

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**YENİ DIŞAVURUMCU TAVRI OLUŞTURAN SANATÇI KİMLİĞİ
VE YAPITLARDAKİ PSİKO - SEMBOLİK ÖĞELER**

**Hazırlayan
Özlem TARZAN**

**Danışman
Yrd. Doç. Murat ÖZDEMİR**

İZMİR – 2010

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Yeni Dışavurumcu Tavrı Oluşturan Sanatçı Kimliği ve Yapıtlardaki Psiko-Sembolik Öğeler” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../.....

Özlem Tarzan

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Özlem Tarzan' nın “Yeni Dışavurumcu Tavrı Oluşturan Sanatçı Kimliği ve Yapıtlardaki Psiko-Sembolik Öğeler” konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projeninolduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: Tarzan

Adı: Özlem

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Yeni Dışavurumcu Tavrı Oluşturan Sanatçı Kimliği ve Yapıtlardaki Psiko-Sembolik Öğeler

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: New Expressionist Attitude Formative Artist Identity and Psycho-Symbolic Items in the Works

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2010

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 128

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 81

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd. Doç

Adı: Murat

Soyadı: ÖZDEMİR

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Sanatçı Kişilik
- 2- Bilinçaltı
- 3- Yeni Dışavurumculuk
- 4- İmge
- 5- Psişik Semboller

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Artist Personality
- 2- Subconscious
- 3- Neo Expressionism
- 4- İmage
- 5- Psychic Symbols

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet Hayır

ÖZET

“Yeni Dışavurumcu Tavrı Oluşturan Sanatçı Kimliği ve Yapıtlardaki Psiko-Sembolik Öğeler” adı altında yapılmış olan bu çalışmada, öncelikle başlığı oluşturan bazı kilit kavramlar doğrultusunda bir içerik çıkarılmıştır. Birinci bölümde sanatçının kişiliğini ve psikolojisini anlamaya yönelik genel bir incelemeyle başlanmış, daha sonra bu anlama çabası Yeni Dışavurumcu sanatçı üzerinde özelleştirilmiştir. Genelden özele gitmeye çalıştığımız bu bölümde, sanatçının ruh durumu (yaratıcılık ve delilik ilişkisi, bilinçaltı ve etkileri gibi) tartışmaya açık olan konular üzerinden Sigmund Freud, Rollo May, Anthony Storr, Otto Rank, Abraham Maslow gibi isimlerin eşliğinde ele alınmıştır. Ayrıca Sürrealizmde ya da Ham sanatta (Art Brut) örnekleri görüldüğü üzere bilinçaltının sanatın konusu olarak işlenmesi üzerinde durulmuş; buradan Dışavurumcu sanatçılarımda direkt böyle bir amaçla olmasa da, iç dünyalarının subjektif verilerini ortaya koymaları açısından bu anlayıştan pekte uzak olmadıkları sonucuna varılmıştır.

Tabi oldukça geniş kapsamlı olan bu konu, burada özellikle Dışavurumculuğun, Alman Dışavurumculuğu ve Soyut Dışavurumculuktan sonra üçüncü ve son ayağı olan Yeni dışavurumculuğu benimsemiş sanatçılar ve yapıtlarındaki ayırıcı özellikleri üzerinde durularak sınırlandırılmıştır. Ayrıca Yeni Dışavurumculuğun oluşum süreci, etkileri ve dönemin sanatçıları görsel örneklerle birlikte ayrıntılı bir biçimde ikinci bölümde işlenerek akıma daha yakından bakılmıştır. Üçüncü bölümde ise, Yeni Dışavurumcu resmi oluşturan biçim ve içerikteki ayırıcı özellikler; psiko-sosyolojik unsurların etkileri dahilinde incelenmiştir.

ABSTRACT

" New Expressionist Attitude Formative Artist Identity and Psycho-Symbolic Items in the Works " that have been made under the name of this study, first by the title content according to certain key words were removed. In the first part to understand the artist's personality and psychology began with a general review, then you realize, have been privatized over the new Expressionist artists. From public to private to have attempted in this chapter, the artist's soul status (creativity and madness relationships, the unconscious and its effects etc.) open to debate the issues on Sigmund Freud, Rollo May, Anthony Storr, Otto Rank, Abraham Maslow of the names accompanied examined. Also Surrealism or raw art (Art Brut) examples can be seen unconscious art you as a subject of processing were emphasized, there Expressionist artists in the direct such an aim, but not their inner commendation regarding this concept very far no result has been reached.

This subject matter is quite broad, especially the Expressionism, German Expressionism and Abstract Dışavurumculuktan the third and last leg of artists and works that have adopted the new expressionism, with emphasis on their distinctive features are limited. Formation process of the New Expressionism, the visual effects artists of the period in detail along with examples of current processing in the second section is a closer look. In the third section, the format and content of the new Expressionist picture of the distinctive features include the impact of psycho-social factors were examined within.

ÖNSÖZ

Günümüz sanat ortamında yaygın olarak kullanılan ve eser yorumlamannın bir diğeri adı olarak yapıt okuma; üretilmiş sanat nesnesinin oluşumunda etken olan birçok unsuru göz önünde bulundurarak, olabildiğince doğru bir çözümleme yapmayı gerektirir. Bu çalışmada da böyle bir anlayışla Türkçe ve yabancı dilde yayınlanmış kaynaklardan edinilen bilgiler doğrultusunda, Yeni Dışavurumcu sanatçı ve yapıtları üzerinde çözümlenmeler yapılmaya çalışılmıştır.

Ayrıca bu çalışmayı gerçekleştirmemde, en başından beri gösterdiği özverili yaklaşımıyla bana yol gösteren danışman hocam Yrd. Doç. Murat Özdemir'e ve maddi manevi destekleriyle her zaman yanımda olan sevgili aileme teşekkürlerimi sunarım.

Özlem Tarzan

İÇİNDEKİLER

YENİ DIŞAVURUMCU TAVRI OLUŞTURAN SANATÇI KİMLİĞİ VE YAPITLARDAKİ PSİKO-SEMBOLİK ÖĞELER

	<u>Sayfa</u>
YEMİNMETNİ	II
TUTANAK	III
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	IV
ÖZET	V
ABSTRACT	VI
ÖNSÖZ	VII
İÇİNDEKİLER	VIII
RESİMLER LİSTESİ	X
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

YARATMA PSİKOLOJİSİ VE DIŞAVURUMCU SANATÇI TAVRI

1.1 “Sanatçı Kişilik”	4
1.2 Sanatçı Psikolojisi ve Yaratıcılık İlişkisi	10
1.3 Yaratıcılıklarıyla Nevroza Yakın Sanatçılar ve Ruhsal Bunahımları Üzerine Tartışmalar.....	18
1.4 Dışavurumcu ve Yeni Dışavurumcu İlgiler Dahilinde Sanatçı Tavrı	24

2. BÖLÜM

YENİ DİŞAVURMCU SANAT AKIMI VE ETKİLERİ

2.1 Yeni Dışavurumculuğun Oluşumunu Hazırlayan Koşullar.....	38
2.2 Yeni Dışavurumcu Sanatın Doğuşu, Yayılımı ve Öncüler.....	42
2.2.1 Alman Yeni Dışavurumculuğu.....	45
2.2.2 İtalya’ da Yeni Dışavurumculuk ve Transavanguardia.....	55
2.2.3 Amerikan Yeni Dışavurumculuğu.....	57
2.3 Eski –Yeni Ekseninde Yeni Dışavurumculuk ve Figüratif Resmin Dönüşü...	64
2.4 Tartışmalar ve Eleştirilerle Yeni Dışavurumculuğun Sorunları.....	75

3. BÖLÜM

YENİ DİŞAVURUMCU RESİMDE İMGE YAPILANMASI VE PSİŞİK SEMBOLLER

3.1 Yeni Dışavurumcu Resimde İmge Oluşumu, Biçim ve İçerik Sorunları.....	81
3.1.1 Yeni Dışavurumcu Resimde Tarihsel Olgular ve Etkileri.....	90
3.1.2 Primitif, Mitolojik ve Dinsel Etkiler.....	98
3.1.3 Yeni Dışavurumcu Resimde Cinsellik.....	107

SONUÇ117

KAYNAKLAR119

ÖZGEÇMİŞ

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Ken Kiff “Dark figüre” Kağıt Üzerine Pastel 76x56 cm, 1970, 15s.

Resim 2: Ken Kiff “ Psikanalistle Konuşma” 1964, 18s.

Resim 3: Jean Dubuffet, “Zafer ve Şan”, 1950, 27s.

Resim 4: Adolf Wölfli 1920, 27s.

Resim 5: Marx Ernst, “Figürlü Sürrealist Kompozisyon” Mukavva Üzerine Yağlıboya, 60x 45cm, 30s.

Resim 6: Sanatçı Jackson Pollock’un Stüdyosundan Çalışma Görüntüleri, 31s.

Resim 7: Robert Longo, “Jules, Gretchen & Jonathan”, Baskı 36x68 cm, 1983, 36 s.

Resim 8: Anselm Kiefer, “Resurrexit”, 1973 , 46s.

Resim 9: Anselm Kiefer, “Kül Çiçeği”, Tuval Üzerine Yağlı boya, Akrilik ve Emülsiyon, 243x281.5 cm, 2004, 46s.

Resim 10: Georg Baselitz “Ayyaş”, Tuval Üzerine Karışık Tek., 162x130 cm, 1981, 47s.

Resim 11: Georg Baselitz, “Büyük Karanlığın Altında Tüketim”, 1962 , 47s.

Resim 12: Jörg Immendorff, “Cafe Deustchland” Tuval Üzerine Yağlı Boya 285 x 330cm, 1984, 48s.

Resim 13: Jörg Immendorff , “All's Well That Ends Well ” 282 x 330cm, 1983 49s.

Resim 14: Helmut Middendorf , “Şehir Hissi” Tuval Üzerine Akrilik, 180x220 cm, Özel koleksiyon 1982, 49s.

Resim 15: Salomé (Wolfgang Ludwig Cihlarz) “Teşhirci Çıplak” 1983 , 49s.

Resim 16: Rainer Fetting, “İki Yerli ”, 1982, 50s.

Resim 17: A.R. Penck, “Der Cini”, Tuval Üzerine Yağlıboya 112 x112 cm,1982, 51s.

Resim 18: A.R. Penck, “Schreitender II” ,Kağıt Üzerine Suluboya 12x16 cm,1990, 51s.

Resim 19: Markuz Lüpertz, “Siyah-Kırmızı-Altın”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1974, 52s.

Resim 20: Karl Horst Hödicke, “Yıkıntı” , Tuval Üzerine Yağlı Boya 200x200 cm , 52s.

Resim 21: Walter Dahn, “Rusça Bahar I-IV” , Tuval Üzerine Akrilik, 100x100 cm, 53s.

Resim 22: Jiri Georg Dokoupil, “Esther” Tuval Üzerine Akrilik, 60x 60cm, 1983, 53s.

Resim 23: Sigmar Polke, “Lir Çalan ve Kız”, 1980, 54s.

- Resim 24:** Gerhard Richter, Fotoğraf Üzerine Yağlıboya 78x99 cm ,1986 , 54 s.
- Resim 25** Francesco Clemente, “Kendi Portresi”, Tuval Üzerine Yağlıboya 50x70 cm 1980, 55s.
- Resim 26:** Sandro Chia, “Cesaretle Çalışan Çocuklar” , Tuval Üzerine Karışık Teknik, 168x158 cm, 1981, 56s.
- Resim 27:** Enzo Cucchi, “Sarhoş Müzik”, Özel Koleksiyon 1982, 56s.
- Resim 28:** Julian schnabel, “Bob’un Dünyası”, Karışık Teknik 248x371 cm, 1980, 57s.
- Resim 29:** Eric Fischl, “Yaşlı Adamın Teknesi”, 1982, 59s.
- Resim 30:** David Salle,“Eski Şişeler”, 1995, 59s.
- Resim 31:** Susan Rothenberg, “Katman”, 1976 , 60s.
- Resim 32:** Susan Rothenberg, “Adam ve Köpek” 1980, 60s.
- Resim 33:** Jean Michel Basquiat, “Şempanze”, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya 181x144.3 cm, 1983, 61s.
- Resim 34:** Jean Michel Basquiat, “Boksör, Tuval Üzerine Karışık Teknik 193 x 239 cm 1982, 61s
- Resim 35:** Keith Haring, “Hayat Ağacı”, Tuval Üzerine Akrilik 300x366 cm, 1985, 62s.
- Resim 36:** Philip Guston , “Hikaye”, Tuval Üzerine Yağlıboya 122x152, 1978, 62s.
- Resim 37:** Paula Rego, “Zehirli Elmayı Yiyen”, Kağıt Üzerine Pastel 178 x150 cm, 1995, 63 s.
- Resim 38:** Jennifer Barlett, “13:00, Sarı Çoraplar” Tuval Üzerine Serigrafi ve Yağlıboya 100x150 cm, 1993, 63s.
- Resim 39:** Ernst Ludwig Kirchner, “Modeli ile Kendi Portresi”,1910, 69s.
- Resim 40:** K.H. Hödicke, “İstasyon” 200 x 300 cm , 1981, 69s.
- Resim 41:** Emil Nolde “Maskeler III”, 1911, 70s.
- Resim 42:** Max Beckman “Aile” 1920, 70s.
- Resim 43:** Lucian Freud, “Beyaz Bir Köpek İle Kız”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 76,2 x 101,6 cm, 72s.
- Resim 44:** Balthus “Gitar Dersi” 1934 , 72s.
- Resim 45:** Jackson Pollock, “She Wolf (Dişi Kurt)”,1943, 73s.

- Resim 46:** Schnabel, “Bazı Boğa Güreşçileri Boynuzlara Yakın Olsun” 1982, 73s
- Resim 47:** Neil Jenney, “Görev ve Adam”, 1969 , 84s.
- Resim 48:** Jonathan Borofsky, “Berlin Rüyası”, Gravür 22x31 cm, 84s.
- Resim 49:** Philip Guston,“Uyumak” Tuval Üzerine Yağlı Boya 175x 213 cm, 1977, 85s.
- Resim 50:** “Rapsodi Enstalasyonundan Bir Görünüm”, 86s.
- Resim 51:** Georg Grozs, “patlama”, 1917, 92s.
- Resim 52:** Otto Dix ,“ siperler”, 1932, 92s.
- Resim 53:** Kirchner, “Asker Olarak Otoportre”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x61 cm 1915, 93s.
- Resim 54:** Markuz Lüpertz ,“Kask” , 1970, 94 s.
- Resim 55:** Gerhard Richter, “Hitler”, 1962, 94s.
- Resim 56:** Baselitz ,“ Partisan”, Tuval Üzerine Yağlı Boya 64x52 cm, 1965 , 96s.
- Resim 57:** Baselitz,“Kahramanlar” Serisinden, Kağıt Üzerine Sulu Boya 62x48 cm 1966-67, 96 s.
- Resim 58:** Georg Baselitz, ‘45’, (20 Parça) Ağaç Üzerine Karışık Teknik, 200 x 162 cm, 1989, 99 s.
- Resim 59:** Georg Baselitz, ‘Dilimlenmiş Baş’, 155 x 55 x 47 cm, 1986, 99s.
- Resim 60:** Anselm Kiefer, ‘Wayland’ın Şarkısı’ ,Tuval Üzerine Karışık Teknik, 380x 280 cm, 1982, 100s.
- Resim 61:** Sandro Chia “Sisyphus” Tuval Üzerine Yağlıboya 310x390 cm, 1981,102s.
- Resim 62:** Anselm Kiefer, ‘Seraphim’, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 1983-84, 104s.
- Resim 63:** Gerhard Richter “Helen”, Karışık Teknik 100x110 cm, 1963, 105s.
- Resim 64:** Eric Fischl , “Bad Boy” , Tuval Üzerine Yağlıboya 168x244cm, 1981, 109 s.
- Resim 65:** Francesco Clemente,“İki Ressam”, Tuval Üzerine Karışık Teknik,1980,110s.
- Resim 66:** Francesco Clemente, ‘Makaslar ve Kelebekler’ Keten Üzerine Yağlıboya 231x 233 cm, 1999, 111 s.
- Resim 67:** Salomé “Duş” Tuval Üzerine Karışık Teknik 120 x 90 cm, 1987 ,112 s.
- Resim 68:** Lucian Freud “Çıplak Portre” Tuval Üzerine Yağlıboya , 1980, 113 s.
- Resim 69:** : Jean Rustin , “Yeşil Bir Bank Üzerinde İki Kadın” , 1981, 114 s.
- Resim 70:** Jenny Saville “Dölyatağı” Tuval Üzerine Yağlı Boya 84x120 cm,1999,115s.

GİRİŞ

Araştırma kapsamında Post-modern süreç içerisinde değerlendirebileceğimiz Yeni Dışavurumculuğun çıkışında, kısmen “Minimalizm, Kavramsal Sanat ve Uluslararası Üslup” a karşı duyulan yaygın bir hoşnutsuzluk ve tepkinin etken olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca 1960 ile 1980 yılları arasında gündemde olan Kavramsal sanatın seyirci üzerinde yarattığı anlam güçlüğü de, resmin tekrar gündeme gelmesini tetiklemiş; böylece de Yeni Dışavurumculuk; yeniden resim, yeniden boya ve figür diyerek kavramsal sanatın dışladığı geleneksel öğelerin benimsenip, sahip çıkılmasında etken olmuştur. Yanı sıra, akımın oluşum sürecine ve bağlantılarına baktığımızda ise Yeni Dışavurumculuğun yirminci yüzyıl başındaki Dışavurumculuk ile ilişkili olduğunu görürüz, ki bu da araştırmada üzerinde durulan önemli noktalardan biridir. Muhakak ki birbiri ardına gelişen sanat süreçlerinden ve bunların etkilerinden bahsetmek Yeni Dışavurumcu akımın oluşum evresini anlamamızda yararlı olacaktır

Bu bağlamda, Yeni Dışavurumculuğa gelen süreç içerisinde Dışavurumculuk, I. Dünya Savaşı öncesi Modernizm ve aydınlanmayla ilgili olarak bilimsel, teknolojik gelişmelerin getirdiği toplumsal, düşünsel, politik değişimlerden etkilenerek baş göstermiştir. II. Dünya savaşının patlak vermesiyle de Modernizm anlayışı temelinden sarsılmış, baskıcı ve bunalımlı ortamın sosyo-politik etkileri Dışavurumculuğu Avrupa’da yavaşlatmıştır. Buna karşın, bir anlamda özgürlük ve demokrasi arayışıyla birlikte ve Nazizm’e karşı direnişte etkili olarak Amerika’da Soyut Dışavurumculuğun önü açılmıştır. II. Dünya Savaşının getirdiği ruhsal gerilimlerle iç dünyalarına yönelen ve dünyaya karşı inançlarını yitiren sanatçılar, dış dünyaya ait biçim yapısını reddederek kendi dünyalarını ve fiziksel hareketlerini yansıtan bir boyama biçimini ortaya çıkarmışlardır. Bu sebeble de Soyut Dışavurumculukta yaratma işlemi resmin ana konusu haline gelmiştir. Kendiliğinden oluşturulan lekeler, bedensel hareketin izleri, renkli boyasal yüzeyin anıtsal etkisini amaçlayan bir eğilim olmasının yanı sıra sanatçının yaratma psikolojisini anlamamızda da belirleyici olmuştur

1950'lerde Soyut Dışavurumculuk hızını kaybetmiş, sanatçılar kendilerini yeniden değerlendirmeye, yeni bir bilinç kazanmaya başlamışlardır. 1960'lı ve 70'li yıllarda gelişen kavramsal sanat, yeryüzü sanatı, performans gibi geleneksel malzemeler yerine düşünce temelli yapıtlar üretilmiştir. Post-modern anlayışla birlikte, resmin öldüğü düşüncesi ortaya atılmış olsa da bu dönemde resme yeni açılımlar sağlayacak çoğulcu, eklettik yapıtlar üretilmeye başlanmıştır. Sonuçta 1970'lerde Kavramsal ve Minimal sanatın hakimiyetine rağmen resim yapılmış ve aslında öldü diye, lanse ettirilen resim de ölmemiştir. Bunlarla birlikte, Yeni Dışavurumcu eğilim belli bir grup oluşumu olmaksızın farklı ülkelerde aynı anda ortaya çıkmış; Yeni Dışavurumcu olarak nitelendirilen sanatçıların yapıtları da galeriler, koleksiyonerler, tüccarlar ve eleştirmenlerin desteğiyle kısa zamanda 1980'lerin sanat sahnesinde yerini almıştır.

Öte yandan, resme çoğulcu yaklaşımlarla, üsluplar arası ve disiplinler arası sınırları kaldırarak resmin ölmediğini kanıtlayan Yeni Dışavurumcu akımın temelinde, 1968 Öğrenci hareketleri, Almanya'nın bölünmesi ve Berlin duvarı, Post-modern anlayışlar, 1980'lerin yaşamı, çevre kirliliği, terör, kent yaşamı, II. Dünya savaşının psikolojik izleri, iç savaşlar, tüketim çılgınlığı, medya gibi birçok durum vardır. Ve bunlar sanatçıların kişiliklerinin üzerinde ve yapıtların oluşumunda belirleyici unsurlardır. Yanı sıra, Yeni Dışavurumcu resim, toplumsallıkla bağlarını koparmadan bireyi yeniden sanatın merkezine oturtmuştur. Bu yüzden yalnızca tuvale, bireyselliğe, boyaya, figüratif anlatımlara geri dönüş olarak nitelendirilemez. Yeni Dışavurumcu resim kuşkusuz ortaya çıktığı dönemin etkileriyle, sanatın, tarihin, gerçeğin ve nesnenin yitirilmesine tepkiyi de içermektedir.

