatın yeniden merkezi yapma misyonu yüklenerek yayınladığı bu manifesto; genç yazar ve sanatçıların desteğini üzerine çekmişti. Fransa’da doğan *Fütürizm*, başlangıçta Milano merkezi etrafında yayılım göstermiş, ancak Torino’ya ve Napoli’ye kadar hızla yayılmıştı. Sanatın tüm alanlarında benimsenen *Fütürizm*, sonraki yıllarda Marinetti tarafından güçlü bir şekilde tüm dünyaya yayılan bir akım haline gelmiştir.

<sup>330</sup> Harrison and Wood, 173.



**Fotoğraf 2.2.** Etienne Jules Marey, *Flight of Seagulls (Martular Uçuş)* 1886, Museum of Modern Art (MoMA), New York.

(<http://theredlist.com/wiki-2-16-601-798-view-pioneers-profile-marey-etienne-jules.html>)

*Fütürizm*'e kadar ki süreçte -*Kübizm* de dâhil olmak üzere- bütün sanat akımları, ilkelerinden önce doğmuş;

Oysa bu kez, bir akımın adı ve ilkeleri kendinden önce doğmuş oluyordu. Marinetti'nin çağrısına kulak kabartan gençler, konularını kent yaşamından, teknolojik ortamlardan seçiyorlar, fakat 'hız'ı nasıl yansıtacaklarını tam olarak bilemiyorlardı. Bu konuda Eadweard Muybridge ve Etienne Jules Marey'in ardışık fotoğrafları ile Henri-Louis Bergson'un gerçeklik ve zaman konusundaki görüşlerinin<sup>331</sup> işe yarayabileceğini fark ettiler; bir eylemin belli anlarına ilişkin görüntüleri üst üste bindirmeyi, böylece geleneksel betimlemeden uzaklaşmayı denediler<sup>332</sup>.

Marinetti ile tanışan Umberto Boccioni (1882-1916), Fütürist Resim manifestosunu kaleme almış, öncesinde natüralist olan ressam Carlo Carra (1881-1966), aynı zamanda besteci de olan İtalyan ressam Luigi Russolo (1885-1947), İtalyan heykeltıraş Giacoma Balla (1871-1958) ve Fresko sanatçısı Gino Severini (1883-1966) ile birlikte 18 Mart 1910'da ilk bildiriği imzalamış ve teknik manifestosu "11 Nisan 1910'da Poseia'nın bir broşürü olarak yayınlanmış<sup>333</sup>"tır.

11 Nisan 1910'da Poseia'nın bir broşürü olarak yayınlan manifesto şöyleydi:

İLAN EDİYORUZ:

1 Bütün taklit biçimleri hor görülmesi, bütün özgünlük biçimleri yüceltilmesi.

<sup>331</sup> Bergson'a (1859-1941) göre gerçeklik, sürekli 'oluş' halindeki bir süreçtir. Zekâ, değişmeli ve süreci de sinematografik olarak birbirinden kopuk, saatle ölçülebilir farklı anlarda nesnelerin farklı durumları olarak betimler. Gelgelelim, maddî gerçeklikten öte bir de biricik, anlara bölünemez, sürekli akış halinde olan saf'süre' vardır ve insan bunu ancak sezgi ile kavrayabilir. Ayrıntılı Bilgi için Bkz: *Felsefe Sözlüğü*, Bilim Sanat Yayınları, 2002, içinde; Mehmet Yılmaz, *Modernden Postmoderne Sanat*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2013, 126.

<sup>332</sup> Yılmaz, 126.

<sup>333</sup> Harrison and Wood, 175.

2 Çok esnek ifadeler oldukları için “uyum” ve “beğeni” terimlerinin tiranlığına karşı, Rembrandt, Goya ve Rodin’in eserlerini yıkmayı kolaylaştıran yollarla isyan etmek gerekir.

3 Sanat eleştirmenleri yararsız ya da zararlı.

4 Daha önce kullanılmış bütün konular çelikle, gururla, ateşle ve hızla girdaplanan yaşamımızı ifade etmek üzere bir yana itilmeli.

5 Bütün buluşçulara yapııştırılan “deli” etiketine onurlu bir ünvan gibi bakılmalı.

6 Doğuştan tamamlanabilirlik resimde mutlak bir zorunluluktur, tıpkı şiirde serbest ölçü ya da müzikte çoksesselik gibi

Resimde evrensel dinamizm dinamik bir duyum olarak aktarılmalı.

Doğayı aktarma tarzında en temel şey içtenlik ve saflıktır.

Hareket ve ışık bedenlerin maddeselliğini bozar.

#### MÜCADELE EDİYORUZ:

Modern resimlere zamanın pasını bulaştırmaya çabalayan zift gibi boya larla.

Düz boyalara dayanan yüzeysel ve basit arkaizmle ve Mısırlıların çizgisel tekniğini taklit ederek, resmi hem çocuksu hem grotesk olan güçsüz bir senteze indirgeyen arkaizmle.

Ayrılmışların ve bağımsızların, daha öncekilerden hiç de geri kalmayan ve rutine bağlı yeni akademiler kurmuş olanların öne sürdüğü geleceğe ait olma gibi sahte iddialarla.

Edebiyatta zina kadar mide bulandırıcı ve usandırıcı olan resimdeki nü ile.

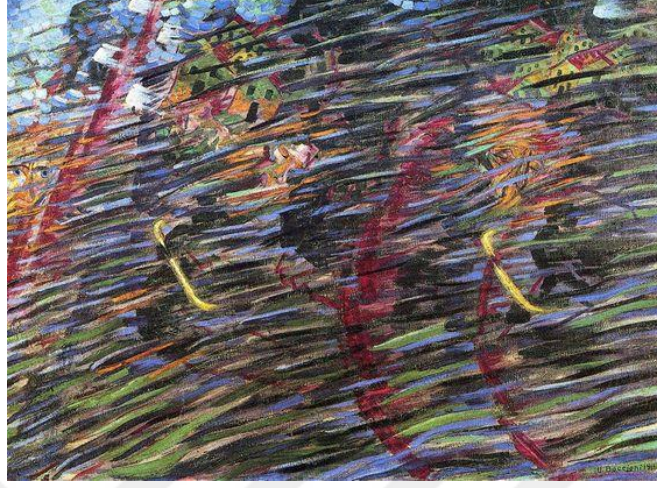
Bu son noktayı açıklamak istiyoruz. Bizim gözümüzde hiçbir şey ahlakdışı değil; biz nünün tekdüzeliğiyle mücadele ediyoruz. Bize konunun hiçbir şey olmadığı ve her şeyin onu ele alma tarzında yattığı söyleniyor. Buna kabul; bunu biz de kabul ediyoruz. Ama bu doğru, elli yıl önce suçsuz ve mutlak olan bu doğru, nü konusunda artık doğru değil, çünkü sevgililerinin bedenlerini sergileme arzusunu saplantı yapmış sanatçılar, Salonları ahlakdışı et sergileri haline getirdi!

On yıl boyunca, resimde nünün toptan kaldırılmasını talep ediyoruz.<sup>334</sup>

‘Hız’ı, Muybridge ve Marey’in ardışık fotoğraflarında olduğu gibi sadece hareketin tekrarlarını değil, ruh durumlarını da resmetmeği amacını en başarılı duruma taşıyan Boccioni, kübizmi beğenmeyen yetersiz bulan tavrı ile modern hayatın tasvirini en iyi şekilde ifade etmişti. “-Boccioni ve çevresi ‘hız’ fikriyle kendilerinden geçmişlerdi. Marinetti’nin iddiasına göre, ‘hız’ sayesinde uzayı çökertmek ve yeni bir ‘noktambulizm’ (gündüzün ve gecenin aynı anda yaşandığı an, bir tür uyurgezerlik hali) içinde zamanı sıkıştırmak mümkündür. Boccioni’nin bakış açısına göre ise bu görüş kritik bir psikolojik boyut kazanır. Çünkü Boccioni, belleğin önemi konusunda hayli ısrarcıdır. Modern hayatın ‘hızı’ bir yandan insan ruhuna ve yaşamına yeni bir ivedilik katmakta bir yandan da insanın kaybetmek konusundaki farkındalığını, yeni psikolojik acılar yaşama olasılıklarını artırmakta, yeni endişe düzeyleri ile insanı tehdit

<sup>334</sup> Harrison and Wood, 177-178.

etmektedir<sup>335</sup>.” Georges Seurat’ın *Divizyonizm* diye adlandırdığı zıt renklerin yan yana getirilmesi kullanma “tarzı gerçekten de bu tür psikolojik anlamlarla yüklüdür<sup>336</sup>.”



**Resim 2.21.** Umberto Boccioni, *States of Mind: Those Who Go (Ruh Halleri I: Gidenler)* 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya 70 x 95 cm, Çağdaş Sanat Müzesi, Milano. (<http://laveraelena.tumblr.com/post/111055490813/umberto-boccioni-stati-danimo-quelli-che-vanno>)

Boccioni’nin divizyonist fırça kullanımı, psikolojik anlamlar yüklenerek tuvalle *Ruh Halleri I: Gidenler* ile buluşur “modernite fırtınasıyla kazandıkları uyanıklık hali/bilinç artışı karşısında saldırganlaşan figürler baş döndürücü hızlanma hissini tecrübe ederken aynı zamanda yine modernite fırtınasıyla iki büklüm olur ve yeniden şekillenir<sup>337</sup>.” ‘*Ruh Halleri*’ başlığını seri haline getiren sanatçı, serinin ikinci resmini tamamen serinin birinci resmine zıtlaşan bir üslupla yapmıştır.

<sup>335</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 112-113.

<sup>336</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 113.

<sup>337</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 113.



**Resim 2.22.** Umberto Boccioni, *States of Mind II: Those Who Stay (Ruh Halleri II: Kalanlar)* 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70 x 95,5 cm, Civico Museo d'Arte Contemporanea, Milano. ([http://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XZ3JK&titlepainting=States%20Of%20Mind%20\(Study\):%20Those%20Who%20Stay&artistname=Umberto%20Boccioni](http://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XZ3JK&titlepainting=States%20Of%20Mind%20(Study):%20Those%20Who%20Stay&artistname=Umberto%20Boccioni))

“*Ruh Halleri II: Kalanlar*’, eserine yukarıdan aşağıya doğru bakıldığında ıslak gibi görünür; figürler ise birbirlerini fark etmeksizin uyurgezer gibi dolaşan, birbirinden kopuk, yarısı su dolu yaratıklara dönüşmüştür<sup>338</sup>.”

Boccioni çalışmalarında; *Fütürizm*’in hız, hareket ve diğer ilkelerinin yanında duygu durumlarını da yansıtmayı amaç edinmişti. Fütürist sanatçıların resimlerini gören Apollinaire bir yazısında Fütüristler hakkında şu yorumu yapmıştı;

“Bu genç adamlar, doğal formlarda uzaklaşıp kendi sanatlarını yaratmak istiyorlar.<sup>339</sup>”

Resim sanatının yanında heykel ile de uğraşan Umberto Boccioni, 1915’te Fütürist Heykel teknik manifestosunu yazar. Boccioni’nin yazdığı manifesto için Marinetti aşağıdaki yorumu yapar:

“Yeni bir hız estetiği yaratıyoruz. Uzak/boşluk kavramını feshettik, zaman kavramını epey azalttık. Böylece aynı anda pek çok yerde olabilen çoğaltılmış insanı hazırlıyoruz<sup>340</sup>. “

<sup>338</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 112.

<sup>339</sup> Lucie-Smith, 94.

<sup>340</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 112.



**Fotoğraf 2.3.** Umberto Boccioni, *Unique Forms of Continuity in Space (Uzayda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri)* 1913, Bronz (1972’de döküldü) 11,4 x 88,6 x 40cm, Tate Gallery, Londra. (<http://www.widewalls.ch/famous-sculptures-international-sculpture-day/>)

Boccioni, *Uzayda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri* eserinde; akımın hız, hareket ve uzayda ileriye bir yönelişin sıralanışını gibi temel ilkelerini, eksiksiz ve en iyi şekilde biçimlendirir. “Heykel, Fütüristlerin hareketi zaman içinde aktarma amacına resimden daha uygun bir araçtı. Boccioni'nin yaptığı bu geniş adımlarla yürüyüşte, ileriye doğru hareket, yüzeydeki düzlemlerin sıralamasıyla çağrıştırılmıştır.<sup>341</sup>”

*Fütürizm*, örneklerini günümüzde de gördüğümüz ‘Performans Sanatı’na öncülük etmiş ve Marinetti’nin önderliğindeki ‘Voltaire Kabaresi’ sanatçıları, İtalya ve Avrupa’nın birçok şehrinde gösteriler düzenleyerek prototip oluşturmuşlardır. Dada grubunun sanatçıları Ball ve Huelsenbeck’de de *Fütürizm*’in etkileri ilk gerçekleştirdikleri performanslarında görülmektedir. “İtalyan Fütüristlerinin 1909-13 arasında İtalya’da ve Avrupa’nın “başka yerlerinde gerçekleştirdikleri bir dizi performansı izledi. Fütürizm hakkında sınırlı bilgiye sahip olmalarına rağmen, Ball ve Huelsenbeck gibi Voltaire Kabaresi sanatçıları, kabarenin lideri Marinetti’nin deneysel şiirinin ya da ‘özgürlük parolası’ nın ve Fütürist sanatçıların saldırganca kullandıkları kakofonik ya da ‘hayvani’ gürültü siperlerinin farkındaydı<sup>342</sup>.”

<sup>341</sup> Lucie-Smith, 104.

<sup>342</sup> Hopkins, 23.



Savaşı bir meta haline getiren ve dahası savaşı öven yapısıyla *Fütürizm*, ‘Performans Sanatı’ ile birlikte birçok sanat akımını etkilemiş ve 1916’da sona ermiştir. Marinetti, *Fütürizm* ile ilgili “faşizmin gelişinden on yıl önce yayınladığı Fütürist Bildirgede, makineye yönelttiği övgü ve hızı, gücü ve savaşın güzelliğini bir mitos durumuna getirir. Durağanlığa karşı dinamizmin ilkelerini savunur. Karşılıklı iç içe geçişi, ardışık kaynaşmayı savunan Fütürizm, 1909’ da başlayıp, 1916’da U. Boccioni'nin ölümü ile kısa sürede sona ermiş ama ardında birçok tartışma bırakmıştır.<sup>343</sup>”

### 2.1.6. Metaphysical Art (Metafizik Resim)

İtalyan asıllı olan, fakat Yunanistan’da yaşayan bir aileden 1886 yılında dünyaya gelen ve Münih’te sanat eğitimi gören Giorgio De Chirico, Alman Romantikleri arasında olan ve Akdeniz havasındaki resimleriyle tanınan Böcklin’den etkilenmiştir. Öyle ki bu etki ile birlikte “metafizik evresinin ilk günlerinde De Chirico, metafizik resmin kuramsal formülasyonu ve *Scuola Metafisica*’nm (Metafizik Okulu) kuruluşu açısından hayati önem taşıyan *Kâhinin Muamması* (1910) adlı resminde Böcklin’in Ölüler Adası’ndaki beyazlara bürünmüş figüre atıf yapmıştır<sup>344</sup>.”



**Resim 2.23.** Giorgio De Chirico, *The Enigma Of The Oracle (Kâhinin Enigması)* 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya 42 x 61 cm, Özel Koleksiyon.  
(<https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/the-enigma-of-the-oracle-1910>)

<sup>343</sup> Pischel, 658.

<sup>344</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 47.

Münih'te yalnız yaşayarak sanat eğitimini devam ettiren De Chirico, sanatını yapmak için Paris'e gitmiştir. Paris'te de yalnız olarak yaşamını sürdürmüştür. 1914 yılında açmış olduğu ilk sergiyle; *Kübizm* ile alay eden, *Fütürizm*'in düşüncelerine karşı çıkan ve *Orphizm*'i öven ünlü Eleştirmen Apollinaire' nin dikkatini çekmeyi başarmıştır. “Bu atılım, De Chirico'nun arkadaşı, ünlü yazar ve eleştirmen Guillaume Apollinaire tarafından alkışlanmış, De Chirico'dan ‘metafizik’ bir sanatçı diye ilk bahseden Apollinaire olmuştu<sup>345</sup>.”

*Metafizik* resim, *Fütürizm*'in makineye yönelttiği övgünün ve hızın, gücün ve savaşın güzelliğinin bir mitos durumuna getirmesinin tam aksine dinamizmin ilkelerini reddederek ‘Durağanlığı’ savunur. “Fütürist çalışmaların gürültü ve hareketine karşın, metafizik resimler sessiz ve durağandır. Belirgin özellikleri; klasik tarzda yapılar, bozulmuş perspektifler, tuhaf rüya imgeleri, eldiven, büst ve muz gibi birbiri ile ilişkisi olmayan çeşitli nesnelerin yan yana gösterilmeleri ve hepsinden önemlisi, huzursuzluk veren atmosfer<sup>346</sup>” metafizik sanatçıların tablolarına yansımıştır.



**Resim 2.24.** Giorgio de Chirico, *The Song of Love (Aşkın Şarkısı)* 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya 73 x 59,1 cm, Museum of Modern Art (MoMA), New York. (<https://www.moma.org/collection/works/80419>)

<sup>345</sup> Thomson, 9.

<sup>346</sup> Amy Dempsey, *An Encyclopaedic Guide to Modern Art: Styles, Schools and Movements*, Thames & Hudson, Londra 2002, 109-111.

De Chirico'nun gerek yalnız olarak sanat eğitimi alması gerek se Paris'te sanat hayatını sürdürürken yalnız yaşaması tablolarına yansımıştır. Öğrenim yıllarında iyi bir desen eğitimi aldığı, Yunan ve Roma heykelleriyle gösteren sanatçı, eski çağlara ait bu heykellerin yanında makine çağının nesnelere bir araya getirmiştir. İç karartıcı bir kompozisyona hâkim olan bu eser;

Gövdesiz klasik büst, benzeşmeyen modern nesnelere arasına yerleştirilmiştir. Bir kauçuk ameliyat eldiveni, yeşil bir top ve arka planda bir buharlı trenin bir kısmı. Büst, çerçevenin içinde yer verilen modern, sıradan nesnelere kontrpuan oluşturmakta, kompozisyonun içinde hem bir absürlük hem de çözülmesi zor bir şifrenin huzursuzluğu duygularını uyandırmaktadır<sup>347</sup>.

Tabloda yer alan ve yerleştirilen her nesne izleyende umutsuz bir etki yaratmaktadır. Sanatçı, tablosuyla birlikte sanki yaşanan dünyada, hiçbir şeyin yolunda olmadığını altını çizmektedir. Bu umutsuz tablo izleyiciyi karamsarlığa sürüklese de izleyici tabloya yerleştirilen şifreleri çözme merakından kendini alı koyamamakta ve tablo üzerine yorum yapma gayreti içerisine girmektedir.

Bu sebeple De Chirico; “Bir sanat yapıtının gerçekten ölümsüz olması için tam anlamıyla insanın sınırları dışına çıkarılması gerekir: Sağduyu ve mantığa burada yer yoktur. Böylelikle düşe ve çocuğun düşünce biçimine yaklaşacaktır<sup>348</sup>” demiştir.

O sırada patlak veren *Birinci Dünya Savaşı* sebebiyle İtalya'ya askerlik yapmak için gitmek zorunda kalan sanatçı, İtalya'da *Fütürizm*'in önde gelen isimlerinden Carlo Carrâ tanışır. Bu tanışma Carrâ'nın De Chirico'nun dolayısıyla metafizik resmin etkisi altına girmesiyle sonucunu doğurur. Bu etki sonucunda De Chirico ile Carlo Carrâ kendilerinin de dâhil olduğu “‘Metafizik Ekolü’nün tanıtımına<sup>349</sup>” girer. “1916 ve 1918 yılları arasında hazırlanan bu deneme, ilk kez 1919 yılında Floransa'da Carrâ'nın ‘*Pittura Metafisica*’ adlı çalışmasında yayınlan<sup>350</sup>”mıştır. Carrâ, ‘Fütürist Manifesto’ dan aldığı tecrübeyle ‘Metafizik Ekolü’nü tanıttı ve De Chirico'nun “kapalı yer korkusu uyandıran mekânlara yerleştirdiği manken imgelerini benimsedi<sup>351</sup>.”

<sup>347</sup> Thomson, 8.

<sup>348</sup> Chirico'dan akt. Patrick Waldberg, “*Metafiziğin Gerçeküstüçülüğe Etkisi*”, *Modernizmin Serüveni*, Haz. Enis Batur, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, 334.

<sup>349</sup> Harrison and Wood, 261.

<sup>350</sup> Harrison and Wood, 261.

<sup>351</sup> Phaidon Press, *Sanat Kitabı 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*, 84.



**Resim 2.25.** Carlo Carrà, *The Metaphysical Muse (Metafizik Musa)* 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya 65 x 89 cm, Pinacoteca di Brera, Milano.  
(<http://pinotecabrera.org/en/collezione-online/opere/musa-metafisica/>)

Carrà, De Chirico ile birlikte ‘Metafizik Ekolü’nü 1920’ye kadar devam ettirmiştir. Fakat aralarında çıkan “bu resim tarzını kimin başlattığı ile ilgili başlayan tartışma sonucunda, iki sanatçı yollarını ayırmıştır. Metafizik Okul, kısa süreli olsa da, 1920’li yılların sanat dünyasını büyük ölçüde etkilemiştir. De Chirico, Paris’te Gerçeküstücülüğün önemli bir öncüsü olarak kabul edilir. Ancak, Metafizik resimde görülen rüya atmosferi, Gerçeküstücü eserdekenden farklıdır<sup>352</sup>.”

*Metafizik* Resim’in çözülmesi zor olan bir bulmaca gibi olması, Freud’çu bilinçaltı akım ‘Sürrealizm’in doğmasına sebep olmuştur. “Yeni Nesnellik ve bir ölçüde Yoksul Sanat (Arte Povera) gibi akımları etkilemiş olsa da bir grup ya da akım niteliğinde gelişmemiş<sup>353</sup>”tir.

### 2.1.7. Mexican Folk Art (Meksika Halk Sanatı)

<sup>352</sup> İan Chilvers, *The Oxford Dictionary of Art and Artists*, Oxford University Press, Oxford 2009, 392.

<sup>353</sup> Zeynep Rona, *Metafizik Resim*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (2. Cilt), Hürriyet Ofset, Yem Yayınevi, İstanbul 1997, 1207-1208.

Tüm Dünya Birinci Dünya Savaşı gerçeği ile yüz yüze; Meksika diktatör bir yönetici tarafından yönetiliyordu. ‘Emiliano Zapata’ önderliğindeki çiftçiler bu yönetime başkaldırdı ve 1910 yılında devrimlerini gerçekleştirdiler. Bu devrim, 1910 yılından 1920 yılına kadar sürecek olan iç savaflara neden olur. Zapata’nın Taşralılar uğruna yapmış olduğu *Meksika Devrimi*’nin gerçekleşmesinden kısa bir süre önce, ‘Hicivsel’ sanatın ve illüstrasyonların birlikte kullanıldığı, hükümete başkaldırı niteliği taşıyan ve üzerine tartışmalar yaşanan bir akım başlar.



**Resim 2.26.** José Guadalupe Posada, *La Calavera de la Catrina (Catrina'nın Kafatası)* 1913, Çinko Gravür 34,5 x 23 cm, Özel Koleksiyon ([http://www.academia.edu/8312755/Jose\\_Guadalupe\\_Posada](http://www.academia.edu/8312755/Jose_Guadalupe_Posada))

Üzerine tartışmaların yapıldığı bu akımın en iyi yapıtları, “Jose Guadalupe Posada'nın (1851-1913) calaveras (kurukafa biçimindeki karikatürler) adı verilen renkli ve siyasi içerikli çalışmalarıydı. Calaveras hem toplumdaki yozlaşmanın ölümcüllüğüne ilişkin bir metafor olarak görülüyordu hem de günümüzde de her yılın kasım ayında gerçekleştirilen Ölüler Günü kutlamalarını ifade ediyordu. Posada, Porfirio Diaz'ın 1884'ten 1911'e kadar süren diktatörlük rejimi sırasında altın çağını yaşadı. Rejim, Posada'nın hiciv yüklü eserleri için zengin bir malzeme sunuyordu. Bu sayede sanatçı bir dizi illüstrasyon, kitap kapağı ve popüler dergiler için karikatürler yaptı. *La Calavera de la Catrina* (üstte) adlı yapıtında sanatçı, başında gösterişli şapkasıyla sosyetik bir kadını iskelet şeklinde betimlemiştir. Bu sarsıcı ve ikonik imge Ölüler Günü için düzenlenen festivallerde sık sık kullanılmaktadır<sup>354</sup>.”

<sup>354</sup> Stephen Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü*, 436.



### 2.1.8. Mexican Muralism (Meksika Sanatı Duvar Resmi)

1910 yılındaki *Meksika Devrimi*'nden öncede büyük ilgi gören *Duvar Resmi*, kiliselerde ve otellerde bir halk dili olarak resmediliyordu. Zapata'nın ölümünden sonra hükümeti ele geçiren burjuva yönetimini tekrar deviren Obregón, 1920'nin başlarında 'Meksika Duvar Resmi Geleneği'ni desteklemeye başladı. "Yeni hükümet, belirli resamlara, herkesin görebileceği yerlerde, Meksikanın gücünü gösteren, sınıf ayrımı ve önyargıların olmadığı daha demokratik bir ülke projesini destekleyen çok sayıda kamusal duvar resmi sipariş etti. Meksika Duvar Resimleri, İtalyan Rönesansı'ndan sonra devlet sponsorluğundaki en etkili büyük çaplı duvar resimleri projesiydi<sup>355</sup>." Hükümetin kamu duvarları üzerine yapılması için verdiği bu siparişleri üç sanatçı yapıyordu. Bu üç sanatçılarından biri Frida Kahlo'nun eşi olan Diego Rivera(1886 -1957), diğeri aynı zamanda *Meksika Duvar Resmi*'nin bildirisini yazan David Alfaro Siqueiros (1898-1974) ve üçüncü sanatçı ise siyaset ile yakından ilgili olan Jose Clemente Orozco (1883-1949) idi. "Kendilerine bu görevi Eğitim Bakanı Vasconcelos vermişti. Ressamlar fazla bir şey beklemeden çalışıyorlar, ama kendilerini halkla birlikte ve halk için çalışan kimseler olarak görüyorlardı. Ünlü yazarlar gibi onlar da ulusun ruhuna biçim veren önemli kişiler sayılıyorlardı. Vasconcelos, birçok konuda onlara danışıyordu<sup>356</sup>."



**Resim 2.27.** Diego Rivera, *La conquista española de México* (Meksika'nın İspanyollar Tarafından Fethi) 1929-35, Mural (detay) Ulusal Galeri, Meksiko City, Meksika. (<https://mercedestamara.blogspot.com.tr/2015/03/la-conquista-espanola-de-de-mexico.html>)

<sup>355</sup> Susie Hodge, *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*, (2014), (Çev: Emre Gözgülü), Domingo Yayınevi, İstanbul 2016, 145.

<sup>356</sup> Lynton, 167.

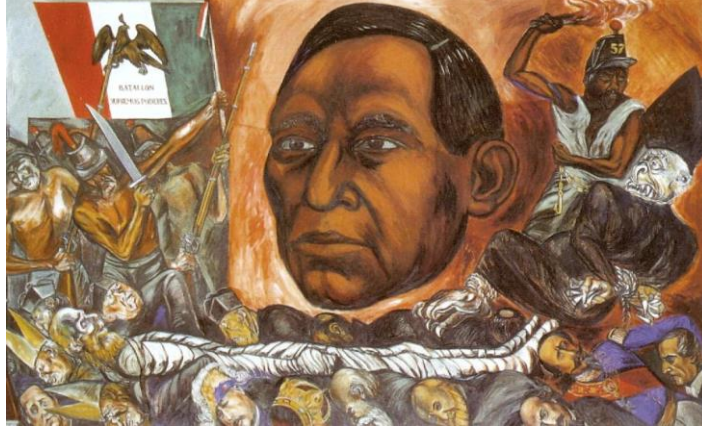
Diego Rivera, her ne kadar Kübizm'den etkilenmiş olsa da eserlerinin içeriğindeki amaç *Sosyal Gerçekçilik*'teki gibi siyasi bir ideolojiyi aktarmaktır. Rivera, bu "Meksiko kentinde bulunan Palacio Nacional'ın avlusunu çevrelemektedir ve onun tarihi olayları betimleyen renkli tablolarının tipik bir örneğidir. Resim, Quetzalcoatl'ın gelişinden (Amerika yerlilerinin Fatih Herman Cortez şeklinde geri döndüğüne inandıkları Mitolojik tüylü, Yılan Tanrı) 1910 devrimine kadar olan Meksika tarihine Rivera'nın bakışını betimlemektedir. Burada verdiğimiz ayrıntı, İşpanyolları yerlileri öldürürken, onları k le olarak kullanırken, onların altınlarını yağmalarken ve Katolik misyonerlerin yolunu hazırlarken göstermektedir. Tanrıtanımazlığı ile bilinen Rivera'nın kiliseyi tükenmiş yerli çocukları kucaklayan ve ag zly İşpanyol fatihlerin yüzüne ha tutan bir rahip biçiminde betimleyerek ezilmiş insanların koruyucusu olarak göstermesi ilginçtir<sup>357</sup>." Sanatçının yapmış olduğu duvar resimleri ABD'de büyük beğeni kazanmıştır. Fakat Rivera, ABD'nin, Meksika  zerine yapmış olduğu baskıya her zaman karşı bir duruş sergilemiştir.

İlk etapta Rivera ile birlikte bazı ortak çalışmalar yürüten daha sonra ise Rivera ile sanat konusundaki düşünceleri yüzünden ters düşen Jose Clemente Orozco, cesurca işlediği resimlerini yarı ekspresyonist tarzda işlemiştir. Orozco, bu ifade tarzını oluşturmadan önce kariyerinin ilk dönemlerinde, "Mexico City'de popüler ilanlar yapan bir atölye işleten Meksikalı gravürcü Jose Guadalupe Posada'dan(1852-1913) etkilendiği görülür. Orozco, otobiyografisinde, Posada'nın çalışmalarından, '*Hayal gücümü harekete geçiren, k ğıtları küçük fiğ rlerle doldurmama sebep olan ilk etki onun çalışmalarıydı; bu, benim resim sanatına uyanışımdı,*' şeklinde söz eder<sup>358</sup>." Orozco, aynı zamanda gazetelerde çıkan ve hükümeti eleştiren karikatürlerden de etkilenmiştir.

<sup>357</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), * lmeden önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, 695.

<sup>358</sup> Lucie-Smith, 158.





**Resim 2.28.** Jose Clemente Orozco, *La Reforma y la caída del Imperio* (*Devrim ve İmparatorluğun Çöküşü*) 1948, fresk (detay) Ulusal Tarih Müzesi, Chapultepec Şatosu, Mexico City, Meksika.

(<http://www.museosdemexico.org/museos/index.php?idMuseo=48&idMenu=12&Tipo=0>)

Hayatının son dönemlerine doğru tamamladığı *Devrim ve İmparatorluğun Çöküşü* adlı duvar resminde Orozco, kırmızı rengi şiddetli bir biçimde kullanarak Fransa'nın Meksika'yı sömürme girişimlerinde, Meksika halkının kanlarının dökülmesi uğruna vermiş olduğu mücadeleyi betimler. Bu duvar resmi, “önce 1861 ile 1863 arasında, sonra 1867 ile 1872 arasında Meksika başkanı olan Juárez'i (1806-72) tasvir eden büyük bir fresktir. Benito Juárez hem önde gelen bir avukat ve liberal siyasetçi hem de insanların özgürlüğünü savunan biri olarak büyük saygı duyulan bir Zapotek Kızılderilisi'ydi. Burada Juárez'in portresi ortada gösterilmiştir; sağında ellerinde silahlar ve lambalar taşıyan çıplak göğüslü figürler, liberalleri temsil etmektedir. Alt kısımdaysa, bir zamanlar Chapultepec Şatosu'nda yaşayan Avusturya arşidükü ve Meksika'nın eski imparatoru Habsburglu Maximilian'ın kefene sarılmış naaşı bulunmaktadır. Tacı düşmüş, yenilgiye uğramış tutucu aristokratlar ve ruhban sınıfını temsil eden figürler tarafından taşınmaktadır. Maximilian, 1867'de Queretaro'da Juárez'e bağlı kuvvetler karşısında yenilgiye uğradı ve kısa bir süre sonra da infaz mangası tarafından idam edildi<sup>359</sup>.” Orozco'nun bu çalışması, onun en dikkat çekici yapıtları arasında yer alır. Orozco, genelde Kızılderili halkın acılarını melankolik bir havada resimlerine taşır.

David Alfaro Siqueiros ise Rivera ve Orozco kadar resim yapmaya odaklanamamış ve onlar kadar eser üretememiştir. “1921'de, Siqueiros, Amerikan

<sup>359</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, 739.

Hayatı adlı bir dergi çıkarmaya başladı. Dergi sadece bir sayı basıldı ancak bu bile oldukça önemliydi<sup>360</sup>.” Çünkü *Meksika Duvar Resmi*’nin Bildirisini yayımlamıştı. Bu bildiri, “halka acık bir duvar sanatının zorunlu olduğu temasını geliştiren bir genişletmesi sayılır. Fakat dikkat çekici bir şekilde, avangarda yönelik şiddetli saldırıların yanısıra, denemede Rivera’nın da ağır, biraz örtülü bir eleştirisi, hem onun duvar resimlerinin üslubuna, hem de altlarında yatan Trotskist politikaya yönelik bir eleştiri yer alır<sup>361</sup>.” Siqueiros, her ne kadar meslektaşları Rivera ile anlaşmazlıklar yaşamış olsa da, aslında yakın bir arkadaşlıkları da olmuştur. “Paris’te Rivera ile yakın dost olan David Siqueiros da İtalya’ya gitti ve özellikle Mantegna, Uccello ve Massaccio’nun resimlerini inceledi<sup>362</sup>.” Siqueiros, Michelangelo’nun duvar resimlerini inceleyerek Rakursi’nin etkisinde kalmıştır. Aynı zamanda, *Fütüristler*’den makina çağını imleyen Umberto Boccioni’den de etkilenmiştir.



**Resim 2.29.** David Siqueiros, *Portrait of the Bourgeoisie (Burjuvazi'nin Portresi)*, 1939, Çimento Üzerine Proksalin, Elektrikçiler Sendikası Genel Merkezi, Mexico City. (<http://rachel-y-josh.tumblr.com/>)

<sup>360</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, 439.

<sup>361</sup> Harrison and Wood, 464.

<sup>362</sup> Lynton, 167.

1939 Siqueiros'un yılında gerçekleştirdiği, *Burjuvazi'nin Portresi* adlı resmi, sanatçının kullandığı ters perspektifin en güzel örneklerindedir. Resmin içindeki bazı figürler, izleyicide sanki duvardan koparcasına bir izlenim uyandırmaktadır. “Bu çok büyük duvar resmi, 305 m<sup>2</sup>’lik bir alanı kaplamaktadır. Orta sınıfların Özgürlük, Eşitlik ve Kardeşlik sloganlarına adanmış tapınağını alevler içinde yanarken gösteren bu çalışma, açıkça bir siyasal propagandadır<sup>363</sup>.” *Sürrealizm*’inde etkilerinin görüldüğü bu resminde sanatçı, Meksika’da olan olayların gerçekliğini, fantezi düşüncelerinde yatan özgürlük ile harmanlayarak resmetmiştir. “Bir politik eylemci ve devrimci olan Siqueiros, yaşamı boyunca pek çok kez hapse girip sürgün edilmiştir. Sanatçının ateşli üslubu yoğun bir güce ve canlılığa sahip olup dinamik ve kışkırtıcı imalar ve ideolojik anlamlarla yüklüdür<sup>364</sup>.”

#### 2.1.9. Pablo Ruiz Picasso’nun, Bunalım ve Farklı Arayışlar Sonrası Guernica’sı



**Resim 2.30.** Pablo Picasso, *Three Women at the Spring (Pınar Başında Üç Kadın)* 1921, Tuval Üzerine Yağlıboya, 204 x 174 cm Museum of Modern Art (MOMA), New York. (<http://www.pablopicasso.org/three-women-at-the-spring.jsp>)

Picasso ve Braque kendilerinin çağdaşı olan hatta kendilerinden daha sonraki sanatçıları etkisine alan ve sonraki sanat akımların da doğmasına öncülük eden sanatçılardır. Ayrıca 1913’ten sonra *Kübizm*’i popüler ve entelektüel seviyeye çıkartırlar. Braque, *Kübizm* üzerine çalışmalarına devam edip akımı geliştirmeye

<sup>363</sup> Lucie-Smith, 159.

<sup>364</sup> Phaidon Press, *Sanat Kitabı 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*, 432.

çalışırken, “Picasso 1914’te geri çekilme gereğini duydu ve yeni bir çıkış yolu bulmak için klasik Yunan ve Roma figürlerini incelemeye, onları kendince yorumlamaya başladı<sup>365</sup>.” Picasso, *Avignonlu Kızlar* adlı eserini tuvaline yansıtmadan önce tıpkı daha önce yaptığı gibi yeni arayışlar içerisine girer. Nitekim Picasso’nun isteği yeniye ulaşmaktır. Sanat dünyasında adını öne çıkarmak arzusu ile yoğun bir araştırma ve çalışma sürecine girer. Bu uğurda başka kültürleri ve klasik sanatı irdeler ve çeşitli prensipleri geliştirmeye başlar. Geliştirme yoluna gittiği bu prensipleri kendi perspektifiyle yorumlaya çalışır. “Mayakovsky, 1922’de Picasso’yu ziyaret ettiğinde, ışığında, antik imgelerden tutun da teneke ve telden yapılmış heykellere kadar, türlü türlü, üstelik aynı tarihli bir sürü iş gördüğünü nakleder<sup>366</sup>.” Atık malzemelerden oluşturduğu kolajlardan, antik heykellerden yeni heykellere birçok disiplin ile yoğun bir şekilde uğraşırken; 1936 yılında yeni bir bunalım ve yeni bir yoğunlaşma içerisine girer.



**Resim 2.31.** Pablo Picasso, *Head of a Warrior Boisgeloup (Boisgeloup’lu Savaşçı Şefi)* 1933, 120,7 x 24,9 x 68,8 cm, Sıva, metal ve ahşap, Museum of Modern Art (MOMA), New York. (<https://www.moma.org/collection/works/81260?locale=en>)

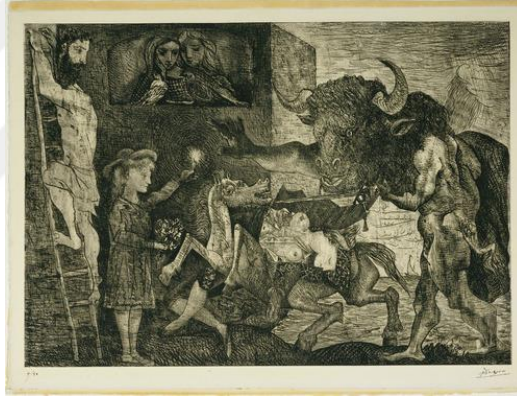
Picasso, her sanatçıda var olan duyarlılıkla rastlantısal olmayan bir bunalım yaşıyordu. Zira Avrupa ve İspanya politik ve ekonomik anlamda karışmış, insanlar her şeye ve herkese karşı güven duygularını yitirmişti. Ayrıca insanlar büyük çapta bir buhran ve huzursuzluk yaşıyorlardı. Üstelik *İkinci Dünya Savaşı* kapıya dayanmıştı. “Özel yaşamı da sancılıydı. 1935’te, sevgilisi Picasso’dan bir çocuk doğurduğu için, karısından ayrılmak zorunda kalmıştı. Olay, ruhsal açıdan onu huzursuz etmiş, ancak

<sup>365</sup> Yılmaz, 91.

<sup>366</sup> Wilfried Wiegand, *Picasso*, (1973), (Çev: Canan Dövenler), Alan Yayıncılık, İstanbul 1985, 87.



bu, sanatına müthiş bir üreticilik olarak yansımıştı<sup>367</sup>.” Hem bir vatandaş olarak hem de özel hayatında yaşadığı sıkıntılar onun işine dört elle sarılmasına neden olur. Sanat üretmek Picasso için bir katharsisdir. Alanında zirveye çıkmak, özel hayatındaki başarısızlıklarını kendi içerisinde bastırmak anlamında bir anlamda meditasyondur. Tam da bu sırada Picasso kendini iyileştirmek adına önemli bir teklif alır; “Hükümetin kültürel konularla ilgili aldığı ilk kararlardan biri de Picasso’yu Museo de Prado’nun onursal direktörü olarak davet etmektir ki sanatçı bu daveti memnuniyetle kabul etti. Ayrıca, 1937’nin yaz aylarında Paris’te açılacak olan *Exposition Universelle*’de İspanyol Pavyonu için bir resim yapmasını da istediler ve Picasso bu teklifi de ilgiyle kabul etti. Bunun üzerine nihayet siyasi esinli şaheseri *Guernica*’nın ortaya çıkmasına yol açacak ilk çalışmalarını yapmaya başladı<sup>368</sup>.” Bu olay onu çok hırslandırır, aynı zamanda endişelendirir.



**Resim 2.32.** Pablo Picasso, *La Minotauromachie* 1935, Gravür, 49,8 x 69,9 cm, The Museum of Modern Art (MOMA), New York.  
(<https://www.moma.org/collection/works/60110?locale=en>)

İspanyayı çok seven halkının özgürlüğünü isteyen Picasso, General Franco’ya karşı bir duruş sergiler. Bu duygularını dile getirmek için resimler ve gravürler oluşturur. “Ocak 1937’de, Guernica bombalanmadan dört ay kadar önce sanatçı iki gravür yapmıştır: *Franco’nun Düşü ve Yalanı I ve II*. İlk gravür, çocuklara bir espri anlayışına sahipti ve generali (Franco’yu) ‘dışkı’ya benzetiyordu. *Guernica*’daki sembolik unsurlardan bazılarını içeren İkincisi ise daha ziyade kaotik biçimde yoğun çalışılmış, tümüyle daha hatırı sayılır bir parçaydı<sup>369</sup>.”

<sup>367</sup> Yılmaz, 92.

<sup>368</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 198.

<sup>369</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 198.



**Resim 2.33.** Pablo Ruiz Picasso, *Sueno y mentira de Franco (Franco'nun Düşü ve Yalanı II)*1937, Gravür ve aquatint, 31,5 x 42 cm Musee Picasso, Paris Fransa.  
(<http://guernicamitoeicono.blogspot.com.tr/2013/03/sueno-y-mentira-de-franco-el-comico.html>)



**Fotoğraf 2.4.** Guernica'nın Bombalandıktan Sonraki Görüntüsü  
(<http://www.spiegel.de/international/europe/a-survivor-remembers-the-horror-of-the-guernica-bombing-a-830023.html>)

26 Nisan 1937 tarihinde diktatör General Franco'nun yönetimindeki Alman uçakları, Guernica'yı, acımasızca düştüğü yeri yakan ağır bombalarla kısa sürede bombalar. Hitler ordusunun amacı Guernica'yı yok edip, İspanya'daki sivillere acı sonuçlar getirecek bir şok etkisi yaratarak ülkeyi ele geçirmek için halk arasında isyan başlatmaktır<sup>370</sup>.

Bu olay vatansever kimliği olan Pablo Picasso için elem vericidir. Bu nedenle General Franco'ya karşı durduğunu ve halkının yanında olduğunu duyurabilmek adına;

<sup>370</sup> Bkz: <http://catalogo.artium.org/book/export/html/5941>, Erişim Tarihi: 15.09.2016

1937 yılının aralık ayında düzenlenen Amerikalı sanatçılar kongresine hasta olduğu için katılamasa bile, düşüncelerini okuması için telefonla kongreye bağlanan hastanenin hemşiresine okutur;

Amerikalı Sanatçılar Kongresi'nde bizzat konuşmadığım için bağışlayın, dileğim buydu, oysa İspanya Cumhuriyeti'nin demokratik hükümetinin bu acımasız ve haksız savaş sırasında İspanya'nın sanatsal hazinelerini korumak üzere bütün gerekli önlemleri aldığı konusunda, Amerika'nın sanatçılarını Prado Müzesi'nin müdürü olarak temin edebilmek için dileğim bizzat orada bulunmaktı. Asilerin uçakları müzelerimizin üstüne yangın bombaları yağdırırken halk ve milisler hayatlarını tehlikeye atarak sanat yapıtlarını kurtardılar ve güvenli yerlere yerleştirdiler. Tinsel değerlerle yaşayan ve çalışan sanatçıların, insanlığın ve uygarlığın en yüksek değerlerinin tehlikede olduğu bir çarpışmaya kayıtsız kalamayacağıma ve kalmamaları gerektiğine hep inanageldiğimi ve hâlâ inandığımı size hatırlatmak arzusundayım. Halkın demokrasi uğruna bu destansı mücadelesinin İspanyol sanatının hayatıyeti ve gücü için çok büyük sonuçlar doğuracağını kimse yadsıyamaz. Ve bu da İspanyol halkının en büyük galibiyetlerinden biri olacak. Zafer kazanacağımızdan emin olarak, Amerikan Demokrasi'sini ve bu kongrede bulunanları selamlamaktan zevk duyuyorum.

Salud-Picasso konuşuyor<sup>371</sup>.



**Fotoğraf 2.5.** Portadas de "Ce soir" y "l'Humanité" del día 29 de abril de 1937 ("Ce soir" ve "l'Humanité" gazetelerinin 29 Nisan 1937 tarihli ön kapakları) (<http://catalogo.artium.org/dossieres/4/guernica-de-picasso-historia-memoria-e-interpretaciones-en-construccion/el-guernica/el-b>)

Guernica'nın bu şekilde acımasızca masum sivilleri öldürerek imha edilmesi ile bütün dünya şok olmuştu<sup>372</sup>. İspanya halkının acısını paylaşan Picasso, *Exposition Universelle de İspanyol Pavyonu* için resmi oluşturmaya başladı. Bir yandan gündemi sıcaklığı sıcaklığına takip ediyor diğer yandan resmini tamamlamaya çalışıyordu. "Franco, Alman ordusu ve Vatikan'ın bu faciadaki paylarını reddetmeleri yüzünden öfkesi iyiden

<sup>371</sup> Pablo Picasso, "Basın Duyurusu", Amerikalı Sanatçılar Kongresi, 23 Aralık 1937, New York Public Library, Museum of Living Art, New York University Library, 112.

<sup>372</sup> Bkz: <http://catalogo.artium.org/book/export/html/5941> Erişim Tarihi: 15.09.2016



iyiye artan Picasso için bu olay öylesine büyük bir sembolik güç taşıyordu ki hemen İspanyol Pavyonu'ndaki 'duvar resmi' için bir dizi ön çalışma yapmaya başladı. Cumhuriyetçi kanada azami destek vermek amacıyla Picasso, yapıtı mümkün olduğunca halkın önünde yapmaya ve Dora Maar'ın da yardımıyla resmin yapım sürecinde çekilen belge nitelikli fotoğrafları bir araya getirmeye karar verdi<sup>373</sup>.”

Tarihin başyapıtları arasına giren *Guernica* tablosu için yapılan eskizler ve çekilen fotoğraflar o kadar çoktu ki ancak bir müzeye sığdırılabildi.



**Fotoğraf 2.6.** Dora Maar, *Guernica* Tablosunun Eskiz Çalışmasının Fotoğrafı, 1937. (<http://catalogo.artium.org/book/export/html/5941>)

Tuval üzerindeki ilk denemede Picasso, tüm figürlerin silüetlerini fırça ve boya ile hafifçe belirginleştirmiş. Karakterlerin yoğunluğu artık duvar renginin kompozisyonuna bağlı olarak gelişmişti. Kadın düşüncesini, insan figürünün fiziksel ve psikolojik ağrısının bir göstergesi olarak pekiştirmiş; çeşitli kadın figürlerde, acı ya da acıdan farklılaşmış bir görünüm sunulmuştu. Bu ilk durumda, bütün kompozisyonda başlıca alanlarda kadınlarla, solda boğa, merkezde at ve sağda Akdeniz evi ile özetlenmişti<sup>374</sup>.

*Guernica*'nın en ilgi çeken önemli sembollerinin, *Minotauromachia* gravüründen alındığı göze çarpmaktadır. Burada kullandığı 'Boğa', 'At', birçok figür *Kübit* özelliklerle birlikte *Guernica*'ya yerleştirilmiştir. Kuşkusuz sanatçının kullandığı hayvan sembolleri tesadüfi değildir. Eserinde kullandığı sembollerden bahsederken

<sup>373</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 199-200.

<sup>374</sup> Bkz: <http://catalogo.artium.org/book/export/html/5941>, Erişim Tarihi: 15.09.2016.

“Boğa, Faşizm’i simgelemiyor; o, kabalık, sertlik ve karanlık timsali. At ise halk. Tüm Guernica mürali sembolik, alegorik; problemin çözülüşünü mutlak bir surette ifade eden bir yapıttır<sup>375</sup>.” ifadesini kullanan sanatçı, yine eseri hakkında yaptığı açıklamalarına şu şekilde devam eder:

Atı, boğayı ve benzerini işte bu yüzden kullandım. Duvar resmi, siyasi bir sorunun kati suretle ifade edilmesi ve çözüm üretilmesi için yapılır; o yüzden sembolizmi kullandım<sup>376</sup>.



**Resim 2.34.** Pablo Picasso, *Guernica* 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya 349,3 x 776,6 cm, Kraliçe Sofya Ulusal Sanat Merkezi Müzesi, Madrid, İspanya. (<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>)

Picasso eserini oluştururken halktan gizlemez; bilakis halkın gözü önünde oluşturur. Bedeninden taşan duygularla eserini kısa sürede bitirir. Resimdeki boğa, ana hatlarda kadın resimleri ve diğer semboller *Kübizm*'i bıraktığı dönemlerde yaptığı duygularını anlattığı resimlerden sanki birer alıntı gibidir. “Figürlerin biçimleri bakımından biresimsel kübizmi ve 1920’li yıllardaki abartılmış gövdeleri; renk bakımından ise çözümsel kübizmi çağırıştırır. Bombalama, öğleden sonra, havanın henüz aydınlık olduğu bir anda gerçekleşmişti. Fakat tablodaki atmosferin karanlık olmasına karar vermişti sanatçı. Bu, olayın trajedisine daha uygundu. Parçalanmış biçimleri bir arada tutan siyah, gezegenleri kuşatan uzay gibidir sanki. Ayrıca, kompozisyon o kadar kalabalıktır ki, genel bütünlüğün sağlanabilmesi için renkten vazgeçmek akıllıcaydı. Öte yandan bu kadar çok elemanı bir arada tutacak bir çare daha vardı: Üçgen kompozisyon. Tablonun sol ve sağ alt köşelerinden üstte bir elin tuttuğu lambaya doğru çizilen ve yukarıda birleşen iki

<sup>375</sup> <http://www.ismailersevim.com.tr/?cat=46>, Erişim Tarihi: 18.09.2016.

<sup>376</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 198.

(görünmez) çizgi, geniş tabanlı bir üçgen oluşturur. Katliama maruz kalmış figürlerin büyük çoğunluğu (kesik bir baş, kırık kılıçlı bir kol, yaralı bedenini sürükleyen bir kadın ve ağzını açmış bir at) burada yer alır. Resmin sol üst tarafında bir boğa ve altında da kolunda ölü çocuğuyla ağlayan bir kadın imgesi vardır. Alevler içinde bağırarak bir başka insan ise, aynı yatay hat üstünde, tablonun sağ tarafındadır<sup>377</sup>.” Picasso *Guernica*’da, yaşanan katliamı ve acıyı sembollerle somutlaştırmakla kalmaz, İnsanlığın her türlü çatışmalarını empati ile yargılaması için, *Guernica*’yı bir başyapıt olarak geleceğe taşır. Eser öyle başarı elde eder ki; daha sergilenmeye başladığı ilk yıllarda bile ilgi odağı olur.



**Fotoğraf 2.7.** James McPhail, Press cutting from the Manchester Evening News, 31 January 1939 (*Manchester Evening Gazetesi*’nin 31 Ocak 1939 tarihli gazete kupürü), The Manchester Evening News, courtesy The British Library. (<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/guernica-car-showroom>)

Picasso’nun *Guernica*’sı öyle ses getirir ki, *The Manchester Evening Gazete*’si, eseri *Death Comes From The Air* (*Ölüm Havadan Gelir*) başlığı ile manşete taşır. Gazete haberinin içeriği, eserin küçük bir dünya turu kapsamında 2 Şubat 1939 tarihinde, ‘İspanyol Cumhuriyet Davasını desteklemek için bir Manchester araba

<sup>377</sup> Yılmaz, 92-93.

showroomunda sergilendiği üzerinedir. Ayrıca haberde mutlaka görülmesi gereken bir eser olarak lanse edilen Guernica için insanların kendilerini yargılamasına olanak veren bir yapıda olduğuna dair bir yorum yer alır. Gazete haberinde yer alan diğer dikkat çekici bir ifade ise; ‘Manchester Picasso ve Modern İngiliz Sanatı’nın amaçlarından biri olan, radikal savaş karşıtı harekete dikkat çekti.’ diyerek İngiltere’nin savaş karşıtı olduğunu göstermişti<sup>378</sup> şeklindedir.

### 2.1.10. Social Realism (Toplumsal Gerçekçilik)

*Birinci Dünya Savaşı*’ndan sonra diktatörlerin sanatçılara dayattıkları gerçekçilik kavramı, diğer ülkelerde varlıklarını sürdüren sanatçılar tarafından farklı biçimlerde ortaya konulmaktaydı. *Gerçekçi Sanat*’ı sahiplenen bu sanatçılar, *Yeni, Eleştirel* ve *Toplumsal* gibi kavramların gölgesinde sanatlarını yansıtmayı kendileriyle özdeşleştirmişler ve *Marksizm*’i benimsemişlerdir. Bu sanatçıların eserleri, çoğunlukla “toplumsal, siyasi ve ırksal adaletsizlikleri ya da ekonomik zorlukları tasvir eden bir itiraz mesajı taşımıştır<sup>379</sup>.”

*Toplumsal Gerçekçilik*, temelleri yirminci yüzyılın başlarına, bir anlamda Büyük Buhran dönemine kadar uzanmaktadır. “Büyük Buhran 20. yüzyılın başında Avrupa ve Amerika’da kenar mahalleler hızla genişlerken, orta sınıflar da zenginleşmiştir. Öte yandan, I. Dünya Savaşı’ndan sonra yeni bir tür toplumsal bilinç pek çok kişi tarafından paylaşılmaya başlanmıştır. Bu sanatçılar, fotoğrafçılar ve yazarlar yoksul sınıfların acımasız yaşam koşullarına odaklandıkça Toplumsal Gerçekçiler olarak anılmaya başlamışlardır. Amerikalı Toplumsal Gerçekçiler, 1930’lar boyunca, Büyük Buhran’ın kemer sıkılmaya zorladığı yoksulların mahrumiyetlerini tarafsız ve mesafeli bir biçimde kayıt altına almaktaydı<sup>380</sup>.”

Bu düşünceyi yansıtan sanatçılardan olan, Fernand Léger(1881-1955), Fransa cephesinde, *Büyük Savaş*’a katılmış, sonrasında ise zehirlendiğinden dolayı ıskartaya ayrılmış, bir ‘Fransa Ressam’ıydı. “Sanatçının, I. Dünya Savaşı’nda, sedye taşıyıcı olarak çalışmış olması, onda her toplumsal sınıfa ulaşmasını sağlayacak bir sanat

<sup>378</sup> Bkz: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/guernica-car-showroom> Erişim Tarihi: 18.09.2016.

<sup>379</sup> Susie Hodge, *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*, 156.

<sup>380</sup> Susie Hodge, *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*, 157.



yaratması isteğini doğurmuştur<sup>381</sup>.” Savaş öncesi dönemde, Cezanné’nın öğretisiyle gelişen *Kübizm* sanatçılarıyla birlikte çalışan Léger, “Kübist bir ressam olarak ün kazanmıştı. 1911’de Robert Delaunay, Marcel Duchamp ve Francis Picabia gibi sanatçılarla kaynaştığı *Puteaux* sanatçı grubuna -Orfik Kübistler- katıldı. Bundan sonra yapıtları giderek daha soyutlaş<sup>382</sup>”mıştır.



**Resim 2.35.** Fernand Léger, *La partie de cartes (Parti arasında Kart oyunu)* 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya 130 x 195 cm, Kröller-Müller Museum, Gelderland, Hollanda. (<http://krollermuller.nl/en/fernand-leger-soldiers-playing-cards>)

Öldürmenin yaşamak için tek çare olduğu savaş ortamından geriye dönen Léger, *La partie de cartes (Parti arasında Kart oyunu)* adlı eserinde; diğer eserlerinde olduğu gibi figüratif çalışmaya yönelmiş, soyutlamadan vazgeçmiş, savaş yıllarında yaşamış olduğu deneyimlerinden yola çıkarak ulaştığı, *Makineleşen Dünya* kavramı, onun vazgeçilmezi olmuştur. Resmindeki bütün imgeler hatta insan figürleri bile geometrik huni biçimlerine benzemeye başlamıştır. Yapmış olduğu resimdeki bütün parçalar, makine parçalarına benzemiştir. “Asker olduğu anlaşılan figürlerin başları, kol ve bacakları, giysileri, ellerindeki kâğıtlar, pipolarından çıkan duman ve nesnelere saran hava dâhil her şey sanki belli bir ritimle hareket eden bir motorun parçası gibi resmedilmiştir. İnsanî ve sürekli bir heyecandan ziyade, *mekanik bir kesiklik ve soğukluk* görülüyor kompozisyonda. Léger’nin bu ve benzeri resimleri Fransız Komünist Partisine pek iyi karşılanmıyordu. Belli ki Parti modern sanat eğilimlerine kuşkuyla bakıyor, ama yine de, kendine sosyalist diyen sanatçıları silip atamıyordu<sup>383</sup>.”