Nihayetinde, akımı ayırıcı kılan tüm bu unsurların etkisiyle Yeni Dışavurumcu sanatçı ve yapıtları üzerinde bir çözümleme yoluna gitmeye çalışsak da bunlara ek olarak, belirli bir sanat tavrının oluşmasında sanatçının psikolojisinin ve kişiliğinin ne derece belirleyici olduğu gibi tartışmalı sorulara cevaplar da aramak gerekir. Bu sorulara verilen cevaplarla, yaratıcılığın kaynağının nereye dayandığı, yaratma sürecinin nasıl

geliştiği, ve yaratıcılıkla delilik arasında bir ilişki olup olmadığı gibi konularda yüzeysel olarak açıklanmış olacaktır. Daha çok Psikanalitik çalışmaların alanına giren ve burada ayrıtısıyla duramayacağımız bu konunun bizi ilgilendiren kısmı, bilinçaltının sanatın alanına dahil edilmesi yolunda yapılan çalışmalardır. Özellikle “Simgecilikte ve Dışavrumculukta gerçekliğe dair içsel deneyim, gerçekliğe dair gündelik deneyimler kadar önemli, hatta daha da önemli hale gelmiştir.(Kuspit, 2006; 113)” Yine, Dubuffet’in adlandırdığı Ham Sanatda iç dünyanın en saf aktarımı olarak çocuklar ve ruh hastalarının resimlerinden yola çıkılırken, Sürrealizmde ise bilinçaltının özellikle rüyaların etkisi dikkate alınmıştır.

“Birçok sanatçı iç gerçeklikle dış gerçeklik – soyutlama ile temsil arasındaki uyumsuzluğu gidermeye çalışmış, hatta dengesiz de olsa dahiyane sonuçlar elde etmişlerdir . Ne var ki bu uyumsuzluklar giderilebilir gibi değildir. Bilinçdışı kavrayış birincil ve orijinal olarak , bilinçli algı ise ikincil ve türetilmiş olarak kalmıştır. Bilinçdışının dinamikleri daima bilincin dinamiklerinden daha üstün olmuştur. Sürrealizmle birlikte bilinç dışının açıkça tek ilham kaynağı olarak görülmeye başlamasıyla , bilinç dışı kavrayış ile bilinçli algı arasındaki ayırım yaratıcı bir biçimde ortadan kalkmıştır.”¹

Yeni dışavrumcularda ise bilinçaltının derinliklerinden ve hayal dünyasının cazibesinden yola çıkmak yerine bilinçli bir duruş; tarihe, topluma, geleneğe, kısacası geçmiş değerlere karşı duyarlılık söz konusudur. Buda Post-modernist süreçte gelişmiş, anlamdan yoksunluğa ve bilinç yitimine karşı bir duruşu da içinde barındır. Çağın anlamsızlık duygusuna karşı kendine yeni anlamlar arayan Yeni Dışavrumcu sanatçı eski toplumsal değerleri ve kaybolan benlik duygusunu geri kazandırma dürtüsüyle yer almıştır sanat dünyasında. Sanatçıların çalışmalarına baktığımızda ortak bir takım duygulanım ve bunların yansımalarını görmek mümkündür. Bu duyguların bir çoğu yüzyılın başındaki Dışavrumcuların duygularıyla ve resimlerini işleyiş biçimiyle de benzerlik içindedir.

¹ KUSPİT Donald “**Sanatın Sonu**” Çev: Yasemin Tezgiden 2. Basım, Metis Yayınları 2006, 116s.

I. BÖLÜM

YARATMA PSİKOLOJİ VE DIŞAVURUMCU SANATÇI TAVRI

1.1 “Sanatçı Kişilik”

*“Sanat” diye bir şey yoktur aslında. Yalnızca sanatçılar vardır.”²
E.H. Gombrich*

Sanatçının kişiliğini ve karmaşık iç dünyasını çözümlmek adına şimdiye değin birçok fikir ortaya atılmıştır. Günümüzde de üzerine tartışmaların yapıldığı bu konuda bir nebze de olsa bizi aydınlatacak olan fikirlere değinmeden önce sanatçıyı genel birkaç ifadeyle tanımlamakla başlayabiliriz. Sanatçı duygu ve duyarlılık gücü yüksek, sanat eseri üretebilecek yaratıcılığa sahip bir kişi olarak tanımlanabilir. Öte yandan sanatçıyı, sanatçı yapan ve onu ayrıcalıklı kılan bazı özellikleri de vardır ki bunlardan en önemlisi; onun algılayış şeklindeki kendine özgünlüğüdür. Algılama şeklindeki özgünlüğünün yanı sıra estetik bakışa da sahip olan sanatçı yaşamı boyunca güzeli arar ve onu yapıtlarında görmek ister. Bu durumda başka bir tanım daha ortaya çıkar; ‘yaratma isteğini güzelde ürün vererek doyurmaya çalışan kişilere sanatçı denir.’³ Fakat sanat eserinin karmaşık yapısı, sanatçının söz konusu bu tanımı tam anlamıyla karşılamadığının yada bununla sınırlı kalmadığının da kanıtı gibidir. Çünkü ele alınan konu ne olursa olsun eserler sanatçının ruh haliyle bir bütün içerisinde. Aslında karmaşıklık sanatçının benliğinden gelmektedir ve eserlerine yansıyan biçimler onun farklı dünyasının sembolleridir. İşte sanatçı bu sembolleri açık ya da kapalı bir şekilde eserine dahil ederek, kendi benliğini de ortaya koymuş olur, ki buna da aktarım* yoluyla eserleri yapılandırmak denir.

² GOMBRICH E.H “ **Sanatın Öyküsü**” Çev: Erol Erduran ve Ömer Erduran, İkinci Basım Remzi Kitapevi, İst. 1999, 15s.

³ Dr. Ayla Kapan EZİCİ, “Sanatçının Kişiliği ve Yaratma Psikolojisi”, **Anadolu Psikiyatri Dergisi**, Sayı: 2005; 6, 123 s.

***Aktarım**, ruhsal gerçekliği barındıran iç dünyamızın, yaşadığımız özneler arası, toplumsal ve kültürel dünyaları yaratmamıza, şekillendirmemize ve bu dünyalara anlam vermemize yardımcı olduğunu gösteren bir var sayım ve kanıttır. Bize duyguların gücünü belgeleyen, psikanalize özgü bir araçtır aktarım. Bkz: Nancy j. Chodorow “**Duyguların Gücü**” ‘Psikanalizde, Cinsiyette Ve Kültürde Kişisel Anlam’, Metis Yayınları, 2007, 26 s.

Bu bağlamda, sanatçının ürettikleri kendisinin ve içinde bulunduğu toplumun geçmişinden izleri de barındırır. Geçmişin aktarımı, sanatçı açısından kimi zaman bilinçsizce (farkında olmayarak) gerçekleşmiş bir durumken, kimi zamanda toplumla empati kurmanın bilinçli yolu olarak tercih edilir. Yanı sıra sanatçı, nesnel şeyleri betimlemek yerine soyut kavramlara açılımlar getirerek ve sanat adına yeni söylemler geliştirerek, sanat izleyicilerinin düşüncelerini zenginleştirmek ister. Öyle ki; *“Platon’dan beri “gerçek sanatçı” denildiğinde kastedilen, yeni bir gerçekliğe yaşam veren, insan bilincini genişleten, kendi varlığını ortaya koyan kişidir.”*⁴

Sanatçı keşfetmeyi seven, yaratıcı kişiliğiyle kendini sınırlamadan farklı olanı arayandır. Sanatçının bu özelliğine bağlı olarak sanat yoluyla sundukları da sürekli bir değişim içindedir. Bu bağlamda sanatçı için, sanatın konusu sadece güzeli barındıran ve doğaya ait olan şeyler olmaktan çıkmış, insana, topluma dair iyi-kötü her şey olmaya başlamıştır. Çünkü sanatçı kendi iç dünyasının farkında olduğu gibi, başkalarının duygularını da görebilir, analiz edip, empati kurabilir ve tespitlerini eserlerinde sunarak diğer kişilerin de kendilerini anlayabilmesinde yol gösterici olabilir. İşte bu özellikleriyle sanatçının diğer bireylere göre biraz daha farklı bir misyonu vardır.

*“Romantiklere göre sanatçı, doğanın canlı ve evrimsel özüyle birlikte, Tanrı dolu yaşam gerçeğini ve kendi karanlık, gizemli iç dünyasını da görebilen olağanüstü bir varlık, bir dahi, bir peygamberdir. O, dünya da yaşayanların fark edemedikleri, bu nedenle acı çektikleri, şaşkınlığa düştükleri çelişkileri gören, bunları nesnel bir bakışla değerlendiren, bu nedenle sıradan insandan daha üstün bir varlıktır. Sıradan kişilere aşılmaz gelen sorunlar onun için bir şakadır. Yaşamı bir oyun gibi algılar ve giderek yaşama olduğu gibi kendi sanatına da kuş bakışı bakmaya başlar, çelişkileri görüp onları dengeleme ve uzlaştırma olgunluğuna ulaşır.”*⁵

Buradan yola çıkarak diyebiliriz ki; sorun çözme becerisine sahip olan sanatçı, kimi zaman sanatı bu yolda araç olarak kullanabilir. Bu bağlamda sanatçı davranışlarını inceleyen uzmanlar, sanatçıların sorun çözmedeki yeteneğinin tespit edilebilmesi için

⁴ MAY Rollo, *“Yaratma Cesareti”*, Çev: A Oysal, İkinci baskı, Metis Yayınları, 1994, 36 s.

⁵ Şener S. *“Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi”*, Birinci Basım, Adam Yayınları, İstanbul 1982, 21 s.

iki kanıtı gerek olduğunu belirtirler. Bu kanıtlardan birincisi, bir sorunun varlığı ve bu soruna verilen yanıt; ikincisi ise, bu yanıtı ortaya koyabilecek teknik bir becerinin var olmasıdır. Böylece sorunun ve yanıtın sanatçıya yaratıcı niteliğini kazandırdığını, teknik becerinin de onu usta aşamasına yükselttiğini belirtirler.⁶

Sanatçının kişiliğine dair yaygın olarak bilinenlerden biride onun içe dönük bir yapıya sahip olmasıdır. Genelde sanatçı psikolojisi üzerinde çalışan psikologlarda sanatçıların aşırı derecede kendi iç dünyalarında yaşadığı hatta kimi zaman bu iç yaşantının dışına çıkamayıp, dış dünyayla bir kopukluk yaşadıklarını ifade etmişlerdir. Bu konuda Sigmund Freud'un değerlendirmeleri de aynı yönde olmuştur; o da sanatçıyı içe dönük ve nevroza* yakın bir kişi olarak değerlendirir.

“Sanatçı yapısı bakımından içedönüktür; nevroza uzak sayılmaz. Aşırı derecede güçlü içgüdüsel gereksinimlerin baskısı altındadır. Onur, güç, servet, ün ve kadınların sevgisini kazanmak ister; ama doyum kaynaklarını elde etme olanağından yoksundur. Sonuçta, doyumsuz başka herkes gibi, gerçekliğe sırt çevirerek tüm ilgisini ve libidosunu, nevroza yönelebilecek olan kendi fantezi yaşamının dileklerini gerçekleştirmeye aktarır.”⁷

Her ne kadar sanatçının duygusal ve kırılgan bir yapıda olması onun depresif, kendi içinde, sorunlara karşı çaresiz bir insan gibi algılanmasına neden olmuş olsa da aslında sanatçı bu halinden yeri geldiğinde sıyrılabilen, oto kontrolü yüksek ve mücadeleci bir kişiliğe sahiptir. O güçlü bir karakterdir; çünkü kendi iç dünyasının farkındadır. Ve bu sayede ruhsal problemlerine karşı da hazırlıklıdır. Sanatçının ruhsal

⁶ Dr. Ayla Kapan EZİCİ, “Sanatçının Kişiliği ve Yaratma Psikolojisi”, **Anadolu Psikiyatri Dergisi**, Sayı: 2005; 6, 123 s.

* **“Nevrozlar;** sinir sisteminin fonksiyonel bozukluğu sonucunda ortaya çıkan, çeşitli nörolojik ve psişik belirtilerle, bu çerçevede fiziksel ve ruhsal sıkıntı, sıkıntılı şikayetler ve başka bunun gibi patolojik durumlarla ortaya çıkan hastalıklardır. Freud'a göre, nevroz, kişinin yaşadığı olayın etkisiyle çocukluk döneminde çözümlenmemiş ruhsal karmaşaların yeniden alevlenmesinden kaynaklanır. bu nedenle, çocukluğun erken dönemlerini sağlıklı bir şekilde aşabilmiş kişiler söz konusu rahatsızlığa daha az <yatkınlık gösterir. ancak, konuyla ilgilenen araştırmacıların elde ettikleri bulgular, nevroza yatkın bir kişilik yapısı olmadığını düşündürür. yıkıcı bir şiddet sahnesiyle karşılaşan hemen herkeste değişik düzeylerde de olsa, travmatik nevroz belirtileri görülür.” Bkz: Sigmund Freud **“Psikanalize Giriş Dersleri”**, Çev: Selçuk Budak, 4. baskı, Öteki Yayınevi, 1999

⁷ STORR Anthony **“Yaratma Dürtüsü”**, Çev: İpek Babacan, A yayınevi, İstanbul 1992, 13 s.

dalgalanmaları, yani inişli çıkışlı olan duygusal yaşantısı, çoğu zaman başkalarına birtakım anormalliklermiş gibi görülebilir fakat sanatçı böyle yaşamaktan rahatsız değildir. Hatta kimi zaman sanat yapabiliyor olmasını bu yapısına bağlar. Bu duygu durumlarını nevrozla ilişkilendirmek ne kadar doğrudur, bu da tartışılır. Çünkü her insanın yaşayabileceği birtakım psikolojik sorunları sanatçıda yaşar. Yalnız arada bir fark vardır. Sanatçı bu arayışı eserlerini oluştururken de sürdürür, ve böylece her yapıtta kendine dair yeni bir sorgulamaya girmiş olur.

“ Kendi içlerindeki derin bölünmeyi fark eden kişiler, kısmen de kendi kimliklerini belirlemek ya da keşfetmek için sürekli olarak yaratmaya yönelirler. Jung'un deyimleriyle;

...Eğer buna bir yöntem denecek olursa, hasta bu yöntem yoluyla kendisini yaratıcılık bakımından bağımsız kılabilir. Bundan böyle artık düşlerine ya da doktorunun bilgisine bağımlı değildir; bunun yerine, kendi resmini yaparak kendine biçim verir. Zira yaptığı resim kendi içinde etkin olan şeylerin etkin fantezileridir. Kendi içinde etkin olan şey de kendisidir, çünkü artık ego'su kendi içinde aktif olan şeylerin nesnesi olarak görünür. Sayısız resim yaparak bu iç etkeni yakalamaya çalışır ve sonunda bunun sonsuza kadar bilinmeyen ve yabancı bir şey, psişik yaşamın gizli temeli olduğunu keşfeder.”⁸

Buradan da anlaşılacağı gibi sanatçı için eser üretme, onun yaşamının psişik* ve gizli yanlarını keşfetme ve yansıtmanın önemli bir aracıdır. İç aktarılanın yaratıcı bir biçimde dışavurulması ancak zengin bir imge dünyasının yardımıyla olur ki, imgeler aynı zamanda sanatçının geçmiş yaşantılarının da bir tür göstergesidir. Kimi zaman sanatçının çocukluğunda yaşadığı yada tanık olduğu travmatik olaylar, erişkin olduğunda bile onun yaşamını etkilemeye devam edebilir. Sanatçının yaşamında belli bir dönem travma yaratmış ve sonradan saplantıya dönüşmüş bu olaylar, sanatçının eserlerini oluşturma esnasında bir takım sembollere dönüşerek açığa çıkar. Sonuçta sanatçının bilincinde olmaksızın ortaya koyduğu şey kendi yaşantısıdır.

⁸ A. Storr, **a.g.e.**, 283 s.

*“**Psişik** terimi "ruh" anlamına gelen "psişe" (eski Yunanca'da psikhe) sözcüğünün sıfatı olup, Metapsişik alanda "bedene bağlı ruha ilişkin" ya da "alışılmamış ruhsal fenomenlere ilişkin" anlamında kullanılır. "Psişik" terimi ile "psikolojik" terimi arasındaki fark, birinci terimin "bedenli ruh"u, ikinci terimin "zihin"i ilgilendiriyor olmasıdır. Günümüzde Para psikolojik araştırma kurumları "Para psikolojik" terimi yerine "psişik" terimini tercih etmekte ve "psişik araştırma" adı altında etkinlik göstermektedir." <http://tr.wikipedia.org/wiki/Psi%C5%9Fik>

“Sanatçılar bu yaşantıları müzikte, sözcüklerde, çamurda, mermerde ya da tuvalerde görüntüleyebilirler, çünkü Jung’un “kolektif bilinçdışı” dediğini ifade etmektedirler. Jung’un tabiri, en yerinde olanı olmayabilir, fakat biliyoruz ki her birimiz varlığımızın gizli boyutlarında kısmen kökensel ve kısmen deneyimden kaynaklanan bazı temel biçimleri taşımaktayız. Sanatçının dışavurdukları bunlardır.”⁹

Sanatçı aynı zamanda tüm zıtlıkları içinde barındırandır. O, içe dönük ve kendi dünyasında yaşayan biri olduğu gibi, bir o kadar da baş kaldıran bir asi, mücadeleci bir idealistdir. Tabi, sanatçının bu duygu durumları kimi zaman kendi tarafından denge de tutulabilirken kimi zamanda kontrolünün dışında seyredebilir. Fakat onun bu ruh halleri, hayatının neredeyse tek amacı haline gelen sanatı üzerinde olumsuz bir etki yaratmaz. Çünkü sanatçının isyanı da mücadele ediş şekli de sanattır. Sanatıyla savaşını kazanır, yaratıcılığıyla da ileriye dönük ilerlemeler kaydeder. Rollo May “Yaratma Cesareti” isimli kitabında, sanatçıların bu özelliklerini şöyle yorumlar:

“Sanatçı için başkaldıran sözcüğünü kullandığımda ihtilalcilik ya da dekanın bürosunu ele geçirmek gibi şeylerden bahsetmiyorum, bu bambaşka bir mesele. Sanatçılar genellikle kendi iç imgeleri ve hülyalarına dalmış yumuşak huylu kimselerdir ama tam da bu onları baskılı bir toplum için korkulu kılar. Çünkü sanatçılar, insanoğlunun süregelen kafa tutma gücünün taşıyıcılarıdır. Kendilerini, Tanrının yaradılıştaki kaostan biçimi yaratması gibi, kaosun içine ona biçim vermek için gömmeyi severler. Gündelik, duygusuz, alışlageldik olandan hiçbir zaman hazzetmeyerek sürekli yeni dünyalara doğru ileri atılırlar. Böylece “soyun yaratılmamış vicdanı”nın yaratıcıları olurlar.”¹⁰

Şimdiye kadar söylediklerimizim sonucunda ve onlara ek olarak; sanatçı kişiliği ifade etmede sayabileceğimiz genel karakteristik özelliklerden bazıları şöyledir: ‘maceracı, isyankar, bireyci, oyuncu, inatçı, otorite karşıtı, geleneksel olanı sevmeyen yani yenilikçi, duyarlı, sanatı söz konusu olduğunda tüm dikkatini ona odaklayabilen,

⁹ MAY Rollo , “Yaratma Cesareti”, Metis Yayınları, İkinci Baskı, , İstanbul 1994, 50 s.

* **Kolektif Bilinçdışı**: Jung’a göre içinde doğduğu dünyanın genel bir imgesi, doğduğu anda insanın içinde zaten imgeler bilinçli gerçeğe dönüşürler. Örneğin, çocuk dünyaya geldiğinde kolektif bilinçdışındaki anne imgesi sayesinde annesini derhal algılar ve onunla ilişkiye geçer. Dolayısıyla insanın algı ve eğilimlerdeki seçiciliği kolektif bilinçdışının içeriğiyle açıklanabilir. Bazı şeyleri kolaylıkla algılamamızın ve onlara karşı belirli tepkilerde bulunmamızın nedeni, kolektif bilinçdışında var olan eğilimlerimizdir. Bkz: Gençtan Engin, “Psikanaliz ve Sonrası”, 2000 Remzi Kitabevi

¹⁰ y.a.g.e , 56 s.

idealist, mükemmeliyetçi, ayrıntıcı olma. Tabii bu özellikleri belirtmemiz yüzyıllardır merak edilen sanatçının gizemli kişiliğini çözümlediğimiz yada yaratıcılığının kaynağına ulaşabildiğimiz anlamına gelmez .

“Şu sanatçı denenen acayip kişinin bir kardinalin Aristo'ya sorduğu gibi konularını nereden aldığını, bu konularla bizi etkileyip duygulandırmanın nasıl üstesinden geldiğini, ruhumuz da uyanabileceğine belki hiç ihtimal vermediğimiz heyecanların içimizde doğmasını nasıl sağladığını bilme isteğiyle biz sanatçı olmayan kişiler hep yanıp tutuşmuşuzdur.”¹¹

Muhakkak ki, sanatçıyı anlamak, onun doğasını çözmeye çalışmak bu araştırma boyunca mümkün olmayacaktır. Ancak ortada şöyle bir gerçek vardır ki o da; seyrederken bize heyecan veren ve kendimizi belli bir duygulanımın içinde buluverdiğimiz yapıtlar, sanatçının kendisine de benzer duyguları yaşatır. Sanatçı bu duyguları, özellikle yapıtın oluşum sürecinde yaşar. Çünkü sanatçı ürettikçe motive olur, ve aldığı her olumlu sonuçta heyecanı bir sonraki resimleri için yeniden ve artarak ortaya çıkar. Özellikle bu heyecanı, üretime başlamadan önce belli bir duygu durum mertebesine geçmeyi bekleyen ve iç dünyayı yansıtmayı kendine sanat anlayışı olarak seçmiş Dışavurumcu sanatçıda ve eserlerinde daha yaygın bir şekilde görürüz.

İç dünyaya ilişkin verileri bulabileceğimiz dışavurumcu sanatçının eserlerinde bir nevi sanat ile psikoloji arasında bir köprü oluşmuştur. Yani, Dışavurumcu sanat akımı şimdiye kadar hiç olmadığı kadar insanın iç dünyasına eğilmiştir.¹² Bu anlamda Dışavurumcu sanatçıda şimdiye kadar saydığımız kişilik özelliklerini de en belirgin şekilde üzerinde taşıyandır. O, daha çok duygularından beslenmiş, sınırlandırılmış bir sanat anlayışının dışına çıkarak kendi sanatını korkusuzca sergilemiştir. Aslında sanatı her dönemde duyguları ve düşünceleri yansıtan bir araç, bir aktarım yolu olarak görürsek tüm sanat akımları ve eylemlerini de dışavurumcu olarak değerlendirebiliriz. Fakat burada asıl vurgulanmak istenen şey dışavurumcu tavrın sadece bir döneme mal

¹¹ Sigmund Freud “**Sanat Ve Sanatçılar Üzerine**”, Çev: Kamuran Şipal, Yapı Kredi Yayınları, 2.baskı İstanbul , 2001,104 s.

¹² KURT Somnur “Sanat ve Delilik ve Dışarıda Bırakılanlar” **Artist Modern**, Ekim 2009, 32s.

olmuş bir sanat şekli olarak görülmemesi gerektiğidir. Çünkü insanoğlu kendini ifade etmeye başladığı ilk günden bu yana iç dünyasından dışarıya yansıttıklarıyla ve ürettikleriyle dışavurumcu tavrı sergilemiş olur:

“20. yüzyıl başında Fransa’da “Fovizm” Almanya’da “Die Brücke” ve “Der Blaue Reiter” gibi sanatçı gruplaşmalarının ortak noktası, 1911 yılında Berlin’de dönmin avangard sanatını destekleyen galeri ve dergi Der Sturm’un sahibi Herwarth Walden’in gözlemlendiği gibi, “dışarının izlenimi yerine , içerinin dışavurumu” na yönelmeleridir. Batı sanatında İzlenimcilik sonrasında son derece yaygın bir eğilim olarak ele alabileceğimiz bu gelişmeler bütünü, genel olarak “Dışavurumculuk” başlığı altında ele alınır. Gerçi ‘dışavurumculuk’ bilindiği gibi, modernlere özgü bir tavır değildir. Nobert Lynton’ın (1927-2007) altını çizdiği gibi, “İnsana özgü her eylem bir dışavurumdur; sanat da bir bütün olarak dışavurumcudur.”¹³

Kısacası, burada belirtilen nokta dışavurumcu tavrın sanatın genelinde hüküm sürmesidir. Bu bağlamda sanatçının yaratma dürtüsünü ve onu sanatçı yapan tüm özellikleri açarken, onun genel bir ifadeyle dışavurumcu tavra sahip olduğuna da işaret etmiş olduk. Şimdi bu noktadan sonra, sanatçının psikolojisini daha iyi anlamak adına edindiğimiz bilgilerin üzerinde durarak devam edebiliriz.

1.2 Sanatçı Psikolojisi ve Yaratıcılık İlişkisi

Sanatçının sahip olduğu yaratıcılığın kaynağı nedir ? Yada yaratıcı olan herkes sanatçı mıdır ? Yaratıcılığın göstergeleri nelerdir ? Yaratıcı kişilerin ayırıcı özellikleri var mıdır ? Gibi sorular yaratıcılık sürecine ve doğasınmaçıklık getirmek isteminden doğmuştur. Yaratıcılığı doğa üstü bir durum ve ilahi bir olay gibi görmek, pek doğru olmaz. Nitekim; *“Yaratıcılık sürecinin doğası yani sanatta yaratıcılık, yoktan var etmek gibi mistik ya da metafizik bir anlam içermez. Sanatta yaratıcılık algı yetisi üzerine bir düşleme, bir imleme yetisi katabilmek, bunun için de sezgi gücünü kullanabilmek demektir.”¹⁴*

¹³ ANTMEN Ahu, “ 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar”, Birinci Basım, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008, 33 s.

¹⁴ SOYGÜR Haldun, “Sanat ve Delilik”, **Klinik Psikiyatri** 1999;2, 124 s.

Öte yandan yaratıcılığı doğuştan bahşedilmiş bir yeti gibi görmek halk arasında yaygın bir şekilde kabul görmüş olsa da, bu konuda bilgi sahibi kişiler ve sanatçılar yetilerin sonradan kazanıldığını bilirler. Bu yüzden de sanatçılar çoğu zaman kendilerine yüklenen bu misyondan rahatsız olurlar ve kendilerinin sıradan olduklarına, diğer insanlardan farklı olmadıklarına ve yetilerin öğrenimler ile kazanılabileceğini topluma anlatmaya çalışırlar.

“Nitekim bizzat sanatçılar, kendi özel durumlarıyla tüm insanlara özgü durum arasındaki uzaklığı azaltmaktan hoşlanmakta, her insanda bir sanatçının saklı yattığını ve insan soyunun kökü kurumayıp dünyada tek insan var olduğu sürece sanatçının da var olacağını bize kesinlikle söyleyip durmaktadır.”¹⁵

Gene bu bağlamda, Ahu Antmen’ in “20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar” adlı kitabında yer verdiği ‘Henry Geldzaher’e Açıklamalar 1984’ yazıda; Yeni Dışavurumcu sanatçı Georg Baselitz, kendi resim tavrını ve kendine has üslubuyla ürettiği resimlerinin yaratma sürecini açıklarken yetenek ile ilgili görüşünü şu şekilde ortaya koymuştur:

“ (...) Her şeyi yapabileceğini söyleyen insanlar vardır. Bunun için yetenek gerekir. Bende yetenek yok. Ben resim yapmayı bilmem. Ama insanın keşifler yapabileceğine inancın vardır. İnsanın yapacağı şeyi kendisinin keşfetmesi gerekir ki bu da yetenek gerektirmez. Bu çok çalışmayla kendiliğinden gelir. İnsanlar ressam olabilmek için yetenekli olmak gerektiğini sanırlar. (...) Bu böyle kabul edilmiştir çünkü resim akademilerinde böyle zannedilir. Ama bu fikir, yeteneği olmayan birçok ressam tarafından çürütülmüştür- ve aslında onlar da sanat tarihini en çok etkilemiş olanlardır. Yeteneğimiz varsa, bir kağıdın üzerine gördüklerinizi, herkesin anlayabileceği bir şekilde resmedebilirsiniz. Bende böyle bir yetenek yok. Üstelik ben böyle bir yeteneğin bir engel teşkil ettiğine inanıyorum. Ben kendimi daha çok bu işin yabancıları olarak görüyorum, hani resim yap dediğinde nokta nokta başlayanlar gibiyim.”¹⁶

Sanatçıdaki yaratıcılığın kökenine inmek istediğimizde ise birçok farklı yaklaşımla karşılarız. Örneğin Freud'a göre yaratıcılığın kökeni bilinç dışındadır. Sanatçıyı yapısı bakımından içe dönük ve nevroza yakın bulan Freud, sanatçının gerçekleşmesi mümkün olmayan güçlü iç güdüsel gereksinimlerini doyuramaması sonucunda gerçeklikten

¹⁵ Sigmund Freud “Sanat Ve Sanatçılar Üzerine”, Çev: Kamuran Şipal, 2.baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001,104 s.

¹⁶ ANTMEN Ahu, “ 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar” , Birinci Basım, Sel Yayıncılık , İstanbul 2008, 270 s.

uzaklaşarak tüm ilgi ve libidosunu kendi fantezi yaşamının dileklerine aktardığını ileri sürer. Freud için sanat yapıtları birer yüceltme ürünüdür ve bastırılmış ilkel, cinsel, saldırgan dürtüler, yüceltme yoluyla toplum tarafından daha kabule uygun bir biçim kazanırlar. Yine Freud sanatsal yaratının kökenini oral fiksasyona (çocuğun ilk öğrenim sürecini oluşturan oral öğrenme) kadar götürür ve sanatsal etkinliğin ilk dışavurumlarını çocuklukta aramız gerektiğini vurgular. Tabi burada en önemli nokta, Freud'un çocuklardaki bu süreci ve onların tepkimelerini sanatçılarınkilerle özleştirmesidir.

“Oyun oynayan bütün çocuklar oynadıkları oyunlarla kendilerine özgü bir dünya yaratır; daha yerinde bir deyişle, yaşadığı dünyanın nesnelere kendi beğenisine uygun olarak kurduğu yeni bir düzen içine yerleştirir, böylece tıpkı bir sanatçı gibi davranır. Buna bakıp da, yaşadığı dünyanın çocuk tarafından ciddiye alınmadığını söylersek haksızlık ederiz; tersine, çocuğun yaptığı, oynadığı oyunu pek ciddiye almaktır; oyun uğrunda harcayıp tükettiği duygular kabarık toplamlara varır. Oyunun karşısı ciddilik değil gerçektir. Duygu donatımındaki eksikliklere karşın, oyunusal dünyasını gerçek dünyadan kuşkusuz ayırır çocuk; gerçek dünyanın gözle görülür elle tutulur somut nesnelere, hayalinde yarattığı nesne ve durumlara dayanarak yapar. Gerçek dünyaya böyle bir yaslanış dışında çocuk oyunlarını düşlemlerden ayıracak başka bir ölçüt yoktur.

(...)Sanatçı da tıpkı oyun oynayan bir çocuk gibi davranır; o da kendine bir hayal dünyası yaratarak, bu dünyayı ciddiye alır, yani zengin bir duygu hazinesine donatarak, gerçeklikten kesin sınırlarla ayırır onu.”¹⁷

Sonuç itibariyle tüm bunlardan anlıyoruz ki; sanatçı ile çocuk, *sanat ile oyun* arasında benzerlik olduğunu öne süren Freud; bir çocuğun oyun oynarken gösterdiği duygusal tepkilerle sanat arasında paralellik kurmaktadır. İşte bu paralellik doğrultusunda da sanatçıya ve yaratma sürecine açıklık getirmiş olur. Maslow* ise yaratıcılığı kişinin kendisini gerçekleştirme biçimi olarak tanımlar. Ona göre kendini gerçekleştiren insan gerçeği doğru algılama, özgür ve demokratik olma, şakacı olma ve yaratıcılık yetilerine sahiptir. Gelişme güdülerini, uzak ve çoğu kez ulaşılmaz olanaksız hedeflere duyulan ilgiyle gerilimi sürdürür. Sanatçıların hayalperestliği de işte bu

¹⁷ S. Freud, **a.g.e.**, 104, 105 s.

*ABD’li psikolog **Abraham Harold Maslow** (1908-1970) hümanist psikolojinin temsilcilerindendir. Bireyin ihtiyaçlarını sınıflandırdığı ‘**Maslow Teorisi**’ olarak da anılan meşhur ‘**İhtiyaçlar hiyerarşisi teorisi**’yle tanınır. Kısaca teoriye göre bireyin davranışlarında iki ana çıkış noktası vardır: *Birincisi*, her davranış belli bir ihtiyacı karşılamaya yöneliktir. *İkincisi* ise bu ihtiyaçların bir hiyerarşisi vardır. Bknz: Dr Şule Tankut Jobert “**Yeni Başlayanlar için Psikoloji**” 1.baskı 2009, 149 s.

erişilmez hedeflerden kaynaklanır.¹⁸ Yaratıcılık üzerine yapılan çalışmaları gözden geçiren Rollo May de bu alandaki malzemenin genelde az, çalışmaların da yetersiz olduğu saptamasını yaparak; yaratıcılığın hala psikolojinin üvey evladı konumunda kaldığını ileri sürer. Deha ve psikozun birbirine yakınlığını, yaratıcının açıklanamaz bir suç duygusu taşıdığını, birçok sanatçı ve şairin yaratılarının doruğundayken intihar etmiş olmalarını, üzerinde kolayca yorum yapılamayacak bir bilmeceler yığını olarak niteler.

Başka bir görüş de Anthony Storr^{*}’dan gelmiştir. Storr, kişiyi yaratıcılığa yönelten başlangıcın yabancılaştığını hissettiği bir dünyayla yeniden birleşme ve böylelikle öznel ile nesnel arasında yaratıcı köprüler kurma gereği duymak olduğunu söylemiştir. Kişi kaotik olduğunu düşündüğü bir dünyaya düzen getirme zorunluluğunu duyabildiği gibi, gerçekte yokluğunu duyduğu bir şeyi düşünmeyle telafi etmeyi de deneyebilir. Yaratıcı kişilerin en belirgin özelliklerinin bağımsızlık olduğunu belirten Storr, dizgelerinde basitliği yeğleyen ve düzenleme işini kendi yerine bir başkası yaptığında rahatlayan kişinin yaratıcı olmayan ve edilgen kişi olduğunu vurgular. Bu bağlamda gerilimi ve anksiyeteyi hoş görme yeteneğinin yaratıcı kişinin karakteristiği olduğunu bildirir.¹⁹

Lowa Üniversitesi Psikiyatri Bölümü’nde, yaratıcılık ve beyin konularındaki araştırmalarını sürdüren Ulusal Bilim Madalyası sahibi Nancy Andreasen, yaratıcılık sürecini ve yaratıcı kişinin özelliklerini değerlendirirken, yazarlarla yaptığı görüşmelerdeki alıntılardan yararlanmıştı. Bu alıntılardan bazıları şunlardı: “*Gerçeğin dışında bir duruma doğru kayıyorum*”, “*Bilinçli yazmıyorum. Sanki bir ilham perisi*

¹⁸ Bkz. Maslow AH “**Toward a Psychology of Being**”, D.Van Nostranr Company, New York 1968, 107s.

¹⁹ STORR Anthony “**Yaratma Dürtüsü**”, A yayınevi 1992, 230s.

* **Anthony Storr**: (Londra, 18 Mayıs 1920- a.y., 17 Mart 2001) İngiliz psikiyatrist, yazar. Eğitimini Winchester, Christ's College, Cambridge'de ve Westminster Hastanesi'nde tamamladı. 1944'de doktor olarak mezun oldu, daha sonra psikiyatri alanında uzmanlaştı. Sunday Times, Times Literary Supplement ve Independent gibi gazetelerde araştırma yazıları yayınlandı. Royal College of Physicians, Royal College of Psychiatrists ve Royal Society of Literature'da öğretim üyesi olarak çalıştı. Oxford'da emeritus profesör oldu. Londra'da öldü. Bknz: http://tr.wikipedia.org/wiki/Anthony_Storr

omuzlarımda oturuyor”, “Aklım gezintiye çıkmış gibi, konuşurken bile!”, “Her zaman kendimi görünmez biriymişim gibi hissettim.”²⁰ Ayrıca “Gerçeğin dışında bir duruma doğru kayıyorum.” İfadesinden de anlaşılacağı üzere bir çok yazar ve sanatçı, yaratmak için yoğun bir konsantrasyon ve odaklanma eğilimine girerler. Psikiyatrik terminolojide bu, “dissosiyatif durum”^{*} olarak tanımlanır; yani kişi bir anlamda kendisinden ayrılır ve mecazi olarak bir başka yere gider. Açıkçası bu durum, kişinin gerçekle bağının kesilmesi olarak görülebilir. Yaratıcı birey bir başka gerçekliğe doğru geçer ve orası da adeta içindeyken kaybolunan derin bir -bilinç-sizlik- kuyusu gibidir. “Bu durumdayken sanatçı bulanık, sabit olmayan kavramlar ve yapılar dünyasında saatlerce yaşamayı sürdürür. Bu yapı ve kavramlar giderek şiir, oyun, resim gibi yaratıcılık ürünleri olarak karşımıza çıkan maddi nesnelere dönüşürler.(Andreasen,1996;7)” Yani sıra Andre Gide'in Dostoyevski'yi anlatırken yazdıkları da bu bağlamda değerlendirilmelidir:

*“Gerçek sanatçı, yarattığı zamanlar, yarı yarıya kendi bilincinden uzakta gibidir O, kim olduğunu da tam olarak bilmez. O kendini ancak yapıtında, yapıyla ve yapıtından sonra tanıyabilir. Dostoyevski de hiçbir zaman kendini aramadı, o kendini çulğınca yapıtına verdi. Kitaplardaki kişiliklerde yitip gitti. İşte bu yüzden bu kişiliklerin her birinde onu buluruz.”*²¹

Sonuçta yaratıcılık mantığa dayalı bir süreç değildir. Bir tiyatro oyununun, bir inşaatın ya da bir resmin genel şeklinin oluşumuna katkıda bulunacak organizasyon, yapı ve planlama gibi unsurların aksine yaratıcılık ürününün özü bilinçli olarak planlanamaz ya da ortaya çıkarılmasına önceden karar verilemez. Öte yandan İlham perisi fikri ya da esinlenme gereksinimi mecazi anlamların ötesinde anlamlar içerir. “Birçok yaratıcı kişi de ilham alma sürecinde, aslında sadece bilinç dışı düşünce ve süreci ifade ettiklerini vurgularlar ve yaratıcılık süreçleri için, ‘Nereden geldiğini bilmiyorum ama oluyor

^{*} **Dissosiyatif** amnezide kişinin geçmişe ait belleğinde boşluklar olması yani yaşadığı dönemleri şu an hatırlamadığı bir durumun olmasıdır. Bu durum kişinin geçmişteki bütün hayatına dair herhangi bir zaman dilimi olabilir. Dissosiyatif bozuklukların başlıca özelliği bütünleşmiş ,bilinç , bellek , kimlik ,ve çevrenin algılanmasında güçlük olmasıdır. Bknz. <http://www.psikiyatr.com/dissosiyatif.htm>

²⁰Andreasen NC “**Creativity and mental illness: A conceptual and historical overview.** Depression and The Spiritual in Modern Art”, JJ Schildkraur ve A Otero (ed), Chichester, JohnWiley&Sons, 1996, 2-15 s.

²¹ SOYGÜR Haldun, “Sanat ve “Delilik”, **Klinik Psikiyatri** 1999;2:124-133s.

İşte' biçiminde açıklamalarda bulunurlar.(Andreasen ,1996;9)” Esinin gerçekleşmesiyle oluşan sanat fikri, özneye nesnenin bütünleştiği ortamdır. Bu özne-nesne diyalektiğinde estetik ürün oluşurken, sanatçı heyecanlarla yüküdür. “*Flaubert bu duruma hitaben şöyle demiştir: “Michelangelo, ben yaklaştığımda mermer titriyor derdi. Gerçek olan Michelangelo'nun mermere yaklaşırken titrediği idi.”*”²² Bu heyecanlarının yanı sıra; yaratıcı kişiler, sanatlarını oluşturmada etken olan farklı düşüncelerle doludurlar. (Aklım gezintiye çıkmış gibi. Konuşurken bile!) Bu karmaşık düşünceler muhakkak ki yaratma sürecine girmiş sanatçı için olağan bir durumdur. Fakat tabii yaratma sürecindeki bir sanatçının beynin nasıl çalıştığına ilişkin bilgilerimiz, gelişen nöroloji ve psikiyatri, çalışmalarıyla artacak, bu kişilerin beyin yapılarının nicelik ve nitelik olarak bir farklılık taşıyıp taşımadığı konusunda merak edilenler gün geçtikçe aydınlığa kavuşacaktır.

“Her zaman görünmez biriymişim gibi hissettim” işte bu ifade de; yaratıcı kişilerin disosiyatif duruma ve konsantre olmaya yatkın oldukları kadar, müdahil olmayan, soğukkanlı bir gözlemci gibi yaşadıklarının göstergesi gibidir. Başkalarına göre bu insanlar mesafeli, çevresinden kopuk hatta soğuk ve katı olarak değerlendirilebilirler.



Onlar ise kendilerini diğer insanların dışında kalmış, dünyayı gözlemliyormuş gibi hissederler. Bu durum, görünmez olmaktan ziyade dikkat çekme çabasında olan bazı yaratıcı bireylerin sergiledikleri, renkli ve göz alıcı yaşantıya aykırı eylemler gibi görünür. Diğer taraftan da birçoğu görünmeden başka insanların içlerini görebildiklerini ısrarla dile getirirler.²³ Sanatçının yapıtında görülen, ama aslında görünmeyen bir ruh gibi oluşunu Flaubert şu sözleriyle dile getirmektedir:

Resim 1: Ken Kiff, “Dark figüre”, Kağıt Üzerine Pastel 76x56 cm, 1970

²² Timuçin A “**Estetik**”, , 4. Baskı, Bulut Yayınları, İstanbul 2001, 10s.