<sup>381</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, 652.

<sup>382</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 160.

<sup>383</sup> Yılmaz, 142.

Léger, Fransa'daki *Komünist Parti*'sinin kendisi hakkındaki bu düşüncelerinin farkında olduğu halde, toplumun anlayacağı, basit türde sanat yapmak yerine sanayileşme adına her gün yeni nesnelere üreten insanları, kendi gerçeği olarak kabullenip resmetmeyi tercih etmiştir. Aslında kendi deyimiyle; "Léger'in katkısı bir 'Yeni Gerçekçilik' çağrısıydı: bilinçli bir şekilde modern dünyaya yönelik bir çağrıyı destekleyecek modern bir sanat. Konuşması *Querelle du Realisme*, Paris, 1936'da yayınlandı<sup>384</sup>" ve ertesi yıl İngilizceye çevrildi. Léger'in bu yapmış olduğu bu *Yeni Gerçekçilik* çağrısı, ne teknolojik nesnelere ne de resimdeki soyut olan şeyeydi. Bunların tam aksine, Dünya'da yaşanan gerçekliğe yapılan çağrıydı.

Fransa'nın başkenti Paris'te, *Toplumsal Gerçekçilik*' akımı içerisinde sayılabilecek diğer bir isim ise gerçek adı Balthasar Klossowski(1908-2001) olan Balthus 'dur. Balthus, kariyerinin ilk yıllarında o zamanlar *Sürrealizm*' de dâhil olmak üzere, birçok grup içerisinde varlığını sürdürmekteydi. Fakat Balthus'un ismi birçok grup içerisinde anılsa da bütün hepsine karşı mesafeli davranmış ve kendi dilini oluşturmuştur. "Balthus resmî bir sanat eğitimi almamıştı, ama Eski Ustaları çalışmış, Pierre Bonnard ve Andre Derain gibi sanatçılar tarafından da teşvik edilmişti<sup>385</sup>." Yaşadığı döneme kadar varlık sürdüren bütün sanat hareketlerindeki eski büyük ustalardan etkilemiştir.



**Resim 2.36.** Balthus, *La Rue 'The Street' (Sokak)* 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya 195 x 240 cm, Modern Sanat Müzesi, New York. (<https://www.moma.org/collection/works/80582>)

<sup>384</sup> Harrison and Wood, 540.

<sup>385</sup> Phaidon Press, *Sanat Kitabı 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*, 26.



*Sokak* adlı resminin sürükleyici bir eser haline gelmesinde rol oynayan figürler tasvirlerinin fiziksel olarak birbiriyle etkileşimlerinin altını çizmek oldukça zordur. Resim, Balthus'un ilk dönem yapıtı olmasının yanında, hayatı boyunca oluşturduğu en büyük tablolarından biridir. Ayrıca tuvaldeki “figürler, İtalyan Rönesans fresklerindeki figürlerin güncelleştirilmiş versiyonlarıdır. Magritte’te karşımıza çıkan dobra ‘popüler’ gerçekçilik ögesine de rastlamak mümkündür; bu ögenin temelinde, figüratif otel ve dükkân tabelaları, panayirlarda rastlanan renkli dekorlar vardır (bu sonuncusu, Atget tarafından fotoğraflanmış ve Sürrealistlerin hayranlığını kazanmıştır). [...] Balthus bu tabloda, on dokuzuncu yüzyılın popüler baskılarından alınan kaynak malzemeyi, on beşinci yüzyılda yaşamış İtalyan usta Piero della Francesca'nın etkisiyle birleştirmiştir<sup>386</sup>.” Balthus’un *Sokak* resminde oluşturduğu arka fondaki binalar, yalnız bir şehri imlemek için, yalın ve sade bir biçimde işlenmiştir.

Amerika’da ise *Toplumsal Gerçekçi* sanatçıların büyük bölümü, “Meksikalı Duvar Ressamları’ndan ve Ashcan Okulu sanatçılarından (20. yüzyılın başında New York şehir hayatının ve manzarasının daha az çekici unsurlarını resmeden Amerikalı sanatçı grubu) etkilenmişti<sup>387</sup>.” Bu grubun en etkili sanatçılarından olan Edward Hopper (1882-1967) “New York’ta doğmuş Amerikalı bir gerçekçi ressam ve grafikerdir. Yağlıboya resimleriyle, özellikle deniz ve kır manzaralarının yanı sıra, Amerika’nın günlük hayatını ve bu hayatın içindeki insanları gözler önüne seren resimleriyle tanındı<sup>388</sup>.”



**Resim 2.37.** Edward Hopper, *Nighthawks (Gece Kuşları)* 1942, Tuval Üzerine Yağlıboya 84,1 x 152,4 cm, The Art Institute of Chicago.  
(<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/111628>)

<sup>386</sup> Lucie-Smith, 164.

<sup>387</sup> Susie Hodge, *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*, 157.

<sup>388</sup> Eric Grzymkowski, *Sanat 101: Leonardo da Vinci'den Andy Warhol'a Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey*, (2014), (Çev. Orhan Düz), Say Yayınları, İstanbul 2016, 112.

1942, yılında yapmış olduğu, *Gece Kuşları* tablosu Hopper'ın, New York caddelerinde gezerek, çizdiği yağınla eskizlerinin birleştirmesinden oluşturduğu tablolarından biridir. Hopper'ın *Gece Kuşları* adlı resmine başladığı zamanlarda yani 1941 ve 1942 yılları arasında, ABD *İkinci Dünya Savaşı*'na katılmak zorunda kalmıştır. Şöyle ki; "Japonlar, 7 Aralık 1941'de Pearl Harbor'a saldırdı ve ertesi gün Başkan Roosevelt Japonya'ya savaş açtı. 1942'nin başında Amerika Birleşik Devletleri, Filipinler'deki garnizonlarının Japonlar tarafından işgal edilmesi yüzünden onur kırıcı bir askeri yenilgi daha yaşadı. Muhafif Amerikan halkı, o zamana kadar hissetmediği işgal ve tehdit altında olma duygusunu ilk kez tattı<sup>389</sup>."

Halkın yaşadığı bu duyguları tuvaline aktarma amacı güden Hopper'ın, *Gece Kuşları* resimdeki figürler, "Bogart ve Bacall çifti, tezgâhın altına eğilen bar çalışanına bakıyorlar; elleri neredeyse birbirine degecek. Tezgâhın karşısındaki adamı ön plana çıkararak oturma planı, sırtı resme bakan kişiye dönük olan adamın göze daha fazla çarpmasını sağlıyor. Hopper, sokağın pek ıssız olmadığını iddia ederken belki de farkında olmadan büyük bir şehrin çatışan yalnızlığını kavramsallaştırıyordu. Lokantanın görünürde bir giriş kapısının olmaması resme bakan kişiyi manzaradan dışlamıştır; bu da resmi daha ilgi çekici yapmaktadır<sup>390</sup>."

Yapıldığı günden bugüne en çok röprodüksiyonları yapılan resimler arasında yer alan *Gece Kuşları*, "insanı yabancılaştıran modern kent yaşamından bahseder. Farklı bireyler -resmin isminde sözü edilen 'gece kuşları'- sokağa yayılan soluk mavimsi ışığıyla köşeye sıkıştırdığı karanlığın hain saldırısını zar zor engellercesine kaldırmı aydınlatan, gece boyunca açık bir kafenin parlak, aydınlık camekânının ardında bir araya gelmişlerdir. Işığın erişmediği her yer karanlıktır. Psikolojik bir yorum yapmak gerekirse; bu insanlar, bir araya gelmiş münzevi grubudur. Ama aynı zamanda korkularının ve arzularının esiri olup kendi içlerine kapanmışlardır. Gece yarısından sonraki doğal olmayan sessizliğin ve esrarengiz durgunluğun kente hâkim olduğu, gayet anlaşılır nedenle sadece işitme ve görme duyularına güvenilen saatlerin resmidir bu<sup>391</sup>." Bu resmiyle, Amerika halkının yaşadığı tüm sıkıntılarını, bunalımlarını anlatan Hopper, "20. yüzyılın ortasında Amerikan yaşantısını işlediği sıkıcı ve ifadesiz resimleri, sıradan

<sup>389</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 209.

<sup>390</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeyiz Gereken 1001 Resim*, 716.

<sup>391</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 208.

ortamların içindeki yabancılaşma ve beklemede olan hareket duygusunu güçlü bir şekilde ortaya koy<sup>392</sup>,muştur.

Hopper'ın dışında, New York'un Büyük Buhran dönemini anlatmaya uğraşan iki sanatçı daha vardı. Bu iki sanatçıdan biri Paris'te zengin sanatçı bir aileden gelen Reginald Marsh(1898-1954), diğeri ise Amerikalı Isabel Bishop(1902-1988)'tur. Isabel Bishop'ta Marsh gibi zengin bir aileden gelmektedir. Her iki sanatçı da zengin bir yaşama sahip olmalarına rağmen, sanat atölyelerinin etrafındaki alt kesimden insanların yaşadığı, mahallelerden etkilenmişlerdir.



**Resim 2.38.** Isabel Bishop, *Dante ve Virgilius Union Square (Dante ve Virgilius Union Meydanı'nda)* 1932, Tuval Üzerine Yağlıboya 68,6 x 133 cm, Delaware Sanat Müzesi, Wilmington.

(<http://www.radford.edu/rbarris/Women%20and%20art/amerwom05/isabelbishop.html>)

Bishop, *Dante ve Virgilius Union Meydanı'nda* adlı resminde, New York sokaklarındaki insanların yaşamını, İncil'de geçmiş olmasının yanında, Fantastik bir öge olarak da tasvir edilen, Dante'nin, *Cehennem* yapıtıyla karşılaştırmaktadır. Bishop bu eserinde; “New York'un Dante'nin *Araf*'ının modern bir versiyonu olduğunu ileri sürer; ancak ruh hali öfkeli olmaktan çok hüznüldür<sup>393</sup>.” Sanatsal açıdan etkin düzeyde bir yeteneğe sahip olsa da, Bishop çizdiği resimleriyle hak ettiği yeri bulamamıştır.

ABD'de bu sanatçıların yanında *Toplumsal Gerçekçilik* akımı içerisinde sayılabilecek diğeri bir isim olan ve ön hazırlığını Litografi ve Grafik ile oluşturduğu eserleri ile dikkat çeken Ben Shahn(1898-1969):

<sup>392</sup> Michael Bird, *Sanatı Değiştiren 100 Fikir*, (2012), (Çev.: Deniz Öztok), Literatür Yayıncılık, İstanbul 2016, 156.

<sup>393</sup> Lucie-Smith, 162.

Yoksulluk ve savaş hakkında konuşmak pek bir şey ifade etmiyor; ama bu tür şeyleri bir yere kadar bile gösterebilirsen, insanların nasıl şartlarda yaşadığı hakkında çok fazla şey göstermiş olursun<sup>394</sup>.

Sözleri ile *Toplumsal Gerçekçilik* akımı hakkındaki görüşlerini ortaya koymuştur.

### 2.1.11. CoBrA (Cobra Grubu)

Amerika'nın 1945 yılında Japonya'nın iki farklı bölgesine, Ağustos ayının farklı günlerinde attığı atom bombaları, dünya üzerinde 40 milyondan fazla insanın ölmesine zemin hazırlayan *İkinci Dünya Savaşı*'nın sonlanmasına neden olur. İnsanlığın bu büyük yıkımı, *Cobra Grubu*'nun ve dışavurumculuğun yeniden canlanmasına yol açar. *Cobra Grubu*, "1948 yılında Paris'te bir araya gelen Avrupalı sanatçılar topluluğudur. Bu isim, grubun önemli isimlerinden bazılarının yaşadığı şehirlerin ilk harflerinin bir araya getirilmesinden oluşmuştur: Kopenhag (COpenhagen), Brüksel ve Amsterdam. 1951 yılında dağılan grubun üyeleri arasında Pierre Alechinsky, Karel Appel, Asger Jorn ve Lucebert vardı<sup>395</sup>."

Savaş sonrası atmosferde oluşan, özgürleşme isteği içinde olan 'birey' olgusuna atıfta bulunan *Cobra Grubu* sanatçıları "1948'de Hollanda'da çıkan *Reflex* dergisinde yayınlanan Kobra manifestosu, 'Klasik Batı Kültürü'nü reddederek, yerine 'kuralları insanın yaşamsallığının temel taleplerine dayanan bir sistem'in geçirilmesi çağrısında bulunsa da,<sup>396</sup> Kobra grubunun Modernizmin yüzyılın ilk yıllarındaki gelişimiyle görünür bağları vardı<sup>397</sup>."

*Dünya Savaşları*'nın tüm dünya üzerinde yarattığı bu büyük yıkım, toplumlarda akıl hastalıklarının baş göstermesine neden olur. *Cobra Grubu* sanatçılarının ilham aldığı akıl hastalarının ruhsal açıdan yaşadıkları çalkantılardır. *Cobra Grubu* sanatçılarını özgün yapan şey ise; Bu ruhsal durumu tuvallerine çocukların dünyalarından ifade eder gibi hayalleri ile biçimlendirip yansıtmaıdır. Bu ifade şeklini, 1949 yılında Stedelick'de açılan sergi üzerine galeri sahibi William Sandberg şöyle yorumlamıştır;

<sup>394</sup> Susie Hodge, *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*, 157.

<sup>395</sup> Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, 150.

<sup>396</sup> Wiemjin Stokvis, *Cobra yeniden yayınlanan Constant Nieuwenhuys imzalı Kobra Manifestosu*, 1988, 31, içinde; Edward Lucie-Smith, *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, (1996), (Çev: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay), Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2004, 197.

<sup>397</sup> Lucie-Smith, 197.

Topluma, yaşlı Batı kültürümüzün toplu yıkımını, geçmiş yüzyılların sanatının kınanışını, zihinsel özürlülerin bozuk görüntülerine yönelik ilgiyi ve birkaç çocuğun devrimci sözlerini kabul ettirmeye çalışıyorlar<sup>398</sup>.

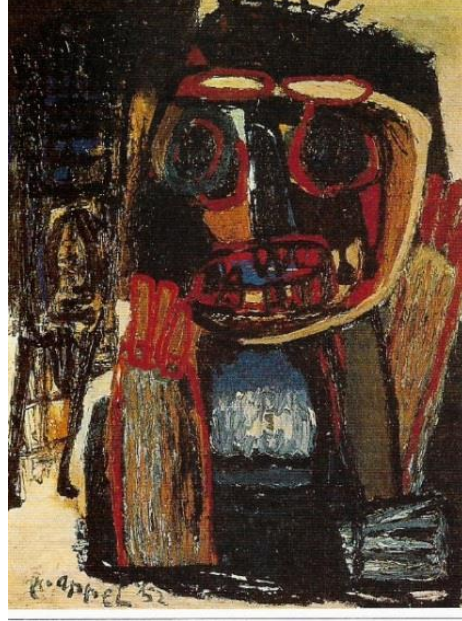


**Resim 2.39.** Karel Appel, *Hip, Hip, Hoorah!* 1949, Tuval Üzerine Yağlıboya 81,7 x 127 cm, Tate Gallery, Londra.  
(<https://www.wikiart.org/en/karel-appel/hip-hip-hoorah-1949>)

Karel Appel (1921-2006), sanat anlayışı açısından ekspresyonizm sanatçısı Edward Munch'tan etkilenmiş ve resimlerinde Munch tarzı bir atmosfer yaratmıştır. İlk başlarda eserlerinde, "Picasso ve Miro'nun 1930'larda yaptığı çalışmalarından da esinler taşır, ama bunlara çocuksu bir doğaçlamanın dokunuşları eklenmiştir<sup>399</sup>." Avrupa'da soyut resmi durgun, sönük ve basit bulan Appel, ekspresif bir etki ile cesaret edilemeyen mitolojik konuları ele almıştır.

<sup>398</sup> Henri Dorra, *Symbolist Art Theories A Critical Anthology*, University of California Press, London 1994, 134.

<sup>399</sup> Lucie-Smith, 197.



**Resim 2.40.** Karel Appel, *Phantom with Mask (Maskeli Hayalet)* 1952, Tuval Üzerine Yağlıboya 89 x 116 cm, Özel Koleksiyon.  
(<http://www.bridgemanimages.com/fr/asset/12642/appel-karel-1921-2006/phantom-with-mask-1952>)

Grubun dağılması döneminde yaptığı *Maskeli Hayalet* tablosunda çocuksu figür yine ekspresif bir dille yapılmış olup, “gözlerini ve dişlerini şeytani bir ifadeyle izleyici üzerinde odaklamıştır. Boya, kalın, geniş fırça vuruşlarıyla uygulanmıştır. Kaba ve vahşi, ama mizah anlayışı ve çocuksu bir nitelik de içeren bir görüntü yaratılmıştır. Appel, boyayı uygulama eylemini, özgürleşme ve neredeyse duyuşsal bir deneyim olarak görür. Çılgın renk darbeleriyle ifade edilen saf enerji ile vahşi, meydan okuyucu konuları bir araya getirmekten çok hoşlanır<sup>400</sup>.”

Modern Dünyanın sanat ortamında etki gösteren Danimarka’da doğan diğer *Cobra Grubu* sanatçısı Asger Jorn (1914-1973), resim dilini kendi radikal düşüncelerini ve dünya görüşünü aktarabileceği bir araç olarak görmüş ve hayatını bir devrimci gibi devam ettirmiştir. “Marksist bir grup olan ‘Situationist International’ı kurmak için yardımlarda bulunmuştur. Guy Debord’un da içinde olduğu ressamlar ve yazarlar bu toplum platformunu, radikal siyasi düşüncelerini ifade edebilmeleri amacı ile kurmuşlardı<sup>401</sup>.”

<sup>400</sup> Phaidon Press, *Sanat Kitabı 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*, 16.

<sup>401</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, 782.





**Resim 2.41.** Asger Jorn, *Solvejg* 1959, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91,44 x 73,66 cm, Özel Koleksiyon.

(<http://artsalesindex.artinfo.com/auctions/Asger-Jorn-726173/Solvejg-1959>)

Melankoli, üzüntü, çaresizlik ve gizemli bir atmosfere sahip olan “Solvejg”, Jorn'un folklor ve mit içeren hayalperest çalışmalarında sert fırça darbelerini ve titreyen ana renklerini örnekler. Aslında Ekspresyonist olmasına rağmen bu çalışma parlak renkleri ile hareket içermektedir. Jorn, Soyut tarzı eleştirmiş olmasına rağmen çalışması temel ilkelerini başa çıkılamayan akımdan alır<sup>402</sup>.”

Hayaller ile biçimlendirilmiş çocuksu resimlerin kaynağını tıpkı *Sürrealizm*'de olduğu gibi “Kobra sanatçıları da köklerini sürrealist otomatizm, Freud psikolojisi ve varoluşçuluktan almışlardı<sup>403</sup>.” *Sürrealizm*'in siyasi tarafı “Cobra grubunda, Ortodoks Komünizme ve onun sanat alanındaki katı öğretisi olan Gerçekçiliğe bir tür sol kanat direniş şeklinde varlığını sürdürdü<sup>404</sup>.” Fakat *Sürrealistler*'den farklı olarak *Cobra Grubu*, eserlerini insanın bütün psikolojik deneyimlerinden yola çıkarak ekspresif bir dille anlatmışlardır. Alechinsky bunu şöyle açıklamıştır:

<sup>402</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, 782.

<sup>403</sup> Fineberg, 153.

<sup>404</sup> Harrison and Wood, 598.

Kobra çocukluğa doğru ilerleyen, yetişkinler için geçerli saf olmayan yöntemlerle halk sanatı ve çocuk sanatını kendileri için geri kazanmaya çalışan bir sanat biçimidir<sup>405</sup>.

Jonathan Fineberg, *Cobra Grubu'nun Sürrealistler'den ayrılan yönünü* şu şekilde açıklar: “Bu anlamda sürrealistlerden ayrılmışlardır. Kobra'nın ‘kendiliğindenlik’ çağrısı gelişmiş zihnin süreçlerini etkileyen tüm deneyim çeşitliliğini kabul ediyordu, oysa Breton, otomatizm aracılığıyla bilinçdışının ‘saf’ dışavurumuna dair idealistlik arzusunun devam ettirdi. Breton'un bilinçdışının kendini açığa vurmasını harekete geçirmeyi umduğu yerde, bu sanatçılar bilinçdışı güçlerin yol gösterişi aracılığıyla gerçeklikle daha bütünsel bir karşılaşmanın peşine düştüler<sup>406</sup>.”



**Resim 2.42.** Pierre Alechinsky, *Death and the Maiden (Ölüm ve Bakire Kız)* 1967, Tuvalle Monte Edilmiş Kâğıt Üzerine Akrilik, 137 x 137 cm, Koleksiyon Marion Lefebvre, Los Angeles. (<http://www.radford.edu/rbarris/art428/art427/Cobra.html>)

Alechinsky' in *Ölüm ve Bakire Kız* eseri; *Cobra Grubu'nun* özelliklerini taşımakla beraber alanında yeni bir yöntem de geliştirmiştir. “Bu siyah beyaz gösterimler, üstü kapalı bir etkileşim içinde, kendiliğinden karşılıklar, tekrarlar ve merkezden gelen düşüncelerin dönüşümü aracılığıyla ortaya çıkararak, çerçeve çerçeve gelişmiştir. Bu dönemde Alechinsky buradaki gibi, vurguyu merkezi bir formlar setine

<sup>405</sup> Pierre Alechinsky, *Painting Writings*, Cited in Lambert, *Cobra*, Museum of art, Carnegie Institute, Pittsburgh, 1978, 186.

<sup>406</sup> Fineberg, 154.

doğru zorlayan, merkezdeki imajı, kenarlıklardaki bambaşka bir imajlar setiyle kuşatma prensibi üzerine kapsamlı bir çalışmalar serisi resmetti. Bu alışmalar, edebiyatta yazarın okuyucu üzerindeki otoritesini ve sosyal ve entelektüel yapılar da Ana Akımın (normatif merkezin) hegemonyasını sorgulayan ağdaş Fransız Post-Modernizmiyle zengin bir şekilde yankılanır<sup>407</sup>.”

İlerleyen süreçte *Cobra Grubu* birçok sanatçıyı da içine alarak etkin bir grup özelliği taşımış, 1951 yılında grup üyelerinin dağılmasıyla sona ermiştir. Fakat grup sanatçıları eserlerindeki ekspresif etkiyi hayatları boyunca kaybetmemişlerdir.



---

<sup>407</sup> Fineberg, 154.

## 2.2. 1950 SONRASI

### 2.2.1. Gutai Bijunsu Kyokai (Somut Sanat Grubu)

İkinci Büyük Savaş'ta, ABD'nin Japonya'nın iki kentine *Atom Bombası* atması sonucunda, iki yüz kırk bin kişinin hayatını kaybetmesiyle, Japonya büyük bir yenilgiye uğrar. “General Douglas Mac Arthur (işgal ordularının komutanı), Batı tarzı bir demokrasi için Japon İmparatorluğu'nun kurumlarını sistematik olarak dağıtmaya başlamıştır. Bu, ekonomi acınacak durumdayken sivil alanda olduğu kadar aynı zamanda kültürel alanda da gelenekleri tutarsız hale getirir. Söz konusu durum—1950'ler boyunca devam eder—bir taraftan çağdaş sanat için bir piyasa olmadığı anlamına gelmektedir ama diğer taraftan da deneysel çalışmalar yapmak için yeni bir özgürlük vardır<sup>408</sup>.”

Bu yeni özgürlük anlayışıyla birlikte Soyut sanat üzerine çalışmalar yapan Jiro Yoshihara, doğduğu şehir olan Osaka'da, daha önceden sanat alanında kendilerini kanıtlamış sanatçıları bir araya getirerek, 1954 yılında “Gutai Bijunsu Kyokai (Somut Sanat Grubu)<sup>409</sup>” kurar. Zengin bir ailenin çocuğu olarak Dünya'ya gelen, “sanayici olarak servetini kazanan Jiro Yoshihara (1905-72), kendi kendine resim yapmayı öğrenmiş ve Japonya'nın ilk Soyut ressamı unvanına sahip olmuştu<sup>410</sup>.” Gutai sanatçı grubunu, servetiyle destekleyen Yoshihara, daha önceden “1953 yılında Japon Soyut Sanat kulübünü kurmuş, 1954'te de Osaka'da Gutai'yi, onsekiz genç sanatçıyla birlikte bir araya getirmişti. Aynı adı taşıyan dergi, yayımına 1955 yılında başladı ve uluslararası bir ün kazandı<sup>411</sup>.” 1954 yılında Amagasaki'li Kazuo Shiraga (1924-2008), tavandan asmış olduğu halata tutunarak, ayaklarını boya içinde kaydırarak oluşturduğu resimlerini, Kobe'li genç sanatçı Saburo Murakami (1925-1996), mürekkebe batırılmış olduğu topu kâğıda atarak, oluşturduğu resimlerini sergilemiştir.

“1955'te Tokyo'da açılan ‘Birinci Gutai Sanat Sergisi’ hem resmi olarak yeni bir özgürlüğü, hem de serginin kapanışını sanatçıların sergideki tüm çalışmaları imha ettiği

<sup>408</sup> Fineberg, 216.

<sup>409</sup> Harrison and Wood, 740.

<sup>410</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, 835.

<sup>411</sup> Harrison and Wood, 740.

bir şenlik ateşiyle gerçekleştirdiği için metalaşmış objelerin yapılması ve satılmasının anarşist bir eleştirisini sembolize etmektedir<sup>412</sup>.” ‘*Gutai Grubu*’ sanatçıları, *İkinci Dünya Savaşı* sonrası yeni Japonya’nın kazandığı özgürlüğü, sanatları vasıtasıyla yansıtmışlardır.



**Fotoğraf 2.8.** Ohara Kaikan, ‘*Kazuo Shiraga*’, *Challenging Mud (Çamura Meydan Okumak)* 1955, Ashiya City Museum of Art and History, Ashiya.  
(<http://www.rudedo.be/amarant08/happening-en-performance/voorlopers/kazuo-shiraga-challenging-mud-1955/shiraga01/>)

Shiraga’nın ‘*Çamura Meydan Okumak*’ adlı performansı, ‘*Birinci Gutai Sanat Sergisi*’nin en dikkat çeken iki eserinden biri olur. Shiraga, “kıvamlı bir çamur çemberinin içine batmış vaziyette, etkileyici beden hareketlerinin serbest bir dizilişini canlandırır. *Çamura Meydan Okumak*, hem ekspressif eylemin derininde yatan bedensel ilkeliği vurgulamış hem de Batı Sanatında hâlâ tualle ya da heykeli yapılmış objeyle sınırlandırılan resimsel jestin ötesine geçme girişiminde bulunmuştur<sup>413</sup>.” Shiraga’nın performansını sergiledikten sonra oluşturduğu çamur yığını üzerinde oynama yapılmadan bırakılarak, olduğu yerde bir sanat eseri olarak sergilenir.

*Gutai Grubu* sanatçıları ertesi yıl, yine Tokyo’da ikinci bir sergi daha düzenler. Bu sergide Saburo Murakami, ‘*42 Kâğıttan Oluşan 21 Panelin içinden Geçmek*’ adlı

<sup>412</sup> Fineberg, 217.

<sup>413</sup> Fineberg, 217.

eseri ile “kendisini kâğıttan perdelerin arasında savurdu<sup>414</sup>.” Murakami bu ünlü eserinin tekrarını, hayatı boyunca katıldığı sergilerde birçok kere yineler.



**Fotoğraf 2.9.** Ohara Kaikan, Saburo Murakami, Passing Through ‘21 Panels of 42 Papers’ (42 Kâğıttan Oluşan 21 Panelin içinden Geçmek) 1956, Ashiya City Museum of Art and History, Ashiya.

(<http://www.artsjournal.com/artopia/2013/03/gutai-center-stage.html>)

1956 yılında Tokyo'da yapılan "İkinci Gutai Sanat Sergisinde Murakami, yapmış olduğu, ‘42 Kâğıttan Oluşan 21 Panelin içinden Geçmek’ eserini oluşturduktan sonra sergiye katılanlara yaktırarak yok etmiştir. Fakat “Sanatçı, otantikliğin, düşüncenin doğasında bulunduğunu, eylemle somutluk kazandığım ve geriye kalan fiziksel nesnenin hiçbir Önemi olmadığını ortaya koyarak, kâğıt panellerinin yeniden kurulabilmesi ve piyesin performansının başkaları tarafından da gerçekleştirilebilmesi için açık talimatlar vermiştir<sup>415</sup>.”

“Yoshihara’nın ‘Gutai Manifestosu’ Osaka’da, Aralık 1956’da yayınlandı<sup>416</sup>.” ‘Gutai Bijunsu Kyokai’ grubunu oluşturan ve gruba sürekli bir biçimde maddi destek sağlayan Jiro Yoshihara, “ikinci evliliğinden sonra John Marin, Reginald Marsh, Hans Hoffman, Franz Kline ve Jackson Pollock gibi sanatçılarla arkadaşlık kurmuş, büyük bir

<sup>414</sup> Harrison and Wood, 741.

<sup>415</sup> Fineberg, 217.

<sup>416</sup> Harrison and Wood, 741.



istekle sanatla ilgilenmiş<sup>417</sup>ti. 1956 yılında *Soyut Dışavurumculuk*'tan kazandığı tecrübe ile Ashiya şehrindeki bir parkta, halka açık gerçekleştirdiği ve herkesin kendini özgürce ifade edebileceği çalışmasını oluşturur.



**Resim 2.43.** Jiro Yoshihara, *Oil Painting (Yağlıboya Resim Yapma)* 1959, Tuval Üzerine Yağlıboya 162 x 130 cm, Stadler Galerisi, Paris.  
(<https://www.soho-art.com/oil-painting/1249603787/Jiro-Yoshihara/Painting-1959.html>)

Yoshihara'nın '*Yağlıboya Resim Yapma*' adlı çalışması, "Doğu ve Batı üslûplarının incelikli bir karışımını içerir. Zen'i ve geleneksel Doğu hattatlığının Zen yorumlarını Amerikan Soyut Ekspresyonizminden öğrenilenlerle birleştirir<sup>418</sup>." Yoshihara'nın hem kendi oluşturduğu hem de kuruculuğunu yapmış olduğu *Gutai Grubu*'nun sanatçılarının ürettiği eserlerden, Avrupa'da ve ABD'de birçok sanatçı etkilenmiştir.

*Gutai Grubu*'nun somut sanatla ilişkilendirdiği "bu eğilimin savaş sonrasındaki modernlik koşullarına daha doğrudan bir katılımı sağlayacağına inanılıyordu. (Bu koşullar toplumsal dokuları *İkinci Dünya Savaşı*'yla ağır bir yara almış ve sonrasında

<sup>417</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, 835.

<sup>418</sup> Lucie-Smith, 241.

önemli bir iyileşme ve dönüşme sürecine girmiş uluslarda çok daha büyük bir kuvvetle görülüyordu.)<sup>419</sup> Japonya'daki bu eğilim, Yoshihara'nın 1972 yılında hayatını kaybetmesiyle birlikte önderliğini yapmış olduğu *Gutai Grubu* sanatçılarının dağılması üzerine son bulmuştur.

### 2.2.2. Neo Dada

*İkinci Dünya Savaşı*'ndan sonra ortaya çıkan *Soyut Dışavurumculuk*, sanatçının olumsuz duygularını anlatır. Bu olumsuz duygu hissine karşı, yeni arayışlara yönelen bazı sanatçılar, *Birinci Dünya Savaşı*'ndan sonra ortaya çıkan dada hareketinin hazır nesne kullanımından yola çıkarak; yeniden *Dada* yani *Neo Dada*'yı oluştururlar. “Öte yandan, gerek konu, gerekse malzeme anlamında gündelik hayatın kültürel verilerini kullanan bu sanatçıların “neo-Dadacı” olarak nitelendirilmesi, [...] Marcel Duchamp gibi bazı eski Dadacıların tepkisini çekmiştir<sup>420</sup>.” Marcel Duchamp, Hans Richter'e gönderdiği mektubunda ki şu şekilde tepki verir;

Ben hazır-nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-Dadacılar ise benim hazır-nesnelerimde estetik güzellik buluyorlar! Şişeliği ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlatmıştım, ama bak onlar bunları estetik açıdan övüyorlar!<sup>421</sup>.

Fakat *Neo Dada*'cılar, *Birinci Dünya Savaşı*'nda ortaya çıkan *Dada Hareketi* gibi “sanat dâhil kapitalizmin bütün kuramlarına karşı<sup>422</sup>” çıkmaz. Tam aksine bütün kuramlardan etkilenir ve kapitalizmin bütün ürünlerinden faydalanırlar. *Neo Dada*'cılar da *Dada Hareketi* sanatçıları gibi sanat dünyasında etkin rol oynarlar. 1961 yılında Richard Hamilton bu durumu şöyle açıklar;

Öncülleri kadar şiddetli ve becerikli yeni bir Dadacı kuşak ortaya çıkmıştır, ama bu Dada Çocukları izleyici ve piyasa tarafından kabul görmekte, devlet müzeleri tarafından meşru kılınmaktadır - mit yaratma eylemiyse, yapıtın içeriğinden yapıtın içeriği olarak sanatçıya kaymıştır<sup>423</sup>.

*Neo Dada*'ın en önemli isimlerinden olan Jasper Johns (1930-), sadece *Dada Hareketi*'nin en büyük öncüsü olan “Marcel Duchamp'tan değil -Duchamp'ın hazır nesnelinde olduğu gibi bayrak desenini ‘verili’ alsa da-, aynı zamanda müzikal

<sup>419</sup> Harrison and Wood, 741.

<sup>420</sup> Antmen, 160.

<sup>421</sup> Antmen, 160-161.

<sup>422</sup> Yılmaz, 254.

<sup>423</sup> Antmen, 164.

kompozisyonlarda ve gösterilerde de rastlantısal, doğaçlama süreçlerin savunucusu olan besteci John Cage'den de (1912-1992) etkilenmiştir<sup>424</sup>.”



**Resim 2.44.** Jasper Johns, *Flag (Bayrak)* 1954-1955. Karışık Malzeme 107 x 154 cm, The Museum of Modern Art, New York. (<https://www.moma.org/collection/works/78805>)

Johns, bu eserinde Duchamp'ın 'ready-made'lerinden yola çıkarak; Amerika Birleşik Devletleri'nin bayrağının desenlerini olduğu gibi almış ve üzerinde bazı değişiklikler yapmıştır. Yapmış olduğu “en belirgin değişiklik Johns'un çabuk kuruyan sıcak balmumunu araç olarak kullanmasıdır. Bu sayede kalın koyu renk boyaya benzer bir yüzey yaratarak yarı-dışavurumcu bir hava vermiştir<sup>425</sup>.” Johns, *Bayrak* başlığı altında bir seri oluşturur. “Ocak 1958'de New York'ta, Leo Castelli Galerisi'nde bu resimler ilk kez sergilendiğinde, kamuoyunda bir kızgınlık yarattı. Johns ulusal bayrakla alay mı ediyordu, yoksa yüceltiyor muydu<sup>426</sup>?” Hâlbuki Johns, bu eserinde *Soyut Dışavurumcu* ressamlarla dalga geçmeyi amaç edinmiştir. Ve bu amacının nedeni, “Soyut Ekspresyonistlerin kendi kendilerini öven duruşlarını ve bireysel kendini ifade etmeye verdikleri önem<sup>427</sup>”dir. Johns, *Bayrak* eserlerinde “Amerikan kültürünün en duygu yüklü sembolünü almış, onu duygusal yükünden arındırılmış tekdüze bir desen konumuna indirgemiş ve "Bu bir bayrak mıdır, yoksa bayrak resmi midir?" sorusunu ortaya atmıştır<sup>428</sup>.”

*Neo Dada*'da, Marcel Duchamp etkisinde olan Robert Rauschenberg (1925 – 2008) aynı zamanda Kurt Schwitters'inde bileşik resimlerinden de etkilenmiştir.

<sup>424</sup> Lucie-Smith, 231-232.

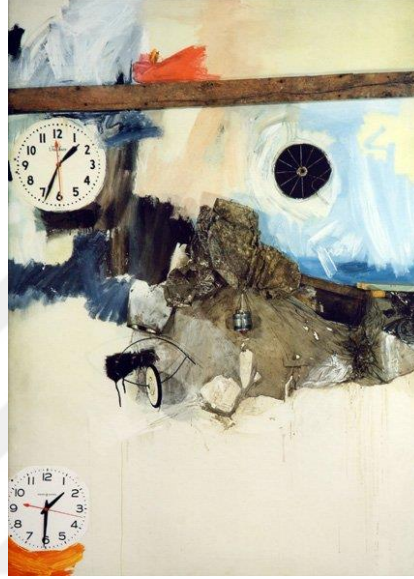
<sup>425</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, 773.

<sup>426</sup> Lynton, 283.

<sup>427</sup> Lucie-Smith, 231.

<sup>428</sup> Lucie-Smith, 231.

Sanatçıların “bileşik resimlerin en önemli yönü, yapılmış nesnelere çok seçilmiş nesnelere vurgu yapmaları değil, malzemeler arasında bir tür hiyerarşi bulunduğu örneğin, resimlerin esas olarak boya ve tuvalle üretildiği- düşüncesine yönelttikleri saldırıdır<sup>429</sup>.” Sözlerinden yola çıkaran ve bir saldırı oluşturmayı amaçlayan “Rauschenberg kendi malzemesini sokakta bulmuş<sup>430</sup>” ve tuvalini bir nesne gibi değerlendirip, onu ‘yapı bozuma’ uğratmıştır.



**Resim 2.45.** Robert Rauschenberg, *Rezervuar*, 1961, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Kurşunkalem, Kolaj Malzemesi Olarak Kumaş, Ahşap ve Metal, 158,7 x 217,2 cm, National Museum of American Art, Washington  
(<http://www.rauschenbergfoundation.org/art/series/combine>)

Rauschenberg, *Rezervuar* eserinde kendi seçtiği nesnelere öylesine boyanmış bir yüzeye yerleştirir. Kalın, sert, fırça darbeleriyle yapmış olduğu bu resimde de olduğu gibi bütün resimlerinin boya seçimini yaparken Stephen Farthing’ in dediğine göre; “Ticari olarak üretilmiş boyaları kabul etmedi ve Eski Ustalara saygı olarak, kendi boyasını hazırladı<sup>431</sup>.” İnsanların günlük yaşamında kullandığı nesnelere içerisinden seçtiği, “Sol üst köşedeki saat sanatçının yapıta başladığı anı, diğer saat ise bitiş anını gösteriyor. Bu ‘karışık’ resim Rauschenberg’in çeşitli imge ve nesne gruplarını seçip yan yana getirme yönteminin bir örneğidir. Sanatçı bu yöntemi kullanırken toplumsal bir ileti vermeyi değil, geleneksel resim alanı düşüncesinden kopmayı amaçlamıştır. Yaklaşımını ‘sanat ile

<sup>429</sup> Lucie-Smith, 232.

<sup>430</sup> Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, 153.

<sup>431</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, 807.

yaşam arasındaki boşlukta çalışmak' Rezervuar olarak açıklamaktadır<sup>432</sup>." Rauschenberg gündelik yaşamındaki nesnelere resim sanatıyla bir araya getirmesiyle, *Pop Art*'ın sanatçılara ilham kaynağı olmuştur.

### 2.2.3. Nouveau réalisme (Yeni Gerçekçilik)

*Yeni Gerçekçi* sanat akımında yer alan ve Fransa kökenli, Soyut tarzda resimler yapan ressam Marie Raymond'ın (1908-1989), oğlu olarak Fransa'nın Nice şehrinde dünyaya gelen Yves Klein'ın (1928-1962), babası da bir ressamdı ve *Figüratif Resim* ile uğraşıyordu. Resim sanatında iyi gelirlere ulaşamayan anne ve babası Klein'ı, tüccarların daha iyi kazanacağı düşüncesiyle ticarete yönlendirmeye çalışmışlardır. Fakat Klein, her iki alandan da, farklı olan Uzakdoğu sporuna yönelmiştir. "1952'de Japonya giderek judoda dördüncü dan derecesine kadar yükseldi. Bu arada, orada ilk sergisini açtı ve bir yıl sonra da Japon Judo Federasyonu'nun teknik yöneticisi olmak üzere Madrid'e döndü<sup>433</sup>." Her ne kadar Klein, Judo'da başarılar elde etse de anne-baba mesleğinden kendini daha fazla soyutlayamaz ve 1955 yılında Paris'e gelip bir çalışmasını sergilemek ister.



**Resim 2.46.** Yves Klein, *Monochrome Orange (Tek Renkli Turuncu)* 1955, Tuval Üzerine Saf Sentetik Reçine ve Pigment, 50 x 150 cm, Centre Pompidou Paris. (<https://doudou.gheerbrant.com/?p=17941>)

Yeni arayışlar peşinde olan Klein'ın bu "tek-renkli (portakal rengi) resmi, Salon des Realites Nouvelles tarafından kabul edilmedi<sup>434</sup>." Bu reddediliş Klein'ın bir nebze de olsa sanat fikrinden uzaklaşmasına neden olur ve Japonya'da Judo büyük başarı yol kat etmesi sayesinde aydınlanmak için meditasyon yapan 'Zen Budist' lere da

<sup>432</sup> Phaidon Press, *Sanat Kitabı 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*, 378.

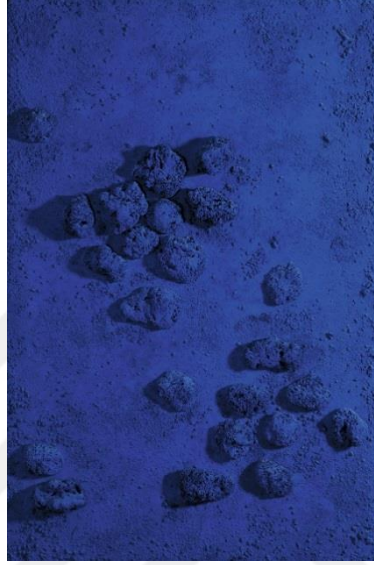
<sup>433</sup> Yılmaz, 365-366

<sup>434</sup> Lynton, 376.



katılır.“Klein’in (kendi deyişiyile) ‘sanat düşüncesinden uzaklaşma’ isteğinin gerisinde Zen Budizmi yatmaktadır. Klein şöyle diyordu:

Resmîn özü, o ‘uçucu tutkal’ denilen şey; sanatçının bütün yaratıcı varlığıyla gizlediği, tablonun resimsel öğeleri arasına yerleştirme, üstünü kapama, sızdırma gücüne sahip olduğu, arada bulunan üründür.<sup>435</sup>



**Resim 2.47.** Yves Klein, *RE No. 15* 1960, Kâğıt Üzerine Sentetik Reçine İçinde Kuru Boya, (170 x 60 cm), Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. (<https://studydroid.com/printerFriendlyViewPack.php?packId=324051>)

Klein, *Zen Budizm*’den sanat üzerine çevirdiği bu deneyimini, patentini aldığı *Klein Mavisî*’ni kullandığı ve başka renk katmadığı tablolarında da kullanmıştır. “Klein'a göre, mavi, gökyüzünün hayal edilen özgürlüğünün sembolüydü. Kendisini 'Mavi Boşluğun Elçisi' ilan eden Klein, bir renk olarak var olmak için renkler dünyasına girmek istiyordu. ‘Saf renk davasını benimsiyorum; Saf Renk, korkak çizginin ve onun resimdeki yansıması olan çizimin oyununa gelip işgal edilmiştir,’ diyordu. Bu tabloların yumuşak dokuyu çağrıştıran yüzeyleri, minimallik düşüncesiyle ilgili olarak, Robert Ryman’ın beyaz tablolarında daha farklı, doğaüstücü bir yaklaşım sunarlar<sup>436</sup>.”

Sanatçıların yaratı süreçlerinin bir parçası olan ben egosu ile kendini yüceltmek için, usta Judo’cu olan Klein, “28 Nisan 1958 tarihinde Iris Clert Galerisinde [...](o

<sup>435</sup> Pierre Descargues, Yves Klein (Yahudi Müzesinde düzenlenen retrospektif sergisinin kataloğu), New York, 1967, 18, içinde; Edward Lucie-Smith, *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, (1996), (Çev: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay), Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2004, 273.

<sup>436</sup> Lucie-Smith, 273.



ünlü fotoğrafında olduğu gibi) ikinci kat penceresinden atlayarak çıkmış [...] ve boşluğu avucunun içine<sup>437</sup>” alıp gelen izler çevreye açık çek karşılığında havayı sat<sup>438</sup>”mıştır. Klein’in bu tür davranışları, insanlar tarafından, absürt şekilde algılanmış ve Klein’in bir deli olarak nitelendirilmesine sebep olmuştur.

Çok yönlü alanlara ilgi duyan, bir kişilik yapısı ile Klein, “Önceden caz piyanistliği yaptığı yıllarda, bir müzik grubunun başı olmayı da düşlemişti<sup>439</sup>.” Herkese açık Performanslar düzenlenmeye başlayan Klein, bu hayalini gerçekleştirmek için bir performansında, yine kendisine ait bir beste ile “yirmi müzisyenin on dakika boyunca tek bir notayı çalıp on dakika boyunca sessiz kaldığı Monoton Senfoni adlı beste eşliğinde, maviye boyanmış çıplak kızlar yine Klein’in direktifleri doğrultusunda, yerlere serilmiş tuvaler üzerinde yuvarlan<sup>440</sup>”mışlardı. Üç alana da yakın ilgi duyan yetenekli Klein’in, birçok işi yapabilme yetisinin verdiği özgüvenle böyle bir performans çıkarması, kendisinden beklenen bir durumu oluşturmuştur.



**Resim 2.48.** Yves Klein, *Anthropométrie sans titre (ANT 130), mars*, (Mavi Dönemin İnsanölçümleri (ANT 130), mars) 1960, Kâğıt Üzerine Klein Mavisini 194 x 128 cm, Cantini Müzesi, Marsilya, Fransa.

([http://www.yveskleinarchives.org/works/works1\\_us.html](http://www.yveskleinarchives.org/works/works1_us.html))

<sup>437</sup> Brian O’Doherty, *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi*, (1999), (Çev: Ahu Antmen), Sel Yayıncılık, İstanbul 2010, 110.

<sup>438</sup> Jean Baudrillard, *Sanat Komplosu*, 43.

<sup>439</sup> Yılmaz, 366.

<sup>440</sup> Lucie-Smith, 273.

Judo çalışırken, arkadaşlarının düştüğü zaman minderde oluşan izler, Klein’ın dikkatini çeker. Bir ressam gözüyle bunu gözlemler ve bunu resim sanatına nasıl aktaracağını düşünür. Bu deneyimini sanatın her döneminde kullanılan ‘Kadın İmgesi’ ile denemeye karar verir. “Kadının edilgen ve kışkırtıcı bir sanat nesnesi oluşunu ve<sup>441</sup>” yuvarlanmalarını sağlayarak onları fırça olarak kullan<sup>442</sup>”mış. Ve bu düşünce ile birkaç denemeyapar. Yapmış olduğu denemelerde başarılı bir sonuca ulaştıktan sonra “Aralarında yazar Pierre Restany’nin de bulunduğu yakın arkadaşlarından oluşan bir izleyici kitlesinin önündeki ilk gösterisini ise 23 Şubat 1960’ta kendi evinde düzenledi. Model Jacqueline, herkesin önünde soyundu, göğüslerinden dizlerine kadar boyanmasını bekledi ve sonra da canlı bir fırça olarak, duvara asılmış kâğıtlara kendi kendini bastırarak izini çıkardı. Eylem ve sonuç herkesin hoşuna gitmiş, bu arada Restany ‘*Vay be, bunlar Mavi Dönemin İnsanölçümleri*’ diye bağırmıştı. Bu sözler, Klein’ın o ve bir sonraki gösterisinin ismi haline geldi<sup>443</sup>.” Yapmış olduğu sanatından para kazanamayan Yeni Gerçekçilik akımının öncüsü olan Klein aynı zamanda, Performans sanatının da öncülerinden kabul edilmektedir.

Klein, bu çalışmalarla kalmayıp hep yeni metodlar peşinde koşan bir sanatçı olmuştur. Soyut Dışavurumcuların renkleri ve boyayı yeniden keşfetmeye çalışırken izler çevreyi tuvalin ne kadar önemli olduğunu göstermek istemiştir. Ve “tuval üzerinde isli bir görüntü yaratmak için, ateşi bir nevi canlı fırça gibi kullanarak da resimde yeni metodlar buldu<sup>444</sup>.”

Klein’ın Yakın Arkadaşı olan eleştirmen filozof Pierre Restany (1930-2003) bu etki ile Klein’ın öncülüğünde oluşturulan ‘*Nouveau Realisme*’ *Yeni Gerçekçilik Grubu*’nun manifestosunu kaleme alır. Kaleme alınan manifesto yayınlanmadan önce grup üyeleri, Klein evinde toplanarak Manifesto’yu imzalarlar. “Amaçları, gerçeklikle doğrudan ilişki kurarak ‘*sanatla yaşam arasındaki uçurumu*’ aşmaktı. ‘*Gerçeklik*’ öncelikle modern tüketim ve kitle medyası dünyasıydı. Başlıca uygulama alanları arasında, performanslar ve Oluşum- benzeri etkinlikleri içeren *Action-spectacle*; yırtık reklam posterlerinin manipülasyonunu içeren *decollage*, ve dünyadan rasgele seçilmiş

<sup>441</sup> Gürcan, 39.

<sup>442</sup> Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, 141.

<sup>443</sup> Yılmaz, 366.

<sup>444</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, 792.

nesnelerin, sözgelimi bir masada belli bir anda duran eşyanın sabitlenip sergilenmesini içeren *assemblage* [düzenleme] yer alıyordu. Manifesto ilk kez 16 Nisan 1960 tarihinde Galerie Apollinaire, Milano’da yayınlanmıştı<sup>445</sup>.”

1960 yılı aynı zamanda uzay çağıyla gelen yeniliklerin yeniden yaşandığı bir dönem olmuştur. Sanatta da yenilik etkisini göstermiştir. Modern yaşamın insanlar üzerinde yarattığı hasar ‘Dada’ tekrar gündeme gelmesini sağlamış, Marcel Duchamp’ın hazır nesnenin yola çıkan insan yaşamıyla, sanatı birleştirme yolunda yeni sanat anlayışları türemeye başlamıştır. Avrupa’da gelişen Yeni gerçekçilik akımı Amerika’da oluşturulan Neo Dada akımının karşılığı olmuştur.

Marcel Duchamp bu durumdan rahatsız olmuştur. Hans Richter’e mektup yazmış ve yazdığı bu mektupla rahatsızlığını şöyle dile getirmişti. “Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat, Asemblaj ve benzeri isimlerle anılan pek çok akım Dada’nın temelleri üzerinde yükselmekte ve Dada’yı kolay bir çıkış yolu olarak kullanmaktadır. Ben hazır-nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-Dadacılar ise hazır-nesnelere estetik güzellik buluyorlar diyerek<sup>446</sup>” bu dönemde ortaya çıkan Neo Dadacıları ve yukarda bahsi geçen tüm oluşumları eleştirmiştir.

Pierre Restany’ın kaleme aldığı, sekiz üyesinin imzaladığı Manifesto ile Klein’in öncülüğündeki Yeni Gerçekçi akımının grup üyelerinin bazılarının oluşturduğu sergisinde, “Klein’in estetiği bütün bir kozmosu kapsarken, Arman, ‘Çöp Kutuları (Poubelles)’ ile, en gerçekçi biçimde, çöplerin, atık parçaların koleksiyonlarını yaratır. 1960’ta Galerie Iris Clert’teki ünlü sergisi ‘Dopdolu (Le Plein)’ için Arman, galeriyi zeminden tavana kadar atık yığınlarıyla doldurmuştur. Yapıtın başlığı, Klein’in *Boşluk*’una doğrudan bir karşılıktır<sup>447</sup>.”

---

<sup>445</sup> Harrison and Wood, 767.

<sup>446</sup> Antmen, 1 75.

<sup>447</sup> Fineberg, 213.



**Resim 2.49.** Armand P. Arman, *Large Bourgeois Refuse (Büyük Burjuva Atığı)*, 1960. Ahşap Tabanlı Cam Kutuda Çöp, 65.4x40x 8.3 cm, Özel Koleksiyon, Jeanne-Claude Chrislo ve Christo, New York.  
(<http://michess04.blogspot.com.tr/2012/03/commission.html>)

Toplum yaşamını bilinçli bir şekilde ele alan *Yeni Gerçekçiler*, bu tür eserlerle toplum yaşamını çözmekte etkili bir davranış içinde olmuşlardır. Fakat dünya ülkelerinin sanattaki siyasi uygulamaları, bu etkiyi azaltmakta gecikmemiştir. “Uluslararası ilgiye yönelik mücadelede ‘Fransızlık’ bir yük gibi algılanmış, genç Amerikalılar Fransız geleneğinin çoktan iflas ettiğine inanmışlardır. Amerika, Avrupa'nın yüksek kültürüne karşı ham sanat fikrini savunmuştur<sup>448</sup>.”

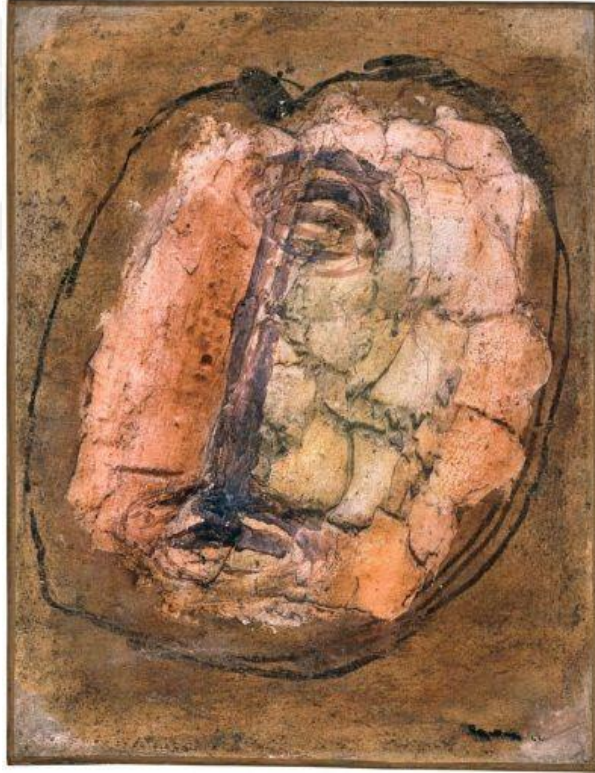
#### 2.2.4. Art Informel (Taşizm) and Art Autre (Diğer Sanat)

*İkinci Dünya Savaşı* ile birlikte sanat, Paris merkezinden New York merkezine taşınmıştır. Savaşın, Amerika'nın galibiyeti ile sonuçlanması; ülkenin Avrupa'ya göre; bolluk ve rahatlık içinde yaşamasına sebebiyet verir. Bu durum, savaşın kalıntıları altında yaşayan ve acı çeken Avrupa insanı tarafından imrenilen bir durum halini alır. Avrupa bu imreni ile birlikte; Amerika'da uygulanmaya başlayan *Soyut Ekspresyonizm*'e karşılık olarak, *Empresyonistler* içinde kullanılan *Taşist (Lekecilik)* sözcüğünden türetilen *l'art informel (Taşizm)* terimini ortaya çıkarır. Terimin, iki

<sup>448</sup> O'Doherty, 114-115.

eleştirmen Charles Estienne ve Pierre Guéguen ait olduğu düşünülmektedir. Sonrasında ise terim, Michel Tapie'nin 'Art Autre' kitabını yayınlamasıyla yaygınlık kazanır.

Micheal Tapie, 'Gayri Resmi Sanat' anlamına gelen (l'art informel) teriminin içinde, özgür ekspresif etkileri olan, Jean Fautrier (1898-1964) ve Jean Philippe Arthur Dubuffet (1901-1985) gibi Fransız sanatçılara yakın mesafede durmaktaydı. Fakat "Hem Realizme hem de geometrik soyutlamaya varoluşçu bir alternatif olan informel, özgür ekspresif hareket ilkesi üzerine kurulmuştur.<sup>449</sup> Bataille'ın *I'informe* ('anti-form' anlamında) kavramından türetilmiş olmakla birlikte "*informel* yine de Dubuffet ve Fautrier'in nefret ettiği bir biçimde kimlik konusunda ısrarcıydı ve bu noktada ikisi de kendilerini *informel*'den ayrı tuttular<sup>450</sup>." Çünkü Fautrier ve Dubuffet, resim alanında çok tecrübeliydiler ve kendi dillerini oluşturacaklarına dair kuvvetli bir inanışları vardı.



**Resim 2.50.** Jean Fautrier, *Head of a Hostage (Bir Esirin Başı) No. 1* 1943, Kâğıt Üzerine Yağlıboya 35,5 x 26,6 cm, Çağdaş Sanat Müzesi, Los Angeles, California. (<https://www.wikiart.org/en/jean-fautrier>)

<sup>449</sup> Bkz. Viatile, Germain and Sara Wilson. *Aftermath: France 1945- 54, New Images of Man*. London: Barbican Art Gallery, 1982, 30. Jonathan Fineberg, Arif Ziya Tunç (Edt.), *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*, (2011) Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir 2014, 126.

<sup>450</sup> Fineberg, 126.