²³ Andreasen NC, “**Creativity and mental illness: A conceptual and historical overview. Depression and The Spiritual in Modern Art**” , JJ Schildkraur ve A Otero (ed), Chichester, JohnWiley&Sons, 1996, 2-15 s.

*“Tanrı nasıl yaratısında görünmez ve tam güçlü olarak varsa, sanatçı da yapıtında her yerde sezilmeli ama görülmemelidir.”*²⁴

Sanatçının tüm bu özellikleri yaratıcılık sürecinin temelini oluştururken yukarıda açıklanan öznel deneyimlerle bağlantılıdır. Ayrıca bu özellikler yaratıcı bireyleri, ruhsal durumlarındaki düzensiz değişime ve belki de artmakta olan ruhsal karışıklıklarına karşı daha kırılgan ve dayanıksız hale getirir. Yanı sıra yaratıcı bireyi tanımlayan kişilik özellikler arasında daha önce de bahsettiğimiz gibi macera ruhlu olma, isyankarlık, bireycilik, duyarlılık, şakacılık, sadelik ve sebatkarlık vardır. Bu kişilik özellikleri bilişsel özelliklerin birtakım nitelikleriyle biraya getirilir ki bunlar ise, önyargılardan (ya da ego sınırlarından) yoksunluk, fikirlere karşı açıklık, yoğun merak, yoğun konsantrasyon, obsesyonality*, mükemmeliyetçilik ve yüksek düzeyde enerji gibi durumları içerir.²⁵

Yaratıcı insanların duyarlılıkları kuramsal olarak iki biçimde olabilir: Başkalarının yaşadıklarına, hissettiklerine karşı ya da bireyin kendisinin yaşayıp hissettiklerine karşı duyarlıdırlar. Yaratıcı kişi her iki açıdan da uçta yer alır. Sınırları zorlamak ve yoğun duygular beslemek, kaçınılmaz olarak zedelenme ve acı hissine sebep olacaktır. Buna karşın yetenekli insanların, kendilerini dayanıklı kılan özellikleri ve sebat gösterme becerileri de vardır. Çünkü farklı algılama eğilimlerinden dolayı toplumda sıklıkla reddedilmiş oldukları için sınırları zorlayıcı ve azimli olmaları kaçınılmazdır.²⁶

Diğer taraftan Yaratma eyleminin çoğu zaman doğum olayıyla benzer süreçleri içerdiği de söylenmiştir. Yaratma ediminin bilinçdışıdaki ilk etkisi şiddetli ve sarsıcı

²⁴ Timuçin A, **a.g.e**, 11 s.

* **Obsesyon:** İstenmeden, zorla zihinde yer ettiği izlenimi veren, bireyin kendisine yabancı bulunduğu halde, kendi zihninin ürünüymiş gibi algıladığı, zihninden silemediği, devamlılık içinde belli bir hedefe yönelmiş düşüncelerini obsesyon olarak nitelendirebiliriz. Bknz: Dr Şule Tankut Jobert “Yeni Başlayanlar için Psikoloji” 1.baskı 2009, 157 s.

²⁵ SOYGÜR Haldun, “Sanat ve “Delilik”, **Klinik Psikiyatri** 1999;2: 124-133s.

²⁶ Bkz. **y.a.g.y**, 124-133s.

bir duygulanımla yaşanır. Bu eylemin başlangıcı esin duygusuna dayanır. “*Yaratmaya ilişkin bilinçdışı etkinliğinin habercisi “esin”dir. Bilinçdışı’nın dolaysız verileri olan esin, bilinç düzeyine kısa süreli çabası çıkışlardır. Esin, yaratma ediminin ne başı ne sonudur.*”²⁷ Esinlenmeyle başlayan yaratma süreci, “karşılaşma” anıyla ve ondan sonra yaşananlarla devam eder ki; karşılaşma anı ne kadar yoğun olursa ortaya çıkacak olan eser de o kadar etkili olacaktır.

*“Sanatçılar resmetmeyi amaçladıkları kır manzarasıyla karşılaşılır, ona bakarlar, onu şu ya da bu açıdan gözlerler. Onun içine emildiklerini, yutulduklarını söyleyebiliriz. Ya da, soyut ressamın durumunda olduğu gibi karşılaşma, sonradan paletteki göz alıcı renklere ya da tuvalin katı cezbedici beyazlığında kendini dışa verecek bir fikirle, bir iç hayalle olabilir. Boya tuval ve diğer malzemeler burada karşılaşmanın ikincil kısmını oluştururlar; tastamam koyacak koyacak olursak karşılaşmanın dili, ortamıdır.”*²⁸

Sanatçıların gündelik, duygusuz ve sıradan olandan hoşlanmadıklarını, hep yeni arayışlar içinde bulduklarını, yeni dünyalara açılma fikrini benimsediklerini, böylece “soyun yaratılmamış vicdanının yaratıcıları olduklarını savunan May, yaratma sürecinde sanatçının sıra dışı, yoğun bir süreç içinde bulunduğunu kabul eder. Kalp atışları hızlanır, kan basıncı yükselir, dikkati bir noktaya odaklanır, çevreyle bağlantısı kesilir, yemek, içmek, uyumak gibi fiziksel gereksinimlerini unuttur, yorulmaksızın, kesintisiz çalışır. Ayrıca May, Sanatçının eserini yaratırken kaygı ya da korku duygusuyla değil, sanatçıda mutluluk ya da haz kavramlarının yerine geçen coşku duygusuyla ürettiğini öne sürer.

*“Sanatçılar, sizin gibi, benim gibi, yoğun karşılaşma anlarında çok belirgin nörolojik değişiklikler yaşarlar: Artan kalp vuruşu; yüksek kan basıncı; boyadığımız sahneyi daha canlı görebilmemiz için gözlerin kısılarak görüşün daralıp yoğunlaşması; çevremizdeki şeylere karşı (zamanın geçişine olduğu gibi) kayıtsızlaşma... İştahımızın kesildiğini duyumsarız kişiler yaratıcı edim esnasında yiyip içmekle ilişkisini kesip, yemek zamanını geçtiğini fark etmeden çalışmalarına devam edebilirler. Tüm bunlar, otonom sinir sisteminin (rahatlık, huzur ve beslenmeyle ilgili olan) parasempatik bölümünün işlevinin engellenmesi ve sempatik sinir sisteminin etkinleşmesiyle ortaya çıkarlar.”*²⁹

²⁷ VELİOĞLU Süleyman “**İnsan ve Yaratma Edimi**”, Türkiye İş Bankası Yayınları, 203s.

²⁸ Rollo May, “**Yaratma Cesareti**”, Metis Yayınları, İst. 2001, 64 s.

²⁹ y.a.g.e, 64 s.

1.3 Yaratıcılıklarıyla Nevroza Yakın Sanatçılar ve Ruhsal Bunalımları Üzerine Tartışmalar

Sanatçıların kendileri de dahil olmak üzere sanat çevrelerince irdelenen yaratıcılık ile ruhsal problemler arasındaki ilişki, birçok kez psikologların farklı bakış açılarıyla psikolojinin konusu olarak da gündeme getirilmiştir. Bu noktada da en çok bilenen Freud'un sanatçı psikolojisi üzerine ortaya koyduğu savlar ve bu savlara karşı gelişen yeni düşünceler ve tartışmalardır. Psikiyatristler, sanatçının yaratıcılığının yanı sıra psikolojik sorunları olan bir kişiliğe sahip olmasını tartışırken, sanatçılarda psikiyatrinin özellikle psikanalizin kendilerini ruh hastası, yapıtlarını da ruhsal patoloji ürünleri olarak gördüğünü düşünmektedirler. Aslında sanatçıların bir çoğu, yapıtına kimin nasıl, ne diye baktığını önemsemeyebilir. Çünkü onu değerlendirmek, eleştirmek, yada kategorize etmek başkalarının işidir ve onlar istedikleri gibi sanatçıyı yorumlayabilirler. Ama çoğu zaman değerlendirmeler ile sanatçılar arasında bu nedenle çeşitli sorunlar yaşanabilmektedir. Sanatçı, çoğu zaman psikiyatristi bir eleştirmen; bilinçaltından bilince, her yönünü, gizini görebilen biri olarak görmektedir.³⁰



Resim 2: Ken Kiff “Psikanalistle Konuşma” 1964

³⁰ Dr. Ayla Kapan EZİCİ, “Sanatçının Kişiliği ve Yaratma Psikolojisi”, **Anadolu Psikiyatri Dergisi**, 2005; 6, 122-127s.

20. Yüzyılın başlarında Fransız psikiyatristler; ruh hastaları, çocuklar ve primitif sanatçılar arasında bağlantı olduğunu kaydettiler. 1912'den evvel Avrupalı psikiyatristlerden Emil Kraepelin ve Karl Jaspers hastaların desen çalışmalarının psikopatolojilerini anlamaya yardım ettiğini gözlemlediler. Fakat tin ve görsel dışavurumun arasındaki ilişkinin üzerindeki kilit Sigmund Freud'un geliştirdiği bilinçaltı ve rüyaların imgelerinden yararlanarak yazdığı teorilere kadar açılmamıştır. Fakat daha sonra Freud, rüyalarını betimlemesini istediği hastalarından kelimelerin yetersiz kaldığı yerleri çizerek anlatmalarını söylemiş ve onların yaptıklarını kaydetmiştir. İşte bu gözlem insan ruhunu ve iç dünyasını sanatsal dışavurumla anlamanın yolunu oluşturmuş ve diğer psikiyatristlere de yeni yöntemleri için ilham verici olmuştur. Freud aynı zamanda sanatsal kavramlarını klinik çalışmalarının içine almış, kendi çalışmalarının yanı sıra görsel sanatlar üzerine de birçok teori üretmiştir.³¹

Freud ve içinde bulunduğu anlayış, sanatsal yaratıcılığın, kişinin (sanatçının) hastalıklı (nevrozlu) olduğunun bir kanıtı olduğunu belirterek, sanatçıyı "hasta insan" kategorisine sokar. Dostoyevski, Beethoven gibi sanatçılar ve eserleri üzerinde yaptığı araştırmalar sonucunda Freud, sanatçının baskı altında tuttuğu dürtülerini, itilerini, düş gücü ve imleme ile doyuma ulaştırmaya çalıştığını öne sürer. Bu bağlamda da sanatçının yaratma nedenlerinin gerisinde yaşam öyküsü, kişiliği ve davranışları yattığı sonucu çıkartılabilir. Örneğin, Dostoyevski'nin babasına olan nefreti, onun ölmesini istemesi ama bir taraftan da bundan suçluluk duyması 'Karamazov Kardeşler' adlı romanında yansımaları bulur.³² Buradaki sahneyi Freud oedipus kompleksiyle açıklarken, *Storr* Dostoyevski konulu "Otobiyografik İnceleme" sinde yazarın belirleyici ve onu farklı kılan kişilik özelliklerini açıklamıştır: "*Dostoyevski'nin zengin kişiliğinde ayırt edilebilen dört ayrı yön var: yaratıcı sanatçı, nevrotik, ahlakçı ve günahkar.*"³³

³¹ FREUD S, "Psikanalize Giriş Dersleri", Çev: Selçuk Budak, 4.Basım, Öteki Yayınevi, İstanbul 1999, 82s.

³² Bkz. FREUD S. "Sanat ve Edebiyat", Çev: E Kapkın, AT Kapkın, Payel Yayınevi 1999, 430s.

³³ STORR Anthony, "Yaratma Dürtüsü", Çev: İpek Babacan, A yayınevi, İstanbul 1992, 16 s.

Freud bir konferansında “Sanatçı yapısı bakımından içedönüktür; nevroza uzak sayılmaz.” diyerek sanatçının güçlü içgüdüsel gereksinimlerin baskısı altında olduğunu doyumsuz her insan gibi gerçekliğe sırt çevirerek tüm ilgisini ve libidosunu kendi fantezi yaşamını, dileklerini gerçekleştirmeye yönelik yaşadığını belirtmiştir. Hal böyle olunca insanın aklına ister istemez şu soruyor geliyor: Tolstoy’un “Savaş ve Barış”ı, Betthoven’in “9. Senfoni” si sadece bu nedenle mi yaratılmışlardır? İşte bu noktada Freud’un görüşü birçok tartışmayı ve eleştirileri de beraberinde getirmiştir. Muhakkak ki Freud’un anlayışı bazı sanatçıların bazı yapıtları için kısmen ya da tümüyle geçerli olabilir ama insanlık tarihinin yaratılmış bütün yapıtlarını böylesi bir dürtünün güdümünde görmek, onu kabullenmek de olası değildir.

İnsan varlığı, sadece bilinçdışıyla hareket eden bir çocuk mudur ? Onun bilinci, erişkinliği, tinsel değerleri, ülküleri, ileriye dönük düşünceleri yok mudur? Elbette vardır ve büyük yapıtlar böylesi bir süreçten geçerek, estetik çerçeve içinde varolurlar. “*Bir ressamın resim yapması, sadece anal dönem saplantısıyla ilişkilendirilerek 3 yaşındaki bir çocuğun dışkıyla oynamasının engellenmesine bağlanamaz. Yaratıcılık bütün bunlardan öte bir şeydir.*”³⁴ Bu bağlamda sanatçının saplantılarının olması, kişilik yapısının şizoid*, histerik*, yada fantaziye eğilimli vb. olması olasıdır ama bunlar her şeyi açıklayamaz. O zaman neden bütün anal dönem saplantısı olan kişilerin ressam heykeltraş olmadıkları, bütün obsesif kompulsif, histerik hastaların sanatçı değil de nevrozlu oldukları açıklanamaz. O nedenle de psikanaliz, yaratma süreciyle ilgili olarak belirli düzeyde ve belirli çerçeve içinde bir şeyler söyleyebilir sonucu ortaya çıkar.

³⁴ Prof. Dr. Yusuf Alper “Freud’dan Bugüne Yaratıcı Sanatçı Psikodinamiğine Bakış” XI. Anadolu Psikiyatri Günleri Kongre Tam Metin Kitabı, 22s.

* **Şizoid** kişilik bozukluğu sosyal ilişkilere karşı ilgisizlik, soğukluk ve duygusuzluk olarak ifade edilebilir. Bu hastalık ergenliğin başında duygusal ve sosyal olarak kişinin başkaları ile iletişim kuramaması ile kendini göstermeye başlar. Bu kişiler günlük hayatta normal insanlar gibi yaşamlarını sürdürebilirler ama başkaları ile anlamlı ilişkiler kuramazlar. Bknz: Otto Kernberg “**Sapıklıklarda ve Kişilik Bozukluklarında Saldırıcılık**”, Metis Yayınları,

* **Histeri**: Heyecan ve gerginlik halinin kontrolden çıkmasıyla, duygularda taşkınlık, geçici kişilik değişimleri ve fiziksel belirtilerle kendisini gösteren zihinsel rahatsızlıktır. Freud psikanalize ilişkin ilk görüşlerini histeri hastalarıyla çalışırken ortaya koymuştur. Bkz: Dr Şule Tankut Jobert “**Yeni Başlayanlar için Psikoloji**” 1.baskı 2009, 155 s.

Freud da zaten psikanalizin sanatsal yeteneğin doğasını aydınlatma, sanatçının çalışma yöntemlerini açıklamada bir şey yapamadığını belirtmiştir.³⁵

Sanatçının kişiliği ve yaratıcılığı konusundaki Freud'a karşı bir görüş C.G. Jung'dan gelir. Jung bu konudaki düşüncelerinin ilk basamağında, sanat uğraşının doğal olarak sanatçı açısından psikolojik bir yönünün bulunduğunu, ancak, psikoloji-sanat ilişkisi söz konusu olduğunda, sanatın özüne zarar vermeyen bir yaklaşım içinde olmak gerektiğini, gerçekte sanat eserinin ne olduğuna sanat estetikçilerinin karar verebileceğini belirtmiştir.³⁶ Ancak sağlıklı bireylerin sanat eseri yaratabileceklerini söyleyen Jung'a göre psikanalist nevroz olgusunu, mesleğinin merceği ile bakarak bir sanat yapıtı gibi görebilir. Fakat sanat yapıtının tıpkı nevroz gibi aynı psikolojik koşullar altında doğduğu tartışılmaz gerçeğine karşın, akli başında, meslekten anlayan birinin patolojik bir olguyu sanat yapıtıyla karıştırmayacağını, ister nevrozlu bir aydın için, ister şair için isterse normal bir insan için olsun, söz konusu koşulların aynı ve değişmeden kaldığını söyler. Bu insanların hepsinin ana-babalarının bulunduğunu, her birinde bir baba ya da ana kompleksinin söz konusu olduğunu, hepsinin cinselliği tanıdıklarını, dolayısıyla bu kişilerin de bazı ortak ve insana özgü güçlüklerinin olmasının olağan olduğunu belirten Jung, tüm bunların her normal insanda da görülecek şeyler olmasını bir sanat yapıtının eleştirilmesinde belirli bir kazanç sayılamayacağını vurgular.³⁷

Jung'un yaklaşımına en büyük desteği verenlerden biri, varoluşçu psikiyatrist May'dir. May, sanatçının yaratma nedenini toplumdaki değerleri sarsılmış, benlik ve trajedi duygusunu yitirmiş "yalnız" bireyin, ancak yaratıcı bir süreç içine girerek kendisinin bilincine varması, benliğini tekrar bulması olarak açıklar. May'a göre, bilinçsizlik kendinden geçmenin ötesinde, kendisiyle tümleşmiş, bilinçli bir itiyile

³⁵ bkz. y.a.g.y, 22s.

³⁶ E.KAPAN Ayla, " Sanatçının Kişiliği ve Yaratma Psikolojisi", **Anadolu Psikiyatri Dergisi** 2005;6 125s.

³⁷ Jung CG. "**Analitik Psikoloji**". E Gürol (Çev.), İstanbul, Payel Yayınevi, 1997, 308,309 s.

dönüştürülen bir enerji olarak nitelendirdiği yaratıcılık olgusu; ancak kendi özel kültürümüzdeki önemli bir psikolojik sorunla bütünleşebilir. Örneğin, Van Gogh delirebilir, Gauguin içe kapanık bir insan olabilir, Poe alkolik olabilir, Virginia Woolf ciddi bir çöküntü içine girebilir (hatta intihar edebilir).³⁸ Ama bu durum, May'e göre bu kişilerin hasta olduğu anlamına gelmez. Bir kişilik özelliği olarak yaratıcılık ve özgünlük olgularının kültürlerine uymayan (belki aykırı) kişilerde bütünleştiğinin açık olduğunu, ama bu durumun yaratıcılığın nevroz sonucu ortaya çıktığı düşüncesini destekleyemeyeceğini vurgular. Savlarında haklı olduğunu göstermek içinde "Eğer yaratıcılık nevrozla bütünleşiyorsa, sanatçıların nevrozu tedavi edildiğinde artık yaratmayacaklar mıdır?" sorusunu sorar. "Yeteneğin hastalık, yaratıcılığın da nevroz olduğunu öne süren bu savlara karşı gerçekten güçlü bir tavır almalıyız." diyerek tepkisini ortaya koymuştur.³⁹

May, nevrotik bir insanın da tıpkı sanatçıda olduğu gibi yalnızlık, hiçlik, yabancılaşma duygularıyla boğuştuğunu; ancak sanatçı bu duygularını yaratıcılığı aracılığıyla ortaya koyarken, nevrotik kişinin bunu yapamadığını, bu çelişkileri yaratıcılığa dönüştürememenin yetersizliği ve bu duyguları reddetmenin olanaksızlığı arasında sıkışıp kaldığını öne sürer. Sanatçının nevrotik olarak kabul edilmesine karşı olsa da, "iyi-uyumlu" insanların büyük ressamlar, heykeltıraşlar, yazarlar, mimarlar, müzisyenler olmalarının çok nadir olarak karşımıza çıktığı saptamasında bulunarak, yine de sanatçı insanın ayırıcı özellikler taşıdığını kabul eder. O'na göre sanatçılar, genellikle kendi iç dünyalarına dönük, yumuşak huylu bireylerdir. Ancak, tam da bu özellikleri (yumuşak huylu olmaları) onlara, baskıcı bir toplum açısından çekinilecek kişiler olma niteliği kazandırıyor. Çünkü sanatçı, doğası gereği "kafa tutma" gücünü kendinde görür, "asi"dir aynı zamanda.⁴⁰

³⁸ Bkz. Şahiner R. "Yaratıcı Bir Cesaret Üzerine". İstanbul, Cumhuriyet Dergi Eki, 14 Ekim 1999, 10s.

³⁹ May R. "Yaratma Cesareti", Çev: A Oysal, İkinci baskı, Metis Yayınları 1994, 62s.

⁴⁰ y.a.g.e, 67s.