Eğitimi resim ve heykel üzerine yapmış olan Fautrier'in, *Bir Esirin Başı* adlı çalışması, sanatçının 1943 yılında Nazilerin Paris'i işgal ettiği dönemde yaptığı serinin ilkidir. Fautrier, 'Büyük Buhran' döneminden önce Paris'te resim alanında kendini kanıtlamasına rağmen, bu dönemde para kazanamadığı için resmi bırakmak zorunda kalmıştır. Paris'i geçimini sağlamak için terk etmiştir. Savaş sırasında Paris'e tekrar dönüp, "1943'te Gestapo tarafından tutuklanan Fautrier, Alman heykeltıraş Arno Breker'in devreye girmesi üzerine salıverildikten sonra Paris'in kenar mahallelerindeki bir akıl hastanesine sığındı ve hastanenin bahçesindeki eski güvercinliği atölye olarak kullanmaya başladı. Hastanenin çevresindeki ormanlık alan, Alman güçleri tarafından tutuklulara işkence yapmak ve yargısız infazlar gerçekleştirilmek amacıyla kullanılıyor; Fautrier de sık sık kurbanların çığlıklarını duyuyordu. Bu deneyimlerin sonunda, sanatçı *Esirler* başlıklı küçük bir paneller serisi ortaya çıkardı. Kaim bir macunun, tuval üzerine gerilmiş eski kâğıtlara katmanlar halinde uygulanmasıyla yapılan bu tablolarla, yarı silik insan yüzleri görülür<sup>451</sup>." Sanatçının yapmış olduğu bu teknik 'Impasto' olarak adlandırılır. "Impasto: Fırça veya palet kullanarak, boyanın kalın katmanlar halinde sürüldüğü teknik; darbeler ve izler görünürdür, bazı durumlarda da doku oluşturmak için boya yüzeyden biraz yüksekte bırakılır<sup>452</sup>."



**Resim 2.51.** Jean Fautrier, *Head of a Hostage (Bir Esirin Başı) No. 20* 1944, Impasto Tuval Üzerine Yapıştırılmış Kâğıtlar, Alçı ve Yağlıboya, 194433 x 29,5 cm, Bay ve Bayan Jörg Rumpf Özel Koleksiyonu, Köln.  
(<https://www.wikiart.org/en/jean-fautrier>)

<sup>451</sup> Lucie-Smith, 195.

<sup>452</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, 943.



Fautrier'in *Impasto* tekniğiyle yapmış olduğu *Bir Esirin Başı No. 20* adlı eserinde, biçim düzensiz bir şekilde, kalın bir doku ile deformasyona uğramıştır. "Yapıt, tuvale tutkallanmış kâğıt üstüne ıspatula ile uygulanan kalın boya hamuruyla oluşturulmuş; Fautrier daha sonra bu alanları yüzeye cilayla yapıştırdığı renkli pudrayla kaplamış. Sanatçı çoğunlukla savaşın dehşetini gösteren imgeler yaptığı en yaratıcı döneminde bu özgün yöntemle çalışmaya başlamıştır<sup>453</sup>." Sanatçı, *Impasto* tekniği ile yapmış olduğu eserlerle o dönemde, Fransa'daki insanların içinde bulunduğu psikolojik durumu, başarılı bir şekilde anlatmıştır.

Tapie'nin (*l'art informel*) teriminin dâhilinde olan, ikinci özgür ekspresif etkili sanatçı Jean Dubuffet, Fautrier gibi resim alanında belli bir üne kavuşmasına rağmen, resmi bırakmak zorunda kalmıştır. Ama Fautrier'den farklı olarak, o ticarete atılmıştır. Fransa'da Nazilerin işgal altında olmayan bölgelerinden satın aldığı şarapları, Nazi işgali altındaki yerlere satarak zengin olmuştur. Bu zenginlikle, "Dubuffet ilk tek kişilik sergisini Ekim 1944'te, Paris'in kurtuluşundan bir ay kadar sonra açtı. 1942-1944'ün bu erken resimlerinin, koyu dış çizgileri, kaba fırça darbeleri ve çocuk tına özgü düz, kalıpsız renk bölgeleri vardı. Çok geçmeden sanatçı, boya maddesini yoğun, harca benzer bir macun elde etmek için çeşitli, geleneksel olmayan malzemelerle de karıştırmaya başladı. Teknik, stil ve betimlemenin saf cinselliği Fransız kamuoyunda şok etkisi yaptı ve hatta Dubuffet'nin 1946'daki ikinci sergisinde, öfkeli izleyiciler kimi resimleri parçaladı<sup>454</sup>." Aslında Dubuffet, savaşın insanlar üzerindeki yıkımını irdelemiş ve resimleri vasıtasıyla bu yıkımı en ilkel şekilde anlatmıştır.

<sup>453</sup> Phaidon Press, *Sanat Kitabı 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*, 156.

<sup>454</sup> Fineberg, 127.



**Resim 2.52.** Jean Dubuffet, *Metaphysics (Metafizik)* 1950 Tuval Üzerine Yağlıboya 162 x 97.2cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. (<https://www.artsy.net/artwork/jean-dubuffet-metaphysics>)

Dubuffet, 1950 yılında gerçekleştirdiği *Metafizik* adlı eserinde olduğu gibi, diğer resimlerini de “insan yaratıcılığının gerçek özü olarak sergileyip, halka tanıttı. Dubuffet bunları yabani, kaba, olgunlaşmamış bir sanat oluşturmuştur<sup>455</sup>.” Oluşturduğu bu sanat ile Dubuffet “Art Brut (Ham Sanat) terimini ortaya attı ve 1948’de, Dr. Hans Prinzhorn’un yazdığı ‘*Akıl Hastalarının Sanatçılığı*’ başlıklı kitabı okuduğunda, Andre Breton gibi isimlerin de desteğiyle Compagnie de LArt Brut’ü kurmaya karar verdi. Bu oluşumun amacı psikotiklerin, alaylı sanatçıların ve çocukların yapıtlarını toplamak, korumak, incelemektir. Bir yıl sonra, 1949’da ‘*LArt Brut préféré aux arts culturels*’ başlıklı, kültür karşıtı o ünlü ve güçlü bildirisini yayımladı. Tükenmez bir enerjisi olan Dubuffet, 1985’te ölene kadar tüm hızıyla çalışmayı sürdürdü. [...] Dubuffet’in Art Brut (Ham Sanat) Tanımı *Art Brut* ‘sanatsal kültürün bozmadığı kişilerin ürettiği her şey; taklitçiliğin... pek az etkili olduğu hatta hiç olmadığı... uygulayıcısının (sanatçının) tamamen kendi dürtüsüyle her bakımdan yeniden keşfettiği, arıtılmamış, saf sanatsal süreçlerle üretilen yapıtlardır.’<sup>456</sup>”

*Taşizm (l'art informel)*, *Art Autre (Diğer Sanat)* anlamıyla sanatla yakın bağları olan, Fransa doğumlu Michel Tapie (1909-1987)’in “etkili kitabı *Öteki Sanat*’ı 1952’de yayımladı. O döneme dek yeni bir Avrupa sanatının nasıl olması gerektiğine ilişkin

<sup>455</sup> Lynton, 275.

<sup>456</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 232.

görüşler, Amerika’da olup bitenlerin etkisiyle değişmişti ve ibre, yeni Avrupa sanatının yalnızca soyut değil aynı zamanda informel -’formsuz’- olması, başka bir deyişle iki savaş arası dönemde Konstrüktivistlerin kompozisyonlarında uyguladığı katı geometrik iskelete yer vermemesi gerektiği görüşüne doğru kaymıştı<sup>457</sup>.” Başka bir deyişle ‘Lirik Soyutlama’ olan *Taşizm (l’art informel)* “Kübizm akımının geometrik soyutlamacılığından ayrılan bir tür ‘lirik’ soyutçuluktur. Sanat’ta form’dan (biçimden) yana olmamaları değil, Kübizmin soyut-geometrik formelliğini (biçimselliğini) reddetmeleri, daha lirik, dürtüsel, dışavurumcu bir soyut anlayış benimsemeleridir<sup>458</sup>.”

*Taşizm (l’art informel)* sanatına en uygun yapıtı, bu dönemde yoksul İtalyan bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen, fabrikada çalışıp, sanata gönül veren Emilio Vedova (1919-2006) yapmıştır. “Vedova, 1946’da kurulan, Roberto Rossellini’nin aynı dönemde çektiği ‘yeni gerçekçi’ filmlerde (Roma, Açık Şehir, 1945) ifade edilen türden sosyal meselelerle ilgilenen Fronte Nuovo delle Arte (Yeni Sanat Cephesi) adlı sol görüşlü bir grubun kurucu üyesiydi. Sanatçı, aynı zamanda Kübist ve Fütürist resmin uzamsal örgütlenmesi konusunda eğitim görüyordu<sup>459</sup>.” Fakat Vedova Amerika’daki *Soyut Ekspresyonizm*’in büyük sıçrayışından haberdar olmuş, buna karşın söylemlerini dile getirme yolunu seçmiş olmalı ki *Barrier (Bariyer)* çalışmasını yapmıştır.



**Resim 2.53.** Emilio Vedova, *Barrier (Bariyer)* 1951, Tuval Üzerine Tempera 130 x 174 cm, Guggenheim Vakfı, Venedik.  
(<http://it.ibtimes.com/1949-1960-espressionismo-astratto-ed-informale-al-guggenheim-di-new-york-1317743>)

<sup>457</sup> Lucie-Smith, 236-237.

<sup>458</sup> Antmen, 151.

<sup>459</sup> Lucie-Smith, 237.

Bu resim Vedova'nın "Soyut Ekspresyonist resme bir tür ahlâki anlatı kazandırma çabasıdır. Yoğun ve siyah fırça darbeleri, kişisel acıyı değil, ressamın mücadele etmeyi sürdürdüğü toplumsal kötülükleri canlandırmayı amaçla<sup>460</sup>"mıştır. Daha sonrasında ise; Jackson Pollock'un en büyük destekçisi olan Peggy Guggenheim, resmi satın almıştır.

*Taşizm (l'art informel)* ile ortaya çıkan bu şaşırtıcı resimler, İspanyol sanatçı Antoni Tapies'i (1923-2012) de etkisi içine aldı. Tapies İspanya'nın Barcelona şehrinde dünyaya gelmiş. İspanya'da acımasızca masum sivillerin öldürüldüğü İspanya iç savaşını, büyük kayıpların yaşandığı Birinci Dünya Savaşı ve soykırımların yaşandığı İkinci Dünya Savaşı'nı yaşamıştır. Sürrealizm ve Dada hareketinin kurucularından olan Tapies, 1950'nin başlarında Paris'e yerleşmiş ve burada Dubbffet'in yapıtlarındaki gibi "materyallerinin maddi hatta manevi fizikselliklerine özgü endişelerden etkilenerek, soyut bir stili benimsedi<sup>461</sup>."

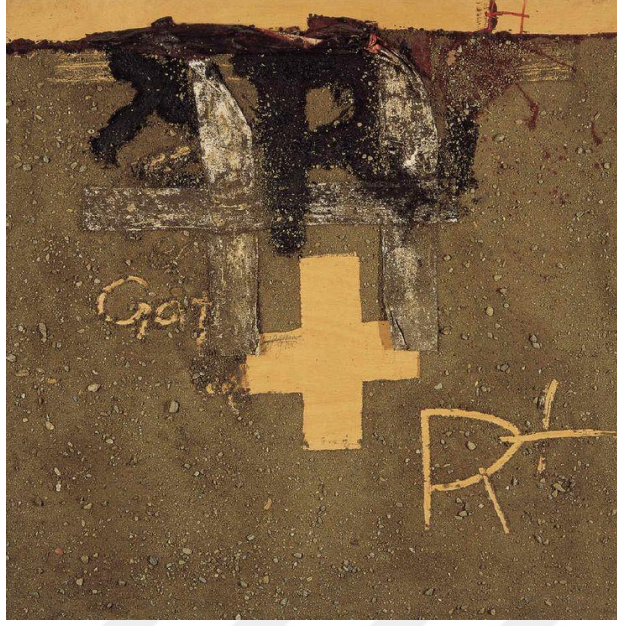
#### 2.2.5. Arte Povera (Yoksul Sanat)

1940'lar da Alberto Burri'nin tuvale dikişli çuvalları, Lucio Fontana'nın delikli tuvaleri ve yoğun boya tabakası üzerine cam ile oluşturduğu kolajları, Renkli Antoni Tâpies'in kirli boyalı, taş, toprak, kum ve kirli boya kullanması ile temellerinin atıldığı *Arte Povera (Yoksul Sanat)*, "1967-71 yılları arasında İtalya'da uygulanmış, ip, çimento, gazete kâğıdı gibi sıradan kolajlar, heykelin mermer ve bronz gibi geleneksel soylu gereçleriyle karşıtlık yaratmıştır. Bu akımın sanatçıları metaforik anlatımdan yararlanarak, güçlü olarak kök salmış sanatın kurtarıcı olabileceğine inanırlar<sup>462</sup>."

<sup>460</sup> Lucie-Smith, 237.

<sup>461</sup> Fineberg, 143.

<sup>462</sup> *Sanat Dünyamız Dergisi*, "Avant-garde 1945-1995, Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları", S. 59, İstanbul Bahar 1995, (50-58), içinde; Mukadder Çakır, *Sanatta Eleştirelilik*, Parşömen Yayıncılık, İstanbul 2013, 444.



**Resim 2.54.** Antoni Tàpies, *Cross + R (Haç + R)*, 1975 Ahşap Üzerine Karışık Teknik 162,5 x 162,5 cm, Barcelona Modern Sanatlar Müzesi, Barcelona, İspanya.  
(<http://ken-munsie.blogspot.com.tr/2013/11/58-museum-of-contemporary-art.html>)

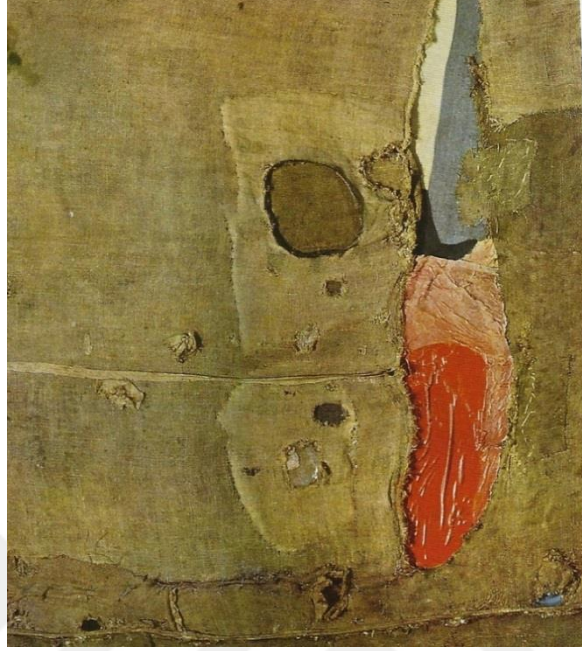
Tàpies, soyut konuya eğilme göstermiş toz toprağı resimlerinde kullanmaya başlar. Toz Toprağın üstüne gitmesi İspanyadaki iç savaşta, *Birinci* ve *İkinci Dünya Savaşı*’larında yaşamış olduğı bir tecrübeden kaynaklı olduğı büyük bir olasılıktır. “‘Haç + R’ adlı tablosu, ressamın bu son dönem çalışmalarının tipik bir örneğidir. Kendi Budist inançlarının da etkisiyle resim; toprak, taş ve kum ile kirletilmiş boyaların ağır bir impastosu ile başlar ve tam tersine aydınlık, şiirsel bir el yazısı ile tamamlanır<sup>463</sup>.” Bu dille de kendinde sonra gelen sanatçılar büyük bir oranda etkilemiştir.

Koyu boya vurma tekniğı olan ‘İmpasto’yu uygulayan diğeri isim olan çuval bezleriyle ün yapan İtalyan sanatçı Alberto Burri (1915-1950) “resim yapmaya, 1943’te, Texas, Marfa’da enterne edilmiş bir tutuklu olarak başladı. Çeşitli geleneksel olmayan çalıştı hatta renklendiricilerine katran, paçavralar ve canlı küfler bile kattı. Ama en çok bilinen çalışmaları Ellili yılların çuval bezinden yapılmış ‘Çuvallar’ıdır. Burri’nin bu dünyevi materyalleri ekspresif manipölasyonu, resimdeki vurguyu temsilden, objenin

<sup>463</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, 851.



kendisinin fiziksel gerçekliğine kaydırır<sup>464</sup>.” Tıp Fakültesinden mezun olup, doktorluk hayatını savaşta geçirip, esir düşen Burri, doktorluğu bırakır.



**Resim 2.55.** Alberto Burri, *Sack 5P (Çuval 5P)* 1953, Karışık Malzeme 150 x 129,5 cm, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello, İtalya. (<http://poulwebb.blogspot.com.tr/2013/08/alberto-burri-part-1.html>)

Kendini sanata adayan Doktor Burri, bu tür eserleriyle “bombalardan hasar görmüş Avrupa sokaklarını ve savaş mağduru bandajlı insanları anımsatmaktadır. ‘Çuval 5P’ jüt katmanlarının kırmızı plastik parçalarının arasına çivit mavisi, bıçak benzeri bir biçimin altına açık bir şekilde konulmasıyla oluşturulmuş bir çalışmadır. Alt kenara doğru kabataslak görünen aralıklı sıralar bir dağ sırası oluşturur. Dikey bir biçimde uzanan, koyu kırmızı boya ile bulunduğu noktaya doğru azalırken hasar görmüş çuvalın yarısına kadar çıkan ikinci bir çizgi, bu dağ sırasına eşlik etmektedir. Aralıklı bu sıralar altın sarısından kahverengiye dönen, bezden yapılmış dikdörtgen parçaları birbirinden ayırmaktadır<sup>465</sup>.” Eser, bir bütün olarak bakıldığında başarısız bir Modern Soyutlama gibi algılsa da *Arte Povera*’da kullanılan malzemeyle öncü eser pozisyonundadır.

Yine *Arte Povera*’nın öncü isimleri arasında olan Güney Amerikalı sanatçı Lucio Fontana (1899-1968), heykeltıraşlık yaptığı İtalya’dan savaş yıllarında, memleketi

<sup>464</sup> Fineberg, 143-145.

<sup>465</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, 765.



Arjantin'e kaçıdır. “Bir eli, belki de mutlak biçimsizliğin<sup>466</sup> hayalini kuran gerçeküstücülüğün bir çeşidinden etkilenmiş olan, gelişimini tamamlamamış, oyulmuş kütlelerin içini çamurla doldururken, öbür eli onları şık, gerçek birer Art Deco heykelciklerine dönüştürdü<sup>467</sup>.” 1946 yılında *Spatializm (Uzamsalcılık)*, yani görünen rengi, duyulan sesi, boşluk olan uzayı, hareketlik ile içindeki zamanı birleştirerek sentezlenmesinin temellerini, *Beyaz Manifesto*'yu (*White Manifesto*) yayımlayarak atmıştır.



**Resim 2.56.** Lucio Fontana, *Concetto Spaziale (Uzay kavramı)* 1949, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Renkli Cam 61 x 46cm, Galleria Morone, Milano.  
(<https://alaintruong2014.wordpress.com/tag/lucio-fontana/page/2/>)

Burri ve diğeri *Arte Povera* sanatçıları gibi yoğun boya tabakası oluşturup, Renkli camı kolaj yapıp, tuvali farklı yaklaşımlarla yorumlayan “Fontana 1950’lerden sonra tuval yüzeyine delikler açmıştır. Daha sonra yalın, pürüzsüz, düz yüzeylere yarıklar

<sup>466</sup> Andre Breton’la anlaşmazlığa düşen Georges Bataille’dan alınan bu düşünce, modern sanatın alternatif tarihinin ana hatlarını çıkarmak için pek çok başlangıç noktalarından biridir.

<sup>467</sup> Bell, 423.

açmıştır. Tuvalde bir anlamda tarihe saldırı olarak görülse de espası delerek derinlik algısını artırırken mekân-nesne ilişkisi sorununu bir anlamda çözümlenmiştir<sup>468</sup>.”

### 2.2.6. Spatializm (Uzamsalcılık)



**Resim 2.57.** Lucio Fontana, *Concetto Spaziale / Attese* (Uzamsal Kavram / Bekleyiş) 1959, Tuval Üzerine Su Bazlıboya, 91 x 121 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam. (<http://www.stedelijk.nl/en/artwork/3666-concetto-spaziale-attese>)

*Beyaz Manifesto*'yu yayınlarken *Uzamsalcılık* olan *Spatializm*'in temellerini atan ve bu yönde eserlerini üreten Fontana, *Uzamsalcılık* üzerine yedi manifesto yayınlamış ve “manifestoların ilki, Lucio Fontana, eleştirmen Giorgio Kaiserlian, filozof Beniamino Joppolo ve roman yazarı Milena Milani tarafından Aralık 1947’de imzalanmıştır. *‘Bilimin ve sanatın iki ayrı fenomen olduğunu düşünmeye karşıyız.... İnsanın tuvalden bronz, alçıya, kile, evrensel ve belirsiz olan hayali imgeye geçmemesi imkânsız.’* İkinci manifestonun yayımlanmasından sonra Fontana, yapıtlarına isim verirken geleneksel heykel, resim isimlerini değil, farklı yapıt gruplarını ayırt etmeyi sağlayacak ‘Attese’ (Bekleyişler) veya ‘Natura’ (Doğa) gibi niteleyici bir sözcükle birlikte ‘Concetto Spaziale’ (Uzamsal Kavram) ifadesini kullanmaya başladı. Sonuçta Uzamsallar, biçim ve mimari olarak mekâna ve ışığa sıkı sıkıya bağlı bir sanat anlayışı

<sup>468</sup> Kavukcu, *Kübizm'den Günümüz Sanatına Nesnenin Seyri*, 123.

geliştirmenin yollarını arıyorlardı<sup>469</sup>.” Fontana, yazmış olduğu manifestolarda *Fütürizm*’in ve *Konstrüktivizm*’in manifestoların geleneklerine bağlı kalmıştı.



**Fotoğraf 2.10.** Lucio FONTANA, Nirth Triennial of Milan Grand Staircase 1951, (bozulmuştur), 100 Metre Neon Işığı.

(<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/it-not-lasso-arabesque-nor-piece-spaghetti>)

Fontana bir uzamsal olarak ışığa bağlı olması ile uzamsal sanatını neon ışıklarını mekâna taşımıştır. “İlk çalışması *Ambiente Spaziale a Luc Nera*’da soyut bir şekli fosforlu vernikle boyayıp, neon lambasıyla aydınlattı. Bu anlayışı daha da ileri götüren *Grand Staircase*, ‘uzam sanatı’ diye atıfta bulunulan, Gjon Mili’nin 1949’da flaşla Picasso’nun ‘resimleri’ni fotoğraflamasından bir adım önde giden bir iş olarak da yorumlanabilir. Gerçekten de Fontana, enstalasyonun ‘havada gezinen bir flaşla iz bırakması’ni istediğini belirtmişti. Fontana’nın Milano’daki üç boyutlu, yere özgü ışık ortamı, öncellerinin birçoğundan daha jestüel nitelikte olmasına rağmen, Dan Flavin, James Turrell ve başkaları gibi sonraki sanatçı kuşaklarının çalışmalarına yol göstermişti<sup>470</sup>.”

### 2.2.7. Performance Art (Performans Sanatı) and Happening

Kökleri 1900’lü yıllara dayanan *Performans Sanatı*, 1960’da tam anlamıyla oluşmaya başlamış, 1970 yılına gelindiğinde ise oluşumunu tamamlamıştır. Toplumsal ve siyasi sorunları irdelemekte olan sanatçılar, paha biçilemez sanat yapıtları oluşturmaya karşı bir tavırla gösteriler düzenlemişlerdir. 1900’den beri oluşturan çeşitli

<sup>469</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 259.

<sup>470</sup> Edward A. Shanken, *Sanat ve Elektronik Medya*, (2009), (Çev. Osman Akınhay), Akbank Yayınları, İstanbul 2012, 58.

sanat akımlarında (*Fütürizm, Dada, Sürrealizm*) görülen öncü sanatçıların ‘Performanslar’ında izler çevrenin sabrını zorlayan ve isyankâr bir tavır benimsenmiştir. 1900’lerde başlayan sanat hareketlerinde olduğu gibi, “kendi geçmişiyle hesaplaşma bilinci, performansın kaderini belirleyen ana etkenlerden biriydi. I. ve II. Dünya Savaşı, takip eden yıllardaki toplumsal, ekonomik ve siyasal kimi açmazlar, performans sanatının var oluşunu güçlendiren noktalardı. Kadın hareketleri, sol hareket, özellikle Avrupa’da hükümetlere duyulan tepki gibi geniş kitleleri ilgilendiren olaylar, yayılmasını hızlandırdı<sup>471</sup>.” Bu duruma ilişkin oluşan özgürleşme arzusu aynı zamanda sanatın da özgür kılınması durumunu getirmiştir. Performanslar yalnızca Sergi salonları ve gösteri merkezlerinde değil aynı zamanda park, bahçe, meydan, cadde, ev gibi hayatın yaşanıldığı her alanda kendini göstermiştir.

*Performans Sanatı*, bu gibi alanlarda seyirci önünde sunulması bakımında ‘Tiyatro’ ile benzerlik gösterse de *Kavramsal Sanat*’la ilişkili gelişmesinden dolayı *Görsel Sanat*’larla ilişkilendirilmiştir. “Performans sanatı, tiyatro kadar şiiri, müziği, dansı da içerebilen sınırsız bir yaklaşımlar bütünüdür. Bir ya da birkaç sanatçıyla; izleyicinin önünde ya da izleyiciden uzak; birkaç dakika, birkaç saat ya da birkaç gün sürebilen; zaman zaman fotoğraf ya da video kayıtları halinde sergilenen Performans Sanatı, gerçek anlamda uluslararası bir nitelik gösterebilmiş sanat akımları arasındadır<sup>472</sup>.”

*Performans Sanatı*, 1927 New Jersey doğumlu Amerikalı sanatçı Allan Kaprow’un ve yine Amerikalı sanatçı Jim Dine’nin gösterdikleri ‘Happening’ler vasıtasıyla dikkatleri üzerine toplamıştır. *Action Painting* ustası Jackson Pollock’un, Robert Rauschenberg’in (1923-) heykel sanatında 1950’lerin sonlarına doğru ortaya çıkan modern çağın endüstriyel atıklarından oluşturulan *Junk Sanat*’ından etkilenen Allan Kaprow’un ve Jim Dine’nin 1950’lerin sonlarına doğru New York sokaklarında düzenledikleri *Happening*’leri; izler çevrenin ilgisini ve sevgisini kazanmıştır.

---

<sup>471</sup> Gürçan, 9.

<sup>472</sup> Antmen, 219.



**Fotoğraf 2.11.** Edwin Sabol, *Allan Kaprow, Chicken (Tavuk)*, 1962, Happening, New York. (<http://homepages.neiu.edu/~wbsieger/Art201/201SG/1Sg201/1Sg201fs/c0721.jpg>)

Allan Kaprow, 1960'ların birçok sanatçısı gibi tüm dünyanın bir sanat eseri durumuna geldiğini dile getirir gibi Happeningler düzenledi. Kaprow, Junk Sanatını “kent realizmiyle Pollock’tan aldığı uzamsal dışavurumculuğunu birleştirdi ve bunu gerçek bir ortamda ortaya koydu. Buluntu nesnelerin bitişirmesinden (juxtaposition) *buluntu olayların* bitişirmesine doğru hareket etti. 1958 tarihli *Jackson Pollock’un Mirası (The Legacy of Jackson Pollock)* başlıklı makalesinde Kaprow şöyle mantık yürütüyordu<sup>473</sup>.”

Benim gördüğüm şekliyle, Pollock bizi gündelik yaşamımızın uzamı ve objeleriyle meşgul olmamız ve hâтта bunlardan büyülenmemiz gereken noktada bıraktı... Resim düşüncesinde diğer duyularımızın ortaya çıkardığı doyumsuzluğumuzla, görüntünün, sesin, devinimin, insanların, kokuların, dokunuşun kendine özgü maddesinden yararlanmalıyız. Her türden yeni sanatın materyalidir: boya, sandalyeler, yemek, elektrikli ve neon lambalar, duman, su, eski çoraplar, bir köpek, ilan binlerce başka şey<sup>474</sup>

diye bahseder Jonathan Fineberg.

Kaprow, Pollock’un *Action Painting* sanatındaki, sanatçının benlik duygusunu ses, koku, ışık ve su vb. şeylerde aramıştır.

<sup>473</sup> Fineberg, 182.

<sup>474</sup> Allan Kaprow, "The Legacy of Jackson Pollock, "Arinews [Oct. 1958), 56,7, in: Jonathan Fineberg, Arif Ziya Tunç (Edt.), *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*, (2011) Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir 2014, 182.



**Resim 2.58.** Jim Dine, *Car Crash (Araba Kazası)* 1960, Yağlıboya Karışık Malzeme 63 x 60 cm, Özel Koleksiyon.

(<http://www.artperformance.org/article22000225.html>)

*Pop Art* Sanatçısı olan Jim Dine (1935-), *Neo Dada*'cı olarak anılması ile birlikte *Happening* gösterilerini, Popüler olan nesnelere kullanarak kolajlar halinde oluşturmuştur. 1960 yılında oluşturduğu *Araba kazası* eseri *Pop Art* içinde yapılan ilk *Happening*'lerden biri olarak önemli bir yere sahiptir. "1960'da Reuben Galeri'de gerçekleştirdiği 'Araba Kazası' Dine'in yaklaşık yirmi dakika süren çarpışma ve felaket canlandırmasındaki şiddet, temelde oyun oynayan bir çocuğun şiddetiydi. Bu bilinçli çocuksuluk, New Yorklu sanatçının performanslarını izleyicilere sevdirdi, ancak kısa süre sonra bu gösterilerin yarattığı etki Amerikan tiyatrosunun deneysel kanadı tarafından ele alınacak, düzenlenip daha akılcı, daha disiplinli, daha seyirlik bir hale getirilecekti<sup>475</sup>."



**Fotoğraf 2.12.** Jim Dine, *Car Crash (Araba Kazası)* Eserini Oluştururken, 1960, New York  
(<http://www.artperformance.org/article-22000225.html>)

<sup>475</sup> Lucie-Smith, 287.

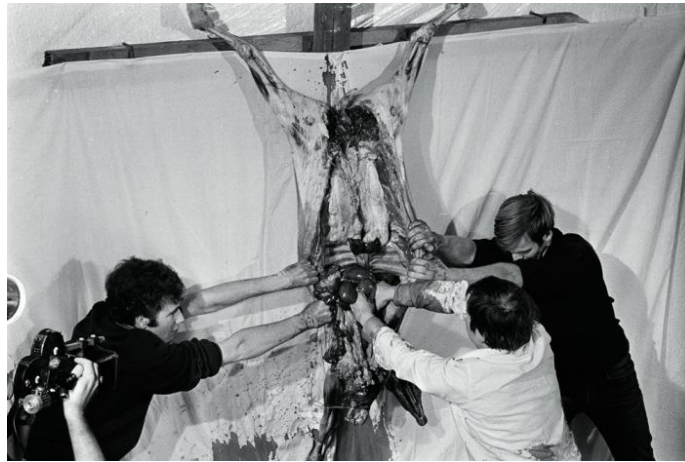


### 2.2.7.1. Body Art (Beden Sanatı)

Jim Dine'nin izler kitlenin sempatisini kazanan *Happening*'lerindeki 'şiddet' ögesi, 1960'larda Avrupa'da *Eylem Grubu* tarafından yetişkinler için düzenlenen performanslarda en şiddetli, en can acıtıcı şekliyle gösteriliyordu.

Şiddet dolu çalışmalarla Viyana'da ün yapan, 1938'de dünyaya gelen Herman Nitsch, bedenini sanat yapıtlarında malzeme olarak kullanmaktaydı. Nitsch *Soyut Dışavurumculuk*'tan etkilenmiştir. *Soyut Dışavurumculuk*'ta oluşturulan resimlerden değil *Soyut Dışavurumcu*'luğu sanatçıların "kocaman tuvaler arasında çılgınca çalışırken, her halde üstlerini başlarını, yerleri ve duvarları batırmış olmalıydılar"<sup>476</sup>, ki Nitsch, bu ortamdan etkilenerek, şiddet ve kan öğelerini sanatına yansıtmıştır.

*İkinci Dünya Savaşı*'nın oluşturduğu korku, acı ve vahşet gibi duygular arasında çocukluğu geçen "Nitsch'in zihnini her an meşgul eden acı ve iğrenme eşiği, insanın bir yandan inandığı geleneklerin bir yandan da yoldan çıkmasına yol açan, herkesin bildiği günahların tam ortasında yer alır"<sup>477</sup>. Sanatçı iğrenme eşiği üzerinden sanatı, hayat ile bütünlüğe ulaştırmaya çalışır. Kendi bedenini, gösteride bulunan kişileri ve performansın gerçekleştirildiği yeri, soyut dışavurumculuktan etkisini aldığı boya akıtmayı, şiddetli bir 'kan' akıtma eylemine dönüştürür.



**Fotoğraf 2.13.** Prellinger Schloss Prinzendorf, Hermann Nitsch Eylem 1968, Performans Belgeleri, Avusturya.

(<http://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/performance-art-101-rebellion-destruction-ritual-and-taboo>)

<sup>476</sup> Yılmaz, 368.

<sup>477</sup> Yılmaz, 369.

Nitsch, düzenlediği gösterilerindeki *Eylem* olgusunun, hayvanları göstericilerle birlikte kesip, biçip, kanlarını akıtarak altını çizer. Hayvanların iç organlarını ve bağırsaklarını boşaltıp, kalbini söker. Oluşturduğu bu şiddet ve vahşet görüntüsünde “kimi zaman kanı kendine/performansçıya sürmesi veya kendini/performansçıyı çarpmıha gemesi gibi eylemler, tarih içinde farklı dönemlerde, farklı yaşayış ve inanış biçimlerinde, madde dünyası dışındaki herhangi bir hükmedici veya yaratıcı ile iletişimi temel alan ritüellere uzanır<sup>478</sup>.” Bu *Eylem*'de sanatçı, izler çevreyi şiddete ve vahşetin gerçekleştiği yerin tam ortasında bırakmaktadır. “Avusturya'daki faşizm sonrasında, yaşananlara dikkat çekmek isteyen Viyana Aksiyoncuları, yaşanan rahatsızlıklardan dolayı sanat yapıtının da böyle bir dili olması gerektiğini öne süren beyanlar vermişti. Bir tedirginliğe karşı yeni bir tedirginlik yaratarak grup yine karşı çıktığı dili ödünç almış oluyordu. Protesto ediyor ve ediliyordu<sup>479</sup>.”

Sanatçı şiddeti yalnızca nesnelere üzerinde uygulamakla kalmamış, aynı zamanda kendi bedenini kullanarak da şiddet olgusunu imlemiştir. Eski ile bir hesaplaşma olarak görülen beden için Nietzsche şöyle der;

Beden büyük bir akıldır, tek anlamı olan bir çoğuldur. Bir savaş ve bir barıştır, bir sürü ve bir çobandır<sup>480</sup>.

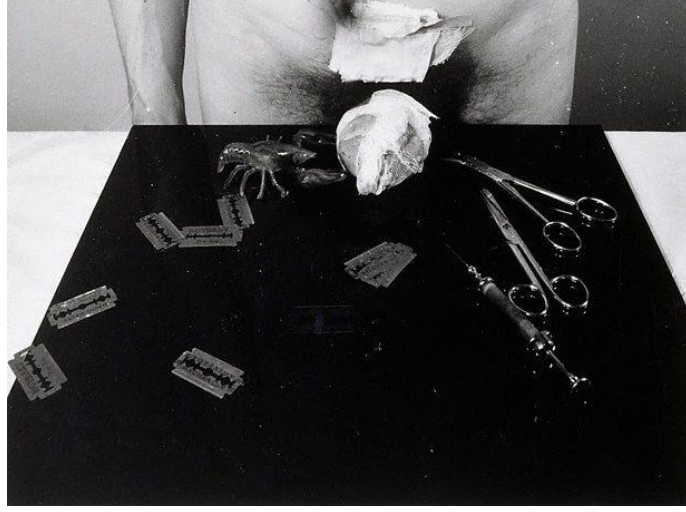
Bütün insanlığı temsil eden beden, sanatçının kendisine ait olması düşüncesiyle, üzerinde sanat yapabileceği bir alan olarak gören, Avusturyalı sanatçı “Rudolf Schwarzkogler (1940-1969) gibi sanatçılar kendilerini sakatlamak gibi etkinlikler gerçekleştirdiler; bu etkinlikler, sanatçıların toplumda gördükleri rahatsızlığı canlandırmaları ve İkinci Dünya Savaşı'ndan kalan korkulardan, çıkarılmamış günahlardan arınmanın bir biçimiydi<sup>481</sup>.”

<sup>478</sup> Gürcan, 51.

<sup>479</sup> Gürcan, 52.

<sup>480</sup> Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüş*, (Çev: Funda Aydın), Sis Yayıncılık, İstanbul 2014, 38.

<sup>481</sup> Lucie-Smith, 288.



Fotoğraf 2.14. Rudolf Schwarzkogler, Aktion 'o. T.' 1965, Fotoğrafik Performans, Galeri Krinzinger, Viyana.

(<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/497.1995.a-m/>)

Avrupalı'ların geçmişiyle hesaplaşması, *İkinci Dünya Savaşı*'nın dünyaya bıraktığı kötü mirası temizlemek adına yapılmış olan performansların en şiddet dolu çalışmalarından biri olmuş. Görenleri aşırı derecede rahatsız etmiştir.

1960'dan beri 'Performans' sanatçısı olarak ABD'de Alan Kaprow, Jim Dine, Vito Acconci, Carolee Schneemann, Laurie Anderson, Eleanor Antin, Stuart Brisley, Chris Burden, Karen Finley, Joan Jonas, Tom Marioni, Gina Pane... Almanya'da Rebecca Horn... Avusturya Viyana'da aksiyonistleri Gunter Brus, Ottomühl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler, Anni Brus, Heinz Cibulka... Japonya'da Gutai Jiro Yoshihara, Akira Kanayama, Saburo Mira Kami, Yoshika Kinoshita, Kazuo Shiraga, Shoto Zimmamoto, Yasuo Simi, Atsuko Tanaka, Tsuruko Yamazaki, Sadamasa Motonaga... İngiltere'de Gilbert&George, Stelarc... gibi öncüleri bulunmaktadır<sup>482</sup>.

### 2.2.8. Fluxus & Joseph Beuys

*Birinci Dünya Savaşı* ve *İkinci Dünya Savaşı*'nı takip eden yıllarda aynı 1900'lerin başında olduğu gibi birçok sanat akımı kendisini gösterir. 1961 yılında Amerika'nın siyasi baskısı altındaki Batı Almanya'nın etkilerinden korumak ve Almanya'yı İkiye bölmek adına Berlin'de oluşturulan 'Duvar' dünya genelinde 'Soğuk Savaş'ın başladığının en büyük belirtisi olmuştur. En büyük etkilerinin Almanya' da

<sup>482</sup> Bkz: Antmen, 219.

görüldüğü Fluxus grubu, 1961 yılında Amerika'nın New York şehrinde birbirleri ile iyi ilişkileri olmayan bir grup sanatçının bir araya gelmesinden oluşur. Grubun ilk temelleri, John Cage (1912-1992) etkilediği, Almanya'da öncü bir sanatçı olan George Maciunas (1931-1978) tarafından oluşturulmuştur. Grubun içerisinde dünyaca tanılan Goerge Brecht (1926-2008), Yoko Ono(1933-), Ben Vautier (1935-), Nam June Paik (1932-2006), LaMonte Young(1935-) ve Robert Morris(1931-) gibi önemli sanatçılar bulunuyordu.



Fotoğraf 2.15. George Maciunas. *Fluxus Manifesto*, 1963.  
(<http://georgemaciunas.com/about/cv/manifesto-i/>)

Resim, Müzik, Tiyatro gibi birçok alanda etkisini gösteren *Fluxus*, kendini *Neo-Dada* diye tanımlıyordu. George Maciunas tarafından kaleme alınan *Fluxus* “manifestoda”da söylendiği gibi hâkim dürtü yaşamla sanat arasındaki ayrımın yapaylığına ve bu ayrımı aşma ihtiyacına olan inançtı. Fluxus adı, akış, kaynaşma vb. yan anlamlarıyla bu dürtüyü ifade ediyordu. Başka bir yerde, 1963 tarihli kısa bir manifestoda, Maciunas su ihtiyaçlardan bahsediyordu: ‘Dünyayı burjuva hastalığından, ‘entelektüel’, profesyonel & ticari kültürden temizlemek, dünyayı ölü sanattan, taklitten, yapay sanattan, soyut sanattan, yanılsamacı sanattan, matematiksel sanattan temizlemek - dünyadan Avrupalılığı temizlemek!’ Bunların yerine Maciunas şunu savunuyordu:

‘Sanatta devrimci bir tufan ve sele yol aç, yasayan sanata, anti-sanata yol aç, Sanat Olmayan Gerçekliğin sadece eleştirilenler, amatörler ve profesyoneller tarafından değil, bütün herkes tarafından kavranmasına yol aç. Kültürel, toplumsal ve politik devrimci kadroları birleşik bir cephe ve eylem içinde KAYNAŞTIR.’ Buradaki manifesto, Wiesbaden’de, Haziran 1962’de yapılan ‘Apres John Cage’ adlı Fluxus konseri için yazılmıştı. Archiv Sohm, Staatsgalerie, Stuttgart’ta bulunan bir mikrofilmden tam olarak alınmıştır<sup>483</sup>.”

George Maciunas Batı Almanya’nın birçok şehrinde gösteriler düzenleyip *Fluxus*’u tanıtır. Maciunas tek bir alanda sınırlı kalmayıp, bütün alanları da *Fluxus*’un içine almayı planlar. Maciunas bunu şöyle dile getirir;

Somutluğu benimseyenler, yanılısamacıların tersine form ve içeriğin ayrılığından çok, birliğinden yanadırlar. Somut gerçekliğin dünyasını, yanılısamanın yapay soyutluğuna yeğlerler. Dolayısıyla, örneğin plastik sanatlarda somutluğu benimseyen biri, çürük bir domatesi, onun gerçekliği ya da biçimini değiştirmeksizin algılar ve yansıtır. Sonuçta form ve ifade, içerik ve algıyla aynı kalır. Yanılısamaya dayalı görüntüsü ya da simgesi yerine, çürük domatesin gerçekliği elde edilmiş olur<sup>484</sup>.

Yanılsama üzerine yaptığı bu yorum, seyirci karşısında anlam kazanır.

Maciunas, 1963 yılında yine Almanya’da bu sefer Düsseldorf Sanat Akademisi’nde *Fluxus*’un *Performans Sanatı*’na öncü olacak gösterisinde, düzenlenen ‘FluxKonser’inde merdivenin tam boyunun ortasına kadar çıkıp, ‘Damla Müziği’ni yorumlamak için sürahinin içerisine su doldurup, bir bardağa dökercesine ağır ağır boşaltır.

<sup>483</sup> Harrison and Wood, 770.

<sup>484</sup> Ken Friedman, *The Fluxus Reader*, Clive Philpot ve Jon Hendriks, George Maciunas Fluxus Manifesto 1962, Wiley, New York, 1988, 171.



**Fotoğraf 2.16.** George Maciunas, 1963, Düsseldorf'ta George Brecht'in Damla Müziği'ni Yorumlarken.  
([http://www.artecapital.net/opiniao-77-marta-traquino-da-construcao-do-lugar-pela-arte-contemporanea-ii\\_do-espaco-ao-lugar-fluxus](http://www.artecapital.net/opiniao-77-marta-traquino-da-construcao-do-lugar-pela-arte-contemporanea-ii_do-espaco-ao-lugar-fluxus))

1961 yılında 'Die Kunstakademie Düsseldorf (Düsseldorf Sanat Akademisi)'nde profesör olarak çalışmaya başlayan Joseph Beuys(1921-1986) burada *Fluxus Grubu* üyesi olan Nam June Paik ile dostluk kurar. Paik'in desteğiyle Beuys, Paik ile birlikte 1963 yılında, Düsseldorf Sanat Akademisi'nde düzenledikleri, George Maciunas'un George Brecht 'FluxKonser'i ile birlikte yer alır.



**Fotoğraf 2.17.** Joseph Beuys, *Sibirische Symphonie Teil 1 (Sibirya Senfonisi 1. Bölüm)* 1963, Festum Fluxorum-Fluxus, Düsseldorf.  
([http://www.artnet.de/artists/manfred-leve/joseph-beuys-aktion-sibirische-symphonie-1-satz-R8nzSU5oTEWjgyHDZ1V\\_7Q2](http://www.artnet.de/artists/manfred-leve/joseph-beuys-aktion-sibirische-symphonie-1-satz-R8nzSU5oTEWjgyHDZ1V_7Q2))

Beuys, kara tahtanın üzerine astığı ölü tavşanla "Fluxus festivalinde (Festum Fluxorum-Fluxus) çarpıcı bir performans gerçekleştirir: 'Sibirya Senfonisi, 1. Bölüm'



Beuys kendisinin bir alamet-i farikası olan f otr şapka ve balıkçı yeleğini ilk defa bu etkinlikte giymiştir<sup>485</sup>.”

Bu Performansı’nda Beuys’un birçok eserinde de kullandığı piyona,  l  tavşan, kara tahta, kil hamuru,  am dalı, bir metreden uzun olan kablo ve tebeşir kullanılır. “Aksiyon, akademinin sınıflarının birinde gerçekleştirilmiştir, izleyiciler sınıfın sandalyelerinde oturarak izlemişlerdir. Beuys, önce kendi bestelediğı bir parçayı (son bölümünde Erik Satie’nin bir parçası ile karıştırarak) piyanoda  alar. Sonra,  l  bir tavşanı kaldırıp, tahtaya baş aşağı şekilde asar. Sonra, piyanonun üstüne yerleştirdiğı iki kil hamurun içerine  am dalı diker ve bir kabloyu, bir ucu bu dallarda bir ucu  l  tavşanda olacak şekilde gergin şekilde bağlar. Sonra tavşanın kalbini bedeninin dışına doğru sarkacak şekilde kesip çıkarır. Aksiyon, tahtaya bir şeyler yazılıp sonra hızlıca silinmesiyle<sup>486</sup>” son bulur. Beuys yapmış olduğu bu performansıyla kendi kariyeri adına çığır açmış ve performans sanatçısı olarak tarihte yerini almak için ilk filizlerini atmıştır.

Beuys, düzenledikleri Festum Fluxorum-Fluxus ve yapmış olduğu bu Performans’ı hakkında aşağıdaki açıklamayı yapar:

Bu aksiyon Fluxus sahnesinde ilk defa g r nd ğum aksiyondu. George Maciunas, Alison Knowles, Addi Koepke ve Dick Higgins’in kompozisyonlarına katıldım ve kendime ait iki işi sundum. İlk akşam ‘iki Müzisyen için Konser’ adlı çalışmamı sundum. Yaklaşık 20 saniye sürdü: İki performans arasında fırlayıp piyanonun üstüne kurulmuş iki oyuncak trampet i koydum ve mekanizmaları duruncaya kadar trampetleri  almalarını sağladım. Fluxus  yeleri bu kısa aksiyonun çok iyi olduğunu düşündüler, fakat belki de ikinci akşamki aksiyon fazla ağır, fazla karmaşık ve fazla antropolojikti. Oysa, ‘Sibirya Senfonisi, İlk Bölüm’, benim daha sonraki tüm etkinliklerimin özünü içeriyordu ve - öyle düşünüyorum ki - Fluxus’un ne olabileceğine dair daha geniş bir düşünce verdi<sup>487</sup>.

Grub’a sonradan dâhil olan Joseph Beuys, birkaç etkinliğe katıldıktan sonra grup  yeleri tarafından, “Beuys’un işleri fazla kişisel ve sanatı olumlayıcı bulunduğu için Fluxus’tan dışlanmıştır. Ama Beuys alacağını almıştır, yarattığı sansasyon ile artık tanınan bir sanatçı olmuştur<sup>488</sup>.”

*Fluxus Grubu*’ndan dışlanan Beuys’un, kendi bedenini de, sanatında malzeme olarak kullanmasının sebebinin hayatında yaşadığı olaylardan kaynaklandığı düşünülür.

<sup>485</sup> Ener Merdaner, *Joseph Beuys “Sanatı ve Felsefesine Bir Bakış”* Tekhne Yayınları, İstanbul 2016, 18.

<sup>486</sup> Merdaner, 84.

<sup>487</sup> Merdaner, 85-86.

<sup>488</sup> Merdaner, 18.

Beuys, *İkinci Dünya Savaşı*'nın başkahramanı olan 'Nazi Ordusu'nda bulunmasıyla suçluluk duygusu ile 'Nazi'lerin bıraktığı kötü mirası temizlemek adına ömrü boyunca çalışmalarına devam etmiştir. "Yaralanma konusunun, sanatsal dilinin temel bir parçası olarak Beuys'un çalışmasında ölümüne kadar aralıksız bir şekilde sürdüğü söylenebilir. Onun düşüncesinde sanat, insanın kaderini incelemek ve değiştirmek için bir fırsattır. Bu yüzden, insan işin merkezidir. Düşünce, duygu ve irade bahşedilmiş bir *heykeldir insan*<sup>489</sup>."



**Fotoğraf 2.18.** Joseph Beuys, *Stuhl mit Fett (Yağlı Sandalye)* 1963, Karışık Teknik, Hessisches Landesmuseum Darmstadt.  
(<http://www.db-artmag.com/archiv/2005/d/2/1/319.html>)

İnsanı bir heykel olarak gören Beuys, heykel sanatına da farklı bir bakış açısıyla bakarak kendine özgü bir yaklaşımda bulunmuştur. Beuys, doğal malzeme olarak kullandığı bu eserini, 'İç Yağı' kalıpları, yine doğal bir malzeme Ağaç'tan yapılmış olan tahta 'Sandalye'nin üzerine oturtmuştur. Beuys, "belirsiz olandan belirliye, sıcak (kaotik) olandan soğuk (kristalleşmiş) olana, *doğaçlama* (biçimsiz) olandan *zihinselleştirilmiş* (biçimlenmiş) olana kadar, onun 'heykel kuramı'nı anlamamıza yardımcı olur. Bu geçiş tek bir aşamada değil, Beuys'un belirttiği gibi, belli bir süreçte gerçekleşmiştir<sup>490</sup>." Kullanılan bu nesne, zaman içerisinde bozulabileceği gibi sıcak bir ortamda bozulup, nesnenin ölümü gerçekleşecektir. Bir anlamda ölümü gerçekleştirecek olan Beuys'un, "1964 tarihli 'Yağlı Sandalye' isimli işi değişimi vurguluyor. İnsan vücudunun mide, bağırsak gibi organları, maddelerin değişimini sağlayan mekanizmalarını yansıtıyor. Beuys, insan oturduğu zaman sandalyenin mide ve

<sup>489</sup> Yılmaz, 344.

<sup>490</sup> Yılmaz, 345.

bağırsakların yerleştiği kısmına değişken bir madde koyarak bunu vurguladı. Malzemenin zamanla bozulması ve işin ortadan kalkması nedeniyle ‘Yağlı Sandalye’, süreç sanatının en çarpıcı örneklerinden oldu<sup>491</sup>.”

### 2.2.9. Pop-Art (Pop Sanatı)

*İkinci Dünya Savaşı*’nı Amerika’nın bitirmesi, onu bir kurtarıcı konumuna getirmiş, dünya üzerindeki bütün devletleri kendi etkisi altına almıştı. Amerika’nın bolluk içinde yaşaması, kıt kanaat geçinen Avrupa devletlerinin özenmesine neden olmuş, aralarında Richard Hamilton’unda (1922-2011) bulunduğu farklı alanlardan sanatçı, mimar ve eleştirmenlerin olduğu, ‘Bağımsızlar Grubu’nun Londra’da düzenlediği bir sergideki tartışmalar sonucu ‘Pop Art’ ortaya çıkmıştır. İngiltere’deki ‘Pop Art’ sanatçıları “ABD’de ortaya çıkan yeni, kentli popüler kültürden etkilenmişlerdi<sup>492</sup>.” Modern ve güzel şeylerin Amerika’da olduğuna inanmışlar, modernizm tüketim kültürünü işlemişlerdir.



**Resim 2.59.** Richard Hamilton, *Günümüz Evlerini Bu Denli Değişik ve Çekici Kılan Nedir?* 1956. Kâğıt Üzerine Kolaj (24,8 x 26 cm). Koleksiyon, Kunsthalle Tübingen, Sammlung Zundel, Almanya.

(<http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/art-obituaries/8760860/Richard-Hamilton.html>)

<sup>491</sup> Erden, 238.

<sup>492</sup> Lucie-Smith, 257.

*Bağımsızlar Grubu*, “1956 yılında Whitechapel Sanat Galerisinde ‘Yarın Budur’ isimli sergiyi<sup>493</sup>”, Richard Hamilton’un eserine afişte yer vererek tanıtmışlardır. Günümüzde çok bilinen bir eser olan Hamilton’un *Günümüz Evlerini Bu Denli Değişik ve Çekici Kılan Nedir?* Kolajı, “sanat dışı kaynaklardan seçilen hazır yapılmış motiflerden oluşuyor ve Batı dünyasından her insanın yaşamını ve düşlerini özetliyordu: Film ve televizyon, konserve yiyecekler, ev gereçleri, kasları gelişmiş bir erkek mankenle, çıplak bir kadının fotoğrafları oturma odasının duvarında eski bir aile büyüğüne ait portreyi gölgede bırakan ve bir tablo gibi asılmış olan *Young Romance*’ın kapağı. Hamilton’un her yerde bulunan bu tip nesnelere yararlanarak sanat yapma konusunda ısrarı, geleneklere-karşı bir davranış olarak değerlendirilebilir. Ancak kullandığı yol, geleneklere uygun da düşmektedir: Her şeyden önce afiş, insanın beş duyusuna seslenen bir Rönesans resmini andırır<sup>494</sup>.” Aynı zamanda da “pop sanatın konulan olan birçok araç ve malzeme bir çevre içinde, kısmen de tromp-l’oeille olarak tasvir olunmuştur. Atletik vücutlu kişinin elindeki raketin üzerinde pop yazılıdır. Trafalgar Squar, Swinging London Hamilton’un pop özde yapıtlarından bazıları<sup>495</sup>”, resmin yapıldığı o yılları anlatmaktadır.

İngiltere’de ortaya çıkan, en önemli sanat akımlarından biri olan *Pop Art*, Avrupa’da pek etkili olmamıştır. Fakat sanatta en büyük atılımların olduğu yer olan Amerika’da köklü bir gelişim göstermiştir. Bu köklü gelişimin temelleri; Neo-Dada’nın sanatçıları olan Robert Rauschenberg ve Jasper Johns tarafından atılmıştır. Rauschenberg ve Johns, Marcel Duchamp’ın hazır-nesnesinden yola çıkarak oluşturdukları eserlerle *Pop Art*’ın doğuşuna ilham olmuş, aynı zamanda “Onlar, Amerika Birleşik Devletleri’nin zengin tüketici kültüründe, 1950’lerin sonuna doğru ortaya çıkan Pop Art akımının doğrudan öncüleri<sup>496</sup>” haline gelmişlerdir. Rauschenberg’in ve Johns’un hazır-nesneyi eserle uyumlu bir şekilde kullanmaları, *Pop Art*’a esin kaynağı olmuştur. Ayrıca, Duchamp’ın geleneğini devam ettirmek niteliği de kazanmıştır. *Pop Art*, Yirminci yüzyılda ortaya çıkan bütün sanat akımları arasında en önemlisi sayılmaktadır. Çünkü Pop Art sadece sanattan anlayan entelektüel kişilerin

<sup>493</sup> Erden, 208.

<sup>494</sup> Lynton, 250.

<sup>495</sup> Cahid Kınay, *Sanat Tarihi Rönesans’tan Yüzyılımıza –Geleneksel’den Moderne-*, Kültür Bakanlığı Yayınları Ankara 1993, 324.

<sup>496</sup> Mary Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, İnkılap Yayınları, İstanbul 2009, 472-473.

değil, ”sanatın, uzman olmayan büyük halk kitlelerinin imgelemine bu derece etkisi altına aldığı başka bir on yıl daha yoktur<sup>497</sup>.”

‘Pop Art’ kullandıkları hazır görüntüyü en iyi şekilde gösterebilme endişesi taşıyor ve eserlerini bu endişe ile verir. “Ambalajlar, ünlülerin portreleri, posterler, çizgi romanlardan ödünç alınmış kareler gibi hemen tanınabilir objeleri resmetmeler de, bu malzemeyi daha özel biçimde sunmakla da ilgileniyorlardı. Onlara göre imge, genellikle Marcel Duchamp’ın hazır nesnelere, hatta Jasper Johns’un *Bayraklar* serisi gibi ‘verili’, bulunmuş bir nesneydi<sup>498</sup>.” Pop Art’ın en iyilerinden olan Roy Lichtenstein (1923-1997) ve Andy Warhol (1928-1987), yaptıkları eserlerde boya ile tuval üzerine yeni bir imge yaratmaktansa, bunu izlerçevreye daha düzgün, birbirine uyumlu ve etkileyici bir şekilde göstermek için çalışmışlardır.

Yahudi, emlakçı bir babanın çocuğu olarak, New York’ta dünyaya gelen, Roy Lichtenstein(1923-1997), *İkinci Dünya Savaşı*’na kısa süreliğine olsa katılan sanatçılar arasındadır. Savaş’ta taslak çizimleriyle ilgili görev yapmıştır. Savaş sonrası geri dönen Lichtenstein, Soyut Dışavurumculuk’la ilgilenmiş, “ancak 1960’ların başından itibaren gazete ve dergilerdeki çizgi romanların diline ilgi duydu. Bu ilginin uyanmasında, oğlu için kopyaladığı bir çizgi roman karesi etkili olmuştu. Dediğine göre, ‘*baban doğru dürüst bir resim bile yapamıyor*’ diye oğlunun arkadaşları alay etmişlerdi. Lichtenstein, dalgacı çocukları ikna edecek bir resim yaparak oğlunun incinen gururunu kurtarmak isterken yaptığı şey, kendisinin de hoşuna gitmiş ve bunu daha büyük boyutlarda denemeye karar vermiş<sup>499</sup>.” Bundan sonraki çalışmalarını bu yönde ilerletmeye devam etmiştir.

“1960’larda Miki Fare, Donald Amca gibi figürleri çiklet ambalajlarından büyütüp resimlemiştir. Giderek, reklam imgeleri ve resimli roman parçaları yapıtlarına konu olmuştur. O yıllarda New York’un en popüler sanatçısı olan Lichtenstein’in sanatı, başka bir türden aktarma olmasına karşın, yeni bir kapsam ve ölçek içinde bambaşka anlamlar kazanmıştır<sup>500</sup>.” Lichtenstein’in günlük yaşamdan aldığı çarpıcı, kendine has üslubuyla oluşturduğu eserleri; görenlerin kafasında soru işareti bırakır. Yapmış olduğu

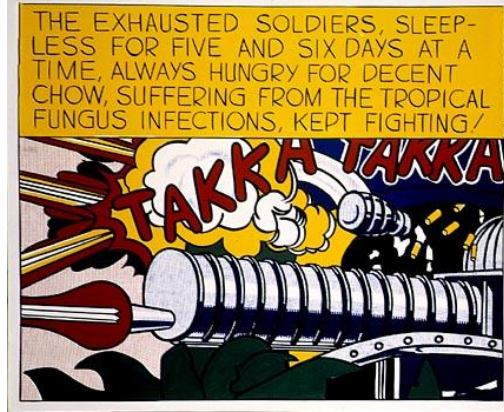
<sup>497</sup> Lucie-Smith, 256.

<sup>498</sup> Lucie-Smith, 260.

<sup>499</sup> Yılmaz, 255.

<sup>500</sup> J. Erzen, “Lichtenstein”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (Cilt 2), Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, 1110.

küçük çalışmaları büyük ölçeklere taşıyabilmek için Lichtenstein, “esnek, düz metal parçasından ibaret ‘*Benday noktalı levha tekniği*’ni henüz keşfetmişti<sup>501</sup>.” Sanatçının keşifleri yalnızca ‘*Benday noktalı levha tekniği*’ tekniğiyle sınırlı değildi. Aynı zamanda da görüntüden oluşan izlenimin içeriğiyle de ilgilenmiştir.



**Resim 2.60.** Roy Lichtenstein *Takka Takka*, 1962, Tuval Üzerine Magna Marka Boya, 173 x 143 cm. Museum Ludwig, Köln.  
(<http://www.roylichtenstein.com/takka-takka.jsp>)

Lichtenstein ‘*Takka Takka*’ eserini, ‘*Benday noktalı levha tekniği*’ ile oluşturmuş, daha önceki çalışmalarında olan göze hoş görünmeyen bazı unsurları kaybetmiş, yerine daha vurgulu ve keskin hatlar çizmiştir. “Birleşik Devletler, 1961’in sonuna doğru Vietnam’daki çatışmalara resmi olarak katılmıştı. *Takka, Takka*’da patlayan ateşli silah imgesini henüz ortalıkta görünmeyen ancak sezilen ‘*tropik mantar enfeksiyonları*’nın yıpratıcı varlığını ortaya koyan bir metin kutusunun altına yerleştirerek en ummadık yerden -bulaşıcı hastalık bağlamında- zekice yakalamıştı<sup>502</sup>.” Lichtenstein, *İkinci Dünya Savaşı* gibi büyük bir savaşta bulunması ve bu dönemde de Amerika’nın Vietnam Savaşı’na katılması ile oluşturduğu bu eserle ilgili duygularını şöyle dille getirir;

Parodi’ yerine ‘ilgilenmek’ terimini kullanmayı tercih ederim, ironik yönleri olduğundan kesinlikle eminim... ama bence geçmişte yaşanan bir şeyi parodileştirmek ya da bununla ilgili ironi yapmak, ürettiğiniz şeyi sanat yapıtı mertebesine ulaştırmaktan çok mizah olur<sup>503</sup>.

Lichtenstein ile aynı dönemlerde yükselme gösteren, Andy Warhol (1928-1987), günümüzde ‘*Pop Art*’ içerisinde daha büyük bir isim olarak yerini almıştır. Andy

<sup>501</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 272.

<sup>502</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 272.

<sup>503</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 273.



Warhol, göçmen bir ailenin çocuğu olarak Pittsburgh'ta dünya gelmiş, işçi sınıfı bir ailenin çocuğu olduğu için çocukluğu fakirlik içerisinde geçmiştir. Resim yapmayı ve fotoğraf çekmeyi çok seven Warhol, bu alanda kendini geliştirmek için ailesinin desteğiyle üniversite eğitimi tamamlamıştır. Mesleğinde başarılı bir kariyer sağlamak için New York'a taşınıp orada başarıdan başarıya koşarak adını duyurmaya başlamıştır. New York'ta grafikerlik yapan Warhol, 1950 yılların sonunda resim yapmaya daha çok vakit ayırıp, Lichtenstein gibi "1961'de çizgi romanlara ve reklamlara dayanan ilk Pop resimlerini yaptı. Ertesi yıl Warhol'un ünlülerinin başlangıcı oldu"<sup>504</sup>.

"Andy Warhol, ünlü kişilerin portrelerini yüzlerce kez çoğaltarak, insan imajını farklı bir mekanik imaj haline dönüştürmüştür. Bu özellik Duchamp'da İkincisi ise Warhol'un seçtiği ready-made gerçekten bir tüketim aracıdır"<sup>505</sup>."



**Resim 2.61.** Andy Warhol, *Marilyn Diptych (Marilyn Diptikonu)* 1962, Serigrafı 205,44 x 289,56 cm, Tate Gallery, Londra.

(<http://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-t03093>)

*Pop Art*'ın bütün özelliklerini çalışmalarında yansıtan Warhol, bu çalışmasında televizyonlarda, gazetelerde çıkan görüntüleri birleştirmiştir. "Warhol'un yapıtı şöhret kültürünü ve bir bireyin kendi imgesiyle nasıl sömürülebileceğini, ya da onun arkasında nasıl kaybolabileceğini araştırıyor. [...] Yapıt, bireylerin ölümlerinden sonra dergilerde ve reklamlarda çok sayıda yayımlanan kopya görüntüleriyle 'ölümsüzlüğe' ulaşabilme

<sup>504</sup> Bkz: <http://www.warhol.org/about-andy/biography/> erişim tarihi saat. 11,25 12.12.2016 /

<sup>505</sup> Rıfat Şahiner, *Postmodern Kırılmalar Ya Da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul 2008, 142-143.

yolunu sorguluyor<sup>506</sup>”du. Yalnızca ünlülerin fotoğraflarını resimlerine konu olarak seçmiyor, aynı zamanda o dönemde çıkan ve ilgi toplayan görüntüleri ve ürünleri de resimlerine aktarıyordu.



**Resim 2.62.** Andy Warhol, *200 Soup Cans (200 Çorba Konservesi)* 1962, Tuval Üzerine Polimer Boya 183 x 254 cm, Özel Koleksiyon  
(<https://www.gagosian.com/exhibitions/april-20-2001--pop-art>)

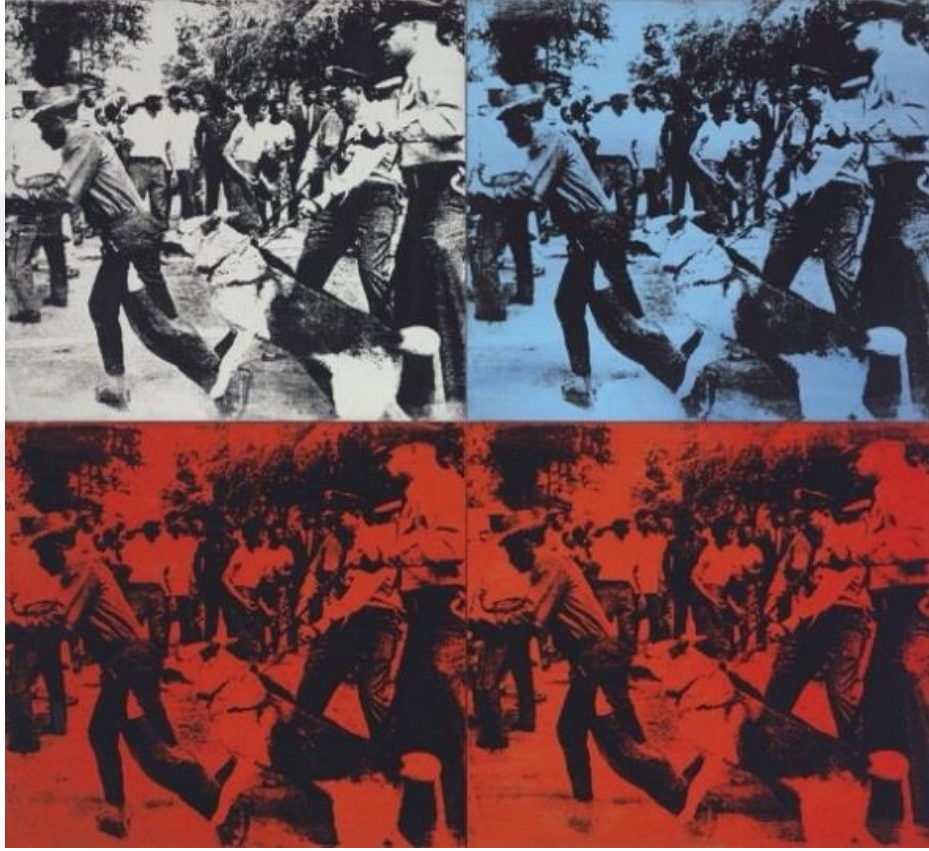
Amerikan’ın tüketim kültürüne dikkat çekmek için günlük yaşamın içinden nesnelere seçip, kendisini bir ‘fabrika’ gibi betimleyerek, adını ‘fabrika’ olarak adlandırdığı stüdyosunda onların resimlerini yapıp çoğaltan “Warhol, Coca-Cola ve Campbell’in çorba kutuları gibi Amerikan objelerinin görsel gücüne ilgi duymaya başladı. Warhol’un Amerikan kültürel değerlerine ilgisinin temsildir. Ünlü Campbell ürünlerine dayanarak iki yüz adet, birbirinin aynı, kırmızı, beyaz ve sarı çorba kutusunun resmini, bunları düzgün bir şekilde yan yana sıralayarak, serigrafî yöntemiyle yaptı<sup>507</sup>.” Kendini anlatan bir tarz yakalamasının başarısı ile Warhol’un yaptığı her şey ve söylediği her söz, *Pop Art*’ın yönünü belirliyordu. Warhol kendisi içinde; “Resimlerimin, filmlerimin ve hatta benim sadece yüzeyimize [görünen kısımına] bakın; ben oradayım<sup>508</sup>,” diyerek eserlerinin kendine has bir üslup olduğunu belirtmiştir. Onun eserini görenlerin, eser üzerinde, Warhol imzasını aramalarına gerek olmayacağını ima etmiştir.

<sup>506</sup> Little, 131.

<sup>507</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, 794.

<sup>508</sup> Michael Wilson, *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur: 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak*, (2013), (Çev. Firdevs Candil Erdoğan), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2015, 298.

1963 yılında Amerika’da çıkan ‘*İrkçilik Karşıtı İsyanlar*’ televizyonlara, gazetelere ve dergilere konu oluyordu. ‘ölüm ve felaket’ isimli sergisi için çalışmalara başlayan Warhol, içinde ele alınacak bir konu oluşturur. “Bu görüntü doğrudan bir haber fotoğrafından alınmış, büyütülmüş ve tuval üzerine ipek baskıyla yapılmıştır. Warhol, resmi öldürmekle suçlanmıştı. Warhol’un çalışmalarını satan Leo Castelli, Pop sanatçılara arka çıkıp, Soyut Ekspresyonizmi öldürdüğü suçlamalarına, ‘*Ama onlar zaten ölmüştü. Ben yalnızca cenazelerinin kaldırılmasına yardım ettim,*’ cevabım vermişti<sup>509</sup>.”



**Resim 2.63.** Andy Warhol, *Race Riot (İrkçilik Karşıtı İsyanlar)*1964, Tuval Üzerine Akrilik ve İpek Baskı, 150 x 170 cm, Gagosian Gallery, New York.

(<http://www.christies.com/lotfinder/Lot/andy-warhol-1928-1987-race-riot-5792521-details.aspx>)

1968 yılında Amerika’da, ortaya çıkan ayaklanmaların başını siyahi üniversite öğrencileri oluşturuyor, ayaklanmalarının sebebini ise Vietnam Savaşı ve Meksika’nın bağımsız olma isteğine bağlıyorlardı. Genç grupların oluşturduğu bu ayaklanmalar ‘hippi’ akımını ortaya çıkarmıştır. Bu akımda gençler, yaptıkları her şeyde özgür olmak

<sup>509</sup> Lucie-Smith, 262.

istemişlerdir. ‘Özgürce Yaşam’ sloganları atılmıştır. Bu dönem de ise Warhol, üniversitelerde ortamı düzeltmek adına söyleşiler de bulunmuştur. Warhol, 1975 yılında bu konuya tekrar değinerek şunları söylemiştir;

Piyasa sanatı, Sanat'ın ardından gelen aşamadır. Ben bu işe ticari sanatçı olarak başladım ve piyasa sanatçısı olarak bitirmek istiyorum. Adına ister ‘sanat’ densen ister başka bir şey, bu işi yaptıktan sonra piyasa sanatına yöneldim. Sanatçı İşadamı ya da İşadamı Sanatçı olmak istedim. Piyasada iyi iş yapmak sanatın en büyüleyici yönü. Hippi döneminde insanlar piyasa düşüncesinden uzaklaşmışlar, ‘Para kötüdür’ ve ‘Çalışmak kötüdür’ gibi şeyler söylemeye başlamışlardı. Oysaki para kazanmak sanattır, çalışmak da sanattır, piyasada iyi iş yaparsa en iyi sanattır<sup>510</sup>.

ABD'nin tüketim kültüründen etkilenerek, İngiltere’de ortaya çıkan ‘Pop Art’ akımı, Amerika’da Andy Warhol’la birlikte en iyi seviyeye çıkmış ve zirveye oturmuştur. Birçok sanatçı da bu akım doğrultusunda veya bu akımdan etkilenerek eserlerini üretir.

### 2.3. 1980 SONRASI

#### 2.3.1. Neue Wilden (Yeni Vahşiler) and Neo-Expressionism (Yeni-Dışavurumculuk)

*Yeni dışavurumculuk*, 1970’de popülerliğini kaybeden ve 1920’deki orijinal dışavurumculuk hareketini yeniden canlandırmaya yönelik; Avrupa’da ve ABD’deki yeni resimsel arayışlarının başlaması için kullanılan bir terimdir. İlk dönemlerinde çoğunluğunu Alman sanatçıların oluşturduğu *Yeni Dışavurumcular*, 1960-1980 yılları arasında popüler olan *Kavramsal Sanat*’a, *Minimalizm*’e ve *Pop Sanatı*’na tepki gösterebilecekleri bir anlayış ortaya koymuşlardır. “Yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür, yeniden anlatı, yeniden tarih... gibi bir dizi ‘geri dönüş’, hem modernist sanatın, hem kavramsal eğilimlerin dışladığı birçok geleneksel sanatsal unsurun yeniden sahiplenilmesine yol açmıştır. 1980’lere uzanan süreçte özellikle Almanya’da ve İtalya’da dikkat çekmeye başlayan bir grup ressamın yoğun üretimi ve sanat çevresinde gördüğü ilgi, ‘resmin geri döndüğünün’ işareti sayılmış, 1960-80 sürecinde pek tercih edilmeyen bir mecra olarak ‘tuval’in cenazesinin o kadar da kolay kalkmayacağı yolunda yorumlar yapılmıştır<sup>511</sup>.” Yeniden resim geleneğine dönme

<sup>510</sup> Kynaston McShine, Robert Rosenblum, Benjamin HD Buchloh, Livingstone, Andy Warhol A Retrospective, New York, Modern Sanat Müzesi, 1989, 459, içinde; Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, (2004), (2. Baskı), (Çev: Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları, İstanbul 2006, 161.

<sup>511</sup> Antmen, 263.



çabasındaki bu yöneliş üzerine; sanat eleştirmeni Donald Kuspit “Yeni Dışavurumculuk Dışavurumculuğun cesedi gibi”<sup>512</sup> yorumunu yapmıştır. Donald Kuspit’ in *Dışavurumculuğun cesedi* olarak nitelendirdiği yeniden resim geleneğinin yanında, “kapsamlı bir şekilde, 1905-1925 yılları arasında Almanya’da, Dışavurumculuk olarak bilinen akımdan sonra ortaya çıkan bütün Dışavurumcu akımlara gönderme yapar”<sup>513</sup>.

*Yeni Dışavurumcu* sanatçıların, eskiye doğru yaptığı bu yönelim, “Ekspresyonizm döneminde sahip olduğu kültür egemenliğini belli bir ölçüde yeniden kazanarak Alman sanat merkezlerinin en gürültücüsü ve en etkin oldu”<sup>514</sup>.” Amerika’daki sanat eleştirmenleri, akımın sanat dünyasına yeni bir soluk getirmediği konusunda uzlaştılar ve hatta *Yeni Dışavurumculuk*’un Almanya’da bu denli ses getirmesini göz ardı edip, bu yönelişin sonuç alınamayacak bir eklektizm olduğunu yorumladılar. *İkinci Dünya Savaşı* sonrasında “Komünist yönetimdeki Demokratik Almanya Cumhuriyeti, savaş sonrasında Nazizmin kirletmediği bir resmi sanat arayışına girmişti. Bu da, resmi kültür makamlarının Sovyetler Birliği’nde resmen izin verilen tek resimsel ifade biçimi olan Sosyalist Gerçekçiliği tercih etmelerini engelledi. Böylece, Nazilerin en çok yerdığı üslup olduğu gerekçesiyle Ekspresyonizmin ılımlı uyanışı resmi makamlarca desteklendi”<sup>515</sup>.

Komünizm ile yönetilen Demokratik Almanya Cumhuriyeti tarafından bundan sonraki süreçte desteklenmeye başlayan Ekspresyonizmin ılımlı uyanışı, Georg Baselitz’in, 1963 yılında Batı Berlin’de bir sergi açması üzerine; büyük tartışmalara sebep olur. Büyük ses getiren sergideki eserler, içeriğinin ahlaksız bulunması gerekçesiyle Devlet Başsavcısı tarafından hızlı bir şekilde toplatılıp, eserlere el konulur. Bu durum, serginin bitmesi ile sonuçlanır. Eserlerin içeriğinin ahlaksız olarak nitelendirilmesinin belki de en büyük sebebi, Baselitz’in en ünlü tablosu olarak nitelendirilen ve mastürbasyon yaparak ereksiyon olan bir erkek figürünü içeren *Kovada Büyük Gece* adlı eserin, sergide bulunmasıdır. Elbette Baselitz’in sergisinin ve dolayısıyla eserlerinin sansürlenmesi tek bir resimden ileri gelmez. Edward Lucie-Smith’in de ifade ettiği gibi, Baselitz karakteristiği olan isyankâr tavrını Doğu Almanya’dan sonra Federal Almanya’da da aynı derecede gösterir. Bu isyankâr tutum

<sup>512</sup> Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, 173.

<sup>513</sup> Keser, 231.

<sup>514</sup> Lynton, 344-345.

<sup>515</sup> Lucie-Smith, 270.

ve Ressam Eugen Schönbeck’le birlikte iki ayrı ‘*Pandemonyum*’ manifestosu yayınlaması, sanatçı hakkında 1963 yılında ‘*yerel muzır yayın kanunları*’ çerçevesinde soruşturma açılmasına neden olur. Bu soruşturmanın asıl nedeni yayınladığı manifestodan çok sergilediği erotik tablolarıdır<sup>516</sup>. “Savcı, ressamla genç galericilerden her birine adam başı 1000 mark para cezası verilerek resimlere el konulmasını talep eder, hâkimse her birine 400 marklık ceza verir ve resimlere el koymaktan vazgeçer. Asliye Mahkemesi’nin başkanı, ‘Atölye için, arşiv için bu tür resimler yapılabilir. Ama halka açık sergilerde yer alamazlar!’ der. Dava ancak 1965 yılında bir sonraki mahkemede resimlerin kesin olarak geri verilmesiyle sona erer<sup>517</sup>.” *Kovada Büyük Gece*, günümüzde Köln şehrinde bulunan Ludwig Müzesi’nde isteyenler tarafından ziyaret edilebilmektedir.



**Fotoğraf 2.19.** Baselitz’in resimlerinin sergiden kaldırıldığına dair bir gazete küpürü (<http://blog.staedelmuseum.de/maler-der-zerstoerten-ordnung-der-junge-georg-baselitz>)

4 Ekim 1964 tarihinde yayınlanan *Nacht-Depesche* gazetesi, bir yazısında “Baselitz’in galeri sahipleri Michael Werner ve Benjamin Katz ile birlikte kamuyu rahatsız ettikleri için suçlandığını ifade eder. Gazete yazısında, Baselitz’in eserlerinin *sanat mı pornografi mi* olduğu üzerine tartışma yapılır. Hatta Baselitz’in, gazetedeki yazıda bahsedilen sergideki resimlerden biri olan *Kovada Büyük Gece* isimli

<sup>516</sup> Bkz: Lucie-Smith, 270.

<sup>517</sup> Schmied Wieland, *Bir Baselitz Retrospektifi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, 16-17, içinde; Ferhunde Küçükşen Öner, “Kötü Ruhlar Manifestosu: Baselitz”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 9(2), Ankara Winter 2014, 1092. (ss. 1089-1122)



tablosundaki figürle bej renk gömlekle ve kısa kahverengi pantolonlu bir Hitler gençlik üyesini resmettiğinin altı çizilir<sup>518</sup>.”



**Resim 2.64.** Georg Baselitz, ‘Die Große Nacht im Eimer’ (Kovada Büyük Gece), 1962-1963. Tuval Üzerine Yağlıboya 250 x 180 cm, Ludwig Müzesi, Köln, Almanya. ([https://en.wikipedia.org/wiki/Die\\_gro%C3%9Fe\\_Nacht\\_im\\_Eimer](https://en.wikipedia.org/wiki/Die_gro%C3%9Fe_Nacht_im_Eimer))

Gazete yazısı bir anlamda, Baselitz’in isminin daha sık duyulmasına sebep olur. Bundan sonraki süreçte, *Yeni Dışavurumcu* olarak adlandırılmaya başlanan bu sanatçılar, artık eserlerini *Yeni Dışavurumculuk* çatısı altında piyasaya sürerler.

*Yeni Dışavurumcu* sanatçılar, kendi ulusal kültürlerini, bireyselliği, tarihi olguları ve öznel fantezi dünyalarını eserlerine yansıtırlar. “*Yeni Dışavurumculuk* potasında -hiç kuşkusuz bir sanat tarihsel dönemlendirme çabasıyla- eritilen tüm bu sanatçıların ortak noktası, ‘dışavurumculuk’larından da anlaşılabilir gibi, özellikle vurgulanan bireysellikleri ve öznellikleridir. Yeni Dışavurumcu resim, sanatçıların öznel fantezi dünyasını, anı kırıntılarını ve korkularını, tarihsel olguların bireysel algısını ve yorumunu içeren bir resimdir. Üslupsal bir özgürlüğün ifadesi olan Yeni Dışavurumcu resimde modernist resme hâkim olan biçimsel kaygılar geri plana itilirken üslupsal özgürlükler ve öznel anlatılar ön plana geçmiştir. Birbirinden çok farklı birer imge

<sup>518</sup> <http://baselitz.staedelmuseum.de/de> Erişim Tarihi: 12.11.2016.

dünyası yaratan Yeni Dışavurumcu ressamaların temel ortak noktası, hepsinin figüratife olan eğilimidir<sup>519</sup>.”

Hasan Bülent Kahraman, figüratif çalışmayı prensip haline getiren çoğu *Yeni Dışavurumcu* ressamalarının tecrübeye dayalı desen bilgilerini; resimlerindeki figürlerini rahatça deforme ederek sağlam bir yapı içinde seyirciye sunmalarına bağlar. Ayrıca *Yeni Dışavurumcu* resmin her şeyden önce yoğun bir desen bilgisinden yola çıkılarak oluşturulduğundan dem vurur. Belirli bir yapı sağlamlığına dayanmayan bir resmin ilerleyerek herhangi bir soyutlamaya geçmesinin olanaksızlığından bahseden Kahraman, bunun özellikle vurgulanması gerektiğinin altını çizer. Yeni Dışavurumculuğun, hele bir de özellikle portre yapmaya kadar uzandığı düşünülürse, soyutlamasını ancak böyle bir olanağın verdiği rahatlık içinde gerçekleştireceği anlaşılabilir olacağını sözlerine ekler<sup>520</sup>.

Modernist kaygıların geri plana itildiği ve figürün sıkça kullanıldığı *Yeni Dışavurumculuk* eserlerinde boya tekniği, güçlü fırça darbeleri ve çoğu çarpıcı renkler dışavurumcuların etkilerini taşır. Bu eserlerin bazılarıyla “Nolde, Dresden’li Brücke ressamaları ve Edward Munch arasındaki bağ açıkça görülebilir<sup>521</sup>.” Bu bağ, bir anlamda *Dışavurumculuk*’a bir selam duruştur. “Aynı zamanda resimlerdeki figürler, yazılar ve konular gerçeküstücülükle bağlantılı olduğu hissedilmektedir. Bu akım içerisinde ortaya çıkan eserlerdeki figürler, yazılar ve konular Gerçeküstücülükle bağlantılıdır. Bu birleşmenin sonucu olarak ortaya çıkan görüntülerdeki mantıksızlık ise Absürt Drama yazarlarının eserlerini andıran bir atmosfer yaratmaktadır<sup>522</sup>.” *Yeni Dışavurumcu* ressamaların tuvallerinde, dünyayı ve kendisini derinden etkileyen sanatçıların izleri yansımaktadır. İçerisinde birçok özelliği bir arada barındırması, *Yeni Dışavurumculuk* akımının eklektik yapısını ortaya koymaktadır.

Modern Sanat’ın öznelliği karşısında, Modern Sanat’ın hiçe saydığı nesnel kişiliği benimseyen sanat eleştirmenleri; *Yeni Dışavurumculuk*’un mottosu olan boyanın ve figürün gelenekçi kullanımını ilkesini reddederek, akıma ağır eleştiride bulunmuşlardır. Benjamin Buchloh, Thomas Lawson, Douglas Crimp, Kim Levin ve Joseph Kosuth’un

<sup>519</sup> Antmen, 265.

<sup>520</sup> Bkz: Hasan Bülent Kahraman, *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2005, 122.

<sup>521</sup> Lynton, 344.

<sup>522</sup> *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (2. Cilt), 1931.

eleştirilerine göre, boyayı, figürü, sanatçının otoritesini kullanan akımlar modern sanatın nesnel kişiliğinden ve eleştirisel özelliklerinden yoksundur; modern sanat akımlarının olumsuz yanları olmasına karşın eleştirdikleri topluma ve diğer sanat akımlarına saygı duyarlar. Buchloh, sanatçının kendisine uyguladığı ülkücü baskının faşist sanatın özelliği olduğu, ulusal olmaya çalışan bu akımın eninde sonunda faşist çözümlere ulaşacağını varsayar. Joseph Kosuth ise uzun eleştirisinin sonunda, Dışavurumcuları kısaca ‘*aşağı tabakadan sanatçılar*’ olarak tanımlar. Bu ağır eleştirilere karşı sanatı savunanların başında Donald B. Kuspit gelir. Kavramsal sanatın gelişimine de katkıda bulunmuş Kuspit, Yeni Alman Dışavurumculuğunun her şeyden önce kavramsal temellere dayandığını, sanatçının içinde yoğrulduğu kültürün de (bu kültür sanatçı tarafından dışlansa bile) resimde yansıdığını ve çalışmanın çok boyutlu bir sanat eseri yarattığını savunur<sup>523</sup>.

*Yeni Dışavurumculuk* ile ilgili salt olarak ağır eleştiriler yapılmamıştır. Donald B. Kuspit’in yeniden resme ve boyaya dönüşe yaptığı bu olumlu eleştiriye destekleyen eleştirmenlerde olmuştur. “Bu dönüşüm, kavram ve zihinsellik yerine duygu ve ifadenin geri dönüşü olarak değerlendirilmiştir. 1981’de Londra’da Kraliyet Akademisi’nde açılan ‘*Resimde Yeni Bir Ruh*’ gibi sergilerde farklı kuşaklardan pek çok sanatçının figüratif yapıtlarına yer verilmiş, Picasso’dan Francis Bacon’a, Auerbach’tan David Hockney’ye uzanan bir çizgide figüratif resmin ‘geri dönüşü’ büyük bir heyecanla kutlanmıştır<sup>524</sup>.” Modern sanatın aksine, figürün yeniden ortaya çıkışı destekleyen bu tavır, büyük ilgiye sebep olarak, *Yeni Dışavurumcu* sanatçıların yolunu açmış ve müzayede şirketlerinin ve sanat yatırımcılarının ilgisini çekmiştir. “Amerikalı eleştirmen Hilton Kramer’in (1928-), ‘*resim sanatına yönelik müthiş bir açlık*’ olarak gördüğü bu ilginin temelinde, 1970’li yılların ekonomik durgunluğundan sonra 1980’lerde yaşanan ekonomik canlanmanın ve sanatın önemli bir yatırım aracı olarak değerlendirilmeye başlanmasının etkileri de vardır. Sotheby’s müzayede şirketinin 1980’li yıllarda sanata yatırım yapanların sayısının 1970’li yıllara göre dört kat arttığını ve sanata yılda en az 10 bin dolar yatırım yapan koleksiyoncuların sayısının 400 bini bulduğunu açıklaması, yaşanmakta olan piyasa hareketliliğine ilişkin önemli ipuçları

<sup>523</sup> Bkz: Faruk Ulay, “1980’lerde Görsel Sanatların Gelişimi ya da Geriye Dönüşü (2)”, *Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi*, 105/15, Ekim 1984, 34.

<sup>524</sup> Antmen, 265.

verir. 1980’lerde resme yönelik ilgiyi ekonomik nedenlere bağlayarak daha eleştirel yaklaşımlar sergileyen eleştirmenler, resmin ‘yenibahar’ının tümüyle piyasa ekonomisine ve atölye-galeri-müze üçgeninde gelişen ilişkiler ağına bağlı olduğunu, bu bağlamda Yeni Dışavurumculuğun da pek bir ortak noktası olmayan sanatçıları bir arada pazarlamaya yarayan yapay bir etiket olduğunu savunmuştur<sup>525</sup>.”

*Yeni Dışavurumculuk* akımına karşı kötü bir söylem de *Toplumsal Gerçekçi* sanatçılar tarafından yapılmıştır. *Toplumsal Gerçekçi* sanatçılar, *Yeni Dışavurumcular*’ın sanatının gelenekten uzaklaştığını belirtmişler ve politik ve ideolojik değerlerini savunmadığına dair eleştirel söylemlerde bulunmuşlardır. Ayrıca “Yeni Dışavurumcuların, Figüratizmi seçmelerine karşılık geleneksel değerlerden kopma, kendi yarattıkları mitleri kullanarak toplumun koyduğu değerlerden kopmanın yanı sıra sosyopolitik güncel yaşamdan kopma, sanatın her şeyden önce politik ve ideolojik olması gerektiğini savunanların Yeni Dışavurumculuğu ‘*Sahte Sanat*’ olarak adlandırmalarına neden oldu<sup>526</sup>.” sözleriyle eleştirel tutumlarına devam etmişlerdir.

İster sosyal yaşamdan kopma olarak adlandırılınsın isterse ‘*Sahte Sanat*’ yakıştırılması yapılsın, *Yeni Dışavurumculuk* ile ilgili inkâr edilemeyecek en önemli husus, Almanya’da *İkinci Dünya Savaşı*’nda Nazilerin bıraktığı kötü mirası aşmak için, eski *Dışavurumculuk* sitiline dönüş sağlamaya çalışan *Yeni Dışavurumcu* sanatçılar, toplumda daha genel bir değişimin parçası oldukları gerçeğidir.

*Asi Sanatkâr* George (Hans-Georg) Baselitz, 23 Ocak 1938 tarihinde Saksonya eyaletinde, bir öğretmenin oğlu olarak dünyaya gelir. Sanat eğitimine, 14-15 yaşlarında, Gottfried Zawadski ile başlar. Baselitz, ‘*fütürist*’ akımının resimlerine benzeyen insan portreleri, dinsel temalı boyadığı resimler, natürmort ve kırsal bölge resimleri oluşturur.

Sanatçı, *İkinci Dünya Savaşı*’nın tüm dünyada yarattığı yıkımı bizzat yaşar. Baselitz çocukken ailesi ile birlikte Dresden yakınlarına taşınır ve kentin bombalanmasına tanık olur; Baselitz bunu yaşamının en etkileyici anısı olarak

<sup>525</sup> Antmen, 265-266.

<sup>526</sup> Faruk Ulay, “1980’lerde Görsel Sanatların Gelişimi ya da Geriye Dönüşü (1)”, *Milliyet Sanat Dergisi*, *Yeni Dizi*, 105(1), Ekim 1984, 63.

nitelendirir<sup>527</sup>. 1955’de bombalanan bu kentte sanat eğitimine devam etmek ister, fakat bu çabası hüsrarla sonuçlanır. Nitekim Dresden Sanat Akademisi’ne başvurusu reddedilir. “1956 yılında Doğu Berlin’deki Uygulamalı Güzel Sanatlar Okulu’na girer. Orada Profesör Walter Wornacka’dan ve Profesör Herbert Behrens Hangler’dan resim dersleri alır ve orada Peter Graf ve Ralf Wingler (A.R.Penck) ile tanışır. Fakat öğrenimini tamamlayamadan A. R. Penck ile birlikte okuldan atılır. Bu dışlanmadan sonra 1957-58 yılları arasında Batı Berlin’e taşınmak zorunda kalır.( Baselitz’in kendi deyişyle ‘sürülür’). Baselitz bu dönemde yaptığı resimlerde Picasso’dan etkilenir. 1957-62 yılları arasında da Batı Berlin’deki Plastik Sanatlar Yüksek Okulu’na giren sanatçı, Prof. Hann Trier’den resim dersleri alır. Burada Ernst-Wilhelm Nay, Wassily Kandinsky ve Kazimir Malewich’in eserlerini ve teorilerini inceler. 1959’da önce Giovanni di Paolo ve James Ensor’dan etkilenir ve özgün eserler oluşturmaya başlar. Paris’e taşınan Baselitz, Pontormo ve Gustave Moreau’dan etkilenir ve akıl hastalarının resimlerini de inceleyerek çizimler yapar. 1961’de aynı zamanda doğum yeri olan Deutschbaselitz’den esinlenerek ‘Baselitz’ takma adını kullanmaya başlar. Aynı yıl Breton’un daha önce hazırladığı Sürrealist manifestosundan esinlenerek, Nietzsche’nin ve onun Zerdüş’ünün etkilerinin görüldüğü arkadaşı Eugen Schönebeck’le birlikte ‘*I. Pandemonium*’ (I. Kötü Ruhlar) isimli anlaşılması güç kavram ve kelimelerden oluşan manifestolar hazırlarlar<sup>528</sup>.” “Manifestoda, Sürrealistlerin akıl hocası Fransız şair Lautremont’un sanrılı yazıları ile ‘Vahşet Tiyatrosu’ kavramını yaratan drama teorisyeni Antonin Artaud’nun sanrısız yazıları yer alır<sup>529</sup>.” Schmied Wieland, bu manifestolar hakkında “Kışkırtıcı sözcüklerden oluşan sonsuz bir nutuk ve garip resimler bu manifestoları okuyanların üzerine boşalıyor ve onları soğuk bir büyülenmişlik halinin içine alıyordu<sup>530</sup>.” şeklinde bir yorumda bulunur.

<sup>527</sup> Bkz. Thomas McEvilley, "The Work of 'Georg Baselitz', in; Georg Baselitz, *The Women of Dresden*, Pace Gallery (Exhibition Catalog), New York 1990, 10, and Mariette Josephus Jitta, *Drawings: A. R. Penck, Tekeningen: A R. Penck*, The Hague: Gemeentemuseum, Netherlands 1988, 180.

<sup>528</sup> Bkz. Ferhunde Küçükşen Öner, “Kötü Ruhlar Manifestosu: Baselitz”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 9(2), Ankara Winter 2014, 1091. (ss. 1089-1122).

<sup>529</sup> Lucie-Smith, 270.

<sup>530</sup> Schmied Wieland, *Bir Baselitz Retrospektifi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, 15, içinde; Ferhunde Küçükşen Öner, “Kötü Ruhlar Manifestosu: Baselitz”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 9(2), Ankara Winter 2014, 1091. (ss. 1089-1122)



**Resim 2.65.** George Baselitz, Eugen Schönebeck, İkinci Pandemonium (Manifesto) 1962, Lithograph Ofset 35 x 50 cm, Berlinische Galerie, Berlin. (<https://tr.pinterest.com/pin/296604325442097609/>)

Tümüyle öznellik özelliği gösteren çalışmalarında sürrealist yazarların etkisi görünen Baselitz'in sanatı, duygusallıktan uzak, soğukkanlı olan *Pop Art*'in tam aksine şiddet yüklü edebi etkilerden oluşur. "Baselitz'in 1960'lardaki şiddet yüklü, edebi ve tümüyle öznel çalışmaları, *Pop Art*'in soğukkanlı duygusal uzaklığının tam tersi kulvarda yer alır<sup>531</sup>."

Baselitz, *Pop Art* akımını da içeren ve Postsanat olarak adlandırılan bu yeni sanat anlayışını reddeden tek kişi değildi. Postsanat'ın anti-estetik, anti-imelem, anti-bilinçdışı oluşumlarına direnen ve şaheserler oluşturma çabası içinde olan Baselitz gibi sanatçılar da vardı. Bu sanatçılar, işlenmemiş olan sosyal ve bedensel malzemenin bilinçdışının etkisiyle zihinsel arındırma ile izleyicinin önüne çıkıyorlardı. Bu durumu Kuspit, şöyle yorumlar;

Onlar, avangard sanat biçimlerini postmodern bir bakış açısıyla tarihsel ve eski moda olarak göstermeye çalışan postsanata karşı direnen kişilerdir. Resimde hâlâ şaheserler üretilmektedir: Özellikle Alman Yeni-Dışavurumcu resimleri, bilinçdışına (Baselitz'in söylediği gibi 'kaos'a) ilk Alman Dışavurumcu resimlerinden daha çok şey borçludurlar<sup>532</sup>.

Baselitz, 1965' yılına kadar yaşamını ve çalışmalarını, Berlin'de devam ettirdi. Berlin, bu dönemde hem SSCB'nin etkisinin yaşandığı, hem de Hitler'in bırakmış olduğu rahatsızlıkların en ağır şekilde yaşanıldığı yerd. 1965'te Berlin'i terk edip, İtalya'ya giden Baselitz, Floransa'da İtalyan resmi üzerinde araştırmalar yaptı. Bu araştırmaları sırasında İtalyan bir akım olan *Maniyerizm*'in sanatçılarından etkilendi.

<sup>531</sup> Lucie-Smith, 270.

<sup>532</sup> Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, 191.



Baselitz, 1965 yılında tarihsel olayların yeniden kavranmasıyla oluşturmaya başladığı yeni serisi için aralarında *Rebel (Asi, İsyankâr)* gibi eserlerinin bulunduğu, “Yeni Tipler dediği resim serisine bu ressamı da dâhil etmişti. Anselm Kiefer gibi Baselitz de Almanya’nın yakın tarihiyle yüzleşmeyi reddetmenin doğuracağı tehlikenin farkındaydı ama Kiefer Alman efsanesinin sembolik ve mitolojik güçlerinden yararlanmayı tercih ederken Baselitz gerçek tarihi kişilikleri, genel geçer meşguliyetleri ve toplumsal tipleri içeren bir karışım betimlemeyi tercih ediyordu<sup>533</sup>.” Baselitz’in ‘yeni tipler’ serisinde, o dönemde *İkinci Dünya Savaşı*’nın yaşandığı sırada, toplum içerisinde dolaşan savaş yaralılarını, elleri kolları bandajlı, kolunu bacağı kaybeden askerleri tasvir etmişti.



**Resim 2.66.** Georg Baselitz, *Rebel (Asi, İsyankâr)* 1965, Tuval Üzerine Yağlıboya, 162 x 130 cm, The Tate Modern, London.

(<http://www.tate.org.uk/art/artworks/baselitz-rebel-t03442>)

Baselitz’in, 1965 yılında oluşturduğu eseri *Rebel (Asi, İsyankâr)*, tam olarak *Yeni Dışavurumculuk* akımının tipik bozuk oranlarını ve abartılı anatomik yapısını yansıtmaktadır. Sanatçı *Rebel (Asi, İsyankâr)* ile “isyan olasılığını zihnin bir durumu ya da insanlık durumunun bir parçası olarak örneklemektedir. Baselitz’in isyancısının ne ayakkabıları ne de silahı var ve ayağın dar vurulmuş görünüyor. Sanatçı hiyerarşi, otorite ve isyanın değişmez ‘*insanlık durumu*’nun parçaları olduğunu ifade ediyor<sup>534</sup>.”

<sup>533</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 299.

<sup>534</sup> Little, 136.

Alman *Yeni Dışavurumculuk* akımının temel taşlarından olan ve “1969 yılında resimlerindeki imgeleri tersyüz ederek adeta tepetaklak olmuş bir dünya çağrışımı uyandıran Baselitz’in o tarihten sonraki tüm resimleri de dikkati resmin konusundan ‘dışavurumcu resimselliğine’ çekmek adına bu şekilde yapılmıştır<sup>535</sup>.” Baselitz’in izleyicinin dikkatini resmin konusundan çok, dışavurumcu resimselliği çektiği savını ortaya atan sanat eleştirmeni Henry Geldzahler, düşüncesini şu şekilde ifade eder: “Bu düşünceyi mantıklı sonucuna götürürseniz, insan resmine anlamdan soyutlanmış bir ağaç, insan ya da inek koyacaksa, o zaman alır onları, tepetaklak resmedebilir. Çünkü bu eylem, konuyu çağrışımlardan gerçekten uzaklaştırıyor; içeriğin yorumlanmasını engelliyor. Resim amuda kalktığında, tüm safralarından kurtulmuş oluyor<sup>536</sup>.”



**Resim 2.67.** Georg Baselitz, *Fertigbetonwerk*, (Bitmiş Beton Fabrika) 1970, 200 x 250 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Museum Frieder Burda, Baden-Baden. (<http://arttattl.ipower.com/archivebaselitz.html>)

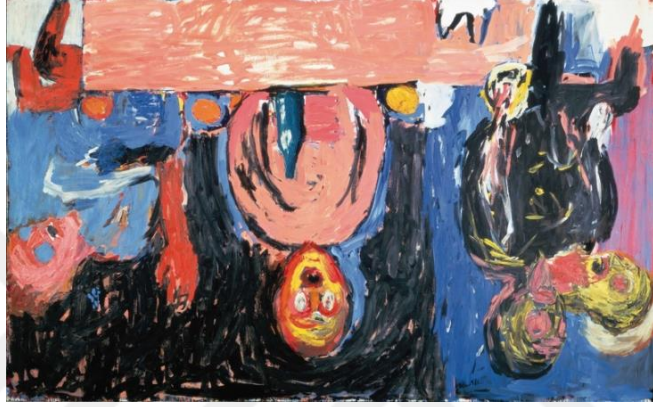
*Dışavurumculuk* resim anlayışına dikkat çekmek için, tepe taklak ters çevrilen Baselitz resimlerinde, *Die Brücke* ressamlarının etkisi fark edilebilir ölçüdedir. “Baselitz'in fırça darbelerinin şiddeti ve tablolarının rahatlıktan uzak duygusallığı, Nolde ve Kirschner gibi 'Die Brücke' ressamlarının [...] sanatçı üzerindeki etkisini ortaya koyar<sup>537</sup>.”

<sup>535</sup> Antmen, 266.

<sup>536</sup> Henry Geldzahler, , *Interview with Georg Baselitz: Art Talk-The Early 80' s*, Da Capo Press, New York 1988, and Jeanne Siegel (ed.), *Art Talk-The Early 80's*, Da Capo Press, New York 1988, içinde; Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2010, 270.

<sup>537</sup> Lucie-Smith, 270.

Baselitz, eski *Dışavurumcular* gibi dokunsal bir yakınlık oluşturmak amacıyla boyanın akışkanlığını kullanmıştır. Baselitz, eski *Dışavurumculuk*'a atıfta bulunmak adına yalnızca boyanın akışkanlığını kullanmakla yetinmez. Aynı zamanda “1970’lerin sonlarına doğru Baselitz resimlerini Nolde ve Kirchner dışında erken ekspresyonist sanatçıları olan Georg Grosz, Edvard Munch'un eserlerinden, Willem de Kooning'in aksiyon resimlerinden ve Pablo Picasso'nun son yarı-soyut figüratif tablolarından ilham alarak figüratif boyamaya yeni bir canlılık getirmişti<sup>538</sup>.”



**Resim 2.68.** George Baselitz, Dresden’de Geç Akşam Yemeği (Late Dinner at Dresden), 18 şubat 1983. Tuval Üzerine Yağlıboya, 2.8x4.5 m. Kunsthau, Zurich, Galerie Michael Werner, New York ve Köln İzniyle.  
(<http://arttattl.ipower.com/archivebaselitz.html>)

Baselitz, aksiyon resim ustaları Pollock ve Kooning’den o denli etkilenmiştir ki; alt zeminini siyah renkle boyadığı, *Rüya Kadını* diye adlandırdığı portreler serisini yapmaya koyulmuştur. “20. yüzyıl sonlarının ünlü sanatçıları, Willem de Kooning ’in ‘Kadın serisi’ ve Jackson Pollock’un ‘Numara 12’ si ile birlikte, 1958 yılında, Batı Berlin’ de Plastik Sanatlar Yüksek Okulu’na gelen ‘sanat için resimler’ sergisini gören Baselitz’te derin izler bırakmıştı<sup>539</sup>.” Pablo Picasso’nun Avignon’lu kadınlar tablosundan etkilenen sanatçı, bir serisini *Avignon* adı altında yapmıştır.

<sup>538</sup> <https://www.saylor.org/site/wp-content/uploads/2012/02/ARTH208-7.5-Neo-Expressionism.pdf>  
Erişim Tarihi: 14.10.2016.

<sup>539</sup> <http://wowa.artlinkart.com/en/top/detail/1d9dxCno.html>, Erişim Tarihi: 14.10.2016.



**Resim 2.69.** Georg Baselitz, *Willem Raucht Nicht Mehr. (Willem Sigarayı Bıraktı)* 2014, Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 85 x 66 cm, Gagosian Galerisi New York.  
(<http://www.hausderkunst.de/agenda/detail/georg-baselitz-damals-dazwischen-und-heute-9/>)



**Resim 2.70.** Georg Baselitz, *Schwarze Elke (Siyah Karanfil)*, 1973, 162 x 130 cm, Tuval Üzerine Fingermalerei (Parmakla Boyama) Yağlıboya, Özel Koleksiyon, Georg Baselitz.  
(<http://arttattl.ipower.com/archivebaselitz.html>)



**Resim 2.71.** Georg Baselitz, *Die Mädchen von Olmo II (Olmolu Kızlar II)* 1981, 42 x 30 cm  
 Tuval Üzerine Yağlıboya, Centre Pompidou Collection, Paris  
 (<https://www.martin-missfeldt.com/art-pictures/quee-popart-warhol/girls-oslo-georg-baselitz.php>)





**Resim 2.72.** George Baselitz Die Avignon Treppe Runter (Avignon Merdivenden Aşağı) 2014, Tuval Üzerine Yağlıboya 480 x 300 cm, Galerie Thaddaeus Ropac Salzburg, Avusturya. ([http://ropac.net/selected\\_works/georg-baselitz](http://ropac.net/selected_works/georg-baselitz))

Baselitz kendisi için sembolik bir karakter olan kartal motifini, benlik duygusu ile birleştirir. Tuval üzerine parmaklarıyla müdahale edip, mavi gökyüzünü belirsizlikleştirerek kartalı sanki saldırmaya hazır gibi resmeder. Yine resimleri tepe taklak çevirerek, Alman gururun yıkılması olarak nitelendirdiği, *Fingermalerei-Adler*, 1972 (parmakla boyama-Kartal, 1972) eserini ortaya çıkarır. Sanatçı, *Fingermalerei* başlığı altında; parmaklarını kullanarak birçok resmini oluşturmuştur. 1976'ya doğru ise; dünyaya geldiği *Deutschbaselitz* şehrini konu edinerek doğa konulu resimler yapar. “1979'da Dortmund'daki ‘Müze Yapıları’ temalı mimari günleri kapsamında, Dört Duvar ve Tavan Penceresi, ya da En İyisi Resimsiz Duvar adlı manifestosunun sunumunu yapar<sup>540</sup>.”

<sup>540</sup> Gretenkort Detlev, *Bir Baselitz Retrospektifi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, 130. içinde; Ferhunde Küçükşen Öner, “Kötü Ruhlar Manifestosu: Baselitz”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 9(2), Ankara Winter 2014, 1094. (ss. 1089-1122)





**Resim 2.73.** Georg Baselitz, *Fingermalerei Adler/Eagle (Parmakla Boyama Kartal)*, 1972, Tuval Üzerine Yağlıboya, 249,5 x 180,3 cm, Pinakothek Der Moderne Galerie Münih. (<https://tr.pinterest.com/pin/51580358205159695/>)

Hayatı boyunca farklı arayışlar içerisinde olan Baselitz, gravür, linol baskı, suluboya, pastel ve heykel çalışmalarında da farklı buluşlara imza atar.



**Fotoğraf 2.20.** Renk Analizi, bir Heykel için Modeli, 1979-1980, Venedik Bienali'nde, Anselm Kiefer'in eserinin yanında sergilendiğinde, bir skandala sebep oldu. (<http://www.telegraph.co.uk/culture/music/glyndebourne/11630374/Georg-BaselitzGeorg-Baselitz-would-be-unimaginable-in-Germany.html>)

“İlk kez 1979’da Venedik Bienal’inde Anselm Kiefer ile katıldığı Almanya pavyonunda ‘Bir Heykel için model’ heykel çalışmasıyla ithaf etmiştir. Resimlerinde ki gibi uyum ve simetriye karşı savaşıyan Baselitz, resimlerine mümkün olduğunca özgürlük

kattığı bireysel fırça darbelerine benzer şekilde heykeltıraş olarak zincir testereli odun, balta ve keski kullanır. Zahmetsiz bir çaba ile heykelleri kaba hatlar, çentikler ve kesimlerden meydana gelir. Heykel, sanatçı da öyle, aynı problemleri ifade etmek için resimden daha kestirme bir yoldur; çünkü heykel resimden daha ilkel, sert, çekincesizdir. Çok iyi şekilde verilmiş malzemenin devinimsel ifade gücü; heykel alanında daha dolaysızca okunabilir ve daha az şifrelidir<sup>541</sup>”. Ahşaptan yaptığı heykel figürünün kolunu kaldırarak yaptığı ‘*Nazi selamı*’, Nazilerin bıraktığı kötü mirası aşmak için kullanır. Büyük tartışmalara yol açan bu çalışma, onu dünya çapında başarıya ve şöhrete kavuşturur.



**Resim 2.74.** Georg Baselitz, *Der Abgarkopf*, ('*Abgar'ın Kafası*) 1984, Tuval Üzerine Yağlıboya, 250 x 200 cm, Städtische Galerie Karlsruhe, Garnatz'ın Koleksiyonu. ([https://www.karlsruhe.de/b1/kultur/kunst\\_ausstellungen/museen/staedtische\\_galerie/ausstellungen/zeitgegenstaende.de](https://www.karlsruhe.de/b1/kultur/kunst_ausstellungen/museen/staedtische_galerie/ausstellungen/zeitgegenstaende.de))

*Venedik Bienali*'nden sonra Baselitz, *Der Abgarkopf* (*Abgar'ın Kafası*), serisini oluşturmaya başlar. Bu seri içerisinde, 1984 yılında boyadığı bu resim, o zamana kadar yapmış olduğu bütün resimlerinden ilginç bir şekilde ayrılır. Baselitz, resmin adını *Abgar'ın Kafası* olarak koymuş olmasına rağmen, izleyiciye zor bir durumun içerisinde kalan bir insanı hatırlatmaktadır. Eserin adı izleyiciyi, kurgusal dini bir konuya

<sup>541</sup> [http://www.distanz.de/index.php?id=56&L=0&tt\\_products%5Bsword%5D=baselitz&tt\\_products%5BbackPID%5D=45&tt\\_products%5Bproduct%5D=1&cHash=1a3272fb9ce30454a9a50066e988bbb5](http://www.distanz.de/index.php?id=56&L=0&tt_products%5Bsword%5D=baselitz&tt_products%5BbackPID%5D=45&tt_products%5Bproduct%5D=1&cHash=1a3272fb9ce30454a9a50066e988bbb5)  
Erişim Tarihi: 17.10.2016.

yönlendirir. *İncil*'e “göre Abgar [Ehber] Mezapotamya'daki küçük Edessa [Urfa] kentinin kralıdır ve amansız bir hastalığı vardır; Kudüs'e son kez girmekte olan İsa'ya mektup yazarak onu iyileştirmesini istemiştir. Efsaneye göre İsa'nın Abgar'ın ulaşına verdiği cevapta kendisinin kısa bir süre sonra öleceğini ve Cennet'e gideceğini de önceden bildirmiştir. Ancak bu hikâyenin arka planında kalan ve Baselitz'in ilgisini çeken asıl konu Abgar'ın ulak olarak seçtiği kişinin İsa'nın portresini yapmakla görevlendirilen Ananias [Hannan] olmasıdır. Kalabalık yüzünden portreyi yapamayan Hannan'ı fark eden İsa, üstüne resim yapmaya çalıştığı boş kumaşı alıp terli yüzünü siler ve böylece yüzünün izi kumaşa çıkar. İnsan eliyle yapılmamış bu resim (*acheiropoietos*), Edessa'nın Kutsal Yüzü [Kutsal Mendil Efsanesi] olarak bilinir<sup>542</sup>.” *İncil*'deki anlatılanlara göre; bu esere bakıldığında, resmin genelinde siyahın hâkim olması; fotoğrafı negatife dönüştürme eylemini ve *Hz. İsa'ya* özgü bir dili izleyiciye anımsatır.

Dünyanın en önemli sanat merkezlerinde, kariyeri boyunca yaratmış olduğu eserleri sergilemeye devam eden ve yeni eserler üreten Baselitz, halen Münih'te yaşamaktadır.

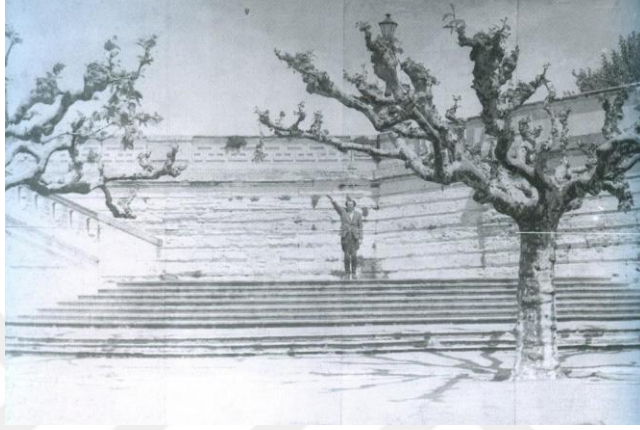
*Yeni Dışavurumculuk* akımı denilince; Baselitz'den sonra akla gelen ikinci önemli isim Anselm Kiefer, Almanya'nın Baden-Württemberg eyaletinin Freiburg yakınlarındaki Donaueschingen kasabasında 8 Mart 1945'te, *İkinci Dünya Savaşı*'nın sonlarına doğru, tam da bombaların patladığı, insanların öldüğü bir zamanda dünyaya geldi. Savaş'ın yıkıntıları arasında büyüyen Kiefer'in çocukluğu, Katolik bir ailenin çocuğu olması nedeniyle kilisede geçti. “Le Corbusier'in geç dönem eserlerinden olan, Lyon yakınlarındaki La Tourette Dominik Manastırında üç hafta bir hücrede yaşadı, keşişlerin konuğu oldu. Manastırdaki günlük hayata, ritüellere katıldı<sup>543</sup>.” Kiefer'in manastırdaki deneyimlerinin yanında babasının sanat eğitmeni olması, çocukluk döneminin sanatla yakından ilgili olmasına sebep oldu. Sanatla yakından ilgili olan Kiefer, sanat akademisi yerine Freiburg Üniversite'sindeki *Rechtswissenschaftliche Fakultät* (Hukuk Fakültesi'nde) öğrenimine başladı. Fakat sonraları öğrenim tercihinden pişman olarak “1966'da Freiburg'da Peter Dreher ile resim çalışmalarına başlayan sanatçı 1969'da Horst Antes'ten eğitim almak için Akademie der Bildenden Künste'a

<sup>542</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 364.

<sup>543</sup> Turhanlı, 105.

gitti. Bir yıl sonra Dtisseldorf'taki Kunstakademie'ye nakil yaptıran sanatçı burada Joseph Beuys<sup>544</sup> ile tanışarak ondan çok şey öğrendi.