Rank* ise insan tiplerini normal ve nevrotik olarak tanımlayan psikolojiyi kabul etmediğini ve üçüncü bir insan tipinin, psikanalizin hasta yorumundan kurtarıp kendi başına yaratıcı bir tip olarak sanatçı kişiliğini ortaya koyduğunu söyler. Estetik ve sanat üzerine yazdıklarıyla tanıdığımız Moissej Kagan'ın görüşleri de Rank'ı destekler niteliktedir. Kagan, sanatçının kişiliğini, diğer kişilik tiplerinden ayıran özellikleri yönünden incelemek gerektiğini, psikolojik ve estetik bağlamda sanatçının insan kişilikleri içinde kendine özgü bir yapısının olduğunu savunur. Kagan'a göre sanatçının yaratıcı kişiliği, günlük yaşamdaki kişiliği değildir; ikisi arasında uçurumda yoktur. Tersine, iki kişilik yönü birbirine organik olarak bağlıdır, biri diğerini besler. Ancak, tam bir özdeşlik yoktur.⁴¹

Sonuç olarak, burada söz konusu edilen saptamalarla birlikte, sanatçının kişilik özellikleri ve yaratma nedenleri olarak sıralanabilecek görüşlerden bazıları da şunlardır: Yaşamı bir oyun gibi algılamak, hayatın sorunlarına karşı şaka duygusuyla yaklaşabilmek, yaşama ve sanatına dışarıdan bakabilmek, içindeki çelişkileri fark edip dengeleme ve uzlaştırma olgunluğunda olmak, ölüme meydan okuma ve daha çok sevilme arzusunda olmak, kişiliğini bulabilmek, kendini dengelemek, yaşamını anlamlı kılmak için yaratmak, ilgi çekmek, önemsenmek.⁴² Bahsettiğimiz tüm bu özelliklerinin yanı sıra sanatçı, dünyada tek başına olduğu duygusuyla, sakince ve pür dikkat resmini yapar ve en önemlisi de, o sırada eserini ortaya çıkarmaktan başka hiçbir kaygısı yoktur. Sonuç itibarıyla sanatçılar üzerine yapılan tartışmalara ve ortaya atılan yeni fikirlere rağmen, insanlığın tarihiyle özdeş olan sanat, sanatçı, yaratıcılık kavramlarının yanı sıra insan beyninin ve kişiliğinin tüm sırları kolay kolay çözüleceğe benzemiyor.⁴³

***Rank Otto:** Avusturyalı psikanalizci (Vienna 1884 -New York 1939). Freud'un en iyi öğrencilerindendir. Bazı teorileri, özellikle nevrozun oluşum sebeplerinin başlıca kaynağı olan «doğum travması» ile ilgili teorileri, freud'cu doktrinde yer almaz. Başlıca eserleri: "Sanatçı" 1907,"Şiir ve Efsanede Mahrem Zinası"1919,"Doğum Travması"1924.Bknz:<http://www.vik2.com/tags/otto-rank-in-kisilik>

⁴¹ Kagan M, "Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat", Çev:A Çalışlar, Altın Kitaplar, 1982, 290s.

⁴² Erinç S.M. "Sanat Psikolojisine Giriş", İkinci baskı, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2004 ,93s.

⁴³ Bkz. EZİCİ KAPAN Ayla, "Sanatçının Kişiliği ve Yaratma Psikolojisi" Anadolu Psikiyatri Dergisi 2005;6 , 122-127s.

1.4 Dışavurumcu ve Yeni Dışavurumcu İlgiler Dahilinde Sanatçı Tavrı

Şimdi, genel bir ifadeyle sanatçıyı sanatçı yapan özellikleri, onların yaratma süreçlerini ve bu süreçlerde yaşadıkları ruhsal dalgalanmaları üzerine değindiklerimize, Dışavurumcu ve Yeni Dışavurumcu sanatçının kişiliğini anlama yolunda kullanarak devam edebiliriz. Tabii öncelikle bizi ilgilendiren, çalışmanın ikinci ve üçüncü bölümlerinde de ayrıntılarıyla duracağımız, bu sanat akımlarının nasıl bir (sosyo-politik) ortamda oluştuğudur. Yani, sanatçıların yaşadıkları dönemden ne şekilde ve ne kadar etkilendikleri, bu değişimlerin eserleri üzerindeki yansımaları sanatçıyı anlamamızda önem arz edecektir.

Sanat akımları içerisinde dış dünyayı coşkulu bir duygulanımla resimleyen İzlenimciliğin aksine, iç dünyanın anlatımına yönelen Alman Dışavurumculuğu, 1900-1935 yılları arasında sanatçıların arasında kabul görmesiyle, yirminci yüzyıl sanatının en sürekliliği olan ve en geniş kapsamlı anlayışı haline gelmiştir. 19. yüzyılın sonlarında yeni endüstriyel yaşamın insan üzerinde bıraktığı tüm olumsuzlukları ele almak ve toplumun ilk kez karşılaştığı yeni yaşama karşı isyanını biçimlendirmek Dışavurumcu sanatçıların temel amacı olmuştur. Aslında “*Sanayileşmiş bir toplumda, bireyin kişilik tepkileri giderek, ortak bir kitle bilincine yönelik hal almıştır.*”⁴⁴ İşte bu tepkileri ve duygulanımları daha güçlü yansıtabilmek için sanatçılar, tasarımda denge yada güzellik gibi geleneksel kavramlardan uzaklaşarak biçim bozma yöntemini kullanmışlardır. Adnan Turanî, Ekspresyonistlerdeki bu yaklaşım biçimini geçmişteki anlatım biçimlerini bir kaleme kenara atmak olarak nitelemiş ve kaba, haşin bir duygu ile sanatçıların, doğa biçimlerini kırıp, parçalayan, hür, pervasız, isyankâr (brutal -kaba- ifade) görünümler elde ettiklerini belirtmiştir.⁴⁵

⁴⁴ Yrd.doç Gülay Yaşayanlar Sağlam, “Batı Avrupa ve Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 1992, 4s.

⁴⁵ Turani Adnan, “Çağdaş Sanat Felsefesi” Remzi Kitapevi Yayınları, İstanbul 1998, 65s.

Sosyo-Politik olayların etkisi altında kalan dışavurumcu sanatçılar, I.Dünya Savaşının sarsıntılarını üzerlerinden kolay kolay atamamışlar, dönemin karmaşık ve karanlık ortamı içinde yaşadıkları acıları ve ruhsal çöküntülerini belirgin bir biçimde eserlerine yansıtmışlardır. Özellikle dışavurumcu sanatçıların eserlerinde savaşın izleri apaçık ortadır. Konuyla ilintili olarak Antmen’inde belirttiği üzere: “*Birey ve toplumda oluşan ruhsal birikimler boşalma gereksinimi ile patlamalara neden oldu. Bu yeni kimliğini araştıran, sorgulayan insanın oluşturacağı sanat artık öncekilerin izleyicisi olamazdı ve olmadı da.*”⁴⁶ Öte yandan, I. Dünya Savaşı’nın oluşturduğu kaos, insan anlayışının değişmesine de neden olmuştur. Çünkü, bilim ve teknolojinin insanlığı tahrip etmesi, insanı değersizleştiren bir araç olarak kullanılması, varlık arayışı içindeki insanın kendisini bir yandan güçlü, öte yandan da çaresiz ve güçsüz hissetmesine yol açmıştır. Bu nedenlerden ötürü, Dışavurumcu sanatçının, sanatına yansıyan kötümserlik, korku ve endişe, içsel bir yabancılaşmayla oluşan biçim ve ifadelere dönüşmüştür, ki resimlerdeki figürlerde görülen aşırı deformasyonlar, içsel yabancılaşmanın yansımalarıdır.

Fakat, Dışavurumcu sanatçının, iç dünyasına yönelişi, dönemin siyasi ve ekonomik sorunlarını göz ardı ettiği eleştirilerini de beraberinde getirmiştir. Sonuçta, bu eleştiriler bir fikir çatışması yaratmıştır: “Önceleri faşizm, burjuva şiddet ve savaş karşıtı çıkışlarla, o dönemde yapılan sosyalist devlet modeline bir sempati doğmuş, ancak zamanla Nasyonal Sosyalistlerin kurduğu ılımlı ilişkiler ve giderek kronikleşen Nietzsche düşkünlüğü sosyalistlerin öngördüğü, toplumcu gerçekçi bir çizgiye dönüşmüştür. Oysa “*Dışavurumcu*” sanat başlangıçta çizgisinden oldukça uzaklaşmış, kitlesel boyutunu yitirmiştir.”⁴⁷ Yani, dışavurumculuğun başlangıçtaki düşünce sistemlerinden biri Nietzsche felsefesi olmuştur. Filozofun felsefesi, dışavurumculuğun en sevdiği motiflerle örülüdür. “*Gerilim, acıma, tutku, başkaldırı, içedönüklük, trajik bir karamsarlık, hüznü*

⁴⁶ BEYKAL Canan, “Dışavurumculuk”, **KALIN-Dışavurumculuk Sanat Seçkisi**, Sayı: 7, 1988,12s.

⁴⁷ Bertolt Brecht, Ernst Bloch, Georg Lukacs, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin; “**Estetik ve Politika**”, Çev: Ünsal Oktay, Eleştirel Yayınevi, İst. 1985, 97s.

ve gergin hava, Nietzsche'nin vazgeçilmez motifleridir.”⁴⁸ İşte, Nietzsche'nin bu nihilist ruhu ile algılanmış ve yorumlanmış düşünce sistematiği, dışavurumcular üzerinde yönlendirici olmuştur. Toparlarsak;

“Ekspresyonistleri birleştiren ana öge, çağın insanının içinde bulunduğu kaos ve gelecek endişesidir. Onlar insanlığı sarsmayı, içinde bulunduğu eylemsiz ve kaderci tavrından kurtarıp, değiştirmeyi, önlerindeki belirsiz geleceğe hazırlamayı amaçlarlar. Ekspresyonizm'de yeni bir insan, bilinçli bir toplum, tümüyle yeniden oluşturulacak bir yaşam özlemi vardır ki, bu ancak birey olarak insanın içindeki değişimle, onun içten yenilenmesiyle mümkün olabilirdi. Bu nedenle Nietzsche'nin “Sizler yeterince acı çekmiyorsunuz bence” sözlerini ilke olarak almışçasına kendilerine ve topluma karşı acımasız, karamsar, gerilimli ve tutkuludurlar yapıtlarında. Önce kendi benliklerini, sonra tüm insanlığı sorgularlar. ‘Yeni İnsan’a duyulan özlem, öncelikle genel geçer kuralların yadsınmasını gerektirir. Akla yatkın ve uyumlu olmakla yeni insana ulaşmayacağına bilincindedirler. İnsanın arayışları, sevinçleri, acuları, kısaca insan gerçeği ancak ruhun yoğun dışavurumu ile sergilenebilirdi. Duygu ve tutkuları dışavurmak, bir tür katharsis'dir bu eylem.”⁴⁹

Ekspresyonizm duyguların anlatıldığı bir sanat hareketi olarak tanımlanmış, sanatçının içsel dünyasını araştırmanın altını çizmiştir. Bu anlamda başı çekmiş olan Paul Gauguin'in ve Vincent Van Gogh'un çalışmaları belirgin bir biçimde Ekspresyonistdir. Çünkü onlar duygu yüklü renkler ve fırça darbeleriyle resim yapmışlardır. Diğer taraftan yirminci yüzyılın başlarında Wassily Kandisky ve diğer ressamlar soyut biçimler ve duygularla iletişim kuran saf renkler kullanmışlar ve seyirciyi bu iletişimi duyumsamaya davet etmişlerdir. Kandisky ona mahsus olarak araştırdığı spirtualite ve psikoloji ilişkisinin içinden çıkan etkileyici renkleri ve doğaçlamayla oluşmuş biçimleri, çizgileri kullanmıştır. O, bilinçaltından özgürce taşan düşünceleri çalışmalarına yansıtmaya inanmıştır. Sonuçta Kandisky, diğer ekspresyonistler ve sürrealist ressamlar sanatı psikolojik temele dayalı, spontane gelişen bir olgu olarak değerlendiren topluluklardır. Ayrıca bu topluluklar Freud'un bilinçaltını anlama ve insan davranış biçimlerini çözümleme üzerine geliştirdiği yöntemlerden de yararlanmışlardır.

⁴⁸ Yrd.doç Gülay Yaşayanlar Sağlam, “Batı Avrupa ve Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) 1992, 10s.

⁴⁹ ÖZAYTEN Nilgün, “Dışavurumculuk”, **KALIN-Dışavurumculuk Sanat Seçkisi**, Sayı: 7, 1988, 29s.

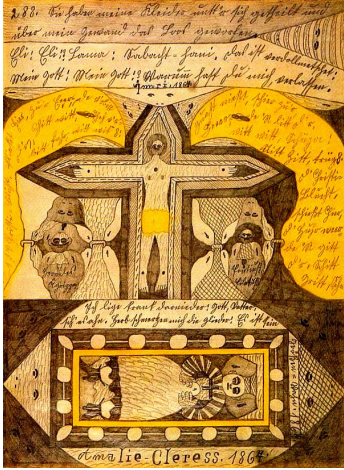
20. yüzyılın başı itibariyle psikiyatri, zihnin içsel çalışmalarını anlamaya girişmişken, sanatçılar da çalışmalarında psikolojik gönderiler içeren imgeleri gözler



Resim 3: Jean Dubuffet, “Zafer ve Şan”, 1950

önüne sermişlerdir. Dönemin bazı sanatçıları sanatçı olmaktan çok, çocuklar ve ruh hastalarının doğal yaratıcılıklarını keşfetmişlerdir. Böyle bir anlayışla Jean Dubuffet ve onun gibi birçok sanatçı Art Brut akımını çıkartmışlardır. Dubuffet de Prinzhorn ve Morgenthaler koleksiyonundan etkilenmiş, çocukların ve ruh hastalarının sanatsal üretimlerinden yararlanmıştı. Tek ve seçkin çalışmalardan oluşan bu akım içeriğiyle, yarattığı etkiyle, farklı alanların da ilgi odağı haline gelmiştir.⁵⁰

“ Art Brut (ham sanat), 1945 'te Fransız sanatçı ve yazar Jean Dubuffet 'nin (1901-1985), eğitilmiş sanatçıların dışındaki insanların yaptığı resimler ve çizimler ve heykellerden topladığı koleksiyonu tamamlamak için bulduğu terimdi. Dubuffet bu insanları gerek akademik eğitimin, gerekse toplumsal uzlaşmaların ölüleştirici etkilerinden masun ve bu yüzden gerçek ifade ediciliği sağlayacak yaratıcı eserler üretmeye ehil sayıyordu. 2.Dünya Savaşı yeni sona ermişti ve Avrupa 'nın büyük kısmı enkaz halindeydi. Gelenekler ve değerler, en az şehirler ve kasabalar kadar moloz yığına dönmüş, sanatçılar da başka herkes gibi her şeye baştan başlama halinde görünüyordu. Dubuffet 'nin ilgisini kışkırtan şey, savaş öncesi Sürrealistlerin, işgal sırasında açılan çocuk sanatı sergilerinde ve büyük ölçüde de savaş-sonrasında



1946'da ve 1950'de Paris'teki St-Anne psikiyatri hastanesinde hastaların çalışmalarıyla açılan sergilerde delilerin yaptıklarına duydukları ilgiydi. Dubuffet ayrıca Berlinli psikiyatrist Dr.Hans Prinzhorn'un öncü çalışması Artistry of the Mentally II'i (1922) okumuş ve 1945'te İsviçre'deki psikiyatri hastanelerini dolaşmıştı. 1948'de Dubuffet ile eleştirmenler André Breton ve Michel Tapié, o zamana değin resmi sanat dünyasının dışında ama ona paralel olarak var olmuş, “bazı vahşi yaratıklar kadar gizli kuytularda saklanıp evcilleşmemiş” ham sanat çalışmalarını toplayıp incelemek üzere, kâr gütmeyen bir şirket olan Companie de l'Art Brut'u kurmuşlardı. Koleksiyondaki en ünlü ham sanat sanatçılarından biri, İsviçreli şizofren Adolf Wölfli'ydi (1864-1930), Wölfli yaklaşık otuz yıl boyunca tumarhanedeki hücrelerinde muazzam hacimdeki otobiyografisiyle uğraşmış, hayatının gerçek ve düşsel yönlerini oldukça işlenmiş bir ayrıntılı metin ve illüstrasyonlar halinde fantastik bir yolculuğa dönüştürmüştü.”⁵¹ Resim 4: Adolf Wölfli, 1920

⁵⁰ KURT Somnur “Sanat ve Delilik ve Dışarıda Bırakılanlar” **Artist Modern**, Ekim 2009, 31 s.

⁵¹ www.felsefekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat_akimlari_HamSanat.html - , DEMPSEY Amy “**Modern Çağda Sanat: Üsluplar, Ekoller, Hareketler**”, Çeviri: Osman Akınhay, Akbank Yayınları 2007

Ham sanat koleksiyonundaki eserlerin çoğunu akli bozukluktan muzdarip insanlar oluşturmasına rağmen Dubuffet “psikiyatrik” sanat diye bir Şeyin varlığına inanmamış, delilerin sanatı ile eğitimsizlerin ya da kendi kendilerini eğitmiş sanatçıların sanatı arasında bir ayırım yapmamıştır. Bilakis ikisini de sıradan insan’ın eserleri, yaratıcılığın demokratik doğasının kanıtları olarak öne çıkarmıştır. Özellikle hayranlık duyduğu Şey, ham sanatın yalın gücü ve dizginlenmemiş anlatımcılığıdır.⁵²

Dubuffet Şunları ekler: “Öteki sanatçılar kendilerini, da Vinci ya da Michelangelo ile özdeşleştiririler – benim aklımdaysa Wöfli ve Müller gibi sanatçılar vardı.(Her ikisi de İsveç akıl hastanesinde uzun süre kalmışlardır.) Benim sevip hayran olduğum sanatçılar bunlardı. Hiçbir zaman Ham Sanattan doğrudan etkilenmedim, bunların bana büyük yardımı oldu. Ben onları kendime örnek aldım”⁵³

Ham Sanat’ın ruh hastalarının sıra dışı ve zengin hayal dünyasına işaret etmesi, ruhsal durumun sanatçı üzerindeki etkisine tekrar dönmemize etken olmuştur. Aslında sanatçıların hayatlarına baktığımızda onların da duygusal ceza çektiğini yada duygusal karmaşa içinde yaşadıklarını da görürüz. Bu bağlamda Platon sanatçıların Tanrıların ilahi deliliği ile donatılmış olduklarını, akla gelen daha olumlu bir bakış açısı da yaratıcılık, yetenekli ve aynı zamanda kişisel bir kalite veya verilmiş bir hediyedir diye not etmiştir. Tabi bu ifadenin yanı sıra ortada bir gerçek vardır ki o da; birçok ünlü sanatçının bestecinin ve yazarın ruhsal hastalıklardan özellikle depresyon ve manik depresif bozukluklardan ötürü acı ektikleridir. Susan Sontag içinde durum aynıdır.

“ Susan Sontag’a göre sanatçı örnek bir ilekeştir. Modern bilinç açısından sanatçı (azizin yerini alarak) örnek bir çilekeş olmuştur. Sanatçı hem acı çekmenin en derin katmanlarına inmiş, hem de acısını yüceltmede (Freud’cu anlamda değil sözcüğün düz anlamıyla yüceltmede) profesyonel bir yöntem keşfetmiştir. Sanatçı bir insan olarak çektiği acıyı sanatta elde edeceği kazanç uğruna kullanmayı keşfetmiş kişidir.”⁵⁴

Araştırmalarda bazı ruhsal hastalığı olan insanların yaratıcılıklarının açığı çıktığı gözlemiştir. Bu duruma en iyi örnek, duygu durum bozukluğu rahatsızlığıyla acılar

⁵² www.felsefeekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat_akimlari_HamSanat.html -

⁵³ Kuspit Donald “**Sanatın Sonu**” Çev: Yasemin Tezgiden 2. Basım, Metis Yayınları 2006, 136s.

⁵⁴ Sontag S. “**Sanatçı: Örnek Bir ilekeş**”, Çev: Y Salman, MG Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul 1991, 76 s.

çekmiş olan Vincent Van Gogh' tur. Ailesinde diğer bireylerinde (kardeşlerinde) psikolojik rahatsızlıkların olduğu tespit edilen Van Gogh'un biyografisindeki raporlara göre, çocukluğundan beri depresif olduğu ve bunu yetişkinliğine taşıdığı belirtilmiştir. Fakat Van Gogh, Theo'ya mektuplarından birinde de ifade ettiği üzere yaşadığı içsel karmaşanın yani hastalığının resim yapmaya engel teşkil etmediği inancındadır.

“Çalışmalarım iyi gidiyor. Yıllar yılı boşuna aradığım birçok şeyi buluyorum. Bunu farketdiğimde de, Delacroix'nın, senin de bildiğin o sözü geliyor aklıma hep. Hani, artık soluğu da dişleri de kalmadığı zaman resmi keşfettiğini söylemiş ya. Peki, başımda bu ruh hastalığı var, tamam. Ruhsal bunalımlar geçiren birçok sanatçıyı düşünüyorum ve hiçbir şey yokmuş gibi, hastalığın resim yapmayı sürdürmeme engel olmadığını yineliyorum kendime.”⁵⁵

Manik durumda olduğu sekiz yıl içinde aşağı yukarı sekiz yüz çalışma yapan sanatçı yaşamının son yıllarında ise dört yüz çalışma üretmiştir. Yani hastalığı üretiminde azalma yaratmamıştır. Yanı sıra Vincent manik depresif belirtiler gösterse de ona yüzün üzerinde teşhis konmuştur. Bunlardan bazıları şizofreni, beyin tümörü, absent bağımlısı, epilepsi, frengi'dir. Ancak daha çok manik depresyon üzerinde durulmuştur. Bazı psikanalistler sanatçıların sanat yaparken psikolojik sorunlara ve duygusal bunalımlara itibar ettiğini iddia etmiştir. Tabi şöyle de bir gerçek vardır ki; Van Gogh çalışmalarının duygusal acılardan gelmesi gibi birçok sanatçı da bu ortak kaderi paylaşmış ve talihsizliklerinden, mutsuzluklarından ilham alarak sanatsal çalışmalarının üretmişlerdir. Bunlardan biride altı yıl birlikte çalıştığı Die Brücke Grubundan ayrıldıktan sonra sanatsal yaşantısını tek başına sürdüren, dışavurumcu sanatçı Kirchner'dır. İçinde bulunduğu ortamda iç hesaplaşmalar, varoluş sorgulamaları yaşayan sanatçı 1914'de Birinci Dünya Savaşının patlak vermesiyle Alman ordusuna katılmış fakat bu yıpratıcı ortamdan iyice etkilenerek 1916 da ciddi bir sinir krizi geçirmiştir. İşte o günden itibaren Kirchner ruhsal rahatsızlığıyla mücadele ederek resim yapmaya devam eder. Resimlerinde özellikle de yaptığı portrelerde kullandığı karmaşık renkler ve çizgiler ruhundaki problemleri, acıları ve yalnızlığını sembolize eder.⁵⁶

⁵⁵ SOYGÜR Haldun “Sanat ve “Delilik” * KLİNİK PSİKİYATRİ 1999;2:124 s.