Beuys'tan öğrendiklerinin etkisiyle; kendi kişisel kimliğine ve ait olduğu toplumun kültürüne yönelen Kiefer, “1969'da, yirmi dört yaşındayken, İtalya Fransa'daki anıtların önünde Hitler selamı verdiği fotoğraflarını kitap haline getirir<sup>545</sup>.”



**Fotoğraf 2.21.** Anselm Kiefer, Büyük Roma Amfityatro Kolezyum önünde Nazi Selamı verirken 1969.

(<http://www.theoriginalkingofpainting.com/blog/2014/12/7/anselm-kiefer>)

1969 yılında hazırladığı ve *Bezetzung* (işgal) olarak adlandırdığı seri fotoğraflar çalışmasında Kiefer, Hitler ordusunun işgal ettiği yerlere bir şeyleri keşfetmeye hevesli bir turist olarak görev üstlenmez. Sanatçı, bir turistten çok daha bilinçli bir düzeyde *Vergangenheitsbewältigung* yani geçmişle başa çıkma anlamına gelen terimi ortaya atar. “Nazi işgal gücünün algısını deneyimlemek ve mirasının bu tartışılmamış yönünü daha iyi anlamak için gitmiştir. Kiefer'e göre, kendi karanlık düşüncelerini bu şekilde kabullenmek, Şeytan'ın ayrılamaz bir biçimde Tanrı'nın bütünselliğine ait olduğu düşüncesini yansıtır<sup>546</sup>.” Nazilerin Avrupa'da işgal ettiği yerlerde ki “bu tavrından ötürü ‘yeni Nazi’ suçlamasına maruz kal<sup>547</sup>”ır. Bu seri fotoğraf çalışmasıyla adını kamuoyuna duyuran Kiefer, 1970'lerin başlarında büyük boyutlu tuval çalışmalarına, genel *Alman Tarihi*'ni konu alarak başlar. Bu çalışmaların ilki olan, “*Panelli Oda* adı verilen resimlerdi. 1973 tarihli *Kutsal Dörtlü* (Tanrı'nın dörtlü doğasını temsil eden *Quaternity*

<sup>544</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 368.

<sup>545</sup> Fineberg, 413.

<sup>546</sup> Fineberg, 413.

<sup>547</sup> Yılmaz, 424-425.





uyandırır. Kiefer, insan figürünün hiç olmadığı *Varus* adlı resminde; ormanın en uç noktasına kadar uzanan patika bir yol konuşlandırır. Sanatçının yapmış olduğu bu “Manzara bize kış mevsimin soğukluğunun yanı sıra ölümün soğukluğunu da duyuruyor. Ağır yenilgiye uğramış, lejyonlarını kaybetmiş Romalı komutan Varus’un adı siyah renkle kara yazılmış. Ayrıca muzaffer Hermann’ın ve karısı Imelda’nın adları da okunuyor karın üstünde. Ağaç dallarına yazılmış adlar da var; Alman ulusal kimliğinin inşasında payı olan sanatçıların, şairlerin, teologların adları...”<sup>551</sup> Resimde bahsi geçen *Varus* bir Roma generalidir ve daha önceden Roma ordusuna katılan, Alman asıllı *Arminius* (*Hermann* takma adıyla), halkının yanında savaşarak, *Varus*’un komutasındaki lejyonlarını ormanda büyük bir yenilgiye uğratmış ve bu yenilgi Alman imparatorluğunun kurulmasına vesile olmuştur.

Kiefer, seksenlerin başında *Savaş*’ı konu edinen resimlerinde, organik kendiliğinden yok olan malzemeler kullanmaya başladı. *Arte povera* sanatçılarının dilinden etkilenen sanatçıyı, “bu tür materyallere çeken şey sadece maddi varlıkları ve sembolizmleriydi. Kiefer, Joseph Beuys’un çalışmalarının maddiliğini, Amerikalı Minimalistlerin fizikselliğini ve Altmışların Süreç sanatçılarını taklit etmeye çalışıyordu<sup>552</sup>.” Kiefer, fizikselliğinden etkilendiği *Minimalizm Sanat*’ı ve genel olarak ‘Sanat’ hakkındaki düşüncelerini, Donald Kuspit’e yapmış olduğu açıklamalarda şöyle dile getirmiştir;

Sanatın sorumluluk alması gerektiğine, ama bunu yaparken sanat olmaktan çıkmaması gerektiğine inanıyorum. Birçok sanat türü, sanat olarak etkili olabilmektedir. Minimalist sanat, çağdaş bir örnek sayılabilir örneğin. Ama bu kadar ‘saf’ bir sanatın içeriğe zarar verdiğini düşünüyorum ben; sanatın bir içeriği mutlaka olmalıdır. Benim sanatımın içeriği çağdaş olmayabilir, ama politiktir. Bir anlamda eylemdir.<sup>553</sup>

Kiefer, *Arte Povera*’nın, *Süreç Sanat*’ın, *Minimalist Sanat*’ın ve Joseph Beuys’un etkisiyle resimlerine eklediği organik materyalleri, 1981 yılında yapmış olduğu *Margarethe* adlı tablosuyla en güzel biçimde dile getirir.

<sup>551</sup> Tacitus, *Gaius Cornelius Germania*, (Çev: H. Dereli), Milli Eğitim Vekâleti Yayınları, Ankara 1943, içinde; Halil Turhanlı, *Gerçekliğe Geleneğe Karşı Sanat ve Sinema Yazıları*, Encore Yayınları, İstanbul 2015, 110.

<sup>552</sup> Fineberg, 415.

<sup>553</sup> Donald Kuspit, “Interview with Julian Schnabel”, *Art Talk-The Early 80’s*, Da Capo Press, New York 1988, içinde; Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2010, 269.





**Resim 2.76.** Anselm Kiefer, *Margarethe* 1981, Tuval Üzerine Yağ, Saman Demetleri ve Yağlıboya 280 x 380 cm, Saatchi Collection, London.  
(<http://www.sai.msu.su/wm/paint/auth/kiefer/>)

Kiefer, *Margarethe* adlı tablosunu, Musevi Şair Paul Celan(1920-1970) şiirlerinde işlediği *Ölüm Fügü*'nden esinlenerek yapmıştır. Clean, daha önceden de bahsedildiği üzere, *Yahudi soykırımı*'ndan derin üzüntü duyan bir şairdir. “*Ölüm Fügü*, Celan’ın insan hayatının nihai kerte de değersizleştirildiği ve ölümün norm haline geldiği kamplardan, binlerce masum insanın zehir tadında ‘siyah süt’ içtikleri terör ve vahşet alanlarından arda kalanlarla oluşturulmuş bu dille yazdığı şiirler<sup>554</sup>”dir. Kiefer’in, Hitler’in yapmış olduğu *Yahudi soykırımı*’nı anlatmak için yandıktan sonra küle dönüşen samanla özdeşleştirdiği ve *Dein Goldenes Haar Margarethe* (*Senin Altın Saçların Margarethe*) adını verdiği resminde, tuval üzerine yazdığı *Margarethe* ismi, Clean’ın ‘*Ölüm Fügü*’ şiirinin iki kadın karakterlerinden biridir. “Altın sarısı saçlarıyla Margarete, Aryan soyunu sembolize eder. Kamptaki Nazi subaylarından birinin uzaklardaki sevgilisidir. Subay ona mektup yazar. Sonra, evin önüne çıkar, köpeklerini çağırır, Yahudilere kendi mezarlarını kazmaları için emir verir. Ölüm ‘Almanya’dan gelen bir ustadır’ ve Margarete ölümün geldiği ülkeye aittir. Gerçekten de, Nazi ideolojisinin dayanaklarından birini oluşturan ‘Kan ve Toprak’ (*Blut und Boderi*) anlayışında da ırksal saflık katışıksız Alman kanının ifadesi olarak kendine yer bulmuş<sup>555</sup>”tur. Nazilerin Yahudi Toplama Kampları’ndaki fırınlara atılıp yakılan insanların küle dönen saçlarından esinlenen Kiefer, yine tuval üzerinde belirttiği ‘*Dein aschenes Haar Shulamith*’ (*Senin Külümsü Saçın Shulamith*)’deki Shulamith, Johann Wolfgang Von Goethe’nin (1749–1832) *Faust*’unda geçmektedir. “Esmer, siyah saçlı

<sup>554</sup> Turhanlı, 112.

<sup>555</sup> Turhanlı, 113.

Shulamith ise Yahudi'dir. Tevrat'ta 'Süleyman'ın Şarkısı' bölümünde adı geçer. Yahudiler için umudu temsil eder. Adı İbranice barış anlamına gelen şalom sözcüğünü de çağrıştırır. Gelgelelim, Celan'ın şiirinde Shulamith'in bedeni yakılmış, kavrulmuş, saçları kül olmuştur, ölüm kamplarındaki diğer Yahudiler gibi<sup>556</sup>dir.

Kiefer, 1980'lerin başına kadar yapmış olduğu iç karartan manzara resimlerine, organik malzemeler ekleyerek devam eder. Alman efsanelerinden yola çıkarak görkemli, büyüleyici eserler oluşturur. 1982 yılında yine iddialı bir eser ortaya çıkarmak adına, *Wayland* efsanesinden yola çıkar.



**Resim 2.77.** Anselm Kiefer, *Wayland's Song, with Wing, (Wayland'ın Şarkısı, Kanatla Birlikte)* 1982, Fotoğraf Üzerine Yağlıboya, Emülsiyon ve Kemiş, Tuvale Tutturulmuş, Ayrıca Kurşun, 280 x 380 cm, Anthony d'Offay Gallery, Londra.

(<http://www.charlesacramer.com/arh316/study-guide-2/neo-expressionism.html>)

Kiefer, 1982 yılında tamamladığı ve yaklaşık 3 metreye 4 metre boyutlarındaki devasa, *Wayland's Song, with Wing, (Wayland'ın Şarkısı, Kanatla Birlikte)* adlı eserinde, oluşturduğu yanmış kül dokusunun üstündeki kapkara alanın üzerine, Kurşun'u eriterek döktüğü 'Kanat' formu, göğe yükselircesine durmaktadır. "Yükseltilmiş bir ufkun altında, yakılmış ve yarılmış tarlaların korku veren bu anıtsal görüntüsü çok çeşitli malzemelerin kullanımıyla elde edilmiş<sup>557</sup>"tir. "Kiefer'in resimleri her zaman her şeyden önce yüzeyleri ve dokularıyla görsel ilgi yaratırlar. Bir diğer gerilime dayalı denge, formalizm/toplumsal içerik diyalektiğine dayanır. Kiefer'in kullandığı malzemelere ilişkin soruların yanında toplumsal ve tarihsel temalarına ilişkin

<sup>556</sup> Turhanlı, 113.

<sup>557</sup> Phaidon Press, *Sanat Kitabı 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*, 247.

sorular sorulmaya devam eder<sup>558</sup>.” Kiefer, eserinde *Wayland* öyküsüne gönderme yapmakla kalmaz, sanatçı çok daha derinlere Hitler’in yakarak soykırımını gerçekleştirdiği Yahudilere dikkat çeker.

Eserin ismindeki “Wayland’in Şarkısı’nın öyküsü Toton Tanrılarının tarihini anlatan anonim İskandinav şiirlerinden (Eddalar) alınmıştır. Richard Wagner Nibelung’un Yüzüğü (The Ring of the Nibelung) operalarını bu öykülere dayandırmıştır ve dolayısıyla Kiefer’in konu seçimi aynı zamanda Alman bestecilerinin bu en romantiği ve duygusalının aurasını da taşımaktadır. Dahası, Wagner (tıpkı Nietzsche gibi) Alman milliyetçiliğine ilişkin melodramatik övgüleri nedeniyle Hitler tarafından da benimsenmişti. Kiefer bile bile bu tür duygusal ve sembolik uç noktalara kur yapar. Eddaların son bölümü bize tanrıların açgözlülükleri ve hilekârlıklarının 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. Ama intikamını almak için Wayland, kralın kızına tecavüz eder ve iki oğlunu öldürerek krala onların kafataslarından yapılmış kadehler sunar. Ardından kendine kanatlar yapar ve kaçır<sup>559</sup>.” Kiefer, burada anlatılan Demirciyi bir *metafor*’a dönüştürür ve aynı zamanda bir simyacı gibi sanatıyla, niteliksiz kötü bir madde olan *kurşun*’u ‘Altın’a çevirir. Ayrıca ‘Altın’ madeninin, en iyi değere ulaşması için kurşun ile temizlenmesi gerekmektedir. Kiefer’in bu olgu ile kullanmış olduğu *kurşun* “Alman Toplumunun geçmişteki günahlarından kurtulmasının metaforu gibi durmaktadır<sup>560</sup>.”

*Yeni Dışavurumculuk* akımının öncülerinden olan Kiefer, günümüze yaklaşırken, malzemeleri yoğunlukla kullandığı büyük görkemli eserlerin yanında, küçük sayılabilecek, fakat ekspresif etkiyi hiç elinden bırakmadığı eserler de üretir. Buna en iyi örnek teşkil edebilecek eseri, 2005 yılında yapmış olduğu *Antäus*’tur.

<sup>558</sup> Zehra Çiçek, *Teknolojinin Gölgesinde Resimde Estetik Süreç*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2016, 53.

<sup>559</sup> Fineberg, 413.

<sup>560</sup> Şahiner, 102.



**Resim 2.78.** Anselm Kiefer, *Antäus*, 2005, Kâğıt Üzerine Yağlıboya, Boya, Emülsiyon, Gomalak, Toprak, 100 x 75 cm, Özel Koleksiyon.

Kiefer'in, 2005 yılında, Kâğıt üzerine oluşturduğu *Antäus* eseri adını, Yunan mitolojisinde *Posedion*'un oğlu olan bir devden alır. *Posedion*, toprakla birleşmesiyle yaşamını sürdüren oğlu *Antäus*'dan, kendisine tapınılması için bir tapınak ister. *Antäus* ise, aslan yemekle ve insanlara işkence yapıp onları öldürmekle meşguldür. Bunu duyan *Hercules* onunla dövüşmek için gelir. Dövüşürken *Antäus*'un toprakla olan bağına çözen *Hercules*, onu havaya kaldırarak öldürür. "Ön alanda kabuk bağlamış çamurla iki kulenin ufalanarak çökmesini resmeden Kiefer, aslında dünyanın ilk yaratılışına göndermede bulunur. Sanatçı, eğer insan ırkı toprak ana ile irtibatta kalmayı reddederse medeniyetin çökeceğini ima eder. İki kuleyi seçmesi de, 2001'de yok olan New York'un Dünya Ticaret Merkezi imgesini çağırıştır<sup>561</sup>."

Kiefer, Almanlar'ın Nazilerin soykırım yaptıktan sonra büyük yıkıntılarla bırakmış oldukları Almanya'nın tarihini hiçe sayarak yenilenmeye doğru gitmesinin aksine, Edebiyattan ve efsanelerden yola çıkarak ürettiği ve Alman tarihini anlattığı eserleriyle 1990'lı yıllarda büyük üne kavuşmuştur. Kiefer, günümüzde de yaşamına devam edip muhteşem ve görkemli çalışmalarına Paris'te bulunan devasa büyüklükteki stüdyosunda devam etmektedir. 2015 yılında Kiefer'in stüdyosuna gidip kendisi ile

<sup>561</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, 931.

bizzat görüşen, *Nobel Ödüllü* yazar Orhan Pamuk (1952-), *Hürriyet Kelebek* yazısında, yapmış olduğu ziyareti ile ilgili şunları dile getirmiştir;

Anselm Kiefer'in sonsuz stüdyosunda resimler arasında sarhoş gibi yürürken 'Yazıyla resmin, efsane ile manzaranın kardeş olduğunu ressam çok iyi gösterdiği için mi o kadar seviyorum ben bu resimleri' diye gene soruyordum kendime. Kelimeler, harfler, ağaçlar, dağlar, bu kırılğan çiçekler ve unutulmuş yollar, hepsi aynı metnin ve aynı dokunun bir parçasıydı. Gözümün bakmaya doyamadığı yoğun güzellik, sanki anlaşılması zor, karmaşık temel bir metnin ve dokunun uzantısıydı. Bu çetrefil metni anlamak, resmi, ressamın dramatik fırça vuruşlarını okumak için işte gene sabırsızlanıyordum. Öte yandan bu dokunun tükenmeyeceğini, kelimeler ve imgeler arasında hızla gidip gelen bakışımın, şu ufuk çizgisinin, üzerinde yazılar ve işaretler okuduğum bu dağın ötesine geçip rahatlayamayacağımı da biliyordum. Kelimeler ile imgeler, metin ile resim arasındaki bu bitmeyen gerilim Kiefer'in eserinin temel gücüdür.<sup>562</sup>

*Yeni Dışavurumculuk* akımı içerisinde yer alan ressam, heykeltıraş, Prof. Jörg Immendorff(1945–2007) tıpkı Anselm Kiefer gibi *İkinci Büyük Savaş*'ın sonunda dünyaya geldi. 14 Haziran 1945 tarihinde Almanya'nın, Aşağı Saksonya eyaletinin, Lüneburg ilçesindeki Bleckede kasabasında dünyaya gelen Immendorff, bir yandan savaş sonrası Almanya'nın içinde bulunduğu hayat zorlukları arasında büyürken, diğer taraftan 11 yaşındayken babasının bavullarını toparlayıp bir daha hiç dönmek üzere evi terk ettiğine şahit oldu. Yaşadığı bu tramvatik olay, onu duygusallıktan yoksun bir birey haline getirdi. Bu durumu A. Fichter, J. Immendorff'un kendi söylemlerinden yola çıkarak, *Süddeutsche* gazetesinde şöyle kaleme almıştır;

Bu yaşanan onun için hiç kolay olmayacaktı. O 11 yaşındaydı ve çok güçsüz, üzgün bir çocuktur. Bir gün babası onun gözünün önünde bir daha dönmeyecekçesine eşyalarını toparlayıp gitti. O bu acıyı asla unutamadı ve babası ona hep yabancı kaldı. Yaşam Immendorff'u yetişkin hissettirmede. 'Ben bu konuda işe yaramaz, güvenilir ve istikrarsızdım' olduğunu bir kere söyledi.<sup>563</sup>

Babasının evi terk etmesinden sonra yalnız kalan annesiyle birlikte yaşayan Immendorff, annesi tarafından Almanya'nın en iyi okullarından olan Bonn'daki 'Ernst-Kalkuhl-Gymnasium'a gönderildi. Bir türlü okuluna adapte olamayan Immendorff, yatılı okuduğu bu okuldaki 1963 yılında ayrıldı.

<sup>562</sup> Orhan Pamuk, "Anselm Kiefer'in Stüdyosunda Geçen Günüm", *Hürriyet Kelebek*, 14 Nisan 2015, <http://www.hurriyet.com.tr/orhan-pamuk-anselm-kiefer-in-studyosundagecen-gunum-28708704> Erişim Tarihi: 12.12.2016.

<sup>563</sup> A. Fichter, "Geld - Macht - Hass: Jörg Immendorf: Der Kampf des verlorenen Sohns", *Süddeutsche Zeitung GmbH*, 16. Januar 2011, içinde; <http://www.sueddeutsche.de/geld/geld-macht-hass-joerg-immendorff-der-kampf-des-verlorenen-sohns-1.1046788>, Erişim Tarihi: 14.12.2016.

“Kariyerine 1963’te bir Neo-Dadaist olarak başla<sup>564</sup>”yan Immendorff, *Kunstakademie Düsseldorf*’ta(Düsseldorf Sanat Akademisi) Sahne Tasarımı bölümüne girdi. Bölüm hocası ile aralarında anlaşmazlıklar yaşayan Immendorff’u, Joseph Beuys öğrencisi olarak kendi bölümüne aldı. 1960’larda Almanya, politik açıdan en üst seviyeye doğru bir artış gösterirken; “Immendorff politik ve toplumsal aktivizme olan güçlü sadakatiyle derinden gelen resim yapma arzusunu uzlaştırmaya çalışıyordu. Beuys’la yaptığı çalışmalar(1964—1970), bizzat Beuys’un giderek bu yöne doğru kayışını izlerken, politikaya angaje olmuş bir sanata olan adanmasını pekiştirmişti. Özellikle Beuys’un 1965 tarihli *Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklamak? (How to Explain Pictures to a Dead Hare)* [...] performansı, hem resimlerin hem de kelimelerin sınırlılığını iyice anlamasını sağla<sup>565</sup>”mıştı. 1964 yılında Beuys, politik eserler yapmaya yönelmiş ve Immendorff’ta dâhil olmak üzere öğrencilerini de politik tarzda resimler yapma konusunda rica da bulunmuştur. “Fakat 1972’de 1 Mayıs Geçit Töreni devam ederken Doğu Berlin’deki Karl-Marx-Platz’ı saplı bir süpürgeyle süpüren Beuys’un görüntüsü Immendorff için ayrıca özel bir anlam taşıyordu; Kırmızıya boyalı süpürge devrim prensibiyle bir dayanışmanın ifadesiydi ama süpürmek, herhangi bir dogmatizm biçimine bağlılığı protesto ediyordu. [...]Üstelik Immendorff, *fausse naïvite*’sini bilinçdışı arzularından da arındıramıyordu- Kort’un da belirttiği gibi,<sup>566</sup>” Immendorff, herkes tarafından bilinen bir fabl olan, tavşanla kaplumbağanın hikâyesinden yola çıkarak, hocası Beuys’u kaybeden tavşanla, kendisini ise yarışı kazanan kaplumbağayla özdeşleştiriyordu.

Immendorff, diğer *Yeni Dışavurumcu* sanatçılar Baselitz ve Kiefer gibi savaş sonrası kendini yenilenme çabası içerisinde olan Almanya’nın “2. Dünya Savaşı’ndaki politikalarının kâbusu içindeki ve yarısı Bölünme’yle ayrılmış bir ulusun kaygılı doğasını yansıtır. Bir ölçüde, Weimar Almanyası’nın dekadansı ve toplumsal eşitsizliğiyle ilgili tasvirleri arkadan gelecek büyük felaketin habercisi olan Grosz, Beckmann ve Dix’in savaş öncesi sanatından yararlanmışır<sup>567</sup>.” Immendorff, 1980’li yıllara girmeden önce bir resim serisi oluşturmaya başlar ve oluşturacağı resim serisinin

<sup>564</sup> Stephen Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü*, 546.

<sup>565</sup> Fineberg, 403.

<sup>566</sup> Fineberg, 404.

<sup>567</sup> Eleanor Heartney, *Sanat ve Bugün*, (2008), (Çev: Osman Akınhay), Akbank Yayınevi, İstanbul 2012, 369.



adını *Cafe Deutschland (Kafe Almanya)* I, II, III... şeklinde tasarlar. *Cafe Deutschland* resim sergisi, 1980'lerin ortasına kadar devam eder.

Immendorff'un *Cafe Deutschland (Kafe Almanya)* serisindeki "Kafe, mekânları toplumsal hareketlerin betimlenmesine yardımcı bir araç olarak gören empresyonistler [...] tarafından sıklıkla kullanılan bir motiftir. [...] Kafe fikri sanatçının ilgisini çeker çünkü bu tema ile her tuvalde, hayal gücünün ayrılmaz parçaları olan toplumsal eleştiri, otobiyografi, tarih ve mitoloji gibi konuları birlikte işlemek mümkün olur<sup>568</sup>."

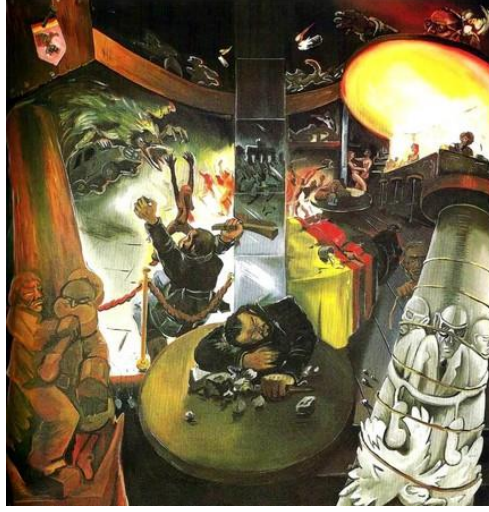


**Resim 2.79.** Jörg Immendorff, *Cafe Deutschland I (Kafe Almanya I)*, 1978. Tuval Üzerine Yağlıboya 280 x 320 cm, Müze Ludwig Köln.  
([http://www.artchive.com/artchive/I/immendorff/immendorf\\_cafe\\_1.jpg.html](http://www.artchive.com/artchive/I/immendorff/immendorf_cafe_1.jpg.html))

Immendorff, tüm *Cafe Deutschland* serisinde yaptığı gibi, *Cafe Deutschland I (Kafe Almanya I)* adlı resminde de; 1978 ve öncesi Almanya'sının tanıdık simalarını ve Almanya'nın herkesçe bilinen sembolleri ile donatılmış büyükçe loş ışıkların yandığı kafeleri resmeder. "Bu seride o zamanlar Doğu Almanya Cumhurbaşkanı olan Erich Honecker'i, sanatçı arkadaşı A.R. Penck'i, Karl Marx'ı, bıçağı andıran pençeleriyle saldırmaya hazır bir Alman kartalını, coşku içinde dans eden çıplak çiftleri ya da donmuş bir tarihe tanıklık eden, buzdan yapılmış gamalı haçları görebilirsiniz<sup>569</sup>."

<sup>568</sup> Stephen Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü*, 546.

<sup>569</sup> Heartney, 369.



**Resim 2.80.** Jörg Immendorff, *Cafe Deutschland III (Kafe Almanya III)*, 1978. Tuval Üzerine Yağlıboya, 282 x 273 cm, Özel Koleksiyon, Galerie Michael Werner, New York ve Köln. (<http://art.moderne.utl13.fr/2016/02/cours-du-22-fevrier-2016/>)

Jörg Immendorff, *Cafe Deutschland III (Kafe Almanya III)* adlı resmin merkezine kendisini konuşlandırır. Her sanatçıda tabii olarak bulunan narsistik bir dürtü ile kendisini resmin tam ortasındaki yuvarlak bir masaya yerleştirir. İzleyici resmin içerisinde kalp atışları duyulan bir Immendorff ile karşılaşır. Sanatçı kendini elinde yine kendine ait bir boya fırçasıyla yorgunluktan uyu kalmış gibi boyar. Resimde dikkat çeken tek unsur; sanatçının kendisini resmetmesi değildir. Immendorff, Almanya'daki politik gelişmelerinin altını çizmektedir. Hemen arkasındaki grimsi ayna görünümdeki kolona, Almanya'yı ikiye bölen Doğu Berlin Duvarı'nı ve Batı Bloğu'nu en bilindik sembolleri ile betimler. Sanatçının çalışmasında nüanslar olsa da *Alman Dışavurumculuk* akımının izleri görülür. *Cafe Deutschland III* adlı resimde sanatçı, Alman Bayrağı, kartal gibi gerçekçi sembollerin bulunduğu bir düzlem içerisine kendi resmini kolajlar. Böylece gerçek düzlem ile fantezi düzlem birbiri içerisine girer. Birbiri içerisine girmiş bir düzlemde yer alan bu "Resmin ön planında kolonlara oyulmuş tehditkâr karakterlerin rölyefleri vardır- gölgeli bir figür kolonlardan birinin etrafına ip dolar-ve salonun üzerinde gözlüklü bir adam (Erich Honecker, Doğu Almanya parti şefi) sanki bir Max Beckmann resminden hazır biçimlendirilmiş (ready-formed) olarak alınmış sembolleri fırlatır gibi yanan mumlar atar. Cinsel taşkınlık sahnelerinde parlak biçimde aydınlatılmış nüeler arka planı vurgularken sol "üstteki sahnede kızgın bir Alman kartalı, bir sopayı havaya kaldırarak tiyatro iplerinin üzerine düşen ressamın

üzerine çullanır<sup>570</sup>.” Resmin, izleyende didaktik bir his uyandıracak ana teması ya da ders çıkarılması gereken bir mesajı yoktur. Resmin, tıpkı rüyalarda olduğu gibi alımlanması güçtür. Eserde, politik algıya ve sanatçının belleğinde yer alan imgelere sıklıkla rastlanır.

*Cafe Deutschland*(*Kafe Almanya*) serisiyle büyük takdir toplayan Immendorff, takdir edilmenin verdiği hazla birlikte eserlerini bu yönde ilerletmeye devam eder. Bunu takiben yapmış olduğu resimlerindeki mekânlar; ya bir Kafe, ya da bir tiyatrodur. Kullanmış olduğu mekânlarda, dönemin ünlü sanatçıları kendi üslubuyla resmin içerisine yerleştirir. Hatta “bir resmini Marcel’in Kefareti (Marcel’s Redemption) (1988) olarak adlandırır ve 1989’da (Dogmatic Resmi Onurlandırmak İçin Bir Toplantı-Beuys’un Sözleri Fazla Abartıldı’yı (A Meeting to Honor the Dogmatic Picture-The Words of Beuys Are Overrated) resmeder<sup>571</sup>.” Immendorff’un resimleri içerisine yerleştirdiği ünlü sanatçıların başında Duchamp ve Beuys gelir. Bu durum, bir saygı duruştan ziyade, Beuys’u ve Duchamp’ı tahtından etmek adına takınılan alaycı bir tavırdan ibarettir. Sanatçının 1993’te tamamladığı *Gyntiana* eserinde bu durum açıkça göze çarpar.



**Resim 2.81.** Jörg Immendorff, *Gyntiana*, 1993, Tuval Üzerine Yağlıboya, 350 x 700 cm, Özel Koleksiyon, Galerie Michael Werner, New York ve Köln.  
(<http://archiwum.wiz.pl/images/duze/1998/08/98080601.JPG>)

*Gyntiana* adlı eserinde sanatçı, Beuys ve Duchamp’ı eşek üstünde resmeder. Kendisini, bir eliyle eşeğin boynundan asılır, diğeri ile kovadan aldığı rengârenk boyayı eşeğe yedirmeye çalışır bir vaziyette resmeden sanatçı, sanatla büyük bir mücadeleden

<sup>570</sup> Fineberg, 405.

<sup>571</sup> Fineberg, 408-409.

yorgun düşmüş bir sanatçı portresi çizer. Bir anlamda, Beuys'un ve Duchamp'ın bindiği *eşek*, onların sanatını temsil eder ve Immendorff, sanatıyla her iki sanatçının, sanat anlayışlarını doyurmaktadır. “Gyntiana'nın sol arka bölümünde Beuys fırçasını, soğan - doğramakta olan bir kadına doğrultmuş gibi görünür. Marksist eleştirmen Georg Lukacs, Ibsen'in oyununu pek çok katman soyup sonunda hiçbir şey bulamadığınız bir soğana benzetmiştir. Fakat kendi açıklamasıyla Immendorff'a göre, ‘soğan katmanları yaşamımızın çeşitli evrelerini temsil eder.’ - karmaşıklığın olumlu bir görüntüsüdür ve Immendorff'un soğan-adamı bir oto-portredir. Resimdeki diğer portrelerin birçoğu- Beuys ve Duchamp'ın yanı sıra Heiner Müller, Berthold Brecht, Curzio Malaparte, Arthur Rimbaud, Jean- Paul Sartre, Georg Baselitz- Immendorff'un mücadele ettiğini hissettiği entelektüel konular dünyasını temsil eder<sup>572</sup>.” Resim, anlaşılması zor olmasıyla birlikte resmin derinlemesine inceleme gerektirmektedir. Açıklamada değinilen figürler, resmin anlaşılması için birer anahtar görevi görmektedir.

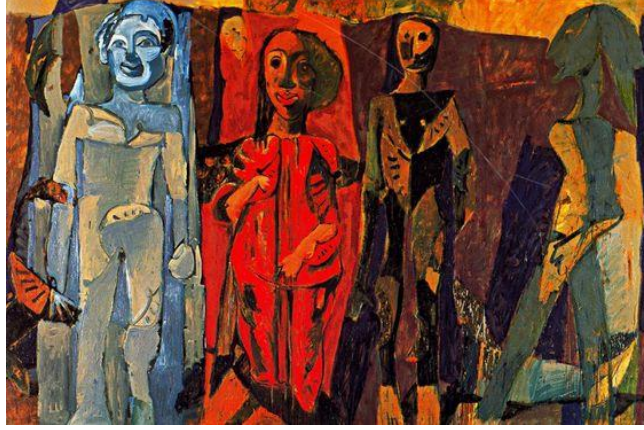
Kısa yaşamına *Yeni Dışavurumcu* tarzda birçok eser sığdıran Immendorf, son zamanlarını kronik bir hastalıkla geçirir ve artık eliyle resim yapamaz hale gelir. Bu dönemde asistanlarına vermiş olduğu talimatlar doğrultusunda resimlerini boyatıp tamamlar ve 2007 yılında hayatını kaybeder.

*İkinci Büyük Savaş* sonrası dönemde, Alman Resminde kendini kanıtlamış olan, *Yeni Dışavurumcu* sanatçı Markus Lüpertz,(1941-) savaştan sonra ailesinin Batı Almanya'ya taşınmasından sonra, önce Krefeld'de öğrenim görür. Daha sonra Kiefer ve Immendorff gibi *Düsseldorf Sanat Akademisi*'nde öğrenimi tamamlar. Henüz öğrencilik yıllarında sanat kariyerinde ilk adımlarını atan Lüpertz, “1960'larda kariyerinin başlarında zamanın önde gelen trendlerinden olan Figüratif Pop Art ve Soyut Dışavurumculuk akımlarına karşı çıkmıştır. Soyut olanı ve klasiği ustaca harmanlayan Lüpertz, kendini anlatımsal olmayan resmin katı teknik prensiplerine uymak zorunda olmayan bir ‘soyut ressam’ olarak algılar<sup>573</sup>.” Yetmişli yıllara gelindiğinde diğer *Yeni Dışavurumcu* sanatçılar gibi, resimlerinde politik motifler kullanan Lüpertz, 1980'lerde Alman Dışavurumculuğuna anımsatan çalışmalara imza atmıştır.

<sup>572</sup> Fineberg, 409

<sup>573</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, 842.





**Resim 2.82.** Markus Lüpertz, *Mechanisches Lächeln (Mikene Tebessümü Taşıyan Beş Figür)*, 1985, Tuval Üzerine Yağlıboya 270 x 400 cm, Michael Werner Galerisi, New York ve Köln. (<https://tr.pinterest.com/pin/334040497343661987/>)

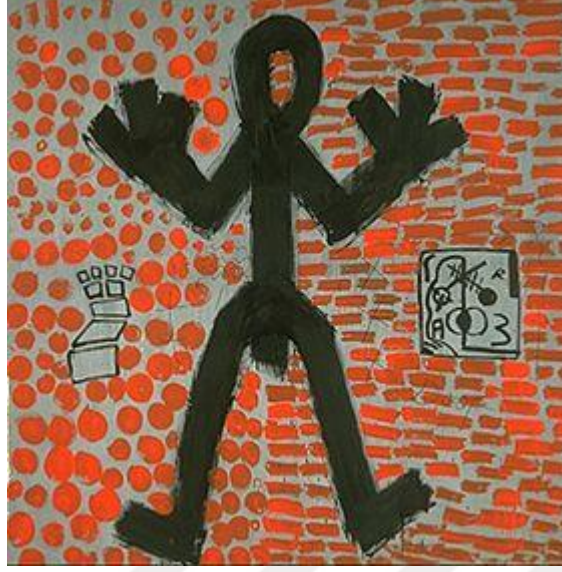
Lüpertz, 1985 yılında yapmış olduğu *Mikene Tebessümü Taşıyan Beş Figür* adlı eserinde basit olan resim anlayışı ile Alman Dışavurumculuğunu bir araya getirir. “*Holocaust’dan sonra artık şiir yazılamaz*” diyen Theodor Adorno’nun gölgesinde yaşayan<sup>574</sup>” yani, eserlerini oluşturmak için Adorno’dan beslenen sanatçı, arkaik döneme ait “figürlerin mistik, törensi biçimde ele alınışıyla, arkaik olana duyulan özlemi yansıtır<sup>575</sup>.” Heykellerinde de aynı üslubu kullanan Lüpertz, kolları olmayan, orantıdan uzak heykellerini dramatik hale getirmiştir.

A.R. Penck ise; 1939 yılında *İkinci Dünya Savaşı* esnasında, Baselitz’in memleketi Dresden’de dünyaya gelir. Savaşın bitiminden sonra Berlin’e taşınan Penck, *Berlin Duvarı* örülmeden önce Batı Almanya’ya kaçar. Daha sonraları Profesör olarak atanacağı, *Düsseldorf Sanat Akademisi*’nden öğrenimini tamamlayamadan atılır. Akademi yıllarında, Baselitz ve Immendorff ile arkadaşlık yapan Penck, okuldan atılsa da sanat kariyerini sürdürmeye devam eder. 1970’den itibaren sanatında ideolojisini oluşturan sanatçı asiliğiyle, “kendi özgün üslupsal yaklaşımları içinde yoğun, ham, hatta şiddetli bir dışavurumculuk sergile<sup>576</sup>”meye başlar.

<sup>574</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, 842.

<sup>575</sup> Lucie-Smith, 341.

<sup>576</sup> Antmen, 266.



**Resim 2.83.** A.R.Penck, *Standard* 1971, Tuval Üzerine Akrilik, 290 x 290 cm, Michael Werner Galerisi, New York ve Köln.  
(<https://tr.pinterest.com/pin/160370436709283715/>)

A.R Penck'in, 1971 yılında ekspresif etkilerle oluşturduğu *Standard* adlı eserinde;

Jenerik (generic) 'standart' formülasyonu -kolları itaatkârca havaya kalkmış ilkel bir çöp adam figürü- kısmen işaretlerin dağılımından ve sibernetiğe (insanlar ve makineler arasındaki ilişkiyi düzenleme ve kontrol etme bilimi) olan hayranlığından türetilmiştir<sup>577</sup>.

*Çöp Adam* Penck'in yaşanan duyguları sınamak için standartlaştırdığı bir figürdür. Bu figür ile sanatçı, üslubunu çeşitlendirmiş ve kendi tarzını oluşturmuştur. Resim ve heykelleri ile birçok ödül alan ve hala sanatsal çalışmalarını sürdürmeye devam eden Penck, Düsseldorf'ta yaşamaktadır.

### 2.3.2. Figurative Art (Figüratif Sanat)

*Yeni dışavurum* akımının ilgi odağı olması ile birlikte; bu alanda çalışan sanatçıların figüratif çalışma eğilimi, bir anlamda diğer modernizm sanatlarına ayak uyduramayan figüratif ressamların ortaya çıkmasına sebep olur. Bu "sanatçıların çoğunlukla savaş sonrası dönemde İngiltere'deki zorlu hayat koşullarını işlediği çalışmalar sanat tarihi açısından önem taşı<sup>578</sup>"maktadır. Fakat kullanmış oldukları eski ekspresyonizmin üslup dili, popüler olmalarını engellemiştir.

<sup>577</sup> Fineberg, 412.

<sup>578</sup> Lucie-Smith, 240.



Figüratif resmin en önemli ismi olan ve 1992 yılında hayatını kaybeden Francis Bacon, 1909 yılında İrlanda'da dünyaya geldi. Asker bir babanın çocuğu olarak büyüyen Bacon, çocuk yaşlarda *Efemenin* tavrılarıyla yüzünden babasından şiddet gördü. *Birinci Dünya Savaşı*'nın başlamasıyla, ailesi ile birlikte İngiltere'ye taşınan Bacon, sadece 2 yıl okula gidebildi. Resim yapmayı kendi kendine öğrenen Bacon, Londra'da bir iç mimar tasarım şirketinde tasarımlar yapmaya başladı. "1933'te, *Çarmıha Gerilme* adlı resmi Herbert Read'ın '*Art Now*' adlı kitabında yayımlanınca ressam olarak itibar kazanmaya başladı<sup>579</sup>."



**Resim 2.84.** Francis Bacon, *The Crucifixion*, (*Çarmıha Gerilme*) 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 62 x 48,5 cm, Özel Koleksiyon, Francis Bacon'un Mülkiyeti. (<http://flashbak.com/francis-bacons-modernist-furniture-before-bacon-agonistes-362092/>)

Bacon, '*Çarmıha Gerilme*' adlı çalışmasını, 1933 yılında yaptıktan sonra sanat alanında kendini kanıtlar ve çalıştığı iç mimar tasarım işini bırakır. "*Çarmıha Gerilme*'sinde (*The Crucifixion*), insan başı—bir koleksiyoncunun kafa röntgeninden türetilmiştir—çarmıha gerilmiş bir figürün yanında, masada durur. Beden, kasap dükkânında asılı duran derisi yüzülmüş bir sığır kellesi gibi yerleştirilmiştir ve sahne basitçe bölünmüş, boş bir iç mekânda geçiyor gibi görünmektedir<sup>580</sup>." Bacon'ın eserleri, genellikle insanda korku hissi uyandıran yerleri akıllara getirir ve "kapalı yerlerde kalma korkusu (klostrofobi) uyandıran boşluklar, dikkati çeker. Bu boşluklardan yararlanan Bacon, insanlardaki dehşet ve korku duygularını harekete geçirir<sup>581</sup>." Bacon

<sup>579</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 314.

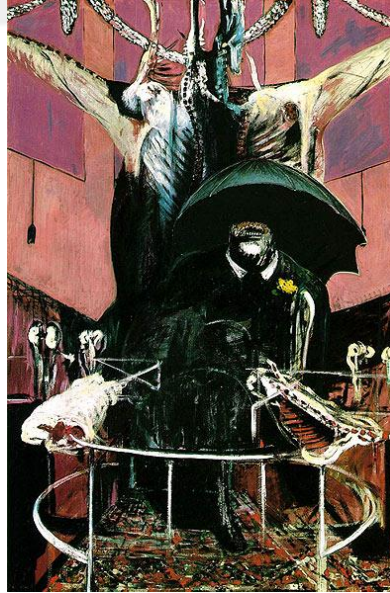
<sup>580</sup> Fineberg, 137.

<sup>581</sup> Lynton, 258.

bu eserinden başka, çok az *İkinci Dünya Savaşı* öncesi eserleri durmaktadır. Sanatçı büyük bir çoğunluğunu kendisi imha etmiştir. Fakat sanatçının, mevcut olan eserleri insanların akıllarında, geçmişe yönelik büyük soruları uyandırmaktadır.

Bacon, *Efeminen* olmanın yanında, astım hastalığından mustarıptır. Astım hastalığı nedeniyle de savaş sırasında sivil kurtarma ekibi olarak görev yaptı. Nazi Hava Kuvvetleri, Londra'ya bomba yağdırırken yıkılan binaların “arasından çıkarılan yaralıları sedyeyle ambulanslara, hastanelere taşıdı. Bu arada, karartma geceleri ona gelip geçici cinselliği, bir defalık ilişkileri yaşama fırsatı verdi. İnsanların korkuyla evlerine kapandıkları, sığınaklara saklandıkları karartma gecelerinde o baştan çıkarıcı, kösnüllüğe davet edici bir şeyler buldu<sup>582</sup>.”

*İkinci Dünya Savaşı*'ndan sonra sanat alanında büyük bir olgunluğa erişen Bacon, etkin bir şekilde uyguladığı sert fırça darbeleriyle, en iyi Ekspresif ressamlardan biri olarak anılacaktır. *İkinci Büyük Savaş*'ın “ruh haline çok uygun olan, ona özgü temalar şiddet, acı çekme ve birey olarak insanın yalnızlığıdır. Bacon edebî olanı reddeder ve resmini doğrudan ekspresyonist olarak görür<sup>583</sup>.” Sanatçı, bu ekspresif görüşüyle büyük bir tuval oluşturmak için kolları sıvar.



**Resim 2.85.** Francis Bacon, *Painting (Resim)* 1946, Keten Üzerine Yağlıboya 198 x 132 cm, Çağdaş Sanat Müzesi (MoMA), New York, ABD.  
([http://www.artquotes.net/masters/bacon/paint\\_painting.htm](http://www.artquotes.net/masters/bacon/paint_painting.htm))

<sup>582</sup> Turhanlı, 94.

<sup>583</sup> Harrison and Wood, 676.

Bacon'ın, genel prensipleri arasında yer alan büyük tuvale resim yapma özelliği, 1946 yılında boyadığı, *Painting (Resim)* adlı eserinde de görülmektedir. Sanatçının tuval boyutu yaklaşık iki metreye ulaşan eseri 'Resim'; "cam masanın üzerinde kendine doğru eğilen bir açıyla asılmış etlerin arasındaki figür, resmetme süreci içindeki serbest çağrışımla, mikrofonlarla çevrelenmiş kürsüsünde konuşan Hitler ya da Mussolini'nin haber fotoğraflarından esinlenilmiştir. Diktatörün görüntüsü Bacon'u büyülemiştir, ancak Bacon'un resmin gelişim sürecini tanımlayışında açıkça belli olduğu gibi, buradaki varlığı klasik anlamda bir ikonografiye işaret etmez: 'Tarlaya konmakta olan bir kuş yapmaya niyetlenmiştim. Ve... birden bire çekmiş olduğum çizgiler bambaşka bir düşünce verdi, ve bu resim bu düşünceden meydana çıktı... Zincirleme bir kaza gibiydi'<sup>584</sup>." Bununla birlikte, *Resim*'deki imajların bir bölümü Bacon'un çalışmalarında sıklıkla yinelenir: boruya benzeyen iskelet masa; adeta çarpmışa gerilmiş gibi asılı duran derisi yüzülmüş sığır eti; ıssız ve klostrofobik bir odada, telleri sarkan kapalı jalüziler; takım elbiseli figürün gözlerini karanlıkla örten ve açık ağzındaki dişleri ortaya çıkaran bir şemsiye; masanın üzerindeki " kalın çiğ et dilimleri ve yerde yoğun kırmızı oryantal bir halı. Bu objelerin Bacon'un diğer resimlerinde yeniden ortaya çıkışı varlıklarının 'kaza'dan fazlası olduğu izlenimini uyandırır'<sup>585</sup>." *Resim*'de kullanılan çiğ sığır eti, sanatçının ileriki çalışmalarının vazgeçilmezlerinden biri haline gelir ve Bacon'ın 1946 yılında boyadığı *Painting (Resim)* adlı eseri bir başyapıt olarak sanat tarihinde yerini alır.

Artık büyük bir üne kavuşan Bacon hakkında çıkan dedikodulara göre; uzun yıllar sonra New York'ta tekrar 'Painting' eserini görmüş ve "arka plandaki rengin nahoş bir pembeye dönüşmüş olduğunu fark ettiğinde tekrar yapmayı talep etmiş ama küratörler tarafından reddedilmiştir'<sup>586</sup>."

Bacon, 1960'lardan sonra Sürrealist sanatçıların kullanmış oldukları 'Bilinç dışı' öğesine ilgi duymaya başlar. Fakat Sürrealistler gibi rüyalardan faydalanmaz. Zamanla Varoluşçuluk konularına yönelen Bacon, gerçekçi öğelerden yola çıkarak, endişelendiren, ürkütücü, duygusal tarzda eserler üretir. Ve bu anlayışı ile

<sup>584</sup> David Sylvester, Francis Bacon Interviewed. New York: Pantheon, 1975, ( Francis Bacon, Oct. 1962, in Sylvester, Interviews with Francis Bacon, 11.), içinde; Jonathan Fineberg, Arif Ziya Tunç (Edt.), *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*, (2011) Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir 2014, 138.

<sup>585</sup> Fineberg, 138.

<sup>586</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, 733.

sürrealistlerden ayrılır. Bacon gibi gerçekçi nesnelere az çok faydalanarak acı çeken hayatları betimleyen bazı sanatçıların eserleri önceleri paha biçilemezken, birden değersizleşmeye başlar, ama Bacon bu durumu keskin ve katı görüşüyle oluşturduğu eserleriyle kurtarır.

“Bacon mazoşistti. Paris günlerinde, George Bataille’ın yayımladığı *Documents* dergisinde Michel Leiris’nin bir yazısını okumuştur. Leiris sadizmin, mazoşizmin ve diğer bütün ‘sapkınlıkların’ aslında kişinin insanlığını, varoluşunu yoğunlukla duyumsayabilmesinin farklı yolları olduğunu ileri sürüyordu. Bacon, Leiris’e hak verdi. Bedeni üzerinde şiddet uygulandığında, bedeni hırpalandığında varoluşunu gerçekten yoğunlukla duyumsuyordu<sup>587</sup>.”

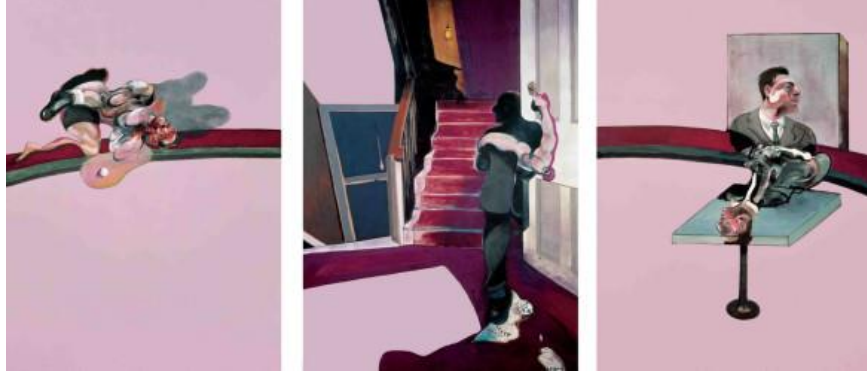
Bacon, aynı zamanda parasız, pulsuz, kaba ve suç işlemeye elverişli erkeklerden hoşlanıyor hatta onları arzuluyordu. “1964 yılında tanıştığı George Dyer de o çok hoşlandığı, içgüdülerine göre davranan kabasaba erkeklerden biriydi. Doğu Londra’da doğmuş, oranın suçlular dünyasında büyümüştü. Sarhoş olduğunda hayli saldırganlaşıyor, böyle zamanlarında Bacon’a şiddet uyguluyor, onu dövüyordu. Sevgi ve nefret arasındaki ince hat üzerinde yaşanan bir ilişki vardı aralarında<sup>588</sup>”. Dyer Bacon için bir ilham kaynağı olmuştur. Bacon’ın hayatında çok önemli bir yeri olan sevgilisi “Dyer 1972 yılında, Bacon’ın Paris’te retrospektifinin açılacağı gün aşırı dozda uyuşturucu alarak intihar etmiş ve böylelikle onu bu çok özel günde mutsuz ederek cezalandırmıştı<sup>589</sup>.” Bacon, sevgilisinin intiharından sonraki dönemde, çalışmalarında Dyer’a yer vermiş ve onun anısına birçok resim yapmıştır.

---

<sup>587</sup> Turhanlı, 95-96.

<sup>588</sup> Turhanlı, 96.

<sup>589</sup> Turhanlı, 96.



**Resim 2.86.** Francis Bacon, *Triptyque, Un Tableau En Trois Blocs (Triptik Üç Bloktan Bir Resim)* 1971, Tuval Üzerine Yağlıboya, Her Panel 198 x 147,5 cm, Fondation Beyeler, Riehen. (<https://swimminginthespace.wordpress.com/2011/04/15/blocs-ruines-de-baalbek-et-tableaux-de-francis-bacon/>)

1971 yılında Bacon, *Triptik Üç Bloktan Bir Resim*, cinsellik üzerine arzuları ve en önemlisi de ‘eşcinseliğe’ karşı olan arzu, Bacon’ın tabiriyle “ ‘*şehvet ve kendinden geçme arasında işleyen yörünge*’ hakkında rahatsız edici bir yorum niteliğindedir. Yapıtta bu kutuplaşmanın tersine işlediği görülmektedir. Baştaki tuvalde Dyer boksör gibi gösterilmiştir; pudra pembesi duvarda yer alan kırmızı dairesel kanepeye uzanmıştır. Bu tuval, ‘*canavarca*’ hislerle dolu bir et imgesi; izleyiciyi yutmak için ileri doğru atılmış, terden ıslanmış esnek bacaklar ve eğri büğrü kas yığına yazılmış bir methiye gibidir. Sondaki tuval ise Dyer’ı aynı koltuğa oturmuş halde resmetmiştir. Bu kez, Dyer, takım elbiselidir, başını biraz döndürmüştür. Baş aşağı ve ters bir şekilde görülen yansıması, hemen önünde duran bar masasının parlak yüzeyine devrilmiş kendini bulmaya çalışıyor gibidir. Bu yansıma, Dyer’ı aynı anda hem Narcissus hem de Echo haline getirir. Ortadaki tuvalde ise, merdiven boşluğundan bir kesit göstermektedir. Bacon’ın çalışmaları açısından sıra dışı tabir edilebilecek şekilde birebir tasvir edilmiş bu mekân, muhtemelen, Paris’te Dyer’ın öldüğü oteldir. İmge, Bacon’ın hayran olduğu bazı küçük varoluşsal ayrıntılarla -pencerelerde ve koridorlarda göze çarpan netameli karanlık alanlar; donuk ve soluk ışığıyla çıplak ampul; pencerenin önünde sarkan bozuk jaluzi ipi- doludur. George Dyer figürünün derbeder, muhtemelen sarhoş imgesi sağda, önde ayakta durmuş bir yandan muhtemelen anahtarı kilide sokmaya çalışırken bir yandan da diğer eliyle kapıya vurmaktadır<sup>590</sup>.”

<sup>590</sup> Bkz: Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 326.

Bacon, sanat yaşamı boyunca resimlerinde kendine has olan cehennem tasvirini kullanmıştır. Figürlerini büyük bir karanlığın içinde kafese yerleştirerek; bir anlamda *İkinci Büyük Savaş* suçluları olan ‘diktatörlerin’ mikrofon önünde halka seslenişlerini betimleyerek onları cezalandırmıştır. Bacon, hayatı boyunca yapmış olduğu eserlerle akıllara durgunluk vermiş, geçmişi çözmek için tarihi sorgulatan büyük bir yığın bırakmıştır.

Adlarını *Yeni Dışavurumculuk*’un ortaya çıkmasıyla eş zamanlı olarak duyuran figüratif resamlara bir örnek de; Sigmund Freud’un dördüncü çocuğunun oğlu olan ve desen çiziminde başarılı olan Britanyalı sanatçı Lucian Michael Freud (1922- 2011)’du. Aslen Alman kökenli olan sanatçı, Nazi işgali sırasında çocuk yaşlarda mültecilerle birlikte Britanya’ya kaçtı. Genç yaşlarda İngiltere’de sanat eğitimini tamamladı. “İlk kez 1940’larda Neo- Romantik bir ressam olarak adını duyuran Freud kısa bir süre, sonraları neredeyse gölgesinde kalacağı yakın dostu Francis Bacon’dan daha ünlü bir sanatçı oldu. Freud kendisine kol kanat geren küçük bir aristokrat çevrece desteklenmesine, düzenli aralarla Londra’da sergiler düzenlemesine karşın, 1960’lı yıllarda modern sanatın çeperlerinde yer alan realist bir ressamdı. Bu durum 1974’de Londra’da Galeri Hayward’da düzenlediği retrospektifle değişmeye başladı. Bu sergi onun, stüdyo merkezli çalışan, çok güçlü bir sanatçı olarak tanınmasına katkıda bulundu. Aynı yıl Milano’da, Palazzo Reale’de düzenlenen ‘Kimlik Arayışı’ başlıklı grup sergisine katılması uluslararası alanda hızla ün kazanmasını sağladı; sonraki on yıl Washington D.C.’de Hirshhorn Müzesi’nde düzenlenecek bir başka büyük retrospektif ise Freud’un ününü doruğa çıkaracaktı.<sup>591</sup>”



**Resim 2.87.** Lucian Freud, ‘Double Portrait’ (*Çift Portre*), 1972-1973. Tuval Üzerine Yağlıboya (79x89 cm). Tate Gallery, Londra.

(<https://cultureinjection.wordpress.com/2015/09/06/36-pinturas-de-lucian-freud-paintings/#jp-carousel-1995>)

<sup>591</sup> Lucie-Smith, 308-309.



'*Double Portrait*' (*Çift Portre*) adlı eserinde olduğu gibi, resimlerindeki figürleri idealleştirmeden uzak tutarak, figürlere mahrem niteliği kazandırmayı başaran ressam, kollarında köpeği ile birlikte uyuyan bir kadını resmeder. Köpek, kadının koluna kafasını koyarak, yatağın üzerinde yatar. Resimde işlenen kadın ve köpek figürü aynı sevgi ile ustalıkla yapılmıştır. Resim, abartı ve gizemden yoksundur ve kadının elbisesinin koyuluğu ve kolları, köpeğin çıplaklığını daha da ortaya çıkarır. Bir başka deyişle; bu, bilinen en temel elemanlarla yapılan bir resimdir. Sanat camiasında, 1960'lardan beri sürdürülen '*resim ve ustalık karşısı*' söylemlere rağmen, bu tip resimler yapmaya soyunmak oldukça cesaretli bir duruştur. Çalışmanın iddiası da burada yatmaktadır zaten. Sanatçının çizimindeki başarısı, eski ustaları aratmayacak niteliktedir, ama resmin havası da yenidir. Edward King'in Freud için yaptığı "eski ustalar geleneğindedir ama son derece de moderndir<sup>592</sup>." tanımlaması, sanatçının resim anlayışını özetler niteliktedir<sup>593</sup>. "Freud insan tenini tüm ayrıntılarıyla, ustaca betimlemesiyle ünlüdür<sup>594</sup>." Freud'un en büyük özelliği ise; izleyicilerin dikkatini çıplak olarak yaptığı modellerin, insanlık durumlarına ilişkin ifadeye çekmesidir. Bu durum Freud'u ilgi odağı olmasına yol açmıştır.