⁵⁶ Bkz. Turanlı Pınar “Kirchner ve Berlin Sokakları” **Artist Modern**, Kasım 2008, 25s.

Diğer taraftan Psikiyatri alanında getirilen kavramların etkisini, yirminci yüzyılın başlarında birçok sanatçının çalışmalarında özellikle Sürrealistlerde görmek mümkündür. 1924'te Sürrealizm Manifestosunu hazırlayan şair Andre Breton'a göre



gerçeküstüçülük, bilinç ile bilinç dışını birleştiren bir yoldur ve bu anlamda da akımı gerçek dışı anlamında değil aksine gerçeğin insandaki iz düşümü şeklinde bir yaklaşım olarak algılamak gerekir. Sürrealistler içinde Freud'un bilinçaltı kavramı yol gösterici olmuş, Salvador Dali, Marx Ernst gibi ressamalar bilinçaltındaki ve rüyalandaki sembolik imgeleri resimlerinde belirgin bir biçimde kullanmışlardır.⁵⁷ Bu dönemde Jean Miro da otomatik desen yapma tekniğiyle bilinçaltından gelenleri spontane bir aktarıma dönüştürmüştür.

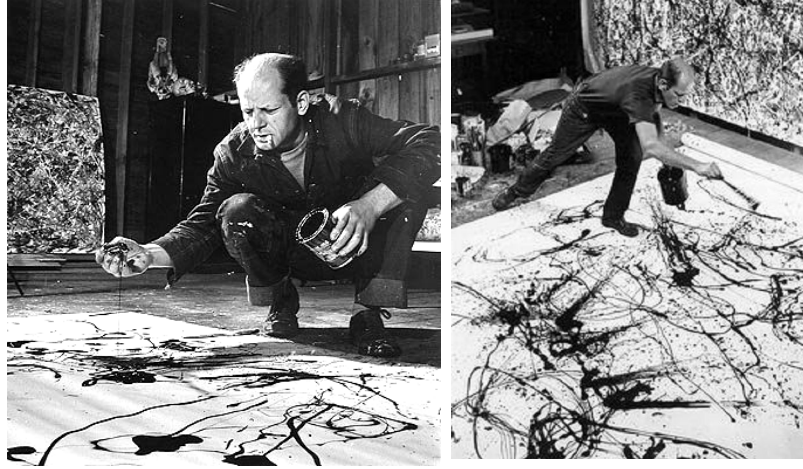
Resim 5: Marx Ernst, “Figürlü Sürrealist Kompozisyon” 1936

Yine, bilinçaltını temel alması bakımından ve Miro'nun resimleri gibi spontan gelişen fakat kendine has tekniğiyle farklılaşan resimleriyle Soyut Dışavurumcu Jackson Pollock da önem arz eder. Burada, “Action Painting” kavramını ortaya atmış olan Pollock'un öncelikli amacı; resim içindeki hareketi doğrudan doğruya tuvale, kendisinin geliştirdiği damlatma tekniğiyle uyarlamak olmuştur. Pollock bu yolla psişik otomatizm diye adlandırdığı içsel düşüncelerinin dışavurumunu tuvale dökmeyi amaçlamıştır.

“Pollockun yapıtlarında salt kendini imleyen göstergelerin ilişkisizlik üzerine kurulu ilişkileri amorph bir karmaşa oluşturarak, yoğunluğunu kuram kaydıyla her yöne eşit şekilde dağılır, parçanın kendisi ve bütünle ilişkisini yitirdiği bu karmaşık düzenleme, Clement Greenberg'in all over ile ifade ettiği şeydir: tuval üzerine baştan sona yayılan eşit ağırlıklı kargaşa..” “... Resim yapmak Pollock için gizemli bir ritüeldir nerdeyse: Resmin içindeyken ne yaptığının bilincinde değilim Ancak belli bir tanışma döneminden sonra ne yaptığımı görürüm. Resmin kendine özgü bir yaşamı olduğundan, değişiklikler yapıp, resim tasarımı bozmaktan korkmam. Sadece, resim ile teması kaybettiğimde sonuç darmadağın olur. Yoksa katıksız bir uyum ve rahat bir verip almayla resim başarılmıştır.”⁵⁸

⁵⁷ KURT Somnur “Sanat ve Delilik ve Dışarıda Bırakılanlar” **Artist Modern**, Ekim 2009, 32s.

⁵⁸ Mehmet Ergüven “**Görmece**” İkinci basım, Metis Yayınları, 2007, 232s



Resim 6: Sanatçı Jackson Pollock'un Stüdyosundan Çalışma Görüntüleri

Buradan da anlaşıldığı gibi Pollock'un boyanın tuval yüzeyine fırlatılması ve akıtılması biçiminde oluşturduğu çalışmaları bir tür bilinçli bilinçsizlik süreci gibidir. İlk gençlik yaşlarından itibaren alkol bağımlısı olan ve bu sorunundan kurtulmak için gördüğü psikiyatrik tedavilere olumlu yanıt vermeyen Pollock, resmini yapılandırma sürecindeyken adeta bir terapi ortamı yaratmış gibidir kendine.

*"Tablonun içinde olduğum zaman ne yaptığının bilincince değilim. Ancak, "tanımak için" gerekli bir zaman parçasından sonra ne yapmak istediğimi görebiliyorum. Değişiklik yapmaktan, imajı bozup yok etmekten ürkmüyorum. Çünkü her tablonun kendine özgü bir yaşamı vardır. Bunu ortaya çıkarmaya çalışıyorum. Sonuç, sadece tabloyla kontak kaybettiğim zaman kaotik oluyor. Bunun dışında uyum, bütünüyle gerçekleşmekte, alışveriş kolay ve tablo başarıya ulaşmaktadır."*⁵⁹

Yoğun bir performansın sonucunda üst üste binen boya akıtmaları katmanlaşarak kaosu ve sınırsızlığın tezahürünü yaratmıştır. Bu katmanlaşmayı Yeni Dışavurumcu Schanbel'in resimlerinde de görmek mümkündür. Schnabel bu etkiyi daha çok tuval yüzeyine yapıştırdığı tabakalarla ve bu materyallerin boyayla girdiği ilişkiyle yakalamaya çalışmıştır. Kolayca anlaşılamayan bu yöntem, bilinçaltından gelen imgeler ve denetlenmeyen hareketlerle akıma geçerek yapılan resimlerdir. Pollock ve onun gibi birçok çağdaşçı, bilinçaltı oyunlarının sanat üzerindeki belirleyici rolüne kanıtı olmuştur.

⁵⁹ Turanlı Pınar "Kirchner ve Berlin Sokakları" **Artist Modern**, Kasım 2008,62s.

Bilinçaltının verilerinden yararlanmanın Dışavurumcu sanatçı açısından da önemli bir ifade şekli olduğunu belirterek konumuzu toparlarsak; yaygın olarak Dışavurumcu sanatçıların sosyo-politik değişimlerle özüne, kültürüne yabancılaşan insanın yalnızlığına işaret ettiklerini ve kendilerinin de dahil olduğu bu durumdan rahatsızlık duyduklarını söyleyebiliriz. Freud'un Dışavurumculuk ve modern sanat hakkındaki ifadesinde de belirtmiş olduğu gibi; Dışavurumculuk *“Uygarlıkla gelen bir rahatsızlık duygusunun ürünüydü”*.⁶⁰ İçinde bulunduğu durumdan tedirgin ve mutsuz Dışavurumcu sanatçıda eserleriyle bir yandan toplumun içinde bulunduğu duruma ışık tutarken bir yandan da kendi çaresizliğini gizleyememiştir. Genel bir görü de bulunmak gerekirse; dışavurumcu sanatçılarda, depresif bir ruh hali, mutsuzluk, kaygı, öfke gibi benliğini arayan ve sorgulayan, tepkisel yaklaşımlar yaygın olarak gözlemlenebilir. Ve tüm bunlar resimlerdeki psikolojik unsurlar olarak biçimlere dönüşerek, dışavurumcu sanatçıyı temsil eder.

*“Bir dışavurumcu sanatçı genel karakteriyle ve değişmeyen özelliğiyle biçimden daha çok renge, renk armonisinden daha çok renk kontrastlarına, akılcılıktan daha çok duygusalcılığa, maddecilikten daha çok tinselliğe, nesnecilikten daha çok öznelciliğe, kavramsaldan daha çok sezgiciliğe, çözümleyicilikten daha çok bireşimciliğe, içgüdüsel, iç gereksinimlere, fizikötesine, ilkelliğe, psikolojiye, biçim abartma ve çarpıtmalarına, ifadeyi artırarak her türlü ritme yer verir.”*⁶¹

Yeni ve yaratıcı oluşumlara kapıyı açık tutmak isteyen Lionel Richard'ın sözleriyle özetle; *“Dışavurumcu ressam, kaygı, sinirlilik, cehennem korkuları ile sanatının, kısacası birden bire ortaya çıkan bir yaratıcılık biçiminde yansıtılan fantezi sanatının yaratıcısıdır.”*⁶²

⁶⁰ Yrd.doç Gülay Yaşayanlar Sağlam, **“Batı Avrupa ve Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk”** (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 1992, 6s.

⁶¹ ÖZAYTEN Nilgün,“Dışavurumculuk” **KALIN-Dışavurumculuk Sanat Seçkisi**, S:7 1988, 27s.

⁶² LİONEL Richard, **“Ekspresyonizm”**, Çev: Beral Marda, 2.basım, Remzi Kit 1991, 21s.

20. yüzyılın başındaki Dışavurumcular gibi, sonlarındaki Yeni Dışavurumcular da bazı benzer noktalarla karşımıza çıkarlar. Fakat tabii bu sefer dönemin başındaki dışavurumculardan daha farklı bir misyon söz konusudur. Yeni Dışavurumcuların farklılaşan misyonu resmi yeniden gündeme getirme yolunda gösterdikleri çabadan kaynaklanır. Bu yolda Almanya’da Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Markuz Lüpertz, İtalya’da Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi ABD’de Julian Schnabel, Eric Fichtl, David Salle gibi ressamlar başta olmak üzere bir çok ressam aynı söylemde fakat birbirlerinden farklı anlatım biçimleriyle yürümüşlerdir. “*Yeni Dışavurumculuk potasında -hiç kuşkusuz bir sanat tarihsel dönemlendirme çabasıyla- eritilen tüm bu sanatçıların ortak noktası ‘dışavurumculuklarından’ da anlaşılabilirliği gibi, özellikle vurgulanan bireysellikleri ve öznellikleridir.*”⁶³

Yeni Dışavurumcu sanat bireyin bütüncül bir benlikten yoksun yaşantısında benliğinin en ilkel alanına yeniden dönüşü imleyerek empati kurmak istemiştir. Yeni Dışavurumculuk, anonimleşmiş bireylerden yeniden tek tek bireyleri yaratmak için uyarımlar da bulunarak en temel olana yönelmiş; ve bunu yaparken de bir farkındalık içinde olmuştur. Yeni Dışavurumcular bu farkındalığın getireceği bir bilinçle, geçmişle hesaplaşarak toplumun içinde bulunduğu durumu idrak etmesini ve kişilerin yeniden kendi özlere dönebilmelerini istemiştir.

*“ Yeni-Dışavurumcular yenilmiş benlik ve kaybetmiş benlik duygularını kişisel ve deneysel şekilde düzeltmeye, onarmaya, önemli noktaları yenilemeye çalışmışlardır. Benliğin anlamsızlığı duygusu (dolaylı olarak duygu ve düşünce arasındaki ayrım, bir başka deyişle kişilik bölünmesi, olması yakın kişilik parçalanmasının habercisiydi)— modern topluma göre bir başka yere özgü ve post-modern toplumda genel bir durumdu. Bunlar özellikle savaş sonrası Almanya ve Avrupa’sında besbelliydi.”*⁶⁴

⁶³ANTMEN Ahu, “**20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**”, Birinci Basım, Sel Yayıncılık 2008,265s.

⁶⁴ KUSPİT Donald, “**A Critical History of 20th- Century Art**” Chapter: (<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit7-28-06.asp>)

Modern toplumun anlamlılık açısından sağlam bir temelden yoksun oluşu sanatçının da varoluşun anlamını kendisinin yaratması zorunluluğu ile karşı karşıya bırakmıştır. Ama Post-modern süreçteki gelinen noktada ise yeniden anlamı oluşturabilmenin yolu, anlamın yoksunluğundan oluşan boşluğu vurgulayarak ve onu deşifre ederek benliği sanatsal düzlemde yeniden aşkın bir duruma taşımayı gerekli kılmıştır. İşte bu yüzden Yeni Dışavurumcular'ın kullandıkları dilde 'kötü sanat' olarak ifade edilen ve onların riskli bir şekilde var olmak zorunda kaldıkları biçimsel alana yönelik eleştirel bir itirafı da içinde barındırmıştır.⁶⁵

"Modern toplumda benlik risk altındadır; toplumsal desteği gitgide azalmaktadır, aşkın olanı hiç yoktur ve bu yüzden de gelişimini kolaylaştıracak, güç ve kişiye inanç verecek şeyler son derecede azdır. Eğer hayatta kalmak istiyorsa, riskli bir sanat formunda olsa da riskliliğini halletmek zorundadır. Benlik ve onu destekleyen sanat ve hatta bu riskliliğin farkındalığından doğan yıkıcı endişe ile başa çıkma sürecinde onu icat etmiş görünen sanat yapmak, sosyal bir uçurumun kıyısında zor bir iştir. Sanat kendisinin istikrarsız sosyal pozisyonunu kabul etmek ve bunun verdiği acıyı da kabul etmek zorundadır. Tabi, eğer bir benlik olmayı sürdürme cesaretini buluyorsa içerisinde(...)

(...) benliğin bu dünyada tecrübe ettiği anlamsızlık üzerinden çalışarak, benliğinin anlamının hissini yaratabilmek için. Yeni-Dışavurumcular gayretli bir şekilde, güçlü ışık ve tonlamaya dayalı, zıt duygular taşıyarak şehvetli ve agresif-doğal olarak absürd-çalışmalar yapar. Anlamlılığın atmosferini yaratır, başka bir şekilde ironik olarak anlamsız gelebilen görüntü üzerine. Acayip anlamsız figürler etrafında anlamlı aktivenin aurasını meydana getirirler. Ciddiyetsiz insan simgeleri, bazen tuhafça deforme edilmiş, dolayısıyla insana benzemeyen, bazen boşlukta terk edilmiş ya da atılmış bir şekilde, sanki alakasızlıklarını gösterir gibi. Yeni- Dışavurumcu benlik anlamsızlığı acı yoluyla anlamlılığa dönüştürür, kendi çalkantılı ışık ve tonlamaya dayalı yöntemi ile, kendi kişilik çatışması ile, tüm estetik kaygıları bir bir kenara bırakarak, yeni bir estetik baskı ve keskinlik getirebilmek için. En yakıcı acı anlamlılığın yitirilmesinin tecrübesidir.—Çok güçlü ruhsuzluk. Ironik olarak, Yeni-Dışavurumculuk anlamsız varoluşa, artistik biçimde sanattaki anlamsızlığını yeniden yaratarak, anlam verir. Sonradan kazanılan absürd artistik değer, yaratıcılık açısından değer kazanır.⁶⁶

Öte yandan Yeni Dışavurumcu akım, resmin yeniden gündeme getirilmesi ile zaten gözden düşmüş olduğunun da iddia edilmesine neden olmuştur. Fakat 80'li

⁶⁵ WHEELER, Daniel ,**Art Since, Mid-Century 1945 to Present**, Thames and Hudson, N.Y.,1991, 307s.

⁶⁶ KUSPİT a.g.y

yıllarda yaşanmakta olan asıl trajik durum, dönemin diğer sanatsal oluşumlarında duygu ve düşüncenin birbirinden ayrılmış olmasıdır. Çağın bu hastalıklı yaklaşımına karşı, Post-modern sanatın bu topyekun salgınına işaret etmek ve iyileştirici bir etkiyi gündeme getirmek tek çıkar yol olmuştur. Tam da bu noktada Yeni Dışavurumcular, eskinin yeniden yaşanılması durumu değil de eskinin olanakları ve duyarlılığı üzerinde yepyeni önerilerle gündeme gelip, yaşanmakta olan salgına karşı kararlı bir anlama ve anlamlandırma isteğinin iyileştirici gücünü sergilemişlerdir.⁶⁷ Donald Kuspit 20. yüzyıl Sanat Tarihinin bir Eleştirisi adlı kitabında Yeni Dışavurumculuğun bu kararlı anlam arayışı için şunları söyler:

“Artistik “anlam”, anlama isteğinin son bir umudu muydu? Yeni-Dışavurumculuk anlama isteğinin son bir gayreti olabilirdi -son trajik ifade- Güçlü bir şekilde, modern dünyada birisi birisinin kendi anlamını yaratmasını şart koşuyor ya da anlamı yoktur diyordu: anlamın tek kaynağı hiç bir anlamı olmadığını hisseden benliktir. -paradoksal modern benlik- Dünyanın sırrını çözmüş olan modernlikte sabit insanın anlamı, hissi yoktu. İnsanın varoluşunun şüphesiz anlamının sonlandığına inanmak mümkün müdür? Bununla beraber, benlik, modern toplumda salgın hastalık haline gelen anlamsızlığa olan isteğini tedavi etmeliydi, eğer hayatından mutlu olmak istiyorsa, Dünyanın sırlarını çözen ilim anlamsızlık hastalığını tedavi edemezdi; benliğin kendi, anlaşılmasını güçleştirmekten -ve muhakkak narsistlik- başka bir şey yapamazdı, sanat tedavi edebilirdi. Yeni Dışavurumcular için; benliğin tarif olunamaz ızdırabını -yok olma korkusu- artistik bir şekilde ifade edebilmenin tek yolu, ona anlam ve değer vermektir.”⁶⁸

Kuspit’inde belirtmiş olduğu gibi çağın anlamsızlık duygusuna karşı kendine yeni anlamlar arayan Yeni Dışavurumcu sanatçı eski toplumsal değerleri ve kaybolan benlik duygusunu geri kazandırma dürtüsüyle yer almıştır sanat dünyasında. Sanatçıların çalışmalarına baktığımızda ortak bir takım duygulanım ve bunların yansımalarını görmek mümkündür. Bu duyguların bir çoğu yüzyılın başındaki Dışavurumcuların duygularıyla ve resimlerini işleyiş biçimiyle benzerlik gösterir. Çalışmamızın birinci bölümünde işlemiş olduğumuz bu iki akım arasındaki formel ve içerik benzerlikleri, şimdi de sanatçıların duygusal durumlarındaki benzerliklerle karşımıza çıkmaktadır.

⁶⁷ Bkz. KUSPİT Donald, “The New (?) Ekspresyonizm: Art as Damaged Goods”, **Artforum**, Nov. 1981, 47-55s.

⁶⁸ KUSPİT Donald, “A Critical History of 20th- Century Art” Chapter:9 (<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit7-28-06.asp>)

Yeni Dışavurumcu sanatçılar çoğu zaman psişik duyguları doğaçlama yoluyla aktarır. Bu aktarım esnasında çağın insanının ve kendisinin yaşadığı psikozları cesurca, kimi zamanda ironik bir yaklaşımla işlerler. Fakat Yeni Dışavurumcuların mizahi yaklaşımları, onların dönemin sorunlarını da hafife aldıkları anlamına gelmez. Çünkü onların, topluma ve kendi benliklerine gösterdikleri duyarlılık üst düzeydedir.

Yeni-Dışavurumcu'ların yöntemleri tanıdıktı: yalınlık ve hareket, üstü kapalı bir ironi ve güçlü kara mizah, bozma ve doğaçlama, burjuvaya kültürünü şaşırtan kaba sabalık, ve coşkusal estetik. Ama her şey taze bir diyalektik hava ile sunulmuştu; bu da avantgardlığın kişiye aşına olmayan yanını kapatıyordu. En önemlisi, avant-gard yöntemler olan sanatsal farklılaştırma ve bireyselleştirme onların sanatında kendini diğerlerinden farklılaştırma ve bireyselleştirmeyle devam ediyordu. Daha fazla meçhulleşen modern dünyada tek bir benlik olmak gibi çözülemeyen bir sorunu çözülemeyen fetişle ifade etmişlerdi.⁶⁹

Kişisel duygunun farklı kültürlerde, farklı simgelerle görselleşmesi kaçınılmazdır. Sonuçta “*Duygu, bilişsel olarak temsil edilen dünyayla nasıl karşılaşıldığıyla yakından ilişkilidir.*”⁷⁰ Bu bağlamda Yeni Dışavurumcu sanatçıda, 20. yy’ın insanının duygularını ve toplumun her alanında yaşanan çelişkili durumları tepkisel bir yaklaşımla görselleştirir.



Resim 7: Robert Longo , “Jules, Gretchen & Jonathan”, Baskı 36x68 cm 1983

⁶⁹ y.a.g.y

⁷⁰ Nancy j. Chodorow “**Duyguların Gücü**” “Psikanalizde, Cinsiyette Ve Kültürde Kişisel Anlam” Metis Yayınları 102s.

“Yeni-Dışavurumcu sanat hareketi bir tepki eylemidir, en başta. Kişilik bilincinin varlığı, bireyin vazgeçilmez tümleyenidir, her zaman. Bireyin başkaldırısı, yargı ve düşünceleri, önerileri, katılımları ve bu doğrultuda ürettikleri yaşantının merkezinde ele alınması gereken olgulardır. Bu süreçteki çelişkiler, tutarsızlıklar, trajik-komik ya da saçma durum tespitleri, yirminci yüzyıl insan portrelerinden başka bir şey olmayacaktır. Bu bakımdan Yeni-Dışavurumculuk, sanatsal ifade alanında kullandığı formlar aracılığıyla mecazi (metaforik) bir anlatım geliştiren, bu yolda mütleri, fanteziler ve geleceğe ilişkin düşleri ya da güncele yönelik kaygıları içeren geniş bir yelpaze sunar. Julian Schnabel bu durumu kendince tanımlamıştır bile. O’na göre resim, belirli bir anlamı olmayan fakat özenle seçilmiş bazı motifler aracılığıyla o güne kadar gizli kalmış ruhsal durumları ortaya çıkarmaya yarayan psikolojik niyet testleridir...”⁷¹

Diğer taraftan, Yeni Dışavurumcular kimi zaman mizahi bir tutum içinde tepkilerini dile getirmişler fakat bunu yaparken de eleştirdikleri sosyo-politik olayların bilincinde ve belli bir ciddiyet düzeyinde olmuşlardır. Yanı sıra Yeni Dışavurumcu sanatçılar İkinci Dünya savaşının şiddetine, ezici yıkımına ve toplum üzerindeki etkilerine, akabinde gelişen uzun soğuk savaş döneminin gergin geçen bekleyiş sürecine karşı duyarsız bir seyirci olmamıştır. Bu bağlamda kendi içinde mutsuz benlikleriyle, içlerindeki gerilimi resimlerinde olumlu ve verimli bir yapılandırmaya dönüştürebilmişlerdir. Tüm bu bahsettiklerimizle birlikte Lüpertz’in sanat anlayışını ve kendisini ifade eden sözleri, Yeni Dışavurumcu sanatçının da kişilik özelliklerinin ve varlık sorununun bir özeti gibidir:

“Sanat açıklanamayan bir şeydir. Resim Tanrılara yaklaşmak isteyen insanın bir edimidir. Ölüm ancak sanatla yenilgiye uğratılabilir. Tüval karşısında yalnız ve mutsuzum. İçimde bir huzursuzluk doğar. Bu benim için en büyük etkidir. Düş gücü ve yaratıcılık zincirim hiçbir zaman kopmaz. İçimde kendime karşı bir gerilim duyarım ve bu gerilimi hep diri tutmalıyım. İçimde öyle bir delik var ki, onun içine elimi uzatıp çektiğimde, elim hiçbir zaman boş kalmaz.”⁷²

Lüpertz’in ifadesinden de anlaşıldığı üzere Yeni dışavurumcu sanatçının sonsuz ve zengin bir imge dünyası vardır. Şimdi, Yeni Dışavurumcu sanatçının bu imge dünyasını daha iyi anlayabilmek adına; akımın oluşumuna ve etkilerine, eserlerin biçim ve içerik açısından alt yapısını oluşturan etkenlere daha yakından bakarak devam edelim.

⁷¹ Yrd.doç Gülay Yaşayanlar Sağlam, “Batı Avrupa ve Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk” (Yayınlanamamış Yüksek Lisans Tezi), 1992, 4s.

⁷² Sezer Tansuğ, “Markus Lupertz Aya İrini’de”, **Milliyet Sanat Dergisi**, 1 Kasım 1987, 32s.

II. BÖLÜM

YENİ DİŞAVURUMCU SANAT AKIMI VE ETKİLERİ

2.1 Yeni Dışavurumculuğun Oluşumunu Hazırlayan Koşullar

Yeni Dışavurumculuk henüz gündemde değilken yani 1970'lere doğru, Batı'da sanat dünyasını kaplayan Multimedia (Medium), Video (Video Sanatı) gibi Kavramsal Sanat uygulamaları içinde tuval resminin yeri giderek azalmış, resim sanatı daha çok birbirinden kopuk, bireysel çalışmalar halinde sürdürülmüştür. Bu noktada Pop-Art ve Hipperrealizm gibi akımlar tekrar tuvale dönmekle, resme olan ihtiyacı yani izleyicinin sanatla buluşma ve onu edinebilme talebini bir nebze olsun karşılasalar da, resmin yokluğunda oluşmuş olan o derin boşluğu (anlam ve duygudan yoksunluğu) bir türlü kapatamamışlardır.⁷³

İşte Yeni Dışavurumculuğun oluşumunu hızlandıran sebeplerden biri, yeni sanat anlayışlarıyla birlikte oluşan bu telafi edilemez boşluk ve akabinde gelişen resim özlemidir. Diğer de, Post-modernizm süreci boyunca sanat dünyasında arka arkaya meydana gelen bunalımlardır. Yeni dışavurumcuların resme yönelmesini tetikleyen bu kaos ortamının temelinde ise; kapitalleşme sürecindeki toplumların değişen yaşam şekillerine paralel, hızlı ve kolay üretilip, tüketilen ürünler arasına sanat nesnesinin de dahil edilmesi yatar. Böylece sanat, yeni fikirlerle değişen, güncellenen, daha popülist bir kavrama dönüşmüş, eski anlam ve işlevini yitirmiştir.

" (...)Sanatın amacı ve kapsamı konusunda, yeni tartışmaları gündeme getiren Minimal ve Kavramsal Sanat hareketleri "bütüncül yapıt" diyebileceğimiz yeni bir sunuş tarzını da hazırladılar. Ya da izleyicinin aktif bir biçimde sanat üretiminin bir parçası olma yolunda deneysel çabalar (Hapening,Performance) geliştirdiler. Yine bütüncül yapıt bağlamında, "mekansal düzenlemesi" (installation) adıyla çok boyutlu ve karışık malzeme gerektiren (düşünsel ve eylemsel) günümüze dek ulaşan bir yapıt üretme biçimi geliştirdiler."

⁷³ BEYKAL Canan "Dışavurumculuk" Özel Sayısı, **Kalın Dergisi** No:7, 1988, 18s.

“(…) Ancak, neredeyse tüm sanat hareketlerinde yaşanan, belli noktada tıkanma olayı, burada da geçerli oldu. Öncelikle Kavramsal Sanat türlerinin izleyiciye yaşattıkları güçlük, bıktırmaya başladı. Bu ciddi sanat tavrından sanat ortamı (galeri ve müzeler) de sonunda yıldı. Özellikle Beuys’un kimi düşüncelerinin “sanat yaşamdır” ya da “herkes sanatçıdır” gibi, yanlış algılanmasından doğan sorgusuz ve yetersiz çalışmaların çoğalması, ister istemez tuval resmine geleneksel malzemeye bir özlem yarattı. Gerçekten de, Kavramsal sanatların egemen olduğu dönemlerin sonunda:

- 1- Anlam ve İçerik yitimi,
- 2- Yenilik adına saçma’ya (absurd) varan çeşitlilik,
- 3- Üslup (dil) ‘de tanımlanamazlık,
- 4- Yapıt eleştirisi ve değerlendirmesinde geçerli olacak kriterlerin ne olacağı, gelenek ve izleyicinin doyumu gibi bir çok sorunun ne şekilde yanıtlanacağı belirsizdi. (...)”⁷⁴

Yukarıdaki alıntıda geçen ve akımın çıkışında etken olarak gösterilen tüm bu saptamalar bir araya gelince; sanat dünyası var olan bu karmaşadan ve içinden çıkılmaz bir hal alan cevapsız sorular silsilesinden kurtulmak için yeni bir döneme, yeni bir sanat anlayışına kucak açmıştır. Böylece sanat adına yeni bir umut ışığı belirmiş, özlenen resim değerleri ise geri gelmeye başlamıştır. Tabii hal böyle olunca da bu yeni sanat akımı tahmin edilenden daha çabuk benimsenmiştir.

“1970-80” li yıllarda dışlanmış olan tuval resmi olgusu, artık resim sanatının (boya resim) öldüğüne tam inandığımızda yeni bir umut vaat eder olmuştur. Yeni Dışavurumcular aracılığıyla vaat edilen bu yeni umut, ne denli nihilist ne denli başkaldırıcı olursa olsun, ressamdan “ressamca” beklentilerimize yanıt vermektedir.”⁷⁵

Yeni Dışavurumcu sanatın çıkışına kaynaklık eden unsurların arasında, Post-modernist akımların geldikleri noktada yaşadıkları tıkanmadan bahsetmek gerekir. Gerçekten de 1950’lerde alabildiğine hızlanarak gelişmesini sürdüren Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, daha sonra yerini Minimalist yaklaşıma ve Kavramsal sanata bırakırken, bu sanatlar da Landart (Arazi sanatı), Arte Povera (Yoksul sanat), Body Art (Gövdesel sanat) gibi akımlarla bir etki-tepki zinciri içerisinde uzantılarını sürdürmüşlerdir.⁷⁶

⁷⁴ Yrd.doç Gülşay Yaşayanlar Sağlam, “**Batı Avrupa ve Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk**” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 1992, 56-57 s.

⁷⁵ BEYKAL, Canan; “**Dışavurumculuk**” Özel Sayısı, Kalın Dergisi, No:7, 1987 18s.

⁷⁶ RUSSEL, John, GABLİK, Suzi; **Pop Art Redefined Praeges**, New York, 1969, 150 s.

Fakat arka arkaya gelişen bu yeni sanat anlayışları, hızlı çıkışlarının ardından hızlı bir düşüş sürecine girmişler, izleyici üzerinde yarattıkları anlam-a- güçlükleri sebebiyle yeterince benimsenememişlerdir. Soyut dışavurumculuktan, Yeni Dışavurumculuğa kadar geçen ara dönemde bahsettiğimiz akımlar etkinliğini sürdürmüşse de dışavurumculuğun yaratmış olduğu etkiyi yakalayamamışlardır. Çünkü İster soyut, ister figüratif olsun dışavurumcu sanatın doğrudan insana (insana dair şeylere) yönelmesi, onun fazla etkin olmasa da, hemen her dönemde ve her ülkede dikkatleri çekmeden sürmesine neden olmuştur. Doğal olarak bu durum, dışavurumculukla benzerlik ve yakınlık gösteren Yeni Dışavurumculuğun da (sanat çevrelerince kabul görmesinde) işini kolaylaştırmıştır.

Diğer taraftan, yine bu akımların bir noktadan sonra izleyiciye yaşattırdıkları güçlüklerle karşı büyük bir rahatlama getirerek ortaya çıkan iki akım olmuştur ki; bunlardan birisi Pop Art' dır. Gerçekten de Pop Art'ın günlük hayatı yakalamaya ve dönüştürmeye çalışan geniş açılı bakışı ve rahat(laticı) tavrı sonucunda, eserlerde yaşamın hemen her kesiminden sahneler yer almıştır. Bu da izleyicinin kendisini eserin içinde bulabilmesine ve eserle bütünleşmesine olanak vermiştir. Böylece akım kısa sürede benimsenip destek görmüştür. Kendisinden önceki 'zor' sanatlarla kendisinden sonra aynı düzlemde tanımlanan sanatlar arasında bir geçiş bölgesi oluşturan Pop Art'tan sonra izleyicinin soluklanmasını sağlayan ikinci akım ise Yeni Figürasyon ve onun ardından gelen Yeni Dışavurumculuktur.⁷⁷

Bu bağlamda Yeni dışavurumculuğu, Pop Art'ın ve Yeni Figürasyonun açtığı kanalda gelişmiş bir akım olarak tanımlamak hiçte güç değildir. Tabi yeni dışavurumcu resamlardan pop sanata ilgi duyan ve onun motiflerinden yararlanan sanatçılar da olmuştur. Bunlara daha sonra değinmek üzere buraya kadar bahsettiklerimizden özetle anlıyoruz ki; Yeni dışavurumculuğun ortaya çıkışında ve gelişiminde sanat dünyasındaki

⁷⁷ RUSSEL, a.g.e,152s.

tıkanma, toplumsal gelişmelere bağlı olarak ortaya çıkan bireysel çıkmazlar ve sanatçı arayışları etken olmuştur.

Aslına bakarsak bu arayışlar öncelikle ideolojik planda belirlemektedir. Yeni Dışavurumculuk, tıpkı Dışavurumculukta görüldüğü gibi sosyo-politik olgulara karşı sergilediği tutumla dikkatleri çeker. Bu anlamda Yeni Dışavurumculuk, ideolojik planda karşılaşılan koşutluklara, sorunlara verdiği tepkilerle, dinsel-mistik kökenli resimlerle kurduğu yakınlıkla ve ilkel sanatlardan yararlanma açısından da dışavurumculukla tam bir yakınlık ve benzerlik içindedir.

Bu iki akım, diğer akımlara oranla gerek oluşum süreci açısından, gerek tartıştığı sorunsallar açısından toplumsallıkla en çok iç içe olan akımdır. Kübizm, Konstrüktivizm, Fütürizm, Vortisizm, Dada, Gerçeküstücülük gibi akımlar tümüyle salt estetik denebilecek sorunsalları, özellikle de ‘gerçek’ problemini eksen almışlardır.⁷⁸ Dolayısıyla toplumbilimsel çözümlenmeye en geniş ölçüde olanak veren en önemli sanat akımlarından biridir yeni dışavurumculuk. İşte oluşmasındaki en büyük etkenler de bunlardır: İdeolojik bir dil ve toplumbilimsel sorun(sal)lar.

Tüm bu etmenlerin etkisiyle Yeni dışavurumculuk yetmişlerin sonlarında Kavramsal Sanat ve Minimalizme karşı, temelde de dönemin bütün sanatsal oluşumlarına, en özde de yaşanılmakta olan post-modern sürece bir tepki olarak özellikle Almanya, Amerika ve İtalya’da ortaya çıkmış ve kısa bir süre içerisinde de dönemin baskın sanatsal tavrı haline gelmiştir. Alman Ekspresyonizmi ile Soyut Ekspresyonizm akımlarından yoğun bir şekilde beslenen bu yeni akım kendine ait, özgün bir tavır ve biçimsel dil yaratmış ve yeniden resmi gündeme getirmiştir.

⁷⁸ KAHRAMAN, Hasan Bülent, “Ekspresyonizm Kavramında Temel Sorunlara Bir Bakış”, **KALIN Dışavurumculuk Sanat Seçkisi**, Sayı: 7 1988, 22s.

2.2 Yeni Dışavurumcu Sanatın Doğuşu, Yayılımı ve Öncüleri

Daha öncede bahsettiğimiz gibi Yeni- Dışavurumculuk, 1970'lerin sonunda ortaya çıkan ve kısmen “Minimalizm, Kavramsal Sanat ve Uluslararası Üslup”tan yaygın hoşnutsuzluğun sonucu olan “Postmodernizm” in birçok kolundan biridir. Akım kendinden önceki (olumlu-olumsuz) gelişmelerden etkilenecek ve sanatta unutulmuş birçok kavramı da beraberinde getirerek gündeme gelmiştir. Aslında Yeni Dışavurumculuk bir tür yeniden yapılanma gibidir. Çünkü kavramsal sanatın dışladığı geleneksel öğelerin yeniden benimsenip sahip çıkılmasında etken olmuş, bu sayede de unutilan, sanat piyasasından kalktığı düşünülen resme eski önemini geri kazandırmıştır.

“‘Yeni Dışavurumculuk’ 1970’lerden itibaren Avrupa’da ve ABD’de gündeme gelen yeni resimsel yaklaşımların tümünü tanımlamak için kullanılmaya başlanan son derece genelleşen bir terim olarak nitelendirilebilir. Özünde 1960 – 1980 sürecine damgasını vuran kavramsal temelli yaklaşımlara bir tür tepki olarak değerlendirilebileceğimiz bir anlayış vardır: 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 gurup 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.”⁷⁹

Her şeyden önce ‘ölü’ sanat olarak nitelendirilen resmi benimseyen Yeni Dışavurumcular, bu hareketle saf soyutlamayı yada (gereksiz anlam ve kavram karmaşasından) arınmayı tercih etmelerinin yanı sıra, soğuk ve akli bir yaklaşımı hiçe sayıyorlar ve böylece gözden düşürülmüş olan her şeyi (figürasyon, objektiflik, duyguların belli edilmesi, otobiyografi, hafıza psikoloji, sembolizm, cinsellik, edebiyat ve anlatı) göstere göstere öne çıkarıyorlardı.⁸⁰

⁷⁹ ANTMEN Ahu, “ 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar”, 1. Basım, Sel Yayıncılık 2008, 263 s.

⁸⁰ www.felsefeekibi.com/.../sanat_akimlari_YeniDisavurumculuk.html

Yenilikçi akımların birçoğu New York yani Amerika'dan gelmiştir. Fakat geçmişten gelen birikimiyle yani uzun bir gebelik döneminin sonucunda Dusseldorf, Viyana, Floransa ve Berlin'li bazı sanatçılar küresel bilinçle ve gözü pek bir cesaretle Yeni Figüratif resme geçmişlerdir. Yeni Dışavurumculuk kavramı ise ilk kez "Resmin Yeni Ruh" sergisinde (London, Royal Academy, 1981) ortaya çıkmıştır. Bu serginin yanı sıra Avrupa'nın dışavurumcu sanatı, birçok başka etkinlikte de kendini göstermiştir. İlk olarak 1980' de *Venedik Bienaliyle*, sonrasında (1981'de Kassel'de) 'Documante 7' sergisiyle, ve son olarak da 1982'de Berlin'deki 'Zeitgeist' adında düzenlenen sergi gibi önemli uluslararası etkinlikler yoluyla tanınmış ve yaygınlaşmıştır.⁸¹

"Uluslararası bir kapsamda 1981'de Londra'da düzenlenen "Resimde Yeni Bir Ruh", 1982'de Berlin'de açılan "Zeitgeist" (Çağın Ruh) sergilerinden sonra bu terim başka grupları da kapsamaya başladı. Fransa'da Figuration Libre (Özgür Figürasyon) İtalya'da Transanguardia ve ABD'deki Jennifer Bartlett (1941), Eric Fischl (1948-) Elizabeth Murray (1944-) ve Susan Rothenberg (1945)Yeni İmaj Ressamları'ndan çeşitli sanatçılar, "Kötü Ressamlar" denen Robert Longo (1953) David Salle (1952) Julian Schnabel (1951) ve Malcom Morley (1951-)." ⁸²

Bu dönemden itibaren özellikle Almanya, İtalya ve Amerika'da yeni kuşak sanatçı gruplarının tuvale ve yağlıboya resme dönüş yaptıkları, aynı zamanda renkçi, kalın boya uygulamaları ve serbest fırça hareketleriyle oluşturdukları kendilerine has üsluplarıyla birlikte bireysel, mitolojik, öyküsel bir ikonografiye yöneldikleri izlenmektedir. Yeni Dışavurumcu adı verilen bu sanatçılara Almanya'da 'Die Wilde' (Yabanıllar) -ki yüzyıl başı Fransız Fovlarına öykünerek- adı verilmiştir.⁸³ Bu bağlamda da bu yeni akımın, yüzyılın başındaki Alman Dışavurumculuğuyla yakın bağları olduğu söylenebilir. Öte yandan dönemin eserlerine baktığımızda kimi sanatçılarda belirgin bir şekilde karşılaştığımız Gerçeküstücülüğün figür ağırlıklı anlatımı da dikkatimizi çeker.

⁸¹ WHEELER Daniel , "Art Since, Mid-Century 1945 to Present", Thames and Hudson, N.Y.,1991, 308s.

⁸² www.felsefekibi.com/.../sanat_akimlari_YeniDisavurumculuk.html

⁸³ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Y.E.M. Yay., İstanbul, 1997, 1931 s.

Dramatik jestli, kahramansı, ilkel, tarihi ve milliyetçi gibi özellikleriyle zengin bir içeriğe sahip olan Almanya çıkışlı bu yeni Avrupa sanatı George Baselitz, A.R-Penck, Sigmar Polke ve Anselm Kiefer gibi sanatçılar tarafından süratle Yeni Dışavurumculuk adıyla kışkırtıldı ve lanse edildi. Sanat tüccarları ve koleksiyoncular ise hızla akıma uygun bir ortam yarattı. Yanı sıra 80’li yılların başlarında da, Atlantik’in karşı yakasında yani New York’ta etkin olan sanatçıların cesur kuşağı (Jullian Schnabel, David Salle, Eric Fischl gibi.) bu yeni hareketten etkilendi ve destek oldu.