"Freud'un resimleri izleyiciyi yakalar, neredeyse sert bir ampul ışığıyla aydınlatılmış fiziksel bir yakınlığın içine çeker<sup>595</sup>." Çalışmalarının sonlarına doğru fırçasını kısmen özgürleştirmeye çalışmışsa da, sanatçının resmindeki figürlerine karşı yaklaşımı değişmemiştir.

Yine Figüratif resim alanında, başarılı potre çizimleriyle öne çıkan Figüratif ressamlardan biri de Amerikalı sanatçı Alice Neel (1900-1984)dir. Sanatçı, 1974'te Whitney Sanat Müzesi'nde kişisel bir sergi açma çağrısıyla onurlandırılmıştır. Neel'in çalışmaları, "örneğin Aile (*John Gruen, Jane Wilson ve Julia*) başlıklı grup portresi, duygusal bakımdan Freud'un çalışmalarına kıyasla daha açıkça Ekspresyonist bir çalışmaydı, ama aynı gözlem yoğunluğu, yalnızca insanın önemli olduğu yönündeki aynı düşünce bu tablolar da gözleniyordu. Freud gibi Neel de modellerini dar bir

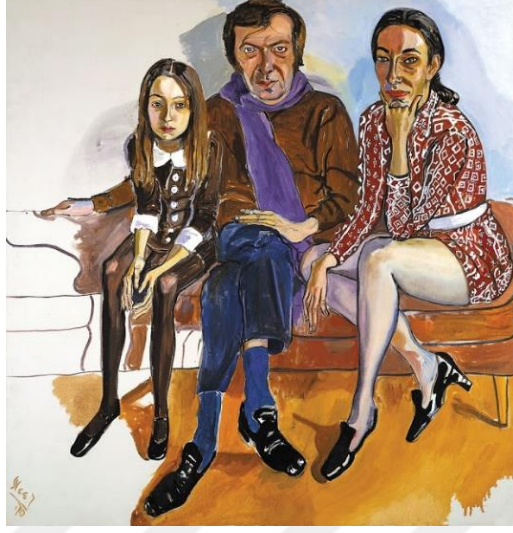
<sup>592</sup> Güven Turan, "*Eski Ustalar Geleneğinden Modern Bir Usta*", Sanat Dünyamız, Sayı 68, YKY, 1998: 31, içinde; Mehmet Yılmaz, *Modernden Postmoderne Sanat*, (2. Baskı), Ütopya Yayınevi, Ankara 2013, 418.

<sup>593</sup> Bkz. Yılmaz, 418.

<sup>594</sup> Phaidon Press, *Sanat Kitabı 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*, 165.

<sup>595</sup> Phaidon Press, *Sanat Kitabı 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*, 165.

yakın dost evresinden seçme eğilimindeydi<sup>596</sup>.” Aynı zamanda sanatının ilk evrelerinde çizmiş olduğu ve nü bir kadını çizdiği resmi yüzünden kötü eleştirilere maruz kalmıştır.



**Resim 2.88.** Alice Neel, Aile (John Gruen, Jane Wilson ve Julia), 1970. Tuval Üzerine Yağlıboya (1,47 x 1,52 m). Robert Miller Galerisi, New York. (<http://www.artnews.com/2010/03/01/a-desperate-beauty/>)

Sanatçının son dönem yaptığı portrelerinde, Freud’un çıplaklarındaki kadar ifadeci bir anlatım olmadığı görünür. Alice Neel’in çalışmalarındaki figürler, foto gerçekçiliğinden uzak mesafede konuşlanmaktadır. Resimde, figürlerin parmaklarının, bedenlerinin uzunluğu dikkat çekerken; Neel’in gerçekçiliği, insan ilişkilerini doğru dürüst biçimde aktarmasından ileri gelmektedir.

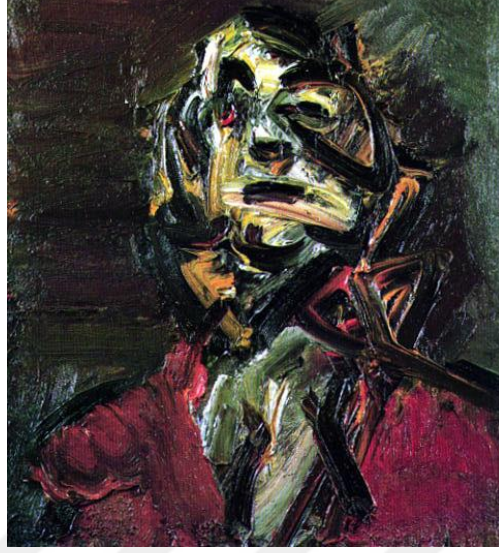
Lucian Freud gibi Naziler yüzünden İngiltere’ye kaçan ve 1931 yılında Berlin’de dünyaya gelen Yahudi asıllı Frank Auerbach, Nazi soykırımı sırasında ailesini kaybetmiş, bu nedenden dolayı çok küçükken İngiltere’ye getirilmiştir. “Ailesini bir daha hiç görmedi; bugün de hayal meyal hatırlamaktadır<sup>597</sup>.”

Savaştan sonra Auerbach, Londra’daki bir tiyatrodaki çalışarak geçimini sağladı. “Daha sonra Borough Polytechnic’te David Bomberg’in desen derslerine girmeye başladı. 1948’den 1955’e kadar St Martin Sanat Okulu’nda ve RCA’da eğitim aldı. RCA’dayken Joe Tilson, Bridget Riley ve Leon Kossoff gibi öğrencilerle birlikteydi. İlk kişisel sergisi 1956’da Londra’daki Beaux-Arts Gallery’de açıldı. 1986 tarihli Venedik

<sup>596</sup> Lucie-Smith, 309-310.

<sup>597</sup> Lucie-Smith, 270.

Bienali’nde Sigmar Polke ile birlikte Altın Aslan ödülü aldı<sup>598</sup>.” Bu başarısını Auerbach’ın düzenli bir şekilde çok çalışmasına borçlu olduğu bilinmektedir.



**Resim 2.89.** Frank Auerbach, *Head of J.Y.M. No. 1 (J.Y.M.nin Başı No.1)* 1981, Mukavva Üzerine Yağlıboya 156 x 51 cm, Southampton Sanat Galerisi, Hampshire, İngiltere. (<https://silverandexact.com/2010/09/02/head-of-j-y-m-no-1-frank-auerbach-1981/>)

Auerbach’ın 1981 yılında boyamış olduğu *J.Y.M.nin Başı No.1* adlı eseri, daha önceki eserlerinde olduğu gibi boya fırçaya bolca bulanarak ve fırça özgürce ve hoyratça kullanılarak resmedilmiştir. Sanatçı, en gözde modellerinden Juliet Yardley Mills’i yapmıştır. “Resimde, karşıya bakan model, dar bir açıdan resmediliyor. Resmin yüzeyi ve boyanın fiziksel özellikleri konusunda takıntılı bir tavır sergilediği ilk yıllardaki eserlerinin aksine, sanatçının bu eseri onun daha sonraları geliştirdiği tekniğinin bir yansıması olarak karşımıza çıkıyor ve boyanın fiziksel özelliklerinden çok özgür ve akıcı hareketlerin belirgin bir biçimde fark edildiği kusursuz bir örnek sergiliyor<sup>599</sup>”dur. Auerbach’ın kusursuzluğu, resmine dokunduğunda bir şeyler hissetme arzusu ile kariyerinin ilk başlarında eserinin başına yüzlerce kez oturmasından kaynaklanmaktadır. Bu arzusunu Auerbach şöyle açıklamıştır;

<sup>598</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 362.

<sup>599</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, 867.

İngiliz resmi, ince, çizgisel ve betimleyici olma eğilimindedir. Ben daha farklı bir şey istiyordum; ben, gördüğünüzde karanlıkta bir şeye dokunmuş gibi hissedeceğiniz bir resim yapmak istiyordum<sup>600</sup>.

Auerbach, *Londra Ekolü*'nün en seçkin üyesi olarak Londra'da sanatını ve hayatını devam ettirmektedir.

### 2.3.3. Transavanguardia Italiana (İtalya'da Yeni Dışavurumculuk)

*Yeniden Resim* geleneğine dönüş yapan Almanya'da olduğu gibi; İtalya'da bir grup sanatçı, büyük ölçülü tuvaleri üzerine uyguladıkları figüratif resimlerinde, dışavurumcu ifadeyi kullanmaya başladılar. Bu gruptaki, "Enzo Cucchi, Mimmo Paladino, Sandro Chia, Francesco Clemente birbiriyle ortaklıkları olan ama her birisi kendisine özgü, çok hareketli, lirik, zaman zaman yeni imge (*new image*) diye adlandırılan bir resim yapıyor<sup>601</sup>"lardı. Bu sanatçıların figüratif dışavurumcu eğilimlerini tanımlamak ve onları desteklemek için, "İtalyan eleştirmen Achille Bonito Oliva, Atlantik ötesi ülkelerde Modernizmin yapısalcılıkla ilgili meşguliyetlerine, post-Minimalizme ve Arte Povera'ya tepki gösteren<sup>602</sup>" akımın sanatçılarına *Transavanguardia* adını koydu. Akımın sanatçılarının "kendi ulusal kültürlerinden ziyade kişisel yaşantılarına odaklandıkları, ama bunu da belli bir alaycılıkla ele aldıkları söylenebilir<sup>603</sup>."

Jon Thompson, *Transavanguardia* sözcüğünü anlamını kabaca; "Postmodern eğilimin bir parçasıdır. 'Belirsizliği' çağdaş bilgi edinme yöntemlerinin ve yaşamın ön koşulu olarak kabul eder. Küreselleşmenin kültürel olduğu kadar ekonomik meseleler üzerinde de etkili olduğunu savunur ve insanın yine kültür, sanat yaşamının merkezine yerleşmek suretiyle küresel güçlerin kötü etkilerini ıslah etmenin peşindedir<sup>604</sup>" şeklinde ifade etmiştir. Sanat'ta eskiye geri dönüşün sağlanması için yapılan bu tanım, aynı

<sup>600</sup> Frank Auerbach, Robert Hughes, Londra 1989, *The Culture of Complaint*, New York ve Londra 1993, 86, içinde; Edward Lucie-Smith, *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, (1996), (Çev: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay), Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2004, 271.

<sup>601</sup> Hasan Bülent Kahraman, *Türkiye'de Çağdaş Sanat*, Akbank Yayınları, İstanbul 2013, 57.

<sup>602</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 355.

<sup>603</sup> Yılmaz, 427.

<sup>604</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 355.

zamanda, Amerika “sanat dünyasında yıllardır egemen olan non-figüratif Soyut Dışavurumculuk’a bir tepki olarak değerlendirilebilir<sup>605</sup>.”

Yetmişlerin bütün yeni sanat hareketlerine karşı gelişen İtalya’daki *Transavanguardia* akımının öncüleri olan sanatçılar, Enzo Cucchi (1949-), Sandro Chia (1946-) ve Francesco Clemente’nin (1952-) soyadlarının C ile başlaması İtalya’da ‘Üç Büyük C’, veya ‘C Gurubu’ diye adlandırılmasına sebebiyet verir.

‘Üç Büyük C’ sanatçılarının arasında yer alan ve büyük tuvallerinde kullandığı kalın fırça darbeleriyle *Dışavurumculuk* dilini en iyi şekilde ifade eden Enzo Cucchi, “manzara çağrışımlı soyut mekânlar içinde figürlere yer verdiği resimlerinde yerel geleneklerden ve efsanelerden beslenen simgeci bir ifade benimsemiştir<sup>606</sup>.”



**Resim 2.90.** Enzo Cucchi, *Ferocious Painting (Vahşi Resim)* 1980, Tuval Üzerine Yağlıboya 200,7 x 367 cm, Detroit Sanat Enstitüsü, Detroit, ABD. (<http://m.blog.daum.net/cjddka49/15712096?categoryId=749025>)

*Ferocious Painting (Vahşi Resim)* adlı resim, 1980 yılında Enzo Cucchi’nin kariyerinin ilk yıllarında yaptığı resimlerindendir. Cucchi’in en belirgin üslup özelliklerini taşıyan *Vahşi Resim*de “kullanılan tasvir (çok sıradan bir tükenmez kalem ile tahrip edilmek üzere olan bir kutsal, sakallı dini ikon türü bir resim) eski ve yeni üslupların akıllıca bir araya getirilişini gösterir ve eskinin modernite tarafından silinmesi üzerine bir açıklama geliştirir. Parlak sarı renkteki insan figürü, kutsal bir kuzu izlenimi veren, İsa’yı temsil eden bir figür taşımaktadır. Kadifemsi yeşil bir yamaçtaki kare kesilmiş bir tünelde adamın korku dolu yüzü görülür. Aynı tünelden bir de tren çıkmaktadır<sup>607</sup>,” Resimde, trenin adamın ağzından mı yoksa yamaçtan mı çıktığı

<sup>605</sup> Phaidon Press, *Sanat Kitabı 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*, 102.

<sup>606</sup> Antmen, 271.

<sup>607</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, 863.

muammadır. Ateş kırmızısının kullanıldığı *siyah buharlı tren* motifinin, 18. ve 19. yüzyılda buhar gücüyle çalışan makineleri kapsayan bir endüstrileşme hareketi olan *Sanayi Devrimi*'ni mi yoksa *Sanayi Devrimi*'nin etkilerinin büyük ölçüde ortaya çıkışına zemin hazırladığı *Modern Çağ'ı mı* imlediği kesin değildir. Sanatçı, çalışmasında din sorunsalına mı, tarihe mi gönderme yaptığını ya da resmin *Modern Çağ* adına yapılmış bir değerlendirme mi olduğunu açıkça ortaya koymaz. Bunu tamamen İzlerçevrenin yorumuna bırakır.



**Resim 2.91.** Enzo Cucchi, *La sedia di Van Gogh (Van Gogh'un Sandalyesi)* 1984, Tuval Üzerine Yağlıboya 271 x 350 cm, Joseph Helman Galerisi, New York. (<https://www.flickr.com/photos/32357038@N08/5518620038>)

Cucchi, seksenlerin ortasına doğru tamamladığı *Van Gogh'un Sandalyesi* adlı eserini, adından da anlaşıldığı gibi Van Gogh'un 1884 yılında, *Dışavurumculuk* akımının ilk temellerinin atıldığı dönemde, yaptığı eserine göndermede bulunmuştur. Sanatçının oluşturduğu diğer manzara resimlerinde olduğu gibi bu eserinde de, "benlik her zaman doğa tarafından yerinden edilecekmiş gibi görünür<sup>608</sup>." Cucchi için manzara resimleri sanat anlayışı içerisinde önemli bir yer tutar. Sanatçı, İtalya'yı çok sevmekte ve orada yaşamaktadır. Çalışmalarını çok sevdiği İtalya'dan edindiği tecrübelerle oluşturmaktadır.

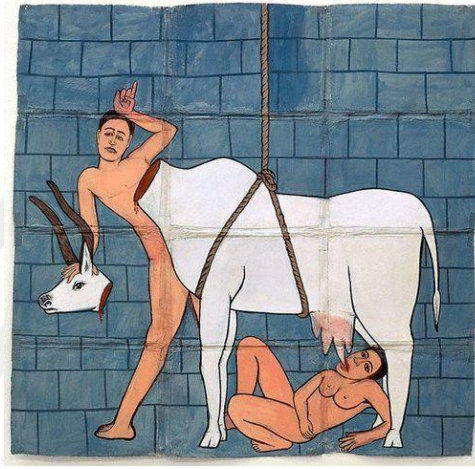
*Üç Büyük C* gurubu sanatçılarından olan Francesco Clemente ise; 1952 yılında İtalya'nın Napoli kentinde dünyaya gelir. Mimarlık üzerine aldığı eğitimini henüz tamamlamadan resim alanına yönelir. Araştırmacı bir ruha sahip olan Clemente, başta Hindistan olmak üzere birçok ülkeye seyahatler gerçekleştirir ve bu seyahatlerinde

<sup>608</sup> Lucie-Smith, 342.



“farklı bir kültürün zengin renk paletini, fantastik öykülerini, yerleşik olanlardan çok farklı imgelerini tuvale yansıtmıştır<sup>609</sup>”ır.

1980’lere doğru tarzını belirleyen Clemente, resim adına uygulamadığı teknik bırakmaz ve bu tekniklerle birçok eser üretir. Ayrıca, “işine yaradığı takdirde her sanatsal değeri çekinmeden kullanan bir ressam<sup>610</sup>” olur. Çünkü Clemente’nin resimlerinde oluşturduğu insan figürü üzerinde her türlü fiili gerçekleştirmiş ve bu fiillere cinsellik, din ve mitoloji gibi kavramları katabilmiştir. Bunun en güzel örneğini sanatçı, ‘*Water and wine*’ (*Su ve Şarap*) adlı eseri ile göstermiştir.



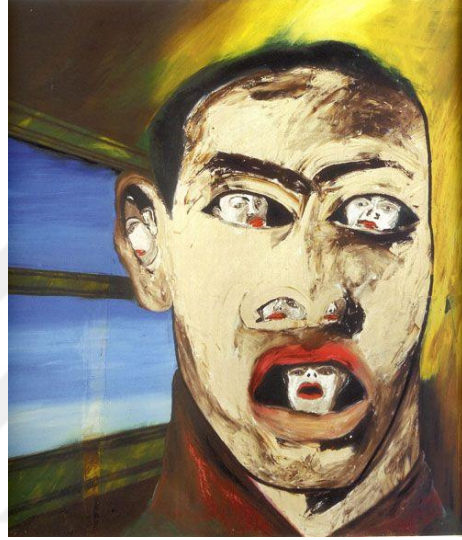
**Resim 2.92.** Francesco Clemente, *Water and Wine* (*Su ve Şarap*) 1981, Kâğıt Üzerine Guaj 243 x 248 cm, Art Gallery of New South Wales, Sidney. (<https://tr.pinterest.com/pin/311381761709951932/>)

Clemente, *Water and wine* (*Su ve Şarap*) adlı eserinin içerisine kendisini, ineğin kesilmiş olan kafasının üzerine gelecek şekilde tam arkasında resmeder. Bu görüntü, izleyicinin gözünde, hayvan bedenli bir insan imgesi yaratır. Ayrıca sanatçı, kendi bedenini resmederken, erkek mi, kadın mı olduğu belli olamayan üniseks bir cinsiyet görünümü verir. Sanatçı, burada kendisine ineği kurban eden kişi olarak bir misyon yükler. “Clemente bu temayı, Hıristiyan mitolojisindeki ölüm, Hindu sembolizmindeki yeniden doğma simgelerinin ardına gizleyerek kavramsal bir döngüsellikle işlemiştir. Sanatçı resimde kendini başı kesik beyaz ineğin hemen arkasında dururken göstermiştir. İneğin halen kan damlayan başını sağ eliyle tutmakta ve sol eliyle de Hindular arasında şeytan kovmak anlamına gelen sembolik işareti yapmaktadır. İneğin altında, bir kadın figürü ineğin memesinden süt içmektedir. Yapıtta Clemente, kurban etme eyleminden

<sup>609</sup> Hasan Bülent Kahraman, *Türkiye’de Çağdaş Sanat*, 57.

<sup>610</sup> Yılmaz, 427.

hem yararlanan hem de bu eylemi gerçekleştiren kişi olmuştur. Resimdeki imgeler, gerçek ve mitolojik dünya arasındaki ayrımı netleştirircesine aynı zemin üstüne -inek bir iple Cennet'e bağlanmıştır- yerleştirilmiştir. Hinduizm'de beyaz inek, Aghanya -asla kesilemez- anaerkil bir bereket sembolüdür ve Krishna'nın, yani *bala gopal*'in ya da 'inekleri koruyan çocuğun' himayesi altındadır. Tarihsel bağlamda, Krishna'nın himayesi sadece Brahma rahibinin müdahalesiyle kaldırılabilir<sup>611</sup>." Clemente, Hindistan'daki araştırmaları sonucunda yaptığı bu resminde de kendini resmetmiştir.



**Resim 2.93.** Francesco Clemente, *Name (İsim)*, 1983, Tuval Üzerine Yağlıboya, 198 x 236 cm, Koleksiyon, Thomas Ammann, Zürih. (<https://tr.pinterest.com/pin/326792516692410312/>)

Clemente *Su ve Şarap* resminde ineğin kafasını kesik olarak betimlediği gibi, 1980'de oto portresini yaptığı resminde de kendi kafasını kesik şekilde göstermiştir. Sanatçının *Name (İsim)* adlı eseri, Salvador Dali'nin 1940 yılında resmettiği *The face of war* (Savaşın Yüzü) adlı çalışmasını anımsatmaktadır. Resim üzerine Jonathan Fineberg şöyle bir yorum getirir: "Benliğin askıya alınmasına bu denli kendini adanmış bir sanatçının aynı zamanda durmak bilmeden oto-portre üzerine yoğunlaşması, Clemente'nin çalışmalarının zengin belirsizliğinin bir parçasıdır. O, sınırsız biçimde şekillendirilebilir benliği hayal gücünde sürekli değişen yerlere koyarak sanatın fantezisini ve kösnül hazzını yeniden uyandıran büyüleyici bir fabl yazarıdır [...]. Şans eseri karşılaşmalara dair hassasiyetinin içinde, bunları düzenleyen ritüeller tarafından

<sup>611</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 354.

hipnotize olmuştur<sup>612</sup>.” Yapmış olduğu çalışmalarla İtalya’daki *Yeni Dışavurumcu* akımının önemli sanatçıları arasına giren “Francesco Clemente, mistik karışım konusunda Kiefer’in zevkini paylaş<sup>613</sup>mıştır.”

Francesco Clemente gibi Dünya’nın çeşitli ülkelerini dolaşan Sandro Chia, ‘*Üç Büyük C* gurubunun üçüncü üyesidir. Clemente’den farklı olarak; eğitimini Floransa’da *Duvar Resmi* ve *heykel* üzerine tamamlamıştır. Ancak eğitimini tamamladıktan sonra, 1970’li yıllarda *Kavramsal Sanat* ve *Performans Sanatı*’na yönelim gösterir. Ancak bu yönelmeden memnun olmayan Chia, tekrar resim yapmayı tercih ederek, *Transavanguardia* hareketinin bir parçası olur. Seksenlerin başlarında sanatın merkezi olan New York’ta yaşamayı tercih eden sanatçı, “Transavanguardia hareketinin takipçileri gibi kaba, şiddetli bir duygusallıkla, canlı ve uyumlu renkler kullanarak insan vücudunu (bazen soyut denilebilecek bir şekilde de olsa), tanınabilir olanı çizmeye yönelen Neoekpresyonistlerle<sup>614</sup>” birlikte olur.



**Resim 2.94.** Sandro Chia, *Courageous Boys at Work* (*Korkusuz Çocuklar İş Başında*) 1981, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Yağlı Pastel, 84 x 79 cm. Edinburgh, İskoçya Ulusal Modern Sanat Galerisi.

(<https://artuk.org/discover/artists/chia-sandro-b-1946>)

1981 yılında yaptığı ve bu sürece kadar kariyerinde birkaç basamağı tamamladığı bir zamana denk gelen *Courageous Boys at Work* (*Korkusuz Çocuklar İş Başında*) eseri, sanatçının dünya genelinde en çok bilinen eserlerinden biridir. “Chia’nın resminin

<sup>612</sup> Fineberg, 418.

<sup>613</sup> Elke Linda Buchholz, Gerhard Bühler, Karoline Hille, Susanne Kaeppele, Irina Stotland, *Başvuru Kitapları: Sanat*, (2007), (Çev. Derya Nüket Özer), NTV Yayınları, İstanbul 2013, 443.

<sup>614</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, 889.

yüzeyini kaplayan gri duvardaki yazılara ve çizgilere yenilerini ekleyen gençler Fovist tarzda (Malevich'i andıran) yapılmış olmakla birlikte, klasik geleneğin en yaygın konularından biri olan *Et in Arcadia Ego*'yu da çağrıştırmaktadır: Arkadia'da (yetkin cennette) Ben (ölüm) de varım. Chia burada belki biz şehirlileri de ölümün beklediği konusunda uyarıyor, belki de sanatın ölümünden söz ediyor; ama herhalde açıkça söylediği, bu gençlerin<sup>615</sup>.” Kara tahtaya belli belirsiz yazdıkları, çizdikleri, gösteri amaçlı bir karşı çıkıştır. Chia, bu resimde de diğerlerine benzer şekilde, bunu alaycı bir üslupla betimlemektedir.

Üslup özelliğiyle olarak birbirine çok benzeyen, “Sandro Chia ve Francesco Clemente'in insanın bir yandan en hayvani dürtülerle bedensel işlevlerini yerine getirirken bir yandan da asil, hatta toprağa, denize, gökyüzüne yakınlıkları sayesinde dünyayla neredeyse mistik bir bağ kuran kâhine benzer yaratıklar gibi gösterildiği resimlerinde fazlasıyla belli olur<sup>616</sup>.” Yaşadığı dönemin en önde gelen İtalyalı sanatçı olarak adlandırılan Chia, “Chia büyük İtalyan ustalarının resimlerini mizahi bir bakışla yeniden ele alan resimleriyle tanınmıştır<sup>617</sup>.” Chia, ayrıca Clemente ve Enzo Cucchi'den mizahi bakış açısıyla ayrılmasının yanında, “Onun gelenekle ilişkisi bir sevgi ve nefret ilişkisidir. Geçmişe hayrandır, çünkü aşılması olanaksız büyük yapıtlar ortaya koymuştur<sup>618</sup>.”



**Resim 2.95.** Sandro Chia, *Princess of China (da verificare??)* (Çin Prensesi Denetlensin mi?) 1989, Kâğıt Üzerine Yağlıboya, Bronz Heykel ile Çerçeveselenmiş 95 x 76 cm, Özel Koleksiyon, Sandro Chia.

([http://www.sandrochia.com/en/paintings-1980\\_131/24-8/0/0](http://www.sandrochia.com/en/paintings-1980_131/24-8/0/0))

<sup>615</sup> Lynton, 347.

<sup>616</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 355.

<sup>617</sup> Antmen, 267.

<sup>618</sup> Yılmaz, 427.



Sandro Chia'nın 1989 yılında boyadığı *Princess of China (da verificare??)* (*Çin Prensesi Denetlenir mi?*) “adlı bu eserinde renkler ve şekiller süsleme amaçlı kullanılmış. Sanatçının kıvrılan fırça darbeleri freskodaki ustalığını sergiliyor ve İtalyan fütüristlerin dinamik eserlerini hatırlatıyor. Birbirine karışmış, burulmuş kumaşlardan oluşan bir yığına benzeyen bu biçimsiz dokular, dalgalı şekiller ve canlı renkler resmin başlığıyla hiç uyuşmuyor. Chia, sanatçıların diğer insanların gözünden nasıl görüldüğünü ima ederek ‘*Sanat âlemi dünyadaki en tuhaf sahne*’ der<sup>619</sup>.”

Sandro Chia, fresko, heykel ve resim alanlarında sayısız eser ortaya çıkarmasıyla çalışkan bir sanatçı görüntüsü verir. “Kişisel kaygılarıyla ilgilenen bir Ekspresyonistten çok, cesur bir parodist, daha çok yapay dekoratif imgeler üreten bir sanatçı gibi görünür<sup>620</sup>.” Halen çalışmaktan yılmayan sanatçı, hayatını devam ettirdiği New York'ta eserlerini yapmaya devam etmektedir.

Üç Büyük C gurubu dışında kalan ve 1948 yılında İtalya'nın, Campania bölgesinde, Paduli kasabasında doğan Mimmo Paladino, diğer *Transavanguardia* sanatçılarına nazaran *Dışavurumcu* tarzda klasikçi davranmıştır. Fakat bu davranışına karşı kültürel değerleri çok kuvvetli bir şekilde ifade etmiştir. Paladino resimlerinde diğer sanatçılardan farklı olarak, geçmişe yönelik imgelerini büyük bir titizlikle resmeder.



**Resim 2.96.** Mimmo Paladino, *Sull'orlo della Sera* 1982-1983, Tuval Üzerine Yağlıboya (239 x 440 cm), Gian Enzo Sperone Koleksiyonu, Roma.  
([http://gds.it/2011/05/17/arte-foto-roma-rende-omaggio-a-50-anni-di-opere-158486\\_132199/](http://gds.it/2011/05/17/arte-foto-roma-rende-omaggio-a-50-anni-di-opere-158486_132199/))

<sup>619</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, 889.

<sup>620</sup> Lucie-Smith, 342.

Paladino, esrarengiz bir hava ile oluşturduğu *Sull'orlo della Sera* adlı eserinde “esin kaynağı Romanesk freskler, özellikle de memleketi güney İtalya'nın biraz kabaca olan Romanesk üslûbudur. Paladino'nun yapıtlarındaki bu tarihsel anıştırmalar, Clemente'nin egzotik kültürlere yaptığı göndermeler kadar hesaplı değildir. Çünkü Paladino çalışmalarını, hissettiklerini doğrudan tuvaline taşıyan psişik bir patlamanın ürünü olarak değerlendirir<sup>621</sup>.” Resim sanatının yanında heykelle de uğraşan sanatçının aynı zaman çok sayıda baskı çalışması da bulunmaktadır. Yaşamını İtalya'da devam ettiren Paladino, çok sayıda büyük projeye de imza atmıştır.

#### **2.3.4. Neo-Expressionism in USA (A.B.D.'de Yeni Dışavurumculuk)**

*Yeni Dışavurumculuk*, 1970'lerin sonunda New York'ta, sanatçıların ve özellikle ressamların çok değer gördüğü bir dönemde; Alman ve İtalyan Yeni Dışavurumcu sanatçılar, iletişimin ve ulaşımın kolaylaşmasıyla birlikte, *İkinci Dünya Savaşı*'ndan sonra sanatın merkezi olan New York'un en gözde Müzeleri'nde ve Sanat Galerileri'nde eserlerini sunmaya başladılar. Bunun sebebi; 1980'lerin başlarında sanat dünyasının yeni arayışlara yönelmesidir. İfadeciliğin son kalıntısı olan *Yeni Dışavurumculuk* akımı, tuval resminin yeniden doğuşunun müjdecisi görevi görür. Bununla birlikte, büyük bir maceradan sonra, öznelliğe yeniden geri dönüş olarak yorumlanır. “1960 sonrasında, Pop Sanat bir tarafa bırakılırsa, özellikle Minimalizm ve Geç Resimsel Soyutlama (Post Painterly Abstractionism) yer alıyordu. Bunlar algılanması, kavranması, anlaşılması çok zor yapıtlardı. Büyük bir entelektüel çaba gerektiriyorlardı. Pop Sanat dahi belki yüzeydeki form olarak belli bir kolaylık sağlıyordu ama felsefi planda onun yerli yerine oturtulması da güçtü. [...]Modernizm o dönemde sorgulanmaya başlamıştı. Alabildiğine nesnel, rasyonel, kritik bir anlayış bireyin öznel değerlerle mevcudiyetini ortadan kaldırmış onu bir ‘matematik’ değere dönüştürmüştü. [...] Modernite sonrası anlayış yeniden birey ve öznellik etrafında kuruluyordu. Sanat da aynı tavrı gösterip kendisini bireyin ve öznelliğin yeniden ‘keşfine’ yönlendiriyordu. Tuval resminin geleneksel olarak içerdiği öykücülük bir kere daha değer kazanıyordu<sup>622</sup>.” Üstelik öznel değerlerin ifadesi için kullanılan objelerin

<sup>621</sup> Lucie-Smith, 342.

<sup>622</sup> Hasan Bülent Kahraman, *Türkiye'de Çağdaş Sanat*, 56.



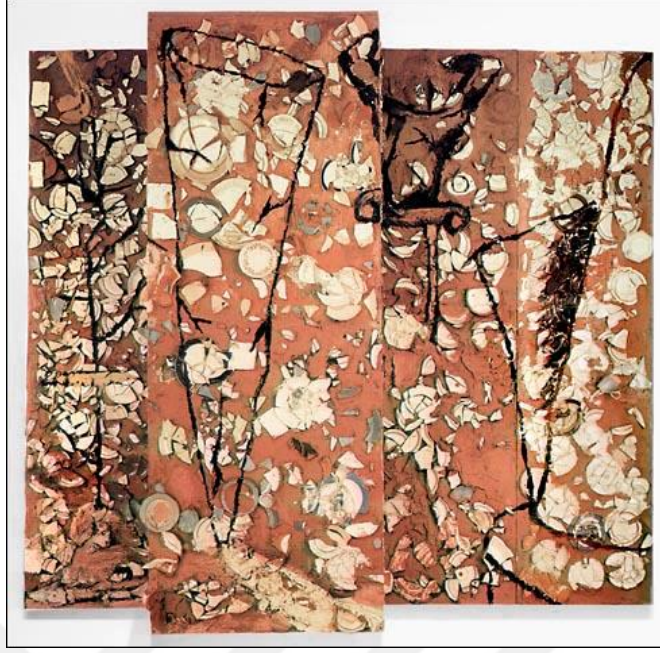
tuval üzerine kolajlanması ve geçmiş hatıraların değerlendirilmesi, *Yeni Dışavurumculuk* akımını zirveye çıkarıyordu.

Almanya ve İtalya'dan sonra, Amerika'da da bazı sanatçılar tarafından benimsenen ve 1980'li yıllarda "Neo-Ekspresyonist hareketle ilişkilendirilen Amerikalı ressamlar, temelde Almanların, hatta İtalyanların Ekspresyonizmi kadar açık, belirgin olmayan özgün Ekspresyonizme yakındırlar<sup>623</sup>." Bu Amerikalı Ressamlar arasından en dikkat çekici olan Julian Schnabel, 1951 yılında New York'un en kalabalık olan kasabası olan Brooklyn'de dünyaya geldi. Ailesi ile birlikte Texas'a taşınan Schnabel, orada Houston Üniversitesi'nde sanat üzerine eğitimini tamamladı. "İki ekmek dilimi arasına sandviç gibi yerleştirdiği renkli slaytlarından oluşan başarılı başvurusu sonucu, 1973'te Whitney Müzesi'ndeki bağımsız eğitim programına katılmak üzere New York'a döndü<sup>624</sup>." İki yıl sonra okuduğu Hudson Üniversitesi'nde ilk kişisel sergisini açtı. Schnabel, 1979 yılında; Baselitz, Kiefer, Clemente, Cucchi, gibi *Yeni Dışavurumculuğun* önde gelen isimlerinin eserlerinin sergilendiği ve bu sebepten ünlenecek olan, New York Aşağı Manhattan'daki Soho mahallesinde bulunan 'Mary Boone Gallery'sinde; aralarında *Patient and the Doctors (Hasta ve Doktorlar)* adlı resminin de bulunduğu eserlerini "ilk defa gösterdiği hararetli biçimde tartışılan ilk sergisini gerçekleştirdi. Bu gösterişli biçimde büyük, ağır ve kabaca resmedilmiş kompozisyonlarda, boyayı masonit zeminlere kaporta işinde kullanılan yapıştırıcılarla tutturulmuş olan paramparça çanak çömlek alanlarının üzerine yoğun biçimde uygulamıştı. Schnabel, dikkatleri Amerikan resminde ortaya çıkmakta olan yeni ekspresyonist akımın üzerinde toplayarak Seksenler boyunca New York sanat dünyasını eş zamanlı olarak hem çileden çıkardı ve hem hayran bıraktı<sup>625</sup>."

<sup>623</sup> Lucie-Smith, 343.

<sup>624</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, 873.

<sup>625</sup> Fineberg, 430.



**Resim 2.97.** Julian Schnabel, *The Patient and the Doctors (Hasta ve Doktorlar)*, 1978. Masonit Üzerine Alçı, Yağlıboya, Plakalar, Fayanslar ve Ağaç Üzerine Bondo, 243,8 x 274,3 x 30,5 cm, Pace Wildenstein Gallery, New York.

(<http://www.artseensoho.com/Art/PACE/schnabel99/schnabel3.html>)

Schnabel, *The Patient and the Doctors (Hasta ve Doktorlar)* adlı eserinde; parçaladığı porselenleri tahta düzlemler üzerine yapıştırarak bir çalışma alanı oluşturur. Schnabel, oluşturduğu tahta yüzeyler üzerindeki alanı boyar. Resimde ortaya çıkan görüntüde; “çentikli kenarların ve tuhaf yumruların rengârenk rölyefi o kadar dikkat dağıtıcıdır ki kişi bunların üzerine resmedilmiş görüntüleri güç bela ayırt edebilir. Dahası, kabaca resmedilmiş figürlerin ve objelerin birbirleriyle, çanak çömlekle ya da hatta isimle olduğundan daha fazla ilgileri yokmuş gibi görünür. Sanatçı üzerinde çalışmaya 1978’de Barcelona’da Antoni Gaudi’nin fayans parçalarını kullanımını gördükten sonra başladığı plaka resimleri ile ilgili olarak ‘En az uyumlu bir şey yapmak istediğim kadar patlayan bir şey de yapmak istiyordum<sup>626</sup>’ demiştir<sup>627</sup>.” Antoni Gaudi’nin fayans parçalarıyla yapmış olduğu mozaiklerinden etkilenen Schnabel’in, “Başka bir esin kaynağı ise Gerçeküstücüler’in doğrudan bilinçaltından geldiğini

<sup>626</sup> Julian Schnabel, "Writings," July 11, 1986; in. McEvelley, Thomas and Lisa Phillips, *Julian Schnabel Paintings 1975-1987*, London: Whitechapel Art Gallery; New York: Whitney Museum of American Art, 1987, 104. içinde, Jonathan Fineberg, *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*, (2011) Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir 2014, 430.

<sup>627</sup> Fineberg, 430.

savundukları ‘otomatik’ çizimleri<sup>628</sup>’dir. Sanatçının porselenlerle oluşturduğu bu tarz eserleri, bir düzlem üzerine resim yapılırken sonucunu tahmin edilemeyen, ne çıkacağı sürpriz olan bir beklentiye dönüşmektedir.



**Resim 2.98.** Julian Schnabel, *King Of The Wood (Ormanın Kralı)*1984, Tahta Üzerine Yağlıboya, Tabaklar ve Ladin kökleri, 305 x 595 cm, Pace Gallery, New York. (<http://www.julianschnabel.com/category/paintings/plate-paintings/plate-paintings-group-2>)

Schnabel, yaklaşık olarak altı metre uzunluğundaki *King Of The Wood (Ormanın Kralı)* adlı eserinde; kendine has üslubuyla, mükemmel bir anlatım gücüne ulaşır. Schnabel’in oluşturduğu figürlerin, sağlam mı, özürlü mü yoksa nihilizmin felsefesine uygun mu olduğu soruları, eserin çözümlenmesini güçleştirmektedir. Schnabel, eserlerinin çözümlenmesindeki güç duruma karşılık şöyle bir açıklama yapmaktadır. “Resimlerimde kullandığım bir öge sanat tarihindenmiş, sıradan bir desen defterindenmiş ya da ne olduğu belirsiz bir şekilmiş, harfmiş ... hiç fark etmez, alıntı yaparken benim için aralarında hiyerarşik bir ilişki yoktur<sup>629</sup>.” Kuspit, Schnabel’in *Ormanın Kralı* adlı eserinin sanatçının en iyi eserlerinden biri olduğunu ifade eder. Üç bloktan oluşan eserin orta bloğunda bir elinde kılıçla beliren figür, (*Ormanın Kralı* olsa gerek) için de yine Kuspit şöyle bir yorumlama yapmıştır: “Ormanlar Kralı'nın iktidara gelmesini sağlayan ‘belirgin kural’ı<sup>630</sup> betimleyen James Frazier şöyle yazıyordu: ‘Aricia’da Diana'nın rahip adayının, mevcut rahibin yerini almasının tek yolu onu öldürmesiydi, onu öldürerek göreve geçecekti, ta ki kendisi de daha güçlü ve

<sup>628</sup> Phaidon Press, *Sanat Kitabı 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*, 417.

<sup>629</sup> Antmen, 268.

<sup>630</sup> James George Frazier, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, Londra: Macmillan, 1954, v. içinde; Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, (2004), (2. Baskı), (Çev: Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları, İstanbul 2006, 139.

*daha yetenekli biri tarafından öldürülene kadar. Belirli bir süreliğine aldığı görev, içinde krallık unvanını barındırıyordu; ne var ki o güne kadar taç giyen hiç kimse... onun kadar rahatsız olmamıştı.*<sup>631</sup> İronik biçimde, Ormanlar Kralı hem intihar girişiminde hem de cinayet teşebbüsünde bulunmuştur, çünkü toplumsal deliliğin durmak bilmeyen döngüsünde bir sonraki kral tarafından öldürüleceğini bilir. Bilinçdışı da olsa, Ormanlar Kralı sendromu özellikle postmodern dönemde avangard sanatı yönlendirir, çünkü postsanatta güç ve beceri ölçütleri ortadan kalkmıştır<sup>632</sup>.”

Schnabel’in kırık porselen tabaklar kullanarak yapmış olduğu resimleri, hem kabaca hem de eski mağara resimlerini andırmaktadır. Aynı zamanda “Schnabel’in resimlerinde kullandığı gündelik hayattan malzemenin yarattığı dokusal özellikler kadar, sanat tarihinden öğelerle popüler kültür öğelerini harmanlaması, tarihsel/kültürel kaynaklar arasında herhangi bir hiyerarşi gözetmemesi özellikle dikkat Çekmiş, hatta Amerikan Yeni Dışavurumculuğu'nun en temel özelliklerinden birini oluşturmuştur<sup>633</sup>.” Schnabel’in mozaik tarzında ortaya çıkarmış olduğu figürleri, sanatçının büyük bir üne ulaştırmasında etkilidir. Fakat “Medyanın çizdiği Schnabel portresi, aşırı-maço, afili bir ressam, efsanevi Pollock’un kıymetli bir ardılı olduğu yönündeydi. Schnabel, ölçüsüzce hırslarına delalet eden resimler yapmış ve birçok insanın gözünden kaçmadığı gibi, bu resimlerini aynı derecede şişkin bir egoyla sergilemişti<sup>634</sup>.”

Gün geçtikçe farklı arayışlar içerisine giren Schnabel, yine farklı bir yüzey oluşturmak adına kadife ve kürk kullanmaya başlar. Kullandığı kadife ve kürk yüzeyli çok sayıda resme imza atmıştır. Bunlardan en ilgi çekici olan ise 1983 yılında boyadığı, *Cabalistic Painting* yani (*Kabalistik Resim*) dir.

<sup>631</sup> James George Frazier, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, v. içinde; Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, (2004), (2. Baskı), (Çev: Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları, İstanbul 2006, 140.

<sup>632</sup> Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, 139-140.

<sup>633</sup> Antmen, 267-268.

<sup>634</sup> Eleanor Heartney, *Age.*, 17.



**Resim 2.99.** Julian Schnabel, *Cabalistic Painting (Kabalistik Resim)* 1983, Kadife Üzerine Yağlıboya 274,3 x 213,3 cm, Detroit Sanat Enstitüsü, Detroit, ABD. (<http://m.blog.daum.net/cjddka49/15712096?categoryId=749025>)

Schnabel'ın, 1983 yılında Yahudi Mistisizmi üzerine yapmış olduğu *Cabalistic Painting (Kabalistik Resim)*, “klasik dışavurumcu resim sanatının bütün özelliklerini taşıyor; tek bir farkla, sanatçı bu eserini kasten zevksiz bir kadife zemin üzerine yapmış. Schnabel, genellikle kalitesiz, adi ev döşemeleriyle çağrışım yapan bu yüzeyi karanlık gizemli bir fona dönüştürmüştür. Schnabel, 1980'lerde yarattığı Yeni Dışavurumcu eserleri ile ilgili olarak ‘insanların gerçek anlamda içine girip kaybolacakları bir ruh hali yaratmayı’ hedeflediğini söylüyor<sup>635</sup>.” Oluşturduğu bu karanlık dağınık yüzey ile Schnabel, uzay çağının sınırlarına da göndermede bulunmaktadır.

Doksanların ortalarına doğru Amerika’da resme karşı olan ilginin azalmasıyla birlikte; Schnabel, film yapımcılığına soyunmuştur. Yönetmelik koltuğunda oturduğu biyografik tarzdaki filmlerinde Andy Warhol ve “kendi kuşağından ünlü ressam Jean Michel Basquiat'nın filmini anlatan ‘Basquiat’nın yanı sıra çeşitli filmler de gerçekleştiren Schnabel, Altın Küre, César, Altın Palmiye gibi ödüller almıştır<sup>636</sup>.” Julian Schnabel, yaşamını yine Amerika’da sürdürmekte ve çalışmalarına devam etmektedir.

Schnabel'ın biyografik film türünde, hayatını ele almış olduğu sanatçı Jean Micheal Basquiat(1960-1988) *Amerika Birleşik Devletleri Yeni Dışavurumculuğunun* ikinci önemli ismidir. Amerika’ya Haiti ve Porto Riko’dan gelen bir çiftin çocuğu

<sup>635</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, 873.

<sup>636</sup> Antmen, 272.



olarak, Schnabel gibi, New York Brooklyn’de, hayata gözlerini açan Basquiat, sanata karşı çok yetenekliydi. Amerika’da yetenekli çocukların okuduğu “City-As-School adlı deneysel bir eğitim kurumuna gitti ve burada genç grafiti sanatçısı Al Diaz’la tanıştı. Diaz’la birlikte, kışkırtıcı siyasi sloganlar eşliğinde yıllarca New York’taki çocuk parklarının, metruk binaların ve gecekonduların duvarlarını kaplayan grafiti karakteri SAMO’yu (SAME OLD SHIT -Hep Aynı Blok- tabirinin kısaltması) yarattı<sup>637</sup>.”



**Fotoğraf 2.22.** Bir SAMO© önünde Jean Michel Basquiat dururken.  
(<https://www.6sqft.com/new-yorker-spotlight-al-diaz-on-nyc-street-art-and-working-with-jean-michel-basquiat/>)

Basquiat’ın *Grafiti* çalışmalarından olan *SOMA*, New York’ta suç oranının üst seviyeye çıktığı bir zaman aralığına denk geldi. 1980’lere doğru New York bir “Suç cenneti”ydi; sokaklar uyuşturucu bağımlıları ve evsizlerle doluydu, metro sistemi işlevsiz ve tehlikeliydi. Bu sefaletin içindeki tek aydınlık sokak sanatçıların renghârenk barok imzaları ve işaretleriydi. Her yer grafiti doluydu. 1977-78 yıllarında Jean Michel Basquiat Sokak sahnesine ‘Same Old Shit’ anlamına gelen SAMO©’larıyla bomba gibi bir giriş yaptı<sup>638</sup>.” Basquiat, Al Diaz ile dostluğunu bitirmesi, onun SAMO©’yu tuval üzerine aktarmaya karar vermesine sebep olur. Bu kararı iyi sonuçlar doğurdu ve “Basquiat’ın SAMO çalışmalarını tuvali, genellikle sanat galerilerinin duvarları oldu<sup>639</sup>.” Çünkü sanatçının *SAMO© Grafiti* çalışmalarını yaptığı dönemde, “sanat eseri satın alma çılgınlığı 1980’lerin başında New York’u kasıp kavuruyor, rüzgâr ne taraftan eserse o tarafa yöneliyordu<sup>640</sup>.”

<sup>637</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 372.

<sup>638</sup> Leslie Riggs, “Müzayede İlahı ve Düşmüş Melek Jean Michel Basquiat”, *Artam Global Art & Desing*, 26, İstanbul Ocak-Şubat 2014, 59-60. (56-63)

<sup>639</sup> Stephen Farthing, Erkan Doğanay (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, Age., 870.

<sup>640</sup> Bell, 444.





**Resim 2.100.** Jean-Michel Basquiat, *Self Portrait as a Heel (Bir Kalleş Olarak Otoportre)*, 1982, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlı Pastel, 243,8 x 156,2 cm. Özel Koleksiyon. (<https://tr.pinterest.com/pin/275634439665756718/>)

Basquiat, 1982 yılında yapmış olduğu *Self Portrait as a Heel (Bir Kalleş Olarak Otoportre)* adlı çalışmasında olduğu gibi aşırı uçlarda her türlü fiziksel riske açık durmaktaydı. Aynı zaman da sanatçı, kendi sözcüklerinden oluşan bir lügat geliştirmişti. Bu tarzını Jon Thompson; “Gizli bir entelektüel olan Basquiat, o zamanlarda söylediğinden çok daha fazla kitap okumuştur. Simya ve kabala gibi gizemli konulara özel bir ilgisi vardı; renklerin ve sözcüklerin birbirinin yerine geçebileceğine, müzik notaları gibi soyut bir şekilde kullanılacaklarına inanıyordu.<sup>641</sup>” diye açıklamıştır. Aynı zamanda sanatçı, ‘*BACK VIEW COMPASITE*’ kelime grubu vasıtasıyla bir gizem oluşturduğu gibi, yazı ile bezediği eserlerinin hepsinde, izleyicide merak duygusunu artırmak içinde ya kare içine almakta ya da altını çizmekteydi.

New York sanat dünyasında bir anda büyük bir çıkış yaşayan Basquiat, büyük bir hızla eserlerini ürettiyordu. 1980 yılında kariyerinin ilk basamaklarına çıkan Basquiat, inanılmaz bir hızla 2 yıl sonra ilk kişisel sergisini açtı. Basquiat, yaşamını hızla sonlandırmak çabasına benzer olarak, benliğini de hızla tüketmek için, kendinden olağanüstü bir şekilde şüphe duyuyordu. Kendine karşı şüpheli bu yaklaşımı, sokakta köpek eserinde açıkça görünmekteydi.

<sup>641</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 373.



**Resim 2.101.** Jean-Michel Basquiat, *Boy and Dog in a Johnnypump* (Sokaktaki Kırmızı Yangın Pompasıyla Oynayan Oğlan ve Köpek) 1982, Tuval Üzerine Akrilik, Yağlıboya Boya Çubuğu ve Sprey Boya, 240 x 420 cm, Özel Koleksiyon.

(<https://www.wikiart.org/en/jean-michel-basquiat/boy-and-dog-in-a-johnnypump>)

Basquiat'ın *Sokaktaki Kırmızı Yangın Pompasıyla Oynayan Oğlan ve Köpek* eserinde de mevcut olan ifadeci, dışavurumcu boyayı kullanma tarzı, izler çevreyi büyük bir etki alanı içine alarak, onlar üzerinde dehşet verici bir etki yaratır. Sanatçının eserlerinde genellikle, müthiş bir varoluşsal hiçlik üzerine yoğunluk hissedilir. Sanatçının yaşadığı hiçlik duygusu Amerika'daki beyaz sanatçılar içinde, yalnız başına siyahi bir sanatçı kimliği taşımasından ve ailesiyle ilgili yaşadığı sorunlardan dolayı yalnız yaşamasından kaynaklanmaktadır. "Bu resimde, yanında kırmızı haleli bir koruyucu ruhla siyah çocuk, avuçlarını bir yalvarış ve ruhani bir gizlenme jestiyle uzatarak durur. Kendini sevdiren bir gülümsemesi vardır, fakat yüz (Sanatçının mı?) içindeki kişiyi gözlerden saklayan boş bir maskedir. Bu arada, oğlanın rastalı saçları sanki içeriden aydınlatılmış gibi parlak kırmızı renkle ışıldar; kemikler siyahın karşısında, iskeleti hayata döndürülmüş bir ruh gibi canlandırarak parıldar. Basquiat her bir rengi ve fırça darbesini, çalışmaya sanat tarihçisi Robert Farris Thompson'un "Afro-Atlantik canlılık<sup>642</sup>" diye adlandırdığı şeyi vererek tıpkı cazın ritmik yapısı gibi en uç noktadaki yoğunluğuna ulaştırmıştır<sup>643</sup>." Yine resimde sanatçının jسته dayalı *Grafiti* yazıları belirlemektedir, Sanatçı sarı rengi, kırmızı rengi ve yeşil renginde kullanmış

<sup>642</sup> Robert Farris Thompson, "Royaliy, Heroism, and the Streets: The Art of Jean-Michel Basquiat" in: Prat, Jean-Lois and Richard Marshall, Jean-Michel Basquiat, Paris: Galerie Enrico Navarra 1996, 32. İçinde, Jonathan Fineberg, Arif Ziya Tunç (Edt.), *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*, (2011) Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir 2014, 444.

<sup>643</sup> Fineberg, 444.

olduğu jestte dayalı betimlemesinde; Jackson Pollock'un ve Willem De Kooning'in erken dönem çalışmalarından etkilenmiştir.

1980'lerin başlarında sanatsal yatırım aracı olan, fakat aynı zamanda uyuşturucu bağımlısı olan Basquiat, Pop Sanat'ın öncüsü olan Andy Warhol'la tanışarak sıkı dostluk oluşturdu. Bu dostlukla birlikte "1984-89 yıllarında ikili, tablolarını beraber tasarladı ve Basquiat Fabrika'ya her gün gidip resim yaptı. Andy, Basquiat'nın manevi babası gibiydi, sorunlarını halletmesine ve uyuşturucu bağımlılığından kurtulmasına yardım etmeye çalıştı<sup>644</sup>." Basquiat'ın bir anda her şeyi olan Warhol'un 1987 yılında hayatını kaybetmesi, sanatçının her şeyini yitirdiğine dair bir düşünceye kapılmasına sebep olur ve sanatçı, ertesini yıl aşırı dozda uyuşturucu kullanması nedeniyle hayatını kaybeder.

Basquiat'ın ürkütücü, korkunç resimlerinde ki figürler, Meksikalı Posada'nın 'calaveras' adını verdiği, kurukafa biçimindeki karikatürlerini andırmaktadır. "Zenci Amerikalı müzisyen ve spor yıldızları düşünüldüğünde Basquiat'nın sanatını ölümün gölgesinde icra ettiği söylenebilir, işleri, hayatın bir rüya, ölümün ise gerçek hayata uyanış olduğu Meksika inançlarını yansıtır[...] Basquiat damarlarına eroin enjekte edip dev tuvallerini katman katman şehir hiyeroglifleriyle boyarken, Soho sanat tüccarları eserleri daha bitmemişken ya da boyaları daha kurumamışken bile sattılar. Basquiat zengin ve ünlü olmak istemişti. Amacına ulaştı<sup>645</sup>." Henüz 27 yaşında hayatını kaybeden Basquiat, arkasında yüzlerce eser bırakmıştır. Dedikodulara göre cenazesinde dostundan arkadaşından çok sanat tacirleri katılmıştır.

Amerika'daki *Yeni Dışavurumcu* sanatçılar arasında bulunan New York'lu Erich Fischl (1948-), sanat alanında yoğun bir eğitim görmüştür. Fischl, "kökleri Edward Hopper'a uzanan tabloları, Amerikan burjuva hayatına acı bir eleştiri özelliği taşı<sup>646</sup>"maktadır. Aynı zamanda sanatçı, eserlerinde, "1970'lerden beri tüm bu anlam

<sup>644</sup> Riggs, 61. (56-63)

<sup>645</sup> Hoban, Phoebe, "Basquiat: A Quick Killing in Art," 1998, Viking Penguin, Ny. in: Leslie Riggs Müzayede İlahı ve Düşmüş Melek Jean Michel Basquiat, içinde; Leslie Riggs, "Müzayede İlahı ve Düşmüş Melek Jean Michel Basquiat", *Artam Global Art & Desing*, 26, İstanbul Ocak-Şubat 2014, 62-63. (56-63)

<sup>646</sup> Lucie-Smith, 344.

mücadelesi, bir kimlik mücadelesi olmuştur... bir benlik gereksinimi.”<sup>647</sup> Ancak Fischl’in resim konusu, normallik kisvesinin cemiyetin imajına uymayan şeyin kabul edilmesine izin vermediği banliyölerdir.<sup>648</sup> Sanatçının resimlerinde her zaman hikâyeci bir anlatım özelliği mevcuttur.



**Resim 2.102.** Eric Fischl, *Squirt (Fışkırtma)* 1982, Tuval Üzerine Yağlıboya (173 x 244 cm, Thomas Ammann Güzel Sanatlar, Zürih, İsviçre. (<http://www.ericfischl.com/backyard/>)

Fischl’in, 1982 yılında tamamladığı *Squirt (Fışkırtma)* adlı eseri, ‘*Early Backyard*’ (*Erken Arka Bahçe*) adlı seri resimlerinin arasında yer almaktadır. Resimde tasvir edilen hikâyenin, bir havuzun önünde geçtiği hissedilmektedir. Yaklaşık iki buçuk metreye yakın olan bu tabloda “dalgiç maskesi takmış paletli bir çocuk, uzanmış güneşlenmekte olan birine su tabancası doğrulturken görülür. Tablonun isminde bir sözcük oyunu yapılmıştır –‘*squirt*’ (fışkırtma), konuşma dilinde ‘fırlama, küstah kişi’ anlamına gelir. Fischl’in çalışmalarında eleştirilenleri büyüleyen, tekniğin belirsizliği olmuştur. Sanatçının çizimi de, boyaları kullanımı da deneysel, hatta beceriksizce görünür; bilinçli bir yansıtma olarak, manen zayıf bir toplumun görsel olarak da zayıf biçimde aktarımı şeklinde okunmuş niteliklerdir<sup>649</sup>.”

Fischl, benimsediği *Yeni Dışavurumcu* tarzın yanında resimlerinde yarattığı üslubu nedeniyle, *Bad Painting (Kötü Resim)* ile ilişkilendirilmektedir. Jean Baudrillard

<sup>647</sup> Eric Fischl, in Donald Kuspit and Erich Fischl, "An Interview with Erich Fischl / in Fischl (New York: Vintage, 1987), 62. içinde; Jonathan Fineberg, Arif Ziya Tunç (Edt.), *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*, (2011) Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir 2014, 431-432.

<sup>648</sup> Fineberg, 432.

<sup>649</sup> Edward Lucie-Smith, 344.

*Sanat Komplosu* adlı eserinde; ‘Bad Painting’i (Kötü Resim) tarzını şu şekilde yorumlar;

Resim kendi kendini inkâr ediyor, kendi kendinin parodisini yapıyor, kendini kusuyor. Plastikleşmiş, camlaşmış, donmuş dışkı. Atık idaresi, ölümsüzleştirilmiş atık. Artık bakışın imkânı bile yok - resim artık kendisine bakılmasına yol açmıyor, çünkü kelimenin akla gelen her anlamında, artık sizi ilgilendirmiyor, size bakmıyor. Sizi ilgilendirmiyorsa, size bakmıyorsa, demek ki sizi tamamen kayıtsız halde bırakıyor. Nitekim bu resim, gerçekten de, resim olarak, sanat olarak, gerçeklikten daha güçlü bir yanılısama olarak kendine karşı tamamen kayıtsızlaşmıştır. Artık kendi yanılısamasına inanmamakta, kendi kendinin simülasyonuna ve alaya batmaktadır<sup>650</sup>.

Sanatçı aynı zamanda Heykeltıraş ve Grafiker olarak da bilinmektedir. Altmış dokuz yaşında olan Fischl, New York’ta yaşamakta ve çalışmalarına burada devam etmektedir.

*Yeni Dışavurumcu Amerikalı Sanatçıların* arasında en tecrübeli olan ve *Soyut Dışavurumculuk* akımı içerisinde de yer alan, asıl adı Philip Goldstein olan, Philip Guston(1913-1980), *Birinci Dünya Savaşı*’ndan önce Kanada’nın önemli liman şehirlerinden biri olan Montreal’de, Ukraynalı Yahudi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. Ailesinin Los Angeles’a taşınması üzerine, sanat eğitimini orada yaptı. Pollock’un öğrenciliğini yapan Guston, *Meksika Duvar Resmi*’nin önde gelen isimlerinden olan Jose Clemente Orozco’dan etkilendi. İlk başlarda yarı *Empresyonist* soyut resimler yaptı. “Markalaşma konusunda son derece emin adımlarla yürüyen<sup>651</sup>” Guston, bir ara *Grafiti* ile ilgilendi. New York Okulu’nda sanat alanında haftalık seminerler yayımlayan sanatçı, böylece New York ekolünün önemli değerleri arasına girdi. Fakat “New York sanat çevresine girdikten sonra sanatçı genel olarak Soyut Dışavurumcuların hepsinden farklı, Avrupa havası taşıyan bir soyut resim üslubu geliştirdi. 1960’ların sonunda yine figüratif resimler yapmaya başladı<sup>652</sup>” ve sanatçıları yapmış olduğu çalışmalarla şaşırtarak *Yeni İmgecilik* hareketini başlatan isim oldu. Öncüsü olduğu *Yeni İmgecilik* hareketinde, “Boyasallığı önemseyen, soyutlanmış figür ve nesnelerin harmanlandığı yarı-soyut bir imgeselliğin arayışları<sup>653</sup>” önemli rol

<sup>650</sup> Jean Baudrillard, *Sanat Komplosu*, 32-33.

<sup>651</sup> Bell, 444.

<sup>652</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 242.

<sup>653</sup> Antmen, 268.

oynamaktaydı. Guston, başlattığı *Yeni İmgecilik* hareketinin resimlerini 1970'ten sonra gün yüzüne çıkararak sergiledi.



**Resim 2.103.** Philip Guston, *The Studio (Stüdyo)* 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 122 x 107 cm, Özel Koleksiyon, New York David McKee Gallery, New York. (<http://www.nybooks.com/daily/2015/03/08/guston-hilarious-and-horrifying/>)

Guston, *Yeni İmgecilik* hareketinden yola çıkarak yapmış olduğu eserlerinden biri olan *The Studio*'da. “Puro için kukuletaların Sanatçının kendisini temsil ettiği, kablunun ucundan çıplak bir ampulün sarktığı izole bir odada kukuletanın kendi portresini resmettiği *Stüdyo* [...] gibi resimlerden yeterince anlaşılırdır. Sahnenin kendisi Guston'un pazar günleri akrabaları ziyarete geldiğinde dolaba saklandığı çocukluk hatıralarına uzanır. Bu dolapta kablunun ucundan sarkan tek bir ışık vardı böylece okuyabiliyor ve resim yapabiliyordu ve annesinin akrabalarına kendisinin evde olmadığını söylediğini duyuyordu<sup>654</sup>.”

Guston, 1968 yılında, Amerika'daki başkanlık seçimleri için yürütülen seçim kampanyaları sırasında, önceden de birkaç defa suikaste uğrayan Robert Francis Kennedy'nin öldürülmesine ve sonrasında Vietnam Savaşı'nın ortaya çıkmasına televizyondan ve radyodan şahit olur. Guston çıkan Vietnam Savaşı'ı hakkındaki duygularını şöyle dile getirir;

Savaş, Amerika'nın başına gelenler, dünyanın barbarlığı... ben nasıl bir insandım ki evde oturup dergi okuyor, hayal kırıklığı yüzünden her şeye öfke duyuyor sonra da atölyeye gidip maviyle kırmızıyı birbirine uydurmaya çalışıyordum... Tıpkı çocukluğumdaki gibi

<sup>654</sup> Fineberg, 401.



yine bütünleşmek, kendimi tamamlamak istedim. Düşündüklerim ve hissettiklerim arasında bir bütünlük sağlamak istedim<sup>655</sup>.

Aslında Guston bu söyleminde haklıdır. *Vietnam Savaşı*'nda elli sekiz bin Amerikalı ve bir buçuk milyondan fazla Vietnamlı hayatını kaybetmiştir. Savaş'ın ortaya çıkış nedeni; bu kadar çok insanın ölmesi için geçerli bir neden değildi. *Vietnam Savaşı*'nın amacını Jean Baudrillard, kısaca şöyle tanımlar; “(Pekin-Washington ilişkilerinin normalleştirilmesi). Zaten Vietnam Savaşı'nın asıl amacı da budur. Bu anlamda ABD, Vietnam'ı terk etmiştir ama savaşı da kazanmıştır. Hedefe ulaşıldığı an, savaş 'kendiliğinden' sona ermiştir. İşte bu yüzden bu kadar kolay bir bozgun ve çöküşle karşılaşmıştır. Aynı şeyleri Vietnam için de söyleyebilmek mümkün<sup>656</sup>.”



**Resim 2.104.** Philip Guston, *Painting, Smoking, Eating* (Resim Yapmak, Sigara İçmek, Yemek Yemek) 1973. Tuval Üzerine Yağlıboya, 195,7 x 261,7 cm Stedlijk Museum, Amsterdam. (<http://paintingperceptions.com/memories-of-philip-guston/>)

Guston'un, Amerika'nın Vietnam ile savaştığı zamana denk gelen 1973 yılında boyadığı, *Painting, Smoking, Eating* (Resim Yapmak, Sigara içmek, Yemek Yemek) adlı eserinde olduğu gibi, sanatçı resim yaparken, yemek yemek ve sigara içmek eylemleri ile tam anlamıyla kendisini tarif ediyordu. Guston, 1970'ten sonra resimlerinin genelinde, yapmış olduğu figürlerin elinde ya sigara, ya yiyecek, ya fırça ya da hepsi resimde mevcuttu. Aynı zamanda, “Sanatçının resimlerinde, mesela çok isabetli bir başlığı olan '*Painting, Smoking, Eating*'de (1973) yarı suya gömülmüş, yüzen başlarla, yükselen (ya da doğan) güneş gibi ufukta beliren kocaman gözyuvarlarıyla, yataklarının güvenliğinde hayatları üstüne kafa yoran sefih sigara ve içki müptelâlarıyla karşılaşırız. Bu eserde ve başka çalışmalarda beden kısımları ve diğer nesnelere (ayakkabılar,

<sup>655</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 333.

<sup>656</sup> Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, 65.

ayaklar, demirler, koparılmış uzuvlar, fırçalar, çiviler, kitaplar, sigara izmaritleri) kasvetli ortamlarda üst üste yığılmış ya da yerlere saçılmıştır<sup>657</sup>.”

Guston'un başlattığı *Yeni İmgecilik* hareketini benimseyen ve *A.B.D. Yeni Dışavurumculuğunun* sanatçıları arasında yer alan Susan Rothenberg(1945-), *İkinci Dünya Savaşı*'nın sona erdiği yıl olan 1945'te, Dünya'nın sanat merkezi olan, New York'un en kalabalık bölgesi Buffalo'da doğdu. Sanat eğitimini New York'un en iyi okullarında tamamlayan Rothenberg, “burada Deborah Hay ve Joan Jonas'tan dans dersleri aldı. O sırada Minimalizm etkili ‘desenli’ resimler yapıyor ve ayrıca farklı disiplinlerden gelen sanatçı gruplarıyla işbirliği içinde çalışıyordu<sup>658</sup>.” Bu durum, sanatçının *Soyut Dışavurumculuk* ile *Figüratif Resim* arasında bir yerde gidip gelmesine sebep olur ve eserleri bu yönde devam eder. Rothenberg ‘AT’ figürü üzerinde yoğunlaşır ve ‘AT’ figürlü eserlerini “Whitney Museum, 1978'in Aralık ayında ‘*Yeni İmaj Resmi (New Image Painting)*’ isimli<sup>659</sup>” sergisinde izler çevrenin önünde görücüye çıkardı. “Rothenberg, paleolitik dönemden kalma mağara resimlerine benzeyen, geniş ölçekte çalışılmış, sadeleştirilmiş at resimleriyle hızla üne kavuştu<sup>660</sup>.” Sanatçının bu tarzda çizdiği eserleri kargaşa içerisinde olmasından ötürü *Bad Painting* yani *Kötü Resim* ile de ilişkilendirilmiştir.



**Resim 2.105.** Susan Rothenberg, *For the Light (Işık için)*,1978-9, Tuval Üzerine Sentetik Polimer ve Yinilboya, 266 x 200 cm, Whitney Museum of American Art, New York. (<http://whitney.org/Education/EducationBlog/WalterAnnenbergLecture>)

<sup>657</sup> Heartney, 195.

<sup>658</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 352.

<sup>659</sup> Fineberg, 418.

<sup>660</sup> Lucie-Smith, 410.

Rothenberg, *For the Light (Işık için)*, adlı eserinde olduğu gibi insan figürü çizmek istemediğinden, elliye yakın ‘AT’ resmi yaptığını dillendirir. Bu eserinde ise, “at, kontrollü silüet görünümünden kurtulmuştur ve izleyiciye doğru hücum eder. Rothenberg bu ilerlemeyi hayvanın önünde, resim düzleminde süzülen kemik benzeri bir formla durdurur. Bu araç, formu kompozisyonun uzamına kilitleyerek hem hacimle hem de anlatılmak istenen hareketle çelişir<sup>661</sup>.” Sanatçının bu tarz eserleri, içine herhangi bir olguyu karıştırmadan saf alımladığı yakınlığın, vücutsal varoluşu tarif etmektedir.

Sanatçının ileriki dönemlerde yaptığı eserleri “psikanalitik terimlerle ele almak gerekirse at, derin ve karmaşık anlamları olan bir semboldür. Denklemin olumlu tarafından bakılırsa sezginin kontrol ettiği enerji, hedeflerin gerçekleştirilebileceği şekilde doğru yöne aktarılmış tutkular anlamına gelir. Ancak olumsuz tarafından bakılırsa, yıkıcı hayvani duyguları, kontrolden çıkmış insan bilincinin karanlık yanını temsil etmektedir. Bu yoruma göre at, ölümü temsil eden iskelet figürünü taşıyan, hızlı bir yaratıktır<sup>662</sup>.” Fakat sanatçı oluşturduğu resimleri, olumlu şekilde görmeyi tercih etmiştir. Bu konuda Rothenberg’in açıklaması da şu şekildedir; “Bazen resim doğrudan görülen şeylerle ya da hissedilen deneyimlerle ilişkilenebilir ama bazen de gerçekten açıkça dile getiremeyeceğiniz bir şekilde konudan sapar<sup>663</sup>.”



**Resim 2.106.** Susan Rothenberg, *Red (Kırmızı)*, 2008. Tuval Üzerine Yağlıboya, 140 x 146 cm, Sperone Westwater Gallery, New York.  
(<http://bottsmuseum2.blogspot.com.tr/2010/02/blog-post.html>)

<sup>661</sup> Fineberg, 422.

<sup>662</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 352.

<sup>663</sup> Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, 353.

Rothenberg, kendisiyle özdeşleştirdiği kırmızı rengini, 2008 yılında yaptığı *Red* (*Kırmızı*) adlı eseri ile ortaya çıkarır ve resminde tam anlamıyla kırmızı renkten oluşan bir imza atar. Sanatçı kendi ifadeleriyle belirttiği gibi; 1980'lere kadar yavaş yavaş 'AT' figürünü insana dönüştürür ve seksenlerden sonra sanatçı, eserlerinde tamamen 'AT' figürünü ortadan kaldırır. Tıpkı *Red* eserinde olduğu gibi. "Rothenberg 1989'da sanatçı Bruce Nauman'la evlendi ve bir sonraki yıl 1990 temelli olarak New Mexico'ya yerleştiler. Burada, resminde konunun ve boyanın temel teşkil eden ayrışması sürdü ve her ne kadar betimlemeler oradaki yaşamına dair şeylerle daha sıkça bağlantılı görünse de-çitlerdeki bir adam, köpekler, at başlan, yılanlar ve kuşlar-, aynı zamanda varoluşsal ve anksiyete dolu bir çalışmalar topluluğu gibi görünen metafizik oto-portreler (genellikle maskeler şeklinde)<sup>664</sup> ve Aynı Red (Kırmızı) eserinde resminde insan bedenini parçalara ayırdığı gibi eserlerini üretti. Rothenberg, halen *Yeni Dışavurumculuk* akımı içerisinde Amerika'da, eserlerini üretmeye devam etmektedir.

*Yeni Dışavurumculuk*, Avrupa'da olduğu kadar Amerika'da da etkili olmuş, sanatsal üslubu nedeniyle 1980'lerde Amerika'daki sanat alıcıları tarafından büyük ilgi görmüştür. Günümüzde halen aktif üretimlerine devam eden *Yeni Dışavurumcu* sanatçıların eserleri, 1980'deki kadar rağbet görmemektedir. Bu süreci İngiliz Çağdaş Sanat Küratörü ve Sanat Tarihçisi Julian Stallabrass(1960-) şöyle ifade eder:

Anselm Kiefer ya da Julian Schnabel gibi sanatçıların yaptığı çok büyük (ve aşırı pahalı), tarihsel unsurlar taşıyan neo-ekspresyonist resimler 1980'lerde aşırı değerlenen ve sonra müzayede salonlarından (birçok müzayede salonuyla birlikte) hızla kaybolan sanat eserlerinin en iyi örnekleridir. Bu sanatçıların birkaç yıl sonra piyasaya yeniden sunulmaları o kadar hassas bir işti ki, tanıdığım bir eleştirmen bu sanat devlerinden biri için bir ticarî galerinin kataloguna makale yazarken sanat taciri resmen başucunda duruyordu<sup>665</sup>.

### 2.3.5. Figürasyon Libre (Serbest Biçimleme)

1980'li yıllar, sanatın kalbinin attığı birçok ülkede birbirleri ile bağlantılı yeni akımlar ortaya çıkmasına olanak verir. Amerika'da *Neo-Ekspresyonizm*, Almanya'da *Yeni Vahşiler*, İtalya'da ise *Transavanguardia* adı verilen ve hepsi ekspresif etkiler sonucu ortaya çıkan bir takım sanat hareketleri görülür. 1980'lerde Fransa'da, diğer üç ülke ile ortak bağlantıda ortaya çıkan sanat hareketinin adı *Figürasyon Libre* (Serbest

<sup>664</sup> Fineberg, 423.

<sup>665</sup> Julian Stallabrass, *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bianeller*, (2004), (Çev: Esin Soğancılar), (3. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul 2013, 98-99.

Biçimleme)dir. Akımın sanatçıları, ayrıca *Fovizm*, *Ekspresyonizm* ve *New Painting* gibi akımlardan etkilenmiştir.

*Figürasyon Libre*'nin sanat sahnesinde adını duyurması, 1981 yılına denk gelir. Akımın ortaya çıktığı dönemde, medya kültürünün, karikatürlerin ve grafiti duvar resimlerinin, resim alanında kullanılması sıklıkla görülen bir durumdur. Akımın ortaya çıkmasındaki en büyük katkı Fluxus akımı sanatçılarından Ben Vautier'dir. 1982 yılında Fransa'nın Nice şehrinde yapılan bir sergi, *Figürasyon Libre*'nin oluşmasında çıkış noktası olarak kabul edilmektedir. "1982 yılında Fluxus sanatçısı Ben Vautier'in yaşadığı şehir olarak bilinen Nice'teki müzede 'Lair du temps- Figürasyon Libre en France' başlığı altında dikkate değer bir sergi düzenlenmiştir. Vautier, 60'lı yıllarda *Happening* ve *Minimal Sanat* çalışmalarıyla üne kavuşmuştur. Nice'teki sergi boyunca Jean-Charles Blais, Rémi Blanchard, François Boisrond, Robert Combas ve Hervé di Rosa kendilerini *Figürasyon Libre*'nin en önemli sanatçıları olarak tanıtır<sup>666</sup>."

*Figürasyon Libre*, 1980'lerde ilk ortaya çıktığında "new figürasyon (Yeni Biçimleme) olarak biliniyordu. Ben (Benjamin) Vautier (1935-), Bernard Lamaiche Vadel'in eleştirisine göre birbiriyle alakası olmayan bir grup genç sanatçı arasına uyum getirmiştir. Vautier, bu yeni eğilime *free figürasyon (figürasyon libre)* ismini verir, fakat grup kalıcı olarak iki yönelime ayrılır: 1. Popüler biçimleme-Robert Combas (1957-), Hervé di Rosa (1959-), Robert di Rosa (1963-), Rémi Blanchard (1958-1993) gibi sanatçıların dâhil olduğu yönelimdir. Popüler ve şehir kültürden referans alırlar. 2. Bilimsel biçimleme- yüksek kültürden yararlanır ve Jaen-Michel Alberola (1953-), Jean-Charles Blas (1956-) ve Gérard Garouste (1946-)'nin dâhil olduğu yönelimdir. Her ne kadar popüler ya da elit imajlardan etkilenseler de, iki grupta sanatın ötesinde güzellik sorununu irdelerler<sup>667</sup>."

*Figürasyon Libre* akımı genç ve dinamik sanatçılardan oluşur. Akımın sanatçılarının "bilindik, sıradan bir artistik dil bulmak, kelime ve imaj arasındaki boşluğu doldurmak<sup>668</sup>" gibi bir amaçları vardır.

<sup>666</sup> Dorothea Eimert, *Kunst und Architektur des 20. Jahrhundert: 2. Band*, Parkstone International Press, New York 2016, 114.

<sup>667</sup> W. Scott Haine, *Culture and Customs of France*, Greenwood Press, London 2006, 269.

<sup>668</sup> Margo Thompson, *American Graffiti*, Parkstone International Press, New York 2012, 240.

*Figuration Libre* genç sanatçılardan oluşan dinamik bir akımdır. Akım, şehir hayatında yer alan popüler kültürü, entelektüel bir bakış açısı ile yorumlamak mottosu ile yola çıkar. “Gruptaki sanatçılar, yetmişli yıllardaki entelektüel ve rasyonel kavram ve teorileri, figürler ile gündeme getirmeyi ve kullanmayı denerler. Örneğin; New York’lu Metro sanatçılarının çalışmalarının etkisi vasıtasıyla bilinçli olarak kışkırtıcı ve önemsiz tasvirler yaparlar<sup>669</sup>.”

Akımın isim babası Ben Vautier, 1935 yılında İtalya’nın Napoli şehrinde dünyaya gelir. Asıl adı Benjamin Vautier olan sanatçı, Fransa’nın Nice şehrinde yaşamış ve orada sanatını icra etmiş olduğundan dolayı, Fransız bir sanatçı havasında olmak adına ismini Ben olarak kısaltmıştır. 1950’li yıllarda Yves Klein’i keşfeden ve *Yeni Gerçekçilik* akımından etkilenen Vautier’in ismi, esas olarak Fluxus akımı içerisinde yer alır.

Vautier, üzerine yazılar yazdığı eserleri ile bilinmektedir. Sanatçı tuval üzerine yazdığı yazılarda sosyal mesajlar vermektedir.



**Fotoğraf 2.23.** Ben Vautier, *Laboratoire 32: le magasin de Ben à Nice (Laboratuvar 32: Nice’de Ben’in Dükkânı)*, 1962, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Nice, Paris, Endüstriyel Tasarım (<http://www.photo.rmn.fr/archive/41-000468-01-2C6NU0V00TTY.html>)

Ben Vautier’in çalışmaları, genç sanatçılara ilham vermektedir. *Laboratoire 32: le magasin de Ben à Nice* adlı çalışmasında, medya kültürü öğelerinden oluşmuş bir kolaj göze çarpar.

<sup>669</sup> Hans Wichmann, Florian Hufnagl, *Künstlerplakate: Frankreich/USA Zweite Hälfte 20. Jahrhundert*, Springer Basel AG, München 1991, 54.



*Figürasyon Libre* akımının önemli sanatçılarından olan Jean-Charles Blais, 1956 yılında Fransa'nın Nantes şehrinde dünyaya gelir. Ressam olmasının yanında iyi bir grafiker olan Blais, "1980'ler boyunca figüratif imgelerini geliştirir. Sıklıkla afiş ve yırtılmış ve soyulmuş şekilde üst üste yığılmış kâğıt yaprakları katmanlarından oluşan dekolaj tarzında eserler üretir. Soyut ve fragmanlaşmış figürlerden oluşan anıtsal resimleri ile bilinir. Katmanlara yapışmış kopuk billboard posterleri ya da gazete, metal ve lastik içeren diğer maddeleri kullanır<sup>670</sup>."



**Resim 2.107.** Jean Charles Blais, *Untitled (Başlıksız)*, 1985, Guajboya ile Birlikte Karışık Teknik, Kâğıt ve Mukavva Üzerine Kolaj, 57 x 71 cm, Özel Koleksiyon, Hollanda. (<https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled/2FDE866C788C4DFE>)

*Untitled* adlı çalışmasında sanatçı, sıklıkla başvurduğu kolaj tekniğinden yararlanır. Kâğıt ile birlikte mukavva kullanan sanatçı, resme üç boyutlu bir anlam kazandırır. Blais "1983 yılından itibaren 100'ün üzerinde grafik baskısı yapmıştır. Genellikle seriler ve küçük baskılar üzerinde çalışmıştır<sup>671</sup>."

Akımın diğer bir ismi olan Robert Combas, 1957 yılında Fransa'nın Lion şehrinde dünyaya gelir. Günümüzde halen Fransa'nın başkenti Paris'te oturan sanatçı, *Figürasyon Libre* akımının önemli isimlerindedir. "Combas, kahramanlarını yaratırken, karikatürlerden ve kurgusal olmayan çocuk kitaplarından yardım alır<sup>672</sup>." Combas,

<sup>670</sup> Deborah Wye, Wendy Weitman, *Eye on Europe: Prints: Books & Multiples, 1960 to Now*, The Museum of Modern Art, New York 2006, 266.

<sup>671</sup> Deborah, 266.

<sup>672</sup> Eimert, 114.

genellikle insan figürleri üzerinde çalışır. Figürler vahşidir ve şiddet içerir. Eserlerinde savaş, suç, seks gibi vahşi dürtüler ile donatılmış bir kurgu yer almaktadır.



**Resim 2.108.** Robert Combas, R.F, 1988, İpek Üzerine Baskı, 80 x 80 cm, Robert Combas Özel Koleksiyonu

(<http://www.artnet.com/artists/robert-combas/rf-Cw1A5ABxY8KwQSSVzzIyjA2>)

Robert Combas'ın 1988 yılında yaptığı ve parlak ipek üzerine baskıdan oluşan *R.F* adlı çalışmasında “seksi bir belirginlikle, kırmızı Frigya’lı şapkasıyla Marianne ve dalgalanan Fransız bayrağı göze çarpar<sup>673</sup>.” Combas'ın çalışmasına konu olan Marianne, Fransa'nın özgürlük ve eşitlik sembolü ve Fransız Devrimi'nin ikonudur. Paris'teki *Place de la Nation* (Ulus Meydanı)'nda bronzdan yapılan bir heykeli mevcuttur. Frigya başlığı ise köleliğe karşı başkaldırının sembolüdür. Dalgalanan Fransız bayrağı, özgür Fransa'nın nişanıdır. Combas, Marianne'ye cinselliği yükler. Çalışmada cinsellik, özgürlük ve adalet ön plandadır. Nitekim Marianne heykeli aynı zamanda Fransa'daki mahkemelerde de bulunmaktadır.

Robert Combas, halen yaşadığı Fransa'da genç sanatçılara ilham kaynağı olmaya devam etmektedir.

Blais, Combas ve di Rosa ile birlikte *Figürasyon Libre* akımında önemli yeri olan François Boisrond, 1959 yılında Paris'te dünyaya gelir. Çalışmalarının büyük çoğunluğu Grafiti ve karikatürlerden oluşan sanatçı, “Amerikalı sanatçı Keith Haring ile karşılaştırılmaktadır. Karikatürden ve özellikle Bilim Kurgu filmlerinden oluşan Sinema şeritlerinden yapılmış grafitiler bulunmaktadır. Boisrond, oluşturduğu reklam stilini,

<sup>673</sup> Haine, 269.

plaka örtüleri ve afişlerdeki sinyal diliyle bağlar. Bu yaratıları, poster tasarımlarına monte eder<sup>674</sup>.”



**Resim 2.109.** François Boisrond, *Lucky Strike*, 1989, Orijinal Tasarım, Paris, 100 cm x 70 cm, Renkli Baskı, Köln Sanat Birliği Sergisi, Almanya. (Albin(USA), Uldry, Bern, İsviçre gösterildiği diğer yerler)  
(<http://www.artistsposters.com/Bn-Bz/Boisrond-Francois/Boisrond-Francois-1989-Lucky-Strike:22654.html>)

Boisrond’un 1989 yılında yaptığı poster tarzındaki baskısı *Lucky Strike*, “Amerikan sigara firması Lucky Strike’in İsviçre Şubesi’nin talimatı üzerine yapılmıştır-bundan iki yıl önce Keith Haring ile çalışılmıştır- bu çalışma, grafiti ve karikatür şeritlerinin etkisi altındaki genç bir sanatçının yarattığı bir reklam afişidir<sup>675</sup>.”

Paris’te doğan Boisrond, halen doğduğu şehir olan Paris’te yaşamını sürdürmektedir.

Akım içerisinde yer alan ve Combas ile birlikte akımın öncülerinden sayılan Fransız sanatçı Hervé di Rosa, 1959 yılında Fransa’nın Sète şehrinde doğar. Resimden, heykele, enstalasyondan, animasyon filmlerine kadar geniş bir yelpazede eserler veren di Rosa’nın “resimleri 1984’te Tony Shafrazi’nin galerisinde gösterilir. Bir Amerikalı eleştirmen, onun eserlerini Keny Scharf’ın, benzersiz bir gösterim ile kitle kültürünün

<sup>674</sup> Wichmann, Hufnagl, 54.

<sup>675</sup> Wichmann, Hufnagl, 54.

karışık referanslarından oluşan- çalışmaları ile kıyaslar ve grafiti sanatına yöneltilen eleştiriye benzer olarak di Rosa'yı aşırı ve temelsiz olarak itham eder<sup>676</sup>.”

Di Rosa genellikle karikatürleri ile öne çıkar. Onun imzasını taşıyan karikatürleri, çoğu eleştirmen tarafından kaba, cinsellik barındıran ve ekspresif olarak betimlenir. Sanatçı, sadece Fransa'da tanınmamaktadır. Fransa, İtalya, Japonya ve hatta Meksika'da bile eserleri sergilenmektedir. Dünyaca tanınan bir sanatçı olmasında; çizgi film sektöründe aktif rol oynamasının etkisi vardır.



**Resim 2.110.** Hervé di Rosa, *Still Life with Sculpture (Heykel ile Natürmort)*, 1987, Tuval Üzerine Akrilik, 39 x 39 cm, Bond Latin Galeri, San Francisco.  
[http://www.bondlatin.com/artist\\_pages/di\\_rosa\\_herve.html](http://www.bondlatin.com/artist_pages/di_rosa_herve.html)

Di Rosa, eserlerinin çoğunda göz imgesini kullanmaktadır. Tüm resimlerinde göz kullanımı, sanatçının karakteristiğidir. *Still Life with Sculpture* adlı resmini klasik bir natürmort görünümünden kurtaran sanatçı, resme modern tarzda heykeller ekleyerek, çalışmasında eğlendirici bir etki yaratır. Çalışmalarında eksik etmediği göz imgesi, bu resimde de bariz şekilde ortaya konmuştur.

Sanatçı, yaşamına Paris ve Miami'de devam etmektedir.

Ağabeyi Hervé di Rosa gibi *Figürasyon Libre* akımı içerisinde yer alan heykeltıraş Richard di Rosa, 1963 yılında yine kardeşi gibi Fransa'nın Sète şehrinde dünyaya gelir. “Budd” takma ismini alan sanatçı, grafiti ve karikatürlerden etkilenir ve çalışmalarında sıklıkla bu etki görülmektedir. Kariyerinin başlangıcında belirlediği, erkek kardeşinin

<sup>676</sup> Margo Thompson, *American Graffiti*, 240.

sanat vizyonundan harmanladığı, kendi kendini eğittiği bir sanat eğilimi olmuştur. Renkler, yuvarlak şekiller ve eğlenceli karakterler, Max Ernst'e ve Miro'ya yakınlık göstermektedir. Afrika kültürü, müzik ve hayvanlar (özellikle tavuklar) onun esin kaynaklarıdır<sup>677</sup>.”

Richard di Rosa, Paris'te yaşamaktadır ve orada çalışmalarına devam etmektedir.

### 2.3.6. Neue Leipziger Schule (Yeni Leipzig Okulu)

1945 yılında sona eren *İkinci Dünya Savaşı*'ndan sonra mağlup Almanya'nın Doğu kesiminde SSCB tarafından kurulan Alman Demokratik Cumhuriyeti (DDR),'nin en önemli şehirlerinden birisi de Leipzig olur. Leipzig, bundan sonraki süreçte Almanya'nın ticari gelişimi için önemli bir metropol şehri haline gelir.

1990'lı yılların ortalarına gelindiğinde ise Leipzig, dünya çapında tanınmış bir şehre dönüşür. Bu dönüşüm ekonomik, ticari ya da politik olmaktan çok sanat alanındadır. *Modern Alman Resminin* merkezde olduğu bu sanat atılımının en önemli temsilcileri, *Neue Leipziger Schule (Yeni Leipzig Okulu)* sanatçıları olur. 3 Ekim 1990 yılında Doğu ve Batı Almanya'nın yeniden birleşmesinden sonra özellikle sosyo-ekonomik anlamda güç kazanan Leipzig, *Yeni Leipzig Okulu* ile sanatsal anlamda da bugün bile devam eden hatırı sayılır bir otorite haline gelir.

*Yeni Leipzig Okulu*, 1990'larda ortaya çıkan sanatsal bir akımdır. Neo Rauch, Matthias Weischer, Tim Eitel, Tilo Baumgartell, David Schnell, Christoph Ruckhaberle ve Martin Kobe gibi sanatçılardan oluşur. “1970 ve 1980'li yıllarda gelişen *Leipzig Okulu* çizgisinde ve bugün ki adı *HGB/Hochschule für Grafik und Buchkunst (Grafik ve Kitap Sanatı Yüksekokulu- Görsel Sanatlar Fakültesi)* olan *Leipziger Art Academy (Leipzig Sanat Akademisi)*'nin birçok sanatçısı sayesinde gelişir. *Leipzig Okulu* sanatçıları, *Sosyalist Gerçekçilik*'ten etkilenmişlerdir ve dolaylı yoldan deneyimledikleri komünist rejimi eleştirirler. Bu çizgide yapılan birçok eser bugün Leipzig'te bulunan, *Museum of Fine Arts in Leipzig (Leipzig Güzel Sanatlar Müzesi)*'de sergilenmektedir. *Yeni Leipzig Okulu*'nun çalışmaları, büyük ölçüde HGB öğrencileri ve Leipzig Okulu'nun harika hocalarının yetiştirdiği öğrenciler tarafından yapılmıştır. Akımın

<sup>677</sup> <http://www.artsper.com/en/contemporary-artists/france/1788/richard-di-rosa-dit> Erişim Tarihi: 21.04.2017.

yurtdışında duyulması ise, akımın öncüsü olan sanatçı Neo Rauch sayesinde olmuştur. Onun eserleri, birçok Avrupa ülkesinde ve Amerika’da sergilenmiştir<sup>678</sup>.”

*Yeni Leipzig Okulu* sanatçıları, çoğunluğunu HGB öğrencilerinin oluşturduğu genç öğrenci nüfusundan oluşur. Hepsi eğitilmiş sanatçılardan oluşan bu genç bakış açısı, *İkinci Dünya Savaşı*’na ve savaştan sonra SSCB tarafından ikiye bölünmüş bir Almanya gerçeğine karşıdır. Komünist rejimin ikiye böldüğü hayatları hatırlatma hareketidir. Bu kimliksel bölünmüşlüğün genç dimağlarda yarattığı etkidir.

*Yeni Leipzig Okulu* sanatçıları tıpkı *Leipzig Okulu*’nda olduğu gibi *Yeni Nesnellik* akımından etkilenir. Bunun altında yatan en önemli neden, *Yeni Leipzig Okulu* sanatçılarının *Leipzig Okulu* hocalarının öğrencileri olmasıdır. “*Yeni Leipzig Okulu*, 1990’lardan sonra yeniden figüratif resme yönelen bir oluşumdur. *Yeni Leipzig Okulu*, *Leipzig Okulu*’nun ekolleri Mattheuer, Tübke, Sitte ve Heisig aynı zamanda HGB’de profesörlük yapan Leipzig Okulu ekollerinin öğrencileri olan Arno Rink ve Sighard Gille ile yakından ilişkilidir. Onların çalışmalarına benzer olarak genç sanatçıların çalışmaları; güçlü figüratif elementler, iyi eğitilmiş tekniksel boyacılık yetenekleri ve bazı sanatçıların, kullanıldığı alegorik üslup etrafında gelişir<sup>679</sup>.” Açıklamadan da anlaşıldığı üzere *Yeni Leipzig Okulu* sanatçıları *Leipzig Okulu* hocalarının yetiştirdiği hocalardan eğitim almış genç sanatçı topluluğudur ve *Yeni Nesnellik* ve figüratif sanat çerçevesinde sanatlarını yapmışlardır. Arno Rink, Werner Tübke ve Willi Sitte gibi *Leipzig Okulu* sanatçıları, eserlerinde politik konuları işlemişlerdir. Öyle ki “Arno Rink’in *Spanien 1938 (İspanya 1938)* (1974) resminin Dali’den izler taşıması gibi Werner Tübke’nin *Bildnis eines sizilianischen Großgrundbesitzers mit Marionetten* (1972) (*Sicilyalı Emlak Sahibinin Marionetten ile Resmi*) ve Willi Sitte’nin duvar resimleri, Meksikalı ressam Diego Rivera’yı anımsatır. Sitte, sanatçı ve heykeltıraşlar için resmi organizasyon olan *Verband Bildender Künstler der DDR (Demokratik Alman Cumhuriyeti Görsel Sanatçılar Birliği)*’ın başkanıdır. Sitte’nin en çok takdir toplayan çalışması Komünist Manifesto’dur<sup>680</sup>.”

<sup>678</sup> Jean-Claude Garcia-Zamor, *Strategies for Urban Development in Leipzig, Germany: Harmonizing Planning and Equity*, Springer Science & Business Media, New York 2013, 28.

<sup>679</sup> Melanie Jordan, Malcolm Miles, *Art and Theory After Socialism*, Intellect Books, Chicago 2008, 16.

<sup>680</sup> David Childs, *The GDR (RLE: German Politics): Moscow's German Ally*, Routledge, New York 2014, 226.



1990'lı yıllar Alman resmi için farklı bir alana doğru yönelim gösterir. "1980'lerin sonu, 1990'ların başında resimde tarih ve içyapının etkin olduğu, hedonist yaklaşımlar artış gösterir. Alman Demokratik Cumhuriyeti'nde resim, Devlet Komisyonu'na bağlıdır ve politik ve retorik olarak hareket gösterir. Bu yeni toplumun özelliklerini ve amaçlarını betimlemek ve anlatmak anlamına gelir<sup>681</sup>." Açıklamadan da anlaşıldığı üzere o dönemde Doğu Almanya'da sanatçılar Devlet Komisyonu'nun belirlediği konular çerçevesinde eserler verirler.

*Yeni Leipzig Okulu*'nun kurulmasına kadar giden yolda; *Leipzig Okulu*'nun ekolleri arasında yer alan Bernhard Heisig'in yadsınamaz rolü vardır. 31 Mart 1925 yılında Weimar Cumhuriyeti'nde dünyaya gelen Heisig, *İkinci Dünya Savaşı*'nda, 1942 ve 1945 yılları arasında gönüllü olarak 'Hitlerjugend' (Hitler Gençliği) birliğine bağlı olarak savaşmış ve ağır şekilde yaralanmıştır. Bu yaşanmışlık onun resimlerine yansımıştır. 1948 yılında Leipzig'de Sanat eğitimi görmüş ve sanat eğitiminin bitmesinin ardından 1954 yılında HGB'de önce Doçent ve 1961 yılında da Profesör olmuştur. Bir dönem HGB'nin rektörü olarak seçilmiştir.

Heisig, Leipzig'in önemli sanatçılarının başında gelir. Kendisi de bizzat Almanya için savaşan Heisig, Sovyet rejiminin sanatı kısıtlamasına karşı duruşu ile tanınmaktadır ve hatta "Demokratik Almanya Cumhuriyeti Ayaklanmasının başta gelen kahramanlarından birisidir. Konularını şifrelenmiş bir gerçeklik ile tuvale yansıtır. Heisig, çalışmalarını yoğun olarak Alman tarihi ile birlikte yapar. Sayısız çalışması üzerine yenilemeler yapılmasıyla bilinmektedir<sup>682</sup>."

Heisig'in *İkinci Dünya Savaşı*'nda aktif olarak yer alması, onun savaş yanlısı olduğunun işareti değildir. Aksine savaş esnasında bizzat yaşadığı olaylar onun savaş konulu resimlerine yansır. Faşizm karşıtı resimleriyle Heisig, aynı zamanda DDR'ın sanatı kısıtlayıcı yanına karşı özgür bir sanat anlayışını benimser.

<sup>681</sup> John Sandford, *Encyclopedia of Contemporary German Culture*, Routledge, New York 2013, 463.

<sup>682</sup> Volker Wehdeking, *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990-2000)*, Erich Schmidt Verlag GmbH & Co KG, Berlin 2000, 222.



**Resim 2.111.** Bernhard Heisig, *Der Maler und sein Thema*, 1977/79, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150 x 240 cm, Galerie Brusberg, Berlin.  
(<http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/bernhard-heisig/der-maler-und-sein-thema>)

Heisig'i *Yeni Leipzig Okulu*'nda önemli kılan *Leipzig Okulu*'nda başlattığı geleneği öğrencisi Arno Rink'e devretmesidir. Böylece bir anlamda *Yeni Leipzig Okulu*'nun temellerini atan ilk kişidir. Heisig meslektaşları Werner Tübke, Willi Sitte ve Wolfgang Mattheuer ile birlikte, her iki Almanya'nın birleşmesinden sonra DDR sanatçıları olarak tanınmışlardır. Bu birleşme Batılı sanatçılar ile DDR sanatçıları arasında kültür tartışmalarına sahne olur. "Batılı sanatçılar devlet destekli Doğulu sanatçıları, özellikle DDR'ın ünlü dört ressamı Bernhard Heisig, Werner Tübke, Willi Sitte, Wolfgang Mattheuer'i SED'in resim doktrinini uygulamakla suçlamışlardır. 1990 yılında Georg Baselitz sanat dergisi Art ile bir röportajında, DDR'da gerçek sanat üretiminin olmadığını, önemli tüm sanatçıların erken dönemde DDR'ı terk ettiklerini belirtmekte, daha da ileri giderek DDR'luların sanatçı, ressam olmadıklarını, hiçbirinin tek bir resim yapmadığını söyler, onların restorasyon için çalıştıklarını ama hiçbir yenilik ortaya koymadıklarını, Doğulu sanatçıların DDR sisteminin programının bir parçası ve bir ideolojinin propagandacıları olduklarını ileri sürer. Bununla birlikte sanat tarihçiler bunun aksine DDR'da sanat üretiminin bu kilitlenmişlik ve sanat sınırlamaları altında başarılar kendine özgü ifade, sanat kalitesi ve duruma özgü bir gerçeklik yarattığını belirtmektedirler<sup>683</sup>."

<sup>683</sup> Şafak Erkayhan, *1960 Sonrası Almanya'da Türk Sanatçıları: Göç ve Kültürel Kimlik*, Lulu.com, Self Publishing Online 2011, 163.



**Resim 2.112.** Bernhard Heisig, *Ikarus*, 1975, Sunta Üzerine Yağlıboya, 280 x 450 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin. (<http://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/pdr/heisbild.htm>)

Heisig, mitolojik kahraman *Ikarus* üzerine yaptığı resimler ile bilinmektedir. Daidalus isimli bir mimarın oğlu olan Ikarus, Kral Minos'un emri ile bir kuleye kapatılır. Kuleden kaçmanın yollarını arayan Ikarus, balmumundan ve kuş tüyleri ile yapılmış bir kanat tasarlar. Amacı pencereden uçarak kaçmaktır. Uçma özgürlüğünün cazibesine kapılan Ikarus, güneşe yaklaşır, balmumundan kanat erir ve düşerek hayatını kaybeder. Bu uçmayı beceremeyen mitolojik figür Heisig'in en sevdiği konulardan biridir. Bu figürün seçimi elbette tesadüfi değildir: "Resmin iki anlamı vardır. İlki sosyalist bir Ikarus'un güneşe uçuş kanatları ile birlikte Çarmıhtaki İsa gibi gökyüzünde süzülüşüdür. İkincisi ise yere düşüp ölmesi, Kapitalizmin çöküşüdür<sup>684</sup>." Heisig, bu mitolojik figür ile SSCB yönetimine kinayeli bir göndermede bulunur. SSCB, herkes için sorun olarak görülen Nazi Almanyası'nı ve Holokostu sona erdiren bir unsurken Ikarus gibi güneşe doğru giderek kendi sonunu hazırlar. Ikarus'un uçma hırsı gibi, SSCB'nin tüm Almanya üzerindeki iktidarlık hırsı onun ölümü olur.

Bernhard Heisig'in öğrencisi ve aynı zamanda asistanı olan Arno Rink, 1940 yılında Thüringen'de dünyaya gelir. Kendisi de *Leipzig Okulu* öğretileri ile yetişmiş olan Rink, 1979 yılında Profesör unvanı alır ve hocası Heisig'ten sonra 1987-1994 yılları arasında HGB'de rektör olarak görev alır. Bir anlamda bu Heisig'in asistanı Rink'e görevini devretmesidir. Rink, Leipzig Okulu'nun ikinci kuşağını temsil eder.

<sup>684</sup> Joachim Radkau, *Technik in Deutschland: Vom 18. Jahrhundert bis heute*, Campus Verlag, Frankfurt am Main 2008, 436.



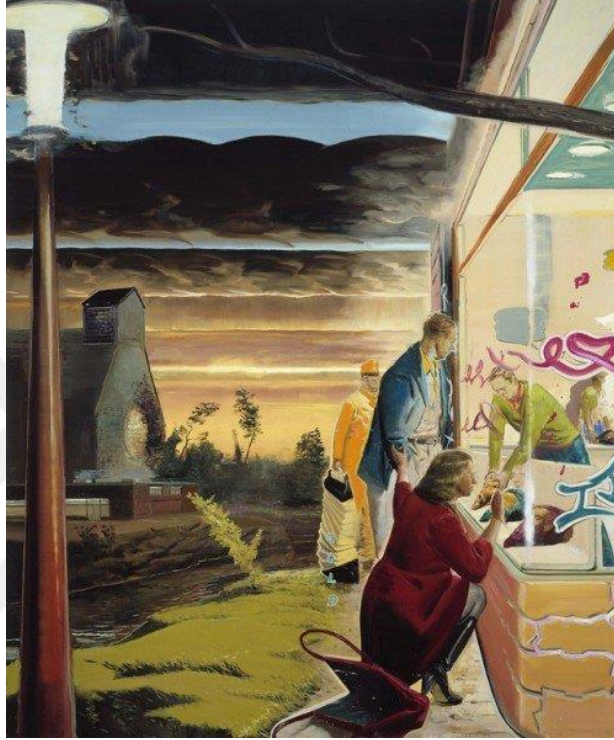
**Resim 2.113.** Arno Rink, Unterm Tuch / Örtü Altında, 1994, Sunta Üzerine Yağlıboya 120 x 140 cm, Culture Museum Rostock, Rostock.  
(<https://artburgac.blogspot.com.tr/2015/03/arno-rink.html>)

Arno Rink, 1970'lerin sonlarına doğru kadın figürlerinin yoğunlukta olduğu resimler yapmaya başlar. Kısmen çıplak kadın figürleri ile yaptıkları çalışmalar dışavurumcu resim tarzına benzerlik gösterir.

Arno Rink'in *Leipzig Okulu* geleneğini devrettiği öğrencisi Neo Rauch, Yeni Leipzig Okulu'nun öncüsü olarak kabul görür. 1960 yılında Leipzig'te dünyaya gelen Rauch, henüz dört haftalıkken ailesini bir kazada kaybeder ve büyük ailesi tarafından büyütülür. 1981-1986 yılları arasında HGB'de öğrenim gören Rauch, "eğitiminin son yıllarını var olan Sosyalizm yönetimi altında tamamlamış, Leipzig'li Profesörler Bernhard Heisig ve Arno Rink'in öğrencisi olmuştur. Sanatçının erken resimleri şiddetli expressifliği ile yüksekokulun o zaman ki öğrenci ruhunu gösterir. Dönüş (Wende) sonrası Rauch pek çok Doğu Alman meslektaşı gibi kendine özgü bir resimsel ifade aramış ve Doğu Alman kuşatılmış bölge sosyalizminin anıları ile kendisini somutluk ve soyutlama arasında yeni bir resimde konumlandırmıştır. Rauch, rengin atmosferik etkisini kullanarak çocukluk ve gençliğinden mitleri ütöpik bir potansiyelle bugüne taşır, ancak kayıpları kurtarmak ya da idealize etmek amacını gütmeyen kendi kimliğinin parçası olan yapı taşlarını kaybetmemek yoluna gider. İzleyici Rauch'un homojen resim mekânında soyut ve somut parçaları, dinamik ve yavaşlatılmış itkiyi, hayal edilen uzaklığı ve endüstriyel soğukluğu, monokromi ve renkliliği, yüzeysellik mekân derinliğini bir arada izler. Onun stili Sosyal Realizm'e dayanırken bir yandan



Amerikan mizahından etkilenir, kavramsal olarak Sürrealizm'e yakın durur<sup>685</sup>.” Rauch'un parlak geçen bir öğrencilik hayatı vardır. Rauch, “Bugün için (N)ostalji sloganı ile başlayan ve duvarın yıkılmayıp Almanya'nın yeniden birleşmesinden önce sosyalist rejim altındaki yaşama özlem duyulan<sup>686</sup>” *Ostalgie(Ostalji)* teriminden etkilenmiş ve çalışmalarına yansıtmıştır.



**Resim 2.114.** Neo Rauch, *Gold*, 2003, Tuval Üzerine yağlıboya, 250 x 210 cm, David Zwirner Galerisi, New York.

(<http://www.artnet.com/Magazine/news/ntm3/ntm12-1-5.asp>)

Neo Rauch'un *Altın* adlı eseri, sanatçının tipik çalışmalarından biridir. Rauch, eserlerinde kullandığı kayıp ve geçmiş gibi sembolleri bu eserde de kullanır. “*Altın* isimli bu eserinde neon ışıklarıyla ışıklandırılmış bir alışveriş semtini, loş ve romantik bir manzarayla yan yana resmetmiştir. Bir adam mağazanın vitrininde sergilemek üzere insan kafası gibi görünen nesnelere dizmektedir. Vitrinin önündeki figürler özellikle dışarıda bırakılmış gibi görünür. Figürlerden erkek olanı hareketsiz ve dalgın; sadece çömelen kadın figürü hareketli, hatta belki de parlak botları ve çantasının açık ağzıyla

<sup>685</sup> Erkayhan, 164.

<sup>686</sup> Daphne Berdahl, *On the Social Life of Postsocialism: Memory, Consumption, Germany*, Indiana University Press, USA 2010, 44.

tehditkâr olduğu söylenebilir. Nostaljik bir atmosfer ve kayıp duygusu resmi ele geçirmiş görünmektedir<sup>687</sup>.”

Ayrıca Rauch endüstriyel bir durumu resmeder. Tüketim toplumunun panoramasını çizer. Alıcının heyecan yoksunluğu ve donukluğu resimde hâkimdir. “*Altın*, artık ideal tiplerin ve cinsel sembollerin yerine tüketici isteklerinin ve ıskartaya çıkarılmış ikonların geri gelen sembollerini hayal eden bir toplumun rüyasının bir parçası olarak görülebilir<sup>688</sup>.”



**Resim 2.115.** Neo Rauch, *Das Kreisen*, 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya. Diptik 300 x 500 cm, David Zwirner Galerisi, New York. (<https://thngs.co/things/715>)

“Neo Rauch’un 2011 tarihli destansı diptiği *Das Kreisen* (kelime anlamıyla *dönen* ya da çevreleyen olarak çevrilebilecek bu başlık, aynı zamanda, Kurt Schwitters’in 1919 tarihli bir soyut resminin de adıdır), bir sanatçının atölyesini betimliyor gibidir; yine de mekân, tuhaf bir şekilde kısımlara ayrılmıştır ve garip kişilerle doldurulmuştur. Şövalelere ve duvarlara yaslanmış tuvallerden ibaret fonun önünde merak uyandıran bir grup toplanmıştır. Turkuaz renkli mini elbisesiyle genç kadın ahşap kaide üstünde acayip bir poz verirken etek giymiş, asık yüzlü, sakallı adam etrafında bale yapar gibi dönmektedir. Koyu kahverengi mantolu adam, ortalıkta dolaşan köpeğin hemen önünde bir çelenk tutarken diğer adam, yüzükoyun yere uzanmış yarı insan yarı melek şeklindeki figüre doğru hamle yapmaktadır. Odadaki gerçek bir resmi ya da kolaj gibi

<sup>687</sup> Stephen Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü*, 925.

<sup>688</sup> Stephen Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü*, 925.



üst üste eklenmiş bir görseli temsil eden bu bağımsız, kendi içine kapalı vinyet, iç mekânda gelişen belirsiz birtakım olaylar hakkında ayrıntı vermektedir<sup>689</sup>.”

1971 yılında Almanya'nın Leonberg şehrinde dünyaya gelen Tim Eitel, Stuttgart Üniversitesi'nde Alman Dili ve Edebiyatı ve Felsefe üzerine öğrenim görür. Eitel öğreniminden sonra 1997-2001 tarihleri arasında HGB'de resim üzerine öğrenim görür. 2001 yılından 2003 yılına kadar Prof. Arno Rink'in sınıfında mastır öğrencisi olur.



**Resim 2.116.** Tim Eitel, *Container*, 2004, Tuval Üzerine Yağlıboya, 210 x 300 cm, Private Collection.

(<http://geoblak.tumblr.com/post/101416407671/generic-art-tim-eitel-container-2004>)

Tim Eitel, birçok resmini boyarken gerçek yaşamdaki fotoğraflardan ilham alır. Eitel'in *Container* resminde olduğu mekân ve kişiler yalnız, sessiz, hayattan uzaklaşmış ve tekinsizdir. Resimdeki figür yalnızdır. Sanki yerde bir şey arıyor gibidir. İzleyende, figürün aradığı şeyin ne olduğu konusunda merak uyandıracak bir atmosferi vardır. Bu gizemli hava, Eitel'in birçok resminde ortak olan noktadır.

1973 yılında Almanya, Elte-Westfalen'de dünyaya gelen Matthias Weischer, 1995-2001 yılları arasında HGB'de resim üzerine eğitim alır. Profesör Sighard Sille'nin sınıfında mastır eğitimi alır.

<sup>689</sup> Michael Wilson, *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur: 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak*, 315.



**Resim 2.117.** Matthias Weischer, *St. Ludgerus*, 2004, Keten Üzerine Yağlıboya, (Diptik)198,2 x 252 cm, Private Collection (The Rubell Family Collection).  
([https://fictionofrealism.wordpress.com/a2-sensation/phoca\\_thumb\\_1\\_weischer\\_stludgerus](https://fictionofrealism.wordpress.com/a2-sensation/phoca_thumb_1_weischer_stludgerus))

Weischer, iç mekân resimlerini sıklıkla işleyen sanatçılardan biridir. Benzer olarak Weischer'in iki parça halinde resmedip birleştirdiği *St. Ludgerus* adlı eseri yine iç mekân olarak tasarlanmış bir resimdir. Weischer'in karakteristiği olan döşeli boş bir oda resmedilmiştir. Terkedilmiş vurgusu ile *St. Ludgerus*, özlemlerle eşyalarla döşenmiş eski bir odayı betimlemektedir. Terkedilmiş, kimsesiz odalar zamanında evlerini terk etmek zorunda kalanların geride bıraktıklarına doğru bir geri dönüş gibidir.

*Yeni Leipzig Okulu*, Yeni Nesnellik akımının gölgesi altında yeşeren genç bir atılımdır. Hepsini eğitilmiş sanatçıların oluşturduğu bu atılım, figüratif sanattan, soyut resme, faşizm karşıtlığından, Sosyal Gerçeklik'e, Sürrealizm'den Dışavurumculuk'a kadar geniş bir yelpazede eserler üretir.

## SONUÇ

Dışavurumculuk, Soyut Dışavurumculuk, Yeni Dışavurumculuk olsun, ekspresif dürtüler sonucu ortaya çıkan bu üç olgu, yalnızca birer akım olarak adlandırılmaktan çok daha ötede anlamlar ifade etmektedir. Dışavurum, esas anlamda bir yaşam felsefesidir. Sanatçının, tuvale ilk fırça darbesini vurduğu ana kadarki tüm yaşam süreci içerisinde; kendi iç dünyasının, yaşanmışlıklarının, üzüntülerinin, acılarının, sevinçlerinin, trajedilerinin dahası onu, diğer insanlardan ayıran, sanatçının can alıcı noktasına dokunan tüm duygularının yansımasıdır. Tam da bu noktada dikkat edilmesi gereken husus: tuvale yansıyan bu duygu patlamasının sonucu olarak, diğer akımlardan daha farklı tarzda eserler üretiliyor olmasıdır.

*Dışavurumculuk* ortaya çıktığı dönem içerisinde, dönemin gerektirdikleri sonucu oluşan, tesadüfi bir akım değildir. Aksine, *Birinci Dünya Savaşı* öncesi ve sonrasında yaşanan olumsuzluklara karşı bilinçli bir başkaldırı hareketidir. Sanat, hayatın ta kendisidir. Sanat, varoluş aşamasında hayatın gerçeklerinden beslenir. *Dışavurumcu* sanatçı, “Sanat sanat içindir” ifadesinin tam tersi olarak, sanatıyla toplumun aynası görevi görür. Bireyin içerisindeki acıyı, umutsuzluğu resmeder. *Edward Munch*’un 1893 yılında *Ekspresyonizm*’in ilk temel taşı olan *Çığlık Tablosu* (Bkz. Resim 2.4. *Edward Munch, Çığlık 1893*), *Alman Dışavurumcu*’larına ilham kaynağı olur. *Munch*’un *Çığlık* tablosu, duygusal ve ruhsal durumların *dışavurumu* olması açısından bir prototiptir. Öyle ki, eserde figürün izler çevrede uyandırdığı kaygı ve vahşet dalgası inkâr edilemez ölçüdedir. Şiddet vurgulu huzursuz edici eserler üreten *Munch*, dehşete karşı nasıl durulabileceğini tüm *dışavurumcu* sanatçılara öğreticisi niteliği taşımaktadır. Tüm *dışavurumcu* sanatçılarda esas olan, kendileri de dâhil olmak üzere tüm insanlığın *Büyük Dünya Savaşı*’ı gerçeği ile karşı karşıya oluşudur.

*Dışavurumculuk* akımında, Rönesans tablolarında olduğu gibi, muntazam ölçüde çizilmiş tasvirlerle rastlamak pek mümkün değildir. Aksine *Ekspresyonizm*’in oluşum aşamasında etkili olan *Köprü* (*die Brücke*) ve *Mavi Atlı* (*der blaue Reiter*) akımlarından itibaren bozulmaya başlayan anatomik yapı, beden eğilmeye başlaması, zıt renklerin bir arada kullanılması (Bkz. Resim 1.2. *Ernst Ludwig Kirchner, Marcella. 1909-10*), çıplak olarak resmedilmiş ve tam bir estetik bütünlük içerisinde olmayan figürler (Bkz.

*Resim 1.3. Karl Schmidt-Rottluff, Kumsalda Yıkanan Dört Kadın, 1913*) gibi unsurların yer aldığı bir resim anlayışı göze çarpmaktadır.

Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi tüm dünyada artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağı bir etki yaratır. Resim, bu etkilerin belki de en fazla görüldüğü sanat alanlarından. Savaşın yarattığı psikolojik çıkmazlar, *dışavurumcu* sanatçının fırçası yoluyla açıkça tuval üzerinde görülür. Keskin fırça darbeleri, kullanılan koyu renkler, ölüm, yokluk, perişanlık gibi konuların işlenmesi (*Bkz. Resim 1.13. Ernst Ludwig Kischner, Portrait as a Soldier, (Bir Asker Olarak Portre) 1915*), keskin çizgiler, kaba fırça darbeleri, bu etkilerin sonuçlarıdır. Ekspresyonistler fırçalarını bir silah olarak kullanarak, dünya üzerindeki tüm insanlığın savaşlar yüzünden yaşadığı travmayı ifade ederler ve savaş karşısındaki haklı isyanlarını dile getirirler. Bu isyan, savaş uğruna ölenlere bir saygı duruş, savaşı haklı görenlere bir sitemdir. Kirchner, Alman yazar Adelbert von Chamisso'nun eseri *Peter Schlemils Wundersame Geschichte* (Peter Schlemihl'in Olağanüstü Öyküsü)'ye atıf yapmak için resimlerindeki figürlerin gölgelerini yapmamıştır. (*Bkz. Resim 1.12. Ernst Ludwig Kirchner, Der Verkauf des Schattens, (Gölgenin Satışı 1915)*). Yazar Chamisso, bu hikâyede savaş dönemine işaret etmiştir. Gölgenin satışı, resimlerde gölgelerinin olmayışı sembolü, insanlığın benliğini kaybetmesinin altını çizer. Gölge, insanoğlunun dünyadaki dik duruşunun ve aynı zamanda kimliğinin bir ifadesidir. Gölgesini yitiren bir ulus insanlığını da yitirmiştir. Benliğini kaybeden ulus bir anlamda güçlü büyük ülkelerin esareti altına girer ve varlığını kaybeder.

Ekspresyonizmden beslenen *Dada* ve *Sürrealizm* akımlarında ise gerçeklik, bilinen halinden uzaklaşır ve bilinmeyene doğru bir ivme kazanır. Gerçekliğin saptırılması, kuşkusuz *Dada*'dan *Sürrealizm*'e geçişte sanatçının, Freud'un öğretisi olan bilinç dışına doğru bir yönelim göstermesine bağlıdır. Bedenin metalaştırılmaya başlanması yine dikkate değer bir gelişmedir. Artık tuval üzerinde şekiller, bir plan ya da eskiz olmaksızın serbestçe gelişmeye başlar. (*Bkz. Fotoğraf 1.24. Marcel Duchamp, Fountain (Çeşme), Hazır Nesne, 1917*) ile birlikte resim alanına hazır nesne dâhil olur. Duchamp'ın *Çeşme*'si, resim sanatı için bir dönüm noktasıdır. Sürrealist sanatçı Francis Picabia'nın (*Bkz. Resim 1.33. Francis Picabia, Spanish Night (İspanyol Gecesi), 1922*) adlı eserinde kullandığı siyah-beyaz gibi kontrast renklerin kullanımı, kalın fırça darbeleri, kenar bölgelerde daha ince fırça darbelerinin kullanımı, figürlerin flu bir hale

getirilmesi yine *Ekspresyonizm*'in ruhunu yansıtan öğelerden bir kaçıdır. Sürrealist sanatçı Salvador Dali'nin savaş konulu eseri (*Bkz. Resim 1.34. Salvador Dali, The face of war (Savaşın Yüzü), 1940*)'nde çürümeye yüz tutmuş, cesetleşmiş imgeler yer almaktadır. Ölüm, her gün yüzlerce ölüm haberi alınan bir atmosferde; bir sanatçının kaçınılmaz olarak resmettiği konulardan biri haline gelmiştir.

Tüm bu fragmanlaşmış dinamikleri bünyesinde absorbe eden insanoğlu, henüz *Birinci Büyük Savaş* gerçeğine alışamamışken, *İkinci Büyük Savaş* ile sarsılır. Hitler Almanya'sında yaşanan Holokost ve Auschwitz (en bilinen Yahudi Toplama Kampı) gerçeği, postmodernizme uzanan yolda, sanatçının sanat alanında yeni arayışlar içerisine girmesine sebep olur. Hitler ve Nazi rejiminin sanat eserlerini yok edip, ressamı sürgün etmesiyle uygulamaya koyduğu "sanatı yok etme" düşüncesi, *Soyut Dışavurumculuğun* ortaya çıkmasıyla sekteye uğrar. 1940 yılında patlak veren *İkinci Dünya Savaşı*, sanatçılarda eserlerinde ekspresif etkilerin ne denli gerekli olduğunu kanıtlar niteliktedir. *Soyut Ekspresyonizm*, tam da kaos içerisinde olan bu zaman aralığında New York'ta baş gösterir. *Soyut Ekspresyonizm*'in "New York Okulu" olarak adlandırılmasının nedeni burada yatmaktadır. Bu resim sanatının merkezinin Paris'ten New York'a taşınmasına yol açar. *Soyut Ekspresyonizm*'in çıkış noktası savaştır. *Soyut Dışavurumculuk*, yalnızca savaşa ve zulme karşı birleşen bir sanatçı dayanışması değildir. Aynı zamanda her sanatçının kendi özgünlüğünü kattığı ve tuval içerisinde nefes alışını sağladığı bir akım olmuştur.

Sanatçı savaştan kaçmak adına kendine soyut bir sanat alanı yaratır. *Soyut Ekspresyonizm* adına yapılacak en büyük yanlış, onun kendinden önceki akımlardan tamamen bağımsız bir akım olarak düşünülmesi olacaktır. Ahu Antmen'e göre; "Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, Kandinsky'nin soyut dışavurumculuğunu, Matisse'in saf renk alanlarını, Mirô'nun organik formlarını, Van Gogh'un ham dışavurumculuğunu bünyesinde barındırır<sup>690</sup>." Açıklama, *Soyut Ekspresyonizm*'in kendinden önceki akımlardan belirli ölçüde beslendiğine işaret eder. Nitekim akımın tamamen özgün olduğu özellikleri de bulunmaktadır.

*Soyut Ekspresyonizm* akımının önemli isimlerinden olan ve *Eylem Resmi* sanatçısı olarak bilinen Jackson Pollock, Meksika Duvar resimlerinden ilham alan yapısı ile

---

<sup>690</sup> Antmen, 147-148.

modern resmin gelişmesinde öncü sanatçılardan biri haline gelir. Tuval üzerine deneysel çalışmalar yapan Pollock, sıçratma ve damlatma tarzı çalışmalarıyla dikkat çeker. Pollock için, Jung'un bilinçaltı kavramı, efsaneler, mitler ve Meksika inanışları çerçevesinde oluşturduğu semboller çok önemlidir. 1947 yılında sanat alanına kazandırdığı, yatay şekilde konuşlandırılmış tuval üzerine çubuk yardımıyla sanayi boyasını yaydığı "akıtma" yöntemi, onun imzası gibidir. Diğer bir *Eylem Resmi* sanatçısı Willem de Kooning, sanat hayatının ilk başlarında gerçeğinden ayırt edilemeyecek tarzda eserleri ile bilinir. Kooning'e Soyut Ekspresyonist olarak kimlik kazandıran, onun kadın figürlerin başkahraman olduğu kadın serisine başlamasıdır. Bundan sonraki süreçte Kooning, tam bitmemiş havası veren resimler üretmeye başlar (Bkz. Resim 1.42. *Willem de Kooning, Seated Woman (Oturan Kadın) 1940*). Kooning tarzında parçalara ayrılmış bir anatomik yapı, tuval üzerinde bağımsız bir kimliğe bürünür. Sanatçı, tıpkı postmodern tarzda olduğu gibi fragmana yer verir. Başka bir anlamda bütünlük önemini kaybeder yerini parçaya bırakır. Tümünden gelim tarzında bir kompozisyon ön plandadır. Parçalara ayrılmış öğeler ile tuval üzerinde bir kompozisyon yapılır. Bir anlamda anatomi dağılır, tahrip edilir. Tahrip edilen yalnızca anatomi değildir. Doğa ve insan arasındaki ayrılmaz ilişki üzerinde tahribat yapılır. Kooning, kadın figürlerinin estetik olarak tasvir edilmesi geleneğini ortadan kaldırır. Çirkin, rahatsız edici tarzda kadın figürleri resmetmeye başlar (Bkz. Resim 1.43. *Willem de Kooning, Woman I (Kadın I) 1950-1951*).

*Soyut Dışavurumcu Helen Frankenthale*'nin 'soak-stain' diye adlandırdığı (lekelemek) tekniğini, *Frankenthale* terebentin yağı kullanarak yağlıboyayı, küçük ince fırça ile 'suluboya efekti' vererek dramatikleştirir. Bu dramatikleştirme aşamasında kaynağını, *Soyut Ekspresyonizm*'in, *Kübizm*, *Sürrealizm* ve *Meksika Resimleri*'nden etkilenmesi özelliğinden alır. Çünkü renk ve şekil, *Soyut Ekspresyonizm* akımı için çok önemlidir. Akım, 1950'lerde, Savaş gölgesinde tahrip olmuş bir gerçekliğin yeniden yorumlamasına dayanır. *Soyut Ekspresyonizm*'de ayrıca Franz Kline tarzı, geniş fırça darbeleri önemli yer kaplar. Kline, genellikle beyaz zemin üzerine geniş siyah fırça darbelerinden oluşan alanlar resmeder (Bkz. Resim 1.47. *Franz Kline, Chief (Şef), 1950*). Kline için tuval, sanatçının özgür olabileceği bir alandır. *Soyut Ekspresyonizm*'de kullanılan diğer bir yöntem, boydan ikiye bir şeritle bölünen çalışmalardır (Bkz. Resim



1.52. *Barnett Newman, Onement I (Tütsü I) 1948*). Bu bölünme elbette tesadüfi değildir. Bu savaşın gölgesinde kimlikleri bölünen, parçalanan insanlara bir saygı duruştur.

Sovyet Rusya'nın Demirperde Ülkeleri'ni oluşturduğu, Amerika ile Rusya arasında Soğuk Savaş'ın tüm hızıyla sürdüğü, işçi sınıfı ve öğrencilerin özgürlük adına protestolar düzenlediği, Amerika'da Martin Luther King'in öncülüğünde siyahi ırkın bağımsızlık mücadelesi verdiği bir dönemde, *Yeni Dışavurumculuk* akımı filizlenmeye başlar. 1960 ve 1980 yılları arasında boy gösteren *Kavramsal Sanat*, *Minimalizm* ve *Pop Sanat*'a tepki olarak doğan ve 1920'lerdeki *Ekspresyonizm* akımını yeniden canlandırmaya yönelik Almanya'da start veren *Yeni Ekspresyonizm*, yeniden resmi gündeme getirir. *Dışavurumculuk* akımı, nasıl ki *Soyut Dışavurumculuğun* gelişmesinde katkı sağladıysa, her iki akımda Almanya, Amerika, İtalya ve Fransa'da *Yeni Dışavurumculuk* akımının oluşmasında yardımcı olur. *Alman Dışavurumculuğu*'nda ekspresif etkiler; renkler ve şekillerden oluşur. Canlı, parlak renk kullanımı umudu, şekiller ise hareketi akla getirir. Bu *dışavurumcu* sanatçının var oluş umudu için harekete geçmesi gerektiğinin işareti gibidir.

Akım, eklektik bir yapı içerisinde gelişir. Akım dâhilinde yer alan sanatçılar, kendi ulusal kültürlerini, bireyselliklerini, Nazi yönetimi gölgesinde kan kaybeden tarihsel geçmişlerini ve öznel fantezi dünyalarını ön planda tutarlar. Ana merkezde bulunan figürü, üslupsal bir özgürlük içerisinde deformasyona uğratarlar. Rüya, mitler, efsanelere yeniden yöneliş söz konusudur. Nazi Almanya'sının kötü mirasını yıkma amacı, akımın temelini oluşturur.

*Yeni Dışavurumculuk* akımında fırça darbeleri sert, keskindir. Sanatçının ekspresif tavrı, fırça darbeleri gibi kesindir. Sanatçılar, performansları yoluyla sanatçı bireyselliğinin altını çizmektedir. Akımın öncü ismi Georg Baselitz tarzında olduğu gibi, şiddetli fırça darbeleri, Tepe taklak resmedilen resimler, şiddet konusu, bozuk orantılar, abartılı anatomik yapılar esastır (*Bkz. Resim 2.66. Georg Baselitz, Rebel (Asi, İsyankâr) 1965*). Anselm Kiefer tarzı büyük boyutlu resimler, akımın yapısını belirlemede ölçütlerden biridir. Kiefer, iyi ve kötünün çatışmasını, Alman efsanelerini, Hitler'in Yahudi soykırımını yaptığı kamplarda fırına atılıp yakılan Yahudilerin küle dönen saçlarından esinlenerek oluşturduğu görkemli, büyüleyici eserlerinde, renkleri cesurca kullanarak ifade eder. (*Bkz. Resim 2.76. Anselm Kiefer, Margarethe 1981*).

Sonuçta, çalışmanın ana temelini oluşturan *Ekspresyonizm*, *Soyut Ekspresyonizm* ve *Yeni Ekspresyonizm* çıkış noktası, tüm dünyada etkilerinin halen devam ettiği iki *Büyük Dünya Savaşı*'dır. *Ekspresyonizm* ile başlayan bu yolda, soyut resme yönelen sanatçıların, *Yeni Ekspresyonizm* ile birlikte son durağı, *Ekspresyonizm* geleneğinin yeniden canlandırma çabası olmuştur. Çalışma boyunca taranılan tüm kaynaklardan edinilen bilgiler doğrultusunda, çalışmada anlatılan *dışavurumcu* tarzdan etkilenen tüm akımlar, kaos dolu bir ortamda sanatsal anlamda gösterilen bir tepkinin ruhunu oluşturduğu görülmüştür.



**KAYNAKÇA**

- Acton, M., *Learning to Look at Paintings*, Routledge, London and New York 1997.
- Adalı, A., “Kolajın Tarihsel Oluşumu”, *Toplum Bilim Dergisi*, Plastik Sanatlar Özel Sayısı, Haziran 1997.
- Adıgüzel, T. F., (Çeviri), “Jackson Pollock: Esin, Öngörü, Sezgisel Karar”, *Artist Modern Sayı*, 11(84), Aralık 2008.
- Akçay Alper, A., *Duygusal Ve Mantıksal Çözümleme: Ekspresif Anlatım*, (Yayınlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Erzurum 2012.
- Akkuş, Y., *Dışavurumculuk Ve 1980 Sonrası Türk Resim Sanatındaki Yayılımı*, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İzmir 2011.
- Aksoy, İ., “Sovyet Sisteminin Çöküşünden Tarihi ve Evrensel Dersler”, *Bilig*, Sayı 39, Güz / 2006. (163-194).
- Alechinsky, P., *Painting Writings, Cited in Lambert, Cobra*, Museum of art, Carnegie Institute, Pittsburgh 1978.
- Alkemeyer, T., *Körper, Kult und Politik: von der "Muskelreligion" Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*, Campus Verlag, Frankfurt am Main 1996.
- Antmen, A., *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2010.
- Armaoğlu F., *20. Yüzyıl Siyasi Tarihi*, (Cilt 1-2: 1915-1995), Alkım Yayınevi, İstanbul 2004.
- Auerbach, F., Hughes, R., Londra 1989, *The Culture of Complaint*, New York ve Londra 1993, s. 86, içinde; Edward Lucie-Smith, *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, (1996), (Çev: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay), Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2004.
- Bahr, H., “Dışavurumculuk”, *Sanat Dünyamız Dergisi Ekleri Modernizmin Serüveni Dizisi: 1 – 8*, Haz. Enis Batur, (2. Basım), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998.

- Bassie, A., *Exspressionismus*, Parstone International, New York 2012.
- Baudrillard, J., *Sanat Komplosu Yeni Sanat Düzeni Ve Çağdaş Estetik 1*, (2005), (Çevirenler: Elçin Gen-Işık Ergüden), İletişim Yayınları İstanbul 2012.
- Baudrillard, J., *Simülakrlar ve Simülasyon*, (1982), (Çev.: Oğuz Adanır), (6. Basım), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2011.
- Bayl, F., “Resimde Dışavurumculuk”, *Sanat Dünyamız Dergisi Ekleri Modernizmin Serüveni Dizisi: 1 – 8*, Haz. Enis Batur, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.
- Bazin, J., Dubourg G., Pascal, P. P., (Edt), *Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945–1989)*, Central European University Press, Badapest, Hungary 2016.
- Beksaç, E., *V: Yüzyıldan XXI. Yüzyıla Avrupa Sanatı*, Ceren Yayıncılık Kitabevi, 2015.
- Beksaç, E., *Avrupa Sanatı*, (1.Basım), Troya Yayıncılık, İstanbul 1994.
- Belanger, J., Dalley, K., *The Nightmare Encyclopedia: Your Darkest Dreams Interpreted*, New Page Books Career Press, New Jersey 2006.
- Bell, J., *Sanatın Yeni Tarihi*, (2007) (Çev.: U. Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtuna), NTV Yayınları, İstanbul 2009.
- Berdahl, D., *On the Social Life of Postsocialism: Memory, Consumption, Germany*, Indiana University Press, USA 2010.
- Berger, J., *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, (1965), (Çev.: Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen), Metis Yayınları, İstanbul 1989.
- Bilgin, H., *Stratejik Açıdan Çin*, Usak Yayınları, Ankara, 2010.
- Bird, M., *Sanatı Değiştiren 100 Fikir*, (2012), (Çev.: Deniz Öztok), Literatür Yayıncılık İstanbul 2016.
- Bock-Weiss, C., *Henri Matisse: A Guide to Research*, Garland Publishing INC., New York and London 1996.
- Boschütz, K., *Nationalsozialismus und "junge Generation": Von der Mythisierung der Jugend in der Weimarer Republik zu ihrer Disziplinierung im Dritten Reich*, Diplomica Verlag GmbH, Masterarbeit, Deutschland 1996.

- Bouwhuis, J., *Sculpture in Rotterdam*, 010 Publishers, Rotterdam 2002.
- Breslin, James E. B., *Mark Rothko: A Biography*, University of Chicago Press, Chicago 1997.
- Bruckner, A., *Der Übermensch in Nietzsches "Also sprach Zarathustra"*, Grin Verlag, Norderstedt 2010.
- Buchholz, E. L., Bühler, G., Hille, K., Kaeppele, S., Stotland, I., *Başvuru Kitapları: Sanat*, (2007), (Çev. Derya Nüket Özer), NTV Yayınları, İstanbul 2013.
- Cabanne, P., *Kübizm*, (1982), (Çev. Işık Ergüden), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2013.
- Cabanne, P., *Dialogues With Marcel Duchamp*, Translated by çev. Ron Padgett, Da Capo Press, ABD 2010, s. 32, in; Özlem Kalkan Erenus, *Marcel Duchamp*, Tekhne Yayınları, İstanbul 2014.
- Cernuschi, C., *Barnett Newman and Heideggerian Philosophy*, Lexington Books, Madison 2012.
- Chickering, R., *Das Deutsche Reich und der Erste Weltkrieg*, Verlag C.H. Beck, München 2002.
- Childs, D., *The GDR (RLE: German Politics): Moscow's German Ally*, Routledge, New York 2014.
- Chilvers, İ., *The Oxford Dictionary of Art and Artists*, Oxford University Press, Oxford 2009.
- Chirico'dan akt. Waldberg, P., "Metafiziğin Gerçeküstücülüğe Etkisi", *Modernizmin Serüveni*, Enis Batur (Haz.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.
- College, S., *Museum of Art, John Davis, Jaroslaw Leshko, The Smith College Museum of Art: European and American Painting and Sculpture, 1760-1960*, Hudson Hills, Manchester 2000.
- Cornils, I., Waters, S., *Memories of 1968: International Perspectives*, Peter Lang, New York 2010.

- Crowther, P., Wünsche, I., *Meanings of Abstract Art: Between Nature and Theory*, Routledge, London-New York 2012.
- Cunningham, L.S., Reich, John J., *Culture and Values: A Survey of the Humanities, Comprehensive Edition*, Wadsworth Cengage Learning, USA 2006.
- Çakır, M., *Sanatta Eleştirelilik*, Parşömen Yayıncılık, İstanbul 2013.
- Çakır, N., "Macaristan 1956: Devrim mi, Karşı Devrim mi?", *11. Tez*, S: 9, Şubat 1989.
- Çiçek, Z., *Teknolojinin Gölgesinde Resimde Estetik Süreç*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2016.
- Dali, S., *The Secret Life of Salvador Dali*, Trans. By Haakon M. Chevalier, Dover Publitaions INC., New York 2013.
- Demirkol, C. V., *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*, Evrensel Basım, İstanbul 2008.
- Dempsey, A., *An Encyclopaedic Guide to Modern Art: Styles, Schools and Movements*, Thames & Hudson, Londra 2002.
- Dersch, F., *Über das Geistige im Expressionismus -Der blaue Reiter und der Glaube*, (essay), Grin Verlag, Norderstedt 2005.
- Descargues, P., "Yves Klein (Yahudi Müzesinde düzenlenen retrospektif sergisinin kataloğu)", New York, 1967, s.18, içinde; Edward Lucie-Smith, *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, (1996), (Çev: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akinhay), Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2004.
- Deshmukh, M., Forster-Hahn, F., Gaehtgens, B., (Edithed), *Max Liebermann and International Modernism: An Artist's Career from Empire The Third Reich*, Bergbahn Books, New York, Oxford 2011.
- Detlev, G., *Bir Baselitz Retrospektifi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, s. 130. içinde; Ferhunde Küçükşen Öner, "Kötü Ruhlar Manifestosu: Baselitz", *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 9(2), Ankara Winter 2014. (1089-1122).



- Dorra, H., *Symbolist Art Theories A Critical Anthology*, University of California Press, London 1994.
- Eboni*, Johnson Publishing Company, 23:7, Chicago May 1968.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (1. Cilt), Hürriyet Ofset, Yem Yayınevi, İstanbul 1997.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (2. Cilt), Hürriyet Ofset, Yem Yayınevi, İstanbul 1997.
- Eimert, D., *Kunst und Architektur des 20. Jahrhundert: 2. Band*, Parkstone International Press, New York 2016.
- Elderfield, J., Field, J., Huisinga, D., Lake, S., *de Kooning a Retrospective*, The Museum of Modern Art, New York 2011.
- Erchinger, J., *Ein Beispiel nationalsozialistischer Propaganda: Die Olympischen Spiele von 1936 in Berlin*, Grin Verlag, Norderstedt 2009.
- Erdem, G., *Suçlamalar I-Sağcılık, Faşizm*, (E-Kitap), Ötüken Neşriyat A.Ş. Yayınları, İstanbul 2012.
- Erden, O., *1863'ten Günümüze Modern Ve Çağdaş Sanat*, Tempo Özel Sayı, Doğan Burda Yayıncılık ve Pazarlama A.Ş., İstanbul 2013.
- Erhan, Ç., "Avrupa'nın İntiharı ve İkinci Dünya Savaşı Sonrasında Temel Sorunlar", *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 51(1), Ankara 1996. (259-273).
- Erkayhan, Ş., *1960 Sonrası Almanya'da Türk Sanatçılar: Göç ve Kültürel Kimlik*, Lulu.com, Self Publishing Online 2011.
- Eroğlu, Ö., *Dada*, Tekhne Yayınları, İstanbul 2014.
- Eroğlu, Ö., *Modern Sanat*, Tekhne Yayınları, İstanbul 2015.
- Erzen, J., "Lichtenstein", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (Cilt 2), Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997.
- Farthing, S., *Sanatın Tüm Öyküsü*, (2010), (2. Baskı), (Çev. Firdevs Candil Çulcu, Gizem Aldoğan), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2014.
- Farthing, S., Doğanay, E. (Edt.), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, (2006), (3. Baskı) Caretta Yayıncılık, İstanbul 2014.

- Felsefe Sözlüğü*, Bilim Sanat Yayınları, 2002, içinde; Yılmaz, M., *Modernden Postmoderne Sanat*, (2. Baskı), Ütopya Yayınevi, Ankara 2013.
- Fineberg, J., Tunç, A. Z. (Edt.), *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*, (2011), Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir 2014.
- Fink, C., G. P. and Junker, D. (Edt), *1968: The World Transformed*, Cambridge University Press, Washington D.C. 1998.
- Fischl, E., Kuspit, D. and Fischl, E., "An Interview with Erich Fischl / in Fischl (New York: Vintage, 1987), s. 62. içinde; Jonathan Fineberg, Arif Ziya Tunç (Edt.), *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*, (2011) Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir 2014.
- Flam, J., *Matisse, Picasso: The Story of Their Rivalry and Friendship*, Icon Editions Westview Press, United States of America 2003.
- Frazier, G. J., *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, Londra: Macmillan, 1954, s. v. içinde; Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, (2004), (2. Baskı), (Çev: Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları, İstanbul 2006.
- Friedman, K., *The Fluxus Reader, Clive Philpot ve Jon Hendriks, George Maciunas Fluxus Manifesto 1962*, Wiley, New York 1988.
- Garcia, Z., Claude, J., *Strategies for Urban Development in Leipzig, Germany: Harmonizing Planning and Equity*, Springer Science & Business Media, New York 2013.
- Geldzahler, H., *Interview with Georg Baselitz: Art Talk-The Early 80's*, Da Capo Press, New York 1988, and Jeanne Siegel (ed.), *Art Talk-The Early 80's*, Da Capo Press, New York 1988, içinde; Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2010.
- Germain, V., and Sara, W., *Aftermath: France 1945- 54, New Images of Man*, London: Barbican Art Gallery, 1982, s. 30. İçinde; Fineberg, Jonathan Tunç, Arif Ziya (Edt.), *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*, (2011) Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir 2014.

- Giese, N., *Clyfford Still: Die Entwicklung seines Werkes und eine Einordnung in den Abstrakten Expressionismus*, GRIN Verlag, Norderstedt 2007.
- Gilbert, C., Gilbert, D., T., Gilbert, E., Guzman, G., J Razo, R., Robinson, S., Runyen, A., Schmidt, D., *The Daily Book of Art: 365 readings that teach, inspire & entertain*, Walter Foster Publishing, USA 2009.
- Gitlin, M., *The Holocaust*, Abdo Publishing, Minnesota 2011.
- Godfrey, M., *Abstraction and the Holocaust*, Yale University Press, London 2007.
- Goldwater, R. J., *Primitivism in Modern Art*, The Belknap Press of Harvard University Press, England 1986.
- Graham, J. D., *Primitif Art and Picasso*, *Magazin of Art*, 30:4 (April 1937), ss. 237-38 cites in; Irwing Sandler, *The Triumph of American Painting*, New York, Praeger, New York 1970.
- Greenberg, C., *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, University of Chicago Press, Chicago 1995.
- Groh, J., *Dadaismus: Hugo Ball-Lautgedicht und Sprachmagie*, Grin Verlag, Norderstedt 2008.
- Groys, B., *Sanatın Gücü*, (2008), (Çev. F. Candil Erdoğan), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2014.
- Grzymkowski, E., *Sanat 101: Leonardo da Vinci'den Andy Warhol'a Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey*, (2014), (Çev. Orhan Düz), Say Yayınları, İstanbul 2016.
- Guerman, M., *Vasily Kandinsky: 1866-1944*, Parkstone International, New York 2015.
- Guilbaut, S., *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı: Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş*, (1985), (2. Baskı), (Çev: Elif Gökteke), Sel Yayıncılık, İstanbul 2016.
- Güneş, K. K., "Doğu-Batı İlişkileri ve Nükleer Güç (1945-1985)", *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 43(1), 1988. (319-326).

- Gürcan, A. G., *Performans Sanatı “Yüzyıllık Tarihine Genel Bir Bakış”*, Tekhne Yayınları, İstanbul 2015.
- Güvemli, Z., *Sanat Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul 2009.
- Haftmann, W., *Painting In The Twentieth Century Cilt 1*, Praeger Publishers, Londra 1965.
- Haine, W. S., *Culture and Customs of France*, Greenwood Press, London 2006.
- Harrison, C., Wood, P., *Sanat Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, (2003), (Çev. Sabri Gürses), Küre Yayınları, İstanbul 2011.
- Haugen, B., *Adolf Hitler: Dictator of Nazi Germany*, Compass Point Book, Minnesota 2006.
- Heartney, E., *Sanat ve Bugün*, (2008), (Çev: Osman Akınhay), Akbank Yayınevi, İstanbul 2012.
- Hess, B., *Willem de Kooning, 1904-1997: Content as a Glimpse*, Taschen GmbH, Köln 2004.
- Hess, T., *De Kooning: Recent Paintings*, M. Knoedler & Co, Walker, New York 1968.
- Hızlan, D., (hızl.), *Rudi Dutschke, Daniel Cohn-Bendit, Wolfgang Lefevre, Jacques Sauvageot, Ne İstiyoruz?*, (Çev.: Mehmet Faruk), Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1968.
- Higgins, H., *Fluxus Experience*, University of California Press, London England 2002.
- Hirsch, R., *Exploring Color Photography Sixth Edition: From Film to Pixels, Six Edition*, Focal Press, New York and London 2015.
- Hitler, A., *Kavgam (Mein Kampf)*, (Türkçe Çev. A. Nejad), Toker Yayınları, ss. 218-226. içinde; Kınay, Cahid, *Sanat Tarihi Rönesans'tan Yüzyılımıza – Geleneksel'den Moderne-*, Kültür Bakanlığı Yayınları Ankara 1993.
- Hitler, A., *Reden zur Kunst- und Kulturpolitik 1933-1939* (Frankfurt: Revolver-Verlag, 2004), s. 44-45. içinde; Groys, Boris, *Sanatın Gücü*, (2008), (Çev. F. Candil Erdoğan), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2014.

- Hoban, P., "Basquiat: A Quick Killing in Art," 1998, Viking Penguin, Ny. in: Leslie Rıggs Müzayede İlahı Ve Düşmüş Melek Jean Michel Basquiat, içinde; Leslie Rıggs, "Müzayede İlahı Ve Düşmüş Melek Jean Michel Basquiat", *Artam Global Art & Desing*, S. 26, İstanbul Ocak-Şubat 2014.
- Hobson, A., *The Oxford Dictionary of Difficult Words*, Oxford University Press, United States of America 2004.
- Hodge, S., *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*, (2014), (Çev: Emre Gözğü), Domingo Yayınevi, İstanbul 2016.
- Hodge, S., *50 Schlüsselideen Kunst*, Springer Spektrum, Wiesbaden 2014.
- Holdstock, D., Frank, B., *Hiroshima and Nagasaki: Retrospect and Prospect*, Taylor & Francis, London 1995.
- Hollingsworth, M., *Art in World History*, Giunti Editore, 2003, Milano.
- Hollingsworth, M., *Dünya Sanat Tarihi*, İnkılap Yayınları, İstanbul 2009.
- Holmes, A., *The Book of Jezebel: An Illustrated Encyclopedia of Lady Things*, Hachette UK, UK 2013.
- Hopkins, D., *Dada ve Gerçeküstüçülük*, (2004), (Çev: Suat Kemal Angı), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006.
- İldeş, G., *Resim Sanatında Ekspresyonist Figür Yorumu*, (Yayınlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, İstanbul 2003.
- İpşiroğlu, N., *Resimde Müziğin Etkisi: Yeni Bir Alımlama Boyutu*, (2. Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul 1995.
- Joisten, K., *Die Überwindung der Anthropozentrität durch Friedrich Nietzsche*, Königshausen&Neumann, Würzburg 1994.
- Jones, A., *Body Art/performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1998.

- Jonsson, S., *A Brief History of the Masses: (three Revolutions): Columbia themes in philosophy, social criticism, and the arts*, Columbia University Press, New York 2008.
- Jordan, M., Miles, M., *Art and Theory After Socialism*, Intellect Books, Chicago 2008.
- Judt, T., *Savaş Sonrası, 1945 Sonrası Avrupa Tarihi*, (2006), (Çev: Dilek Şendil), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2009.
- Kahraman, H. B., *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2005.
- Kahraman, H. B., *Türkiye’de Çağdaş Sanat*, Akbank Yayınları, İstanbul 2013.
- Kalkan Erenus, Ö., *Marcel Duchamp: Sanatı, Felsefesi*, Tekhne Yayınları, İstanbul 2014.
- Kalyon, L., “Truman Doktrini Üzerine Bir Analiz”, *Güvenlik Stratejileri Dergisi*, Stratejik Araştırmalar Enstitüsü, Sayı 11, 2010, (7-26).
- Kaprow, A., "The Legacy of Jackson Pollock", "Arinews [Oct. 1958), s.56,7, in: Jonathan Fineberg, Arif Ziya Tunç (Edt.), *1940’tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*, (2011) Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir 2014.
- Kavukcu, E., “Ütopya ve Sanat”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, S.27, Erzurum 2015, (29-37).
- Kavukcu, M., *Kübizm’den Günümüz Sanatına Nesnenin Seyri*, Zafer Form Ofset, Erzurum 2013.
- Kershaw, I., *Hitler 1889-1936: Hubris, Birinci Cilt*, (Birinci Baskı), (1998), (Çev: Zarife Biliz), İthaki Yayınları, İstanbul 2007.
- (Ertaş) Keser, N., *Sanat Sözlüğü*, Ütopya Yayınları, Ankara 2009.
- Kılıç, S., “Birinci Dünya Savaşı’na Uzanan Süreçte Türk-Alman Yakınlaşması”, *1914’ten 2014’e 100. Üçüncü Yılında Birinci Dünya Savaşı’nı Anlamak, T.C Harp Akademileri Komutanlığı Stratejik Araştırmalar Enstitüsü Uluslararası Sempozyum*, İstanbul 20-21 Kasım 2014, s. 91 (ss. 91-155).



- Kınay, C., *Sanat Tarihi Rönesans'tan Yüzyılımıza –Geleneksel'den Moderne-*, Kültür Bakanlığı Yayınları Ankara 1993.
- Kırgız Karak, Ş., *Peter Handke'nin "Hiçkimse Koyu'nda Bir Yıl", Daniel Kehlmann'ın "Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman" Ve "En Uzak Yer" Adlı Yapıtlarının Postmodernizm Bağlamında İncelenmesi (Üstkurmaca, Büyülü Gerçekçilik)*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Erzurum 2014.
- Kim, H. S., *Die Frauendarstellungen im Werk von Ernst Ludwig Kirchner: verborgene Selbstbekenntnisse des Malers*, Tectum Verlag DE, Marburg 2002.
- Klee, P., *Modern Sanat Üzerine*, (Çev: Kaan Çaydamlı), Altıkkırkbeş Basın Yayın, İstanbul 2013.
- Klein, J., *Matisse Portraits*, Yale University Press, Singapore 2001.
- Kleiner, F. S., *Gardner's Art through the Ages: A Global History*, Cengage Learning, USA 2014.
- Kleiner, F. S., *Gardner's Art through the Ages: A Concise History of Western Art*, (Second Edition) Cengage Learning, USA 2010.
- Klin, R., *Abstract Expressionism For Beginners, Documentary Comic Book Copyright*, USA 2016.
- Koenigsberg, R. A., *Hitler's Ideology: Embodied Metaphor, Fantasy, and History (PB)*, Information Age Publishing Inc., USA 2007.
- Kostelanetz, R., *A Dictionary of the Avant-Gardes*, (2. Editions), Routledge, New York 2001.
- Kramer, H., *Revenge of the Philistines: Art and Culture 1972-1984*, The Free Press, New York 1985.
- Kuhns, D. F., *German Expressionist Theatre*, Cambridge University Press, New York 1997.
- Kurlansky, M., *1968 Dünyayı Sarsan Yıl*, (2003), (Çev: Zehra Savan.), Everest Yayınları, İstanbul 2008.

- Kuspit, D., *Sanatın Sonu*, (2004), (2. Baskı), (Çev: Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları, İstanbul 2006.
- Kuspit, D., "Interview with Julian Schnabel", *Art Talk-The Early 80's*, Da Capo Press, New York 1988, içinde; Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2010.
- Küçükşen Öner, F., "Kötü Ruhlar Manifestosu: Baselitz", *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 9(2), Ankara Winter 2014. (1089-1122).
- Lake, S. F., *Willem de Kooning: The Artist's Materials*, Getty Publications, Los Angeles 2010.
- Landau, R. S., *The Nazi Holocaust*, I.B. Tauris, London New York 2006.
- Lankheit, K., (Hg.), *Wassily Kandinsky Franz Marc Briefwechsel*, R. Piper&Co. Verlag, München 1983.
- Lawlor, W., *Beat Culture: Lifestyles, Icons, and Impact*, ABC-CLIO, California, Santa Barbara 2005.
- Lee, A. R., "Vulgar Pictures: Bacon, de Kooning and the Figure under Abstraction", *Art History*, 35(2), April 2012. (372-393).
- Lewis, R. L., Ingalls Lewis, Susan, *Cengage Advantage Books: The Power of Art*, Thomson Wadsworth, Boston 2009.
- Liborius, M., *Der Entscheidungsprozess zum Bau der Berliner Mauer im sozialistischen Lager*, Grin Verlag, Norderstedt 2011.
- Lieberman, W. S. (Edt.), *An American Choice: The Muriel Kallis Steinberg Newman Collection*, Metropolitan Museum of Art, New York 1981.
- Lipson, L., *Siyasetin Temel Sorunları, Siyaset Bilimine Giriş*, (1997), (Çev: Fügen Yavuz), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2005.
- Little, S., *...İzimler: Sanatı Anlamak*, (2004), (4. Baskı), (Çev: Derya Nüket Özer), Yem Yayın, İstanbul 2013.

- Lokatis, S., Sonntag, I., (Hg.), *100 Jahre Kiepenheuer-Verlage*, Ch. Links Verlag, Berlin 2011.
- Lucie-Smith, E., *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, (1996), (Çev: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay), Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2004.
- Lynton, N., *Modern Sanatın Öyküsü*, (1994), (Çev: Prof Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul 2015.
- Malevich, K., *Nesnesiz Dünya "Süprematizm Manifestosu"* (2003), (Çev. F. Cansu Tapan), Dedalus Kitap, İstanbul 2013.
- Marie, A., *The Most Radical Act: Harold Rosenberg, Barnett Newman and Ad Reinhardt*, The University of Texas at Austin, Texas 2006.
- Marter, J. M., (edt.), *Abstract Expressionism: The International Context*, Rutgers University Press, New Jersey 2007.
- McEvelley, T., "The Work of 'Georg Baselitz', in; Georg Baselitz, *The Women of Dresden*, Pace Gallery (Exhibition Catalog), New York 1990, s. 10, and Mariette Josephus Jitta, *Drawings: A. R. Penck, Tekeningen: A R. Penck*, The Hague: Gemeentemuseum, Netherlands 1988.
- McNeese, T., *The Great Hispanic Heritage: Salvador Dali*, Chelsea House Publishers, New York 2006.
- McShine, K., Rosenblum, R., HD B., Livingstone, B., , *Andy Warhol A Retrospective*, New York, Modern Sanat Müzesi, 1989, s. 459, içinde; Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, (2004), (2. Baskı), (Çev: Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları, İstanbul 2006.
- Meier-Graefe, J., *Vincent Van Gogh: A Biography*, Courier Corporation, Massachusetts 1987.
- Menkis, R., Harold T., *More than Just Games: Canada and the 1936 Olympics*, University of Toronto Press, London 2015.
- Merdaner, E., *Joseph Beuys "Sanatı ve Felsefesine Bir Bakış"* Tekhne Yayınları, İstanbul 2016.

- Messinger, L. M., *Abstract Expressionism: Works on Paper: Selections from the Metropolitan Museum of Art*, Metropolitan Museum of Art, New York 1992.
- Mumford, L., "Opening Address" *First American Artists' Congress* (New York, 1936), s. 2. içinde; Serge Guilbaut, *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı: Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş*, (1985), (2. Baskı), (Çev: Elif Gökteke), Sel Yayıncılık, İstanbul 2016.
- Müller, M. L., *Berlin 1968: die andere Perspektive*, Berlin Story Verlag, Berlin, 2008.
- Navrátil, J., *The Prague Spring 1968: A National Security Archive Documents Reader*, Central European University Press, Budapest 1998.
- New York Magazine*, 28(3), 16 January 1995.
- Nietzsche, F. W., *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, (Çev. Funda Aydın), Sis Yayıncılık, İstanbul 2014.
- O'Doherty, B., *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi*, (1999), (Çev: Ahu Antmen), Sel Yayıncılık, İstanbul 2010,
- Ortaylı, İ., *Osmanlı İmparatorluğunda Alman Nüfuzu*, İletişim Yayınları, İstanbul 1998.
- Osterwold, T., *Pop Art*, Taschen GmbH, Bonn 2003.
- Partsch, S., *Franz Marc: 1880-1916*, Taschen GmbH, Köln 2001.
- Perl, J., (Edt.), *Art in America 1945-1970: Writings from the Age of Abstract Expressionism, Pop Art and Minimalizm*, Literary Classics of the United States INC, New York 2014.
- Phaidon P., *Sanat Kitabı 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*, (1994), (Çev: Mine Haydaroğlu), Yem Yayın, İstanbul 1997.
- Picasso, P., "Basın Duyurusu", *Amerikalı Sanatçılar Kongresi*, 23 Aralık 1937, New York Public Library, Museum of Living Art, New York University Library.
- Pischel, G., *Sanat Tarihi Ansiklopedisi C.4*, (1978), (Çev. Hasan Kuruyazıcı, Üstün Alsaç), Yazır Matbaacılık, İstanbul 1981.
- Radkau, J., *Technik in Deutschland: Vom 18. Jahrhundert bis heute*, Campus Verlag, Frankfurt am Main 2008.

- Rathmann, L., *Alman Emperyalizminin Türkiye'ye Girişi*, (1962), (Çev: Ragıp Zaralı), Gözlem Yayınları, İstanbul 1976, s. 8. içinde; Selami Kılıç, "Birinci Dünya Savaşı'na Uzanan Süreçte Türk-Alman Yakınlaşması", *1914'ten 2014'e 100. 'üncü Yılında Birinci Dünya Savaşı'nı Anlamak, T.C Harp Akademileri Komutanlığı Stratejik Araştırmalar Enstitüsü Uluslararası Sempozyum*, İstanbul 20-21 Kasım 2014. (ss. 91-155).
- Richard, L., *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (3. Basım), (1978), (Çev: B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş), Remzi Kitabevi, İstanbul 1999.
- Riggs, L., "Müzayede İlahı Ve Düşmüş Melek Jean Michel Basquiat", *Artam Global Art & Desing*, S. 26, İstanbul Ocak-Şubat 2014.
- Riley, C. A., *Color Codes: Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music, and Psychology*, UPNE, New England 1995.
- Rona, Z., *Kübizm*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (2. Cilt), Hürriyet Ofset, Yem Yayınevi, İstanbul 1997.
- Rona, Z., *Metafizik Resim*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (2. Cilt), Hürriyet Ofset, Yem Yayınevi, İstanbul 1997.
- Ross, K., *May '68 and Its Afterlives*, University of Chicago Press, Chicago 2002.
- Rossel, S., *The Holocaust: The World and the Jews, 1933-1945*, Behrmann House INC., USA 1992.
- Sanat Dünyamız Dergisi*, "Avant-garde 1945-1995, Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları", S. 59, İstanbul Bahar 1995, ss. 50-58, içinde; Mukadder, Çakır, *Sanatta Eleştirelilik*, Parşömen Yayıncılık, İstanbul 2013.
- Sander, Oral, *Balkan Gelişmeleri ve Türkiye (1945-1965)*, Sevinç Matbaası, Ankara 1969.
- Sandford, J., *Encyclopedia of Contemporary German Culture*, Routledge, New York 2013.
- Sandler, I., *A Sweeper-Up After Artists*, Thames & Hudson, London 2004.

- Schmidt, D., *Dali und der Surrealismus. Seine Werke und das Drehbuch zu "Ein andalusischer Hund"*, Grin Verlag, Norderstedt 2004.
- Schnabel, J., "Writings," July 11, 1986; in. McEvilley, Thomas and Lisa Phillips, *Julian Schnabel Paintings 1975-1987*, London: Whitechapel Art Gallery; New York: Whitney Museum of American Art, 1987, s. 104. içinde, Jonathan Fineberg, *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*, (2011) Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir 2014.
- Schreiber, G., *Der Zweite Weltkrieg*, Verlag C.H.Beck, München 2013.
- Schuyler, J., *Selected Art Writings*, Black Sparrow Press, Santa Rosa 1998.
- Schwarz, A., *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, Delano Greenidge Editions, 2000, s. 676, in; Özlem Kalkan Erenus, *Marcel Duchamp*, Tekhne Yayınları, İstanbul 2014.
- Scott, W. B., Rutkoff, P. M., *New York Modern: The Arts and the City*, JHU Press, Baltimore 1999.
- Seichter, J., *Die Schutzfunktionen der Berliner Mauer*, Grin Verlag, Norderstedt 2011.
- Shanken, E. A., *Sanat ve Elektronik Medya*, (2009), (Çev. Osman Akınhay), Akbank Yayınları, İstanbul 2012.
- Sharples, C., *Postwar Germany and the Holocaust*, Bloomsburry Academic, New York 2016.
- Sheppard, R., "Alman Dışavurumculuğu", *Sanat Dünyamız Dergisi Ekleri Modernizmin Serüveni Dizisi: 1 – 8*, Haz: Enis Batur, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.
- Siedell, D. A., *God in the Gallery (Cultural Exegesis): A Christian Embrace of Modern Art*, Baker Academic, Michigan 2008.
- Singer, D., *Prelude to Revolution: France in May 1968*, South End Press, New York 2002.
- Solomon, D., *Jackson Pollock: A Biography*, Cooper Square Press edition, New York 2001.



- Stallabrass, J., *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat Ve Bianeller*, (2004), (Çev: Esin Soğancılar), (3. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul 2013.
- Stokvis, W., *Cobra Yeniden Yayınlanan Constant Nieuwenhuys imzalı Kobra Manifestosu*, 1988. Wiemjin Stokvis, *Cobra yeniden yayınlanan Constant Nieuwenhuys imzalı Kobra Manifestosu*, 1988, s. 31, içinde; Edward Lucie-Smith, *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, (1996), (Çev: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay), Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2004.
- Stöver, B., *Der Kalte Krieg 1947-1991: Geschichte eines radikalen Zeitalters*, C.H. Beck Verlag, München 2007.
- Suleiman, S., Breunig, L. C. (ed.), *Apollinaire on Art*, Londra, 1972, s. 262-5, içinde; Charles Harrison, Paul Wood, *Sanat Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, (2003), (Çev. Sabri Gürses), Küre Yayınları, İstanbul 2011.
- Suzette, D. B., "Jackson Pollock: a Twentieth Century Chavin Chaman", *American Art*, Vol. 11, No. 3. Autumn, 1997.
- Sylvester, D, Francis Bacon Interviewed. New York: Pantheon, 1975, ( Francis Bacon, Oct. 1962, in Sylvester, Interviews with Francis Bacon, 11.), içinde; Jonathan Fineberg, Arif Ziya Tunç (Edt.), *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*, (2011) Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir 2014.
- Şahiner, R., *Postmodern Kırılmalar Ya Da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul 2008.
- Şener, S., *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Yayınları, Ankara 2008, ss. 250-251.
- Şenyapılı, Ö., *The Art Millennium Yirminci Yüzyıl*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 2004.
- Tacitus, G.C. G., (Çev: H. Dereli), Milli Eğitim Vekâleti Yayınları, Ankara 1943, içinde; Halil Turhanlı, *Gerçekliğe Geleneğe Karşı Sanat ve Sinema Yazıları*, Encore Yayınları, İstanbul 2015.
- Tatlin, V., "Tezler", *Modernizmin Serüveni*, Enis Batur (haz.), Sel Yayıncılık, İstanbul 2015.

- Taubes, F., *Modern Art: Sweet or Sour*, Watson-Guption Publications, INC., New York 1958.
- Tellal, E., “SSCB’yle İlişkiler”: *Türk Dış Politikası Kurtuluş Savaşından Bugüne Olgular, Belgeler, Yorumlar, I*, İletişim Yayınları, İstanbul 2002.
- Thompson, F., R., "Royaliy, Heroizm, and the Streets: The Art of Jean-Michel Basquiat" in: Prat, Jean-Lois and Richard Marshall, *Jean-Michel Basquiat, Paris: Galerie Enrico Navarra 1996*, s. 32. İçinde, Jonathan Fineberg, Arif Ziya Tunç (Edt.), *1940’tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*, (2011) Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir 2014.
- Thompson, J., *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, (2006), (Çev: Firdevs Candil Çulcu), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2014.
- Thompson, M., *American Graffiti*, Parkstone International Press, New York 2012.
- Thomson, L., *Sürrealistler: Ayrıntıda Sanat*, (2008), (Çev: Ali Berktaş), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2014.
- Timmermann, H., *Die Kubakrise 1962: zwischen Mäusen und Moskitos, Katastrophen und Tricks, Mongoose und Anadyr*, Lit Verlag Münster, Hamburg, London 2003.
- Turan, G., “Eski Ustalar Geleneğinden Modern Bir Usta”, *Sanat Dünyamız*, sayı 68, YKY, 1998: 31, içinde; Mehmet Yılmaz, *Moderndenn Postmoderne Sanat*, (2. Baskı), Ütopya Yayınevi, Ankara 2013.
- Turanî, A., *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, s. 566, içinde; Aslıhan Önal, *Lirik ve Epik Anlamda Resim Sanatında Bireyselleşme*, (2006), Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İzmir.
- Turhanlı, H., *Gerçekliğe Geleneğe Karşı Sanat ve Sinema Yazıları*, Encore Yayınları, İstanbul 2015.
- Ulay, F., “1980’lerde Görsel Sanatların Gelişimi ya da Geriye Dönüşü (2)”, *Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi*, 105/15, Ekim 1984.
- Ulay, F., “1980’lerde Görsel Sanatların Gelişimi ya da Geriye Dönüşü (1)”, *Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi*, 105(1), Ekim 1984.

- Umland, A., Adrian Sudhalter, S. G. (Edt.), *Dada in the Collection of the Museum of Modern Art*, Museum of Modern Art, New York 2008.
- Uzun, A., *1950 Sonrası Toplumsal Olayların Sanata Yansıması*, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Erzurum 2014.
- Von Beyme, K., *Das Zeitalter der Avantgarden: Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, Verlag C.H. Beck, München 2005.
- Wagner, G., Barkow, F., Leibinger, R., Mostafavi, M., *Barkow Leibinger: Architects Werk Bericht Work Report, 1992-2000*, Springer Science & Business Media, Basel 2001.
- Wehdeking, V., *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990-2000)*, Erich Schmidt Verlag GmbH & Co KG, Berlin 2000.
- West, S., *The Visual Arts in Germany 1890-1937: Utopia and Despair*, Manchester University Press, New York 2000.
- Wichmann, H., Hufnagl, F., *Künstlerplakate: Frankreich/USA Zweite Hälfte 20. Jahrhundert*, Springer Basel AG, München 1991.
- Wiegand, W., *Picasso*, (1973), (Çev: Canan Dövenler), Alan Yayıncılık, İstanbul 1985.
- Wieland, S., *Bir Baselitz Retrospektifi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, ss.16-17. içinde; Ferhunde Küçükşen Öner, "Kötü Ruhlar Manifestosu: Baselitz", *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 9(2), Ankara Winter 2014. (1089-1122)
- Wilson, M., *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur: 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak*, (2013), (Çev. Firdevs Candil Erdoğan), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2015.
- Wohlstetter, R., *Pearl Harbor: Warning and Decision*, Stanford University Press, California 1962.
- Wolf, N., *Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938: On the Edge of the Abyss of Time*, Taschen GmbH, Köln 2003.

Wye, D., Weitman, W., *Eye on Europe: Prints: Books & Multiples, 1960 to Now*, The Museum of Modern Art, New York 2006.

Yılmaz M., *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2006, s. 44. içinde; Mehmed Kavukcu, *Kübizm'den Günümüz Sanatına Nesnenin Seyri*, Zafer Form Ofset, Erzurum 2013.

Yılmaz, M., *Modernden Postmoderne Sanat*, (2. Baskı), Ütopya Yayınevi, Ankara 2013.

Zachara, J., *Literatur der DDR und BRD im Schatten der Berliner Mauer*, Bachelor+Master Publication, Hamburg 2015.

## İNTERNET KAYNAKLARI

<http://baselitz.staedelmuseum.de/de> adlı internet sitesinden 12.11.2016 tarihinde saat: 19.25'te alıntılanmıştır.

<http://wowa.artlinkart.com/en/top/detail/1d9dxCno.html> adlı internet sitesinden 14.10.2016 tarihinde saat: 16.30'da alıntılanmıştır.

<http://www.artsper.com/en/contemporary-artists/france/1788/richard-di-rosa-dit> adlı internet sitesinden 21.04.2017 tarihinde saat: 21.52'de alıntılanmıştır.

<https://www.saylor.org/site/wp-content/uploads/2012/02/ARTH208-7.5-Neo-Expressionism.pdf> adlı internet sitesinden 14.10.2016 tarihinde saat: 15.10'da alıntılanmıştır.

Pamuk, O., "Anselm Kiefer'in Stüdyosunda Geçen Günüm", *Hürriyet Kelebek*, 14 Nisan 2015, <http://www.hurriyet.com.tr/orhan-pamuk-anselm-kiefer-in-studyosunda-gecen-gunum-28708704> adlı internet sitesinden 12.12.2016 tarihinde saat: 23.25'te alıntılanmıştır.

[http://www.distanz.de/index.php?id=56&L=0&tt\\_products%5Bsword%5D=baselitz&tt\\_products%5BbackPID%5D=45&tt\\_products%5Bproduct%5D=1&cHash=1a3272fb9ce30454a9a50066e988bbb5](http://www.distanz.de/index.php?id=56&L=0&tt_products%5Bsword%5D=baselitz&tt_products%5BbackPID%5D=45&tt_products%5Bproduct%5D=1&cHash=1a3272fb9ce30454a9a50066e988bbb5) adlı internet sitesinden 17.10.2016 tarihinde, saat: 17.00'de alıntılanmıştır.

Tatari, B., “Vahşinin Sanatı: Primitivizm”, <http://www.tempomag.com.tr/detail/vahsinin-sanati-primitivizm> internet sitesinden 15.11.2016 tarihinde saat:18.10’da alıntılanmıştır.

Fichter, A., “Geld - Macht - Hass: Jörg Immendorf: Der Kampf des verlorenen Sohns”, *Süddeutsche Zeitung GmbH*, 16. Januar 2011, içinde; <http://www.sueddeutsche.de/geld/geld-macht-hass-joerg-immendorff-der-kampf-des-verlorenen-sohns-1.1046788> adlı İnternet sitesinden 14.12.2016 tarihinde saat: 03.50’de alıntılanmıştır.

Bkz: <https://www.warhol.org/andy-warhols-life/> adlı İnternet sitesinden 12.12.2016 / tarihinde saat. 11,25’de alıntılanmıştır.

<http://nbeyin.com.tr/synesthesia-sinestezi/> sayfasından 15.11.2016 tarihinde saat:16.00’da alıntılanmıştır.

Bkz: <http://catalogo.artium.org/book/export/html/5941> adlı internet sitesinden 15.09.2016 tarihinde saat.17.00’de alıntılanmıştır.

Bkz: <http://catalogo.artium.org/book/export/html/5941> adlı internet sitesinden 15.09.2016 tarihinde saat.17.10’de alıntılanmıştır.

Bkz: <http://catalogo.artium.org/book/export/html/5941> adlı internet sitesinden 15.09.2016 tarihinde saat.17.15’de alıntılanmıştır.

<http://www.ismailersevim.com.tr/?cat=46> adlı internet sitesinden 18.09.2016 tarihinde saat:15.45’te alıntılanmıştır.

<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/guernica-car-showroom> adlı internet sitesinden 18.09.2016 tarihinde saat:19.00’da alıntılanmıştır.

## ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Kemal SAĞLAM
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum 15/05/1980
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü.
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans.
Bildiği Yabancı Diller	Almanca
Bilimsel Faaliyetler	<p><b>KİŞİSEL SERGİLER</b></p> <p>2015- 22, 29 Ekim, "ARt wins in the Tar!" 'Sanat Katran İçinde Kazanır.' Artvin, Artvin Çoruh Üniversitesi, Nihat Gökyiğit Gösteri Kültür Merkezi, ARTVİN, TÜRKİYE,</p> <p>2016- 18, 25 Mayıs, Sanatlı Sağlık İçin "Lalala-la Babasının Kızı Çok Tatlı :)" Artvin Çoruh Üniversitesi, Nihat Gökyiğit Gösteri Kültür Merkezi, ARTVİN, TÜRKİYE,</p> <p><b>KARMA SERGİLER</b></p> <p>2012- 21- 27 Mayıs, "Karma Lisansüstü Öğrencileri Resim-Heykel-Grafik-Geleneksel Türk El Sanatları Sergisi", Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi, Erzurum TÜRKİYE</p> <p>2012- 17 Şubat, "Baysander" Bayburt Sanatçılar Derneği Sergisi, Bayburt Sanatçılar Derneği,</p>



	Bayburt, TÜRKİYE 2013- 04- 08 Haziran, “Karma Lisansüstü Öğrencileri Resim-Heykel-Grafik-Geleneksel Türk El Sanatları Sergisi- Temel Eğitim,” Atatürk Üniversitesi Kültür ve Gösteri Merkezi Fuayesi, Erzurum, TÜRKİYE
İş Deneyimi	
Stajlar	2011- 06 Temmuz, Pedagoji Formosyon Belgesi
Projeler	2015- 01 Ocak -01 Haziran, Ardanuç Kaymakamlığı Adakale'nin Çiçekleri Projesi 2015- 01 Ocak -01 Haziran, Ardanuç Kaymakamlığı Mavi Yıldız Sirius
Çalıştığı Kurumlar	2014- Artvin Çoruh Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar ve Tasarım Anasanat Dalı, Araştırma Görevlisi.
İletişim	
E-Posta Adresi	kemalpaschazadem@hotmail.com