İşte Yeni Dışavurumcu akımın rüzgarı -İkinci Dünya Savaşı’ndan beri ilk defa Avrupa sanatta öncü bir gelişimin merkezi oldu- böyle olağanüstü etkiliydi. Aynı akımdan (İtalyan profesör Achille Bonito Oliva tarafından Trans-avangard) adı konulan *İtalyan Trans-avangard sanatçıları (3-C diye anılan) Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi* sadece dışavurumcu özellikli sergiler düzenlemelerine rağmen alışılmış kolaylık ve benzetmeden olsa gerek Yeni Gerçeküstücü olarak adlandırılıyorlardı.⁸⁴

Akımın Fransız kanadının ressamı da Serbest Figürasyon (Figuration Libre) adı altında karikatüre kaçan çalışmaları ve farklı yaklaşımlarıyla ilgi çekmiştir. Ayrıca Ünlü Amerikalı eleştirmen Donald Kuspit, hem Alman Neue Wilden (Yeni Vahşiler) hem de Amerikan Yeni Dışavurumcularının en gözde savunucusu olarak kabul edilirken New York Times gazetesinin ünlü eleştirmeni Hilton Kramer ise Yeni Dışavurumcu terimini ilk kullanan kişi olmuştur.⁸⁵ Sonuç itibariyle farklı ülke ve kültürden sanatçılar, mensubu oldukları guruplarla yeni dışavurumcu tavrı sürdürmüşlerdir. Şimdi bunları ayrıntılı bir biçimde ele alarak Yeni Dışavurumcu sanat akımını tanımaya devam edelim.

⁸⁴ Bkz. WHEELER, “**Art Since, Mid-Century 1945 to Present**”, Thames and Hudson, N.Y.,1991, 308 s.

⁸⁵ BAYKAM Bedri , “**Boyanın Beyni**”, Literatür Yayıncılık, 1.Basım İstanbul, Ekim 1990, 41s.

2.2.1 Alman Yeni Dışavurumculuğu

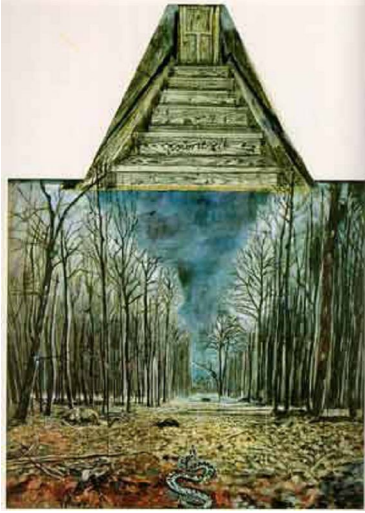
Ulusal ve kültürel kimliklerine sahip çıkarak, aynı zamanda fakat ayrı kollardan ortak bir söylemde yani Yeni Dışavurumcu tavırda birleşen sanatçılar, akımın varlığından aldıkları destekle dönemin sorunlarına karşı tepkilerini resimlerinde göstermişlerdir. Özellikle Almanya'daki sanatçılar İkinci Dünya Savaşı'nın bıraktığı izleri, bir tür bireysel hesaplaşmayla birlikte yansıtmışlardır. Nazi sonrası Almanya'sında yaşadıkları savaş ve savaşta gerçekleştirilen eylemler yüzünden kendileri ile çok daha acımasız bir şekilde yüzleşmek zorunda kalmışlar ve kimi zaman ağır bir suçluluk duygusuna kapılmışlardır. Ayrıca, yanlışlarla dolu dünyada benliğin anlamını yitirmişliği ile de yüzleşmiş, trajik olanla da karşı karşıya gelmesini bilmişlerdir. Aslında bu anlamda yüzleştikleri benlik ulusal bir benlikten çok evrensel bir benliktir.

“Almanya’ da zaman zaman “Yeni Fovizm” olarak adlandırılan ve 20. yüzyılın ilk yarısında etkili olmuş Alman Dışavurumculuğuyla ilişkilendirilen Yeni dışavurumculuk, Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jorg Immendorf, Markuz Lüpertz gibi sanatçıların resimlerinde açıkça ortaya konduğu gibi, sanatçıların yaşadığı ortak ulusal geçmişten ve kültürel coğrafyadan beslenir. İkinci Dünya Savaşı’ndan beri Alman sanatında Alman kimliği ne dair her türlü göstergenin reddine karşı özellikle tartışmalı olan çeşitli imgeleri, simgeleri ve çağrışımları harmanlayan Alman Yeni Dışavurumcuları , bir anlamda Joseph Beuys’un açtığı yolda, ama daha geleneksel bir mecra olan resim aracılığıyla, kendi geçmişleriyle hesaplaştıklarını düşündüren imgeler yaratmışlardır. Bu yaklaşımlar bütünü “ulus birliğine dayanan bir kültürel anlayıştan, ulusal bir üsluptan söz etmek mümkün olabilir mi ? gibi soruların gündeme gelmesine yol açmış: biçimci modernizmin evrensellik idealinden farklı bir anlayışı ortaya koymuştur.”⁸⁶

Joseph Beuys’un açtığı yolda ilerleyen, daha doğrusu onun öğrencisi olan Anselm Kiefer’in resimleri de söz konusu olan bu ulusal üsluba örnek oluşturur. Resimlerinde Almanya'nın yakın tarihine yönelik imgelerin yanı sıra uzak geçmişe gönderme yapan mitolojik simgelere de yer vermiş olan Kiefer, boya dışında gündelik hayata ait; kurşun, saman, kil, kül, hatta kan gibi malzemeleri kullanarak savaş, yıkım, soykırım gibi kavramları oldukça etkili bir üslupla işlemiştir. “...Büyük boyutla anıtsal resimlerinde Almanlığı ve Alman geçmişini anıtsallaştırdığı için kimi kesimlerce eleştiriye de

⁸⁶ ANTMEN Ahu, “ 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar”, 1.Basım, Sel Yayıncılık 2008, 266 s.

uğrayan Kiefer'in resimlerinin koyu, karanlık atmosferi özünde Almanya'ya yakılmış görsel bir ağıt niteliğindedir. (Antmen, 2008;266)”



Resim 8: Anselm Kiefer, “Resurrexit”, 1973



Resim 9: Anselm Kiefer, “Kül Çiçeği”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Akrilik ve Emülsiyon, 243x281.5 cm, 2004

Kiefer'in figüre yer vermediği resimlerinde tema yıkıma uğramış, bölünmüş trajik alman manzaralarıdır. O, dumanların tüttüğü gri bulutlu, kahverengi doğal Almanya'yı resimlerken acıyı ve savaşla birlikte gelen ölümün derin sessizliğini hissettirmenin peşindedir. Bazen bir patlama anı (Resim 9) , yada öyle bir anın sonrasında arda kalan yıkık döküklüğü, boşluğu ve hiçliği görürüz bu resimlerde.

“(…) Anselm Kiefer; trajik manzaralarıyla savaş sonrası yılları resmederken günümüz Alman ressamlarının içinde en önemlilerden biri konumuna gelmiştir. Siyah, kahverengi gibi koyu renkleri, kalın boya tabakaları, zengin dokusuyla unutulmak istenenleri resmetmiştir. Kiefer, Baselitz, Lüpertz, ve Immendorf, ilk önceleri geleneksel resme dönen Faşistler olarak adlandırılmışlardır. Oysa Kiefer, bu konuda şöyle der; “Faşistmişiniz Anti-faşistmi? Herkes rolünü almalı”. Onun sanatı anıların geri dönüşüdür. Kendini ‘Politik Existentialist’ olarak nitelmiştir. Gerçekte onun sanatı politik olmaktan çok evrenseldir. Hitler’i uygarlığın olanaklarını tahrip edip, insanlığı tekrar başladığı noktaya döndürmekle suçlar. Karanlık, tehlikeli resimleri derin perspektifleriyle kişiyi içine alır. Steven Henri Madoff’un dediği gibi ‘siyah deri botların sesini işitebilirsiniz’.”⁸⁷

⁸⁷ ÖZAYTEN Nilgün “Dışavurumculuk”, **KALIN-Dışavurumculuk Sanat Seçkisi**, No:7 1988, 31s.

Yeni dışavurumculuğun kademlilerinden sayılan Alman sanatçı Georg Baselitz'in resimleri de Kiefer'inkiler gibi tarihsel, sosyal ve içsel bir baskı altındadırlar. Büyük boy tuvaleri ve baş aşağı figürleriyle yenilerin öncüsü durumuna gelen Baselitz ile resimlerinde figüre yer vermeyen Anselm Kiefer'in en belirgin ortak yanı, saldırgan fırçalarıdır. Baselitz'in resimlerindeki figürler Nazi sonrası Almanya'sının düşüşünden geriye kalanlarla eğilip bükülmüş, kasvetli, katı ve absürttür. Bu halleriyle de oldukça rahatsız edicidirler. İçe dönük bir hesaplaşma içinde olan bu tipler, topluma ve kendilerine yabancılaşmış kahramanca acı çekerler. Öte yandan (Resim 11) gördüğümüz gibi bastırılmış, ötelenmiş, zavallı kişilikleri ve cinsellikleriyle alman erilliğini temsil eden figürler, garip yada ironik diyebileceğimiz bir başkaldırı içinde karşımıza çıkarlar.



Resim 10: Georg Baselitz, "Ayyaş", Tuval Üzerine Karışık Teknik, 162 x 130 cm, 1981



Resim 11: Georg Baselitz, "Büyük Karanlığın Altında Tüketim", 1962, Ludwig Müzesi

*" Şiddet ve cinsel öğeler içeren ilk dönem resimlerine 1963' te Berlin' de polis tarafından el konan Georg Baselitz de Alman Yeni Dışavurumculuğunun başlıca figürlerinden biri olarak nitelendirilmiştir. 1969 yılında resimlerindeki imgeleri ters yüz 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."*⁸⁸

⁸⁸ ANTMEN Ahu, " 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar" , 1.Basım, Sel Yayıncılık, 2008, 266 s.

Sanatçının yalın bir görsel anlatım diline sahip olan ilk dönem çalışmalarındaki figürleri, çizgisel bir dil kullanılarak oluşturulmuşsa da, ilerleyen süreçlerde renkler daha şiddetli ve belirleyici olmaya başlamış, figürler alışılmışın dışında başa aşağı bir şekilde konumlandırılmıştır. Resimler renk ve ışık ani yön değişimleri içinde, siyah-beyaz renk kontrastlarının oluşturduğu etkili bir ifade ile gerilim yüklü ve çarpıcı bir etkiye sahiptir. Resimlerine hakim olan koyu renklerin oluşturduğu karanlık, ışığın titrettiği dramatik etkilerle ortaya çıkan canlı ve açık renklerle güçten düşerler. Fakat her şeye rağmen yıkıcıdır bu resimler ve asla bir olumlamayı taşımazlar. Bu anlamda bir nevi ölümle enfekte olmuşlardır. Çünkü savaş ve katliamlarla ruhsal olarak çökmüş bir ülkenin arta kalanları ile yaşamak zorunda kaldıkları için yerleşmiş bir şekilde hastalıklıdırlar.

Aslına bakarsak, 1980’li yılların Yeni Dışavurumcu çalışmalarının önemli bir kısmı, Almanya’nın II. Dünya Savaşı sonrasındaki (bölünmüş bir ülke olarak) sorunlu dönemiyle açık bir yüzleşme niteliğindedir. Ve neredeyse tüm Alman Yeni Dışavurumcu resimler, ölüm duygusunu seyirciye hissettirir. Bu bağlamda dehşet, şiddet, korku ile Almanya’nın trajik tarihini, çağdaş insanın dramını işlemeyi sürdürenlerden biri de Jörg Immendorff’tur. Bölünmüş Almanya’ nın karmaşa ortamını



Resim 12: Jörg Immendorff, “Café Deutschland”

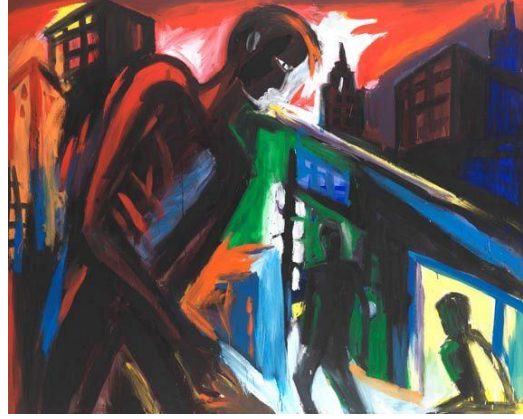
Tuval Üzerine Yağlı Boya 285 x 330cm, 1984

zihnindeki fantezilerle ve farklı imgeleriyle birleştiren Immendorff, özellikle 1977’de başladığı ve 1980’ ler boyunca devam ettiği “Café Deutschland” (Resim 12) serisinde yarattığı hayali gece kulübüyle ve içindeki tasvirlemelerle dönemin sosyo-politik sorunlarına göndermede bulunmuştur.⁸⁹

⁸⁹ [http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/immendorff_Caf%9_Deutschland_\(Lift_Tremble_Back\)](http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/immendorff_Caf%9_Deutschland_(Lift_Tremble_Back))



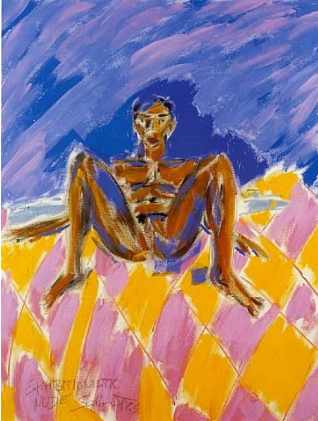
Resim 13: Jörg Immendorff , “All's Well That Ends Well ” (tümünün sonu iyi biterse) 282 x 330cm 1983



Resim 14: Helmut Middendorf , “Şehir Hissi” Tuval Üzerine Akrilik, 180x220 cm, Özel Koleksiyon, 1982

İlk bakışta ne ifade ettiğini anlayamadığımız fakat dikkatli bakıldığında, toplumumuzun çaresizliğini ve ezilmişliğini gösteren “Tümünün Sonu İyi Biterse” adlı resimde de kargalar acı çeken bireylerin sembolleridir aslında. Helmut Middendorf ise çarpıcı bir yalınlıkla, kent imgeleri arasında insan ve hayvan figürlerine yer verir çalışmalarında. George Jiri Dekoupil, çarpıtılmış, abartılmış biçimler, dikenli tellerle dehşet dolu iç dünyasını resmeder. Berlin’li sanatçı grubunun ünlü bir üyesi olan Salome kendi özel yaşamındaki çeşitli cinsel eğilimlerini resimlerine taşır. Ayrıca Dönemin diğer Alman Yeni Dışavurumcuları ise, -ki içlerinden bazıları yeni vahşiler

olarak anılacaktır- primitif öğeler içeren ve spontane gelişen resimleriyle dikkatimizi çeker.



Resim 15: Salomé (Wolfgang Ludwig Cihlarz) “Teşhirci Çıplak” 1983

“...Alman Yeni Dışavurumculuğu'nun Markuz Lüperz, Rainer Fetting (1949-), A.R. Penck (1930-) gibi diğer önde gelen sanatçıları kendi özgün üslupsal yaklaşımları içinde yoğun, ham, hatta şiddetli bir dışavurumculuk sergilemiş, figüre yönelik resimlerinde primitif çağrışımlı öğeler yer vermiş, bu yönden 20. yüzyılın ilk yarısında Nazilerin “Dejenere Sanat” diye damgaladıkları Alman Dışavurumcularının mirasçısı oldukları gerekçisiyle zaman zaman “Yeni Vahşiler” olarak adlandırılmışlardır.”⁹⁰

⁹⁰ ANTMEN Ahu, “ 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar” , 1.Basım, Sel Yayıncılık 2008, 266 s.

Yeni Vahşiler adıyla anılan bu gurubun ressamaları, benimsedikleri tavrın etkisiyle resmin güvenilir bir anlatım ve iletişim aracı olması gerektiği inancındadırlar. Bu bağlamda da onlar, resimlerinde sözle söylenemeyenleri imgeler yoluyla ifade etmişlerdir. Yanı sıra resimlerde modernist estetikten uzak, saf soyutlamanın yerine nesnenin ve figürün var edildiği bir anlatım biçimi gözlenir. Renkler serbestçe yer değiştirirken biçimlerde kendiliğinden (doğaçlama) oluşmuştur. Öte yandan Dönemin diğer Yeni Dışavurumcularına baktığımızda ise, Yeni Vahşilerin insanlığın özüne, ilkelliğine inerek, duygu ve dürtüleri, cinsel eğilimleri cesurca işledikleri resimleriyle farklılık gösterdiğini görürüz.

“Yeni-Vahşilerdeki soyutlamacı (genelleyici) dil (üslup)’da aynı şekilde doğa kaynaklı tasarım ve görüntülerin ifade edilmesine yöneliktir. İmgelere dönük bir anlatım esastır. Nesneye bağımlılık, bu aşamada gerçek nesne değil, gerçek nesnenin zihindeki algısal bütünlüğüne yöneliktir. Belki bu sayede, ressamca (painterly) katılımlar spontane oluşum ve eklemeler ve de baştan beri korunan ince mizah (ironi) ortaya çıkabilmektedir. Nesneye tam bağlılık, özneye olan ayrıcalığı engellemekte, gereksiz bir yanılısama oyununa dönüşmektedir. Yeni-Vahşiler’in ilk sergilerinde, ele aldıkları konular arasındaki bağlılık dikkati çeker. Çoğunlukla, şehir yaşamında odaklanan kişisel varoluş sorunlarına yönelmişlerdir. Örneğin, Salome, resimsel bir sunuş içinde homoseksüel eğilimlerini belirtmekten çekinmez. Tepki ve deneyimler neredeyse direkt olarak tuvale yansıtılmaktadır. Konstrüktivistlerin geometrik ilgileri ve nesnesiz resim sonrasının boşluğu (hafifliği) bu deneyimleri hemencecik karşı bir konuma yerleştiriyordu. Yeni-Vahşiler’de dikkati çeken, resim adına kabul edilebilir, her zaman geçerli ama unutulmuş bir değer yeniden belirmesiydi: Ego’nun varlığı ve ağırlığı...”⁹¹



Adlarından sıklıkla bahsedilen Rainer Fetting ve A.R Penck’in resimlerinde primitif öğeler belirgin bir biçimde karşımıza çıkar. Rainer Fetting, estetik kaygıları göz ardı ettiği resimlerini değişik malzemeler kullanarak oluşturmuştur. Sanatçının resimlerinde Figürler iyice vurgulu, konturlarla keskinleştirilmiş, renkleri ise oldukça canlıdır.

Resim 16: Rainer Fetting, “İki Yerli”, 1982

⁹¹ Yrd.doç Gülay Yaşayanlar Sağlam, “Batı Avrupa ve Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk” (Yayınlanamamış Yüksek Lisans Tezi), 1992, 30 s.

Benzer bir biçimde A.R. Penck'in Doğu ile Batı kültürü arasındaki resimlerinde jestleri serbest iken soyut ve figüratif arasında gidip gelen tavrı, resimlerine iki açıdan bakmamızı sağlamıştır. Sanatçının Doğu Almanya'da yaşarken primitif biçimler içeren resimleri sonradan silüetlere, hatta daha da basitleşerek çöpten insan figürlerine dönüşür ve bu resimlerin birçoğu siyah beyazdır. Batıdayken yaptığı resimlerde ise tuval'leri renklenirken, figürler daha da belirginleşmiş ve dışavurumculukları ön plana çıkmıştır. Tuval çalışmalarının dışında sıklıkla baskıda yapmış, özellikle gravürde 1956 yılında yetenekli öğrenciler adlı altında Grafik Sanatı yarışmasında birinci olmuştur.⁹²



Resim 17: A.R. Penck, “*Der Cini*”
Tuval Üzerine Yağlıboya 112 x112 cm, 1982



Resim 18: A.R. Penck, “*Schreitender II*”,
Kağıt Üzerine Suluboya, 12x16 cm, 1990

Markuz Lüpertz ise, savaş sonrası hastalıklı Alman kimliğini kendi imgelerine dönüştürerek oluşturduğu resimleriyle yaşanan bu hesaplaşma sürecini anlamlandırmak istemiştir. Hatta bazı resimlerinde yalnızca Almanya bayrağında bulunan renkleri kullanarak bu ilişkiye sembolik göndermelerde bulunmuştur. Onun “Siyah- Kırmızı- Altın Rengi/Altın” adlı resminde de (Resim 19) birçok Alman Yeni-Dışavurumcu resimde görüldüğü gibi ışık ve tonlamaya dayanan fakat tüm havanın siyah iç karartıcı, kasvetli ve bunaltıcı bir şekilde betimlendiği görülür.

⁹² <http://ozcancs.blogcu.com/resim-sistem-dunya-a-r-penck/3049496>



Resim 19: Markuz Lüpertz, “Siyah-Kırmızı-Altın Rengi/Altın”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1974



Resim 20: Karl Horst Hödicke, “Yıkıntı” Tuval Üzerine Yağlı Boya 200 x w: 200 cm, 1977

“Lüpertz’in resimlerinde çıplak doğa, kırlar, ağaçlar, günlük nesnelere, tarihsel-toplumsal olayları çağrıştıran nesnelere kendileriyle bağlantılı olmayan soyut bir mekan anlayışı içinde tek başlarına ya da küçük gruplar halinde verilir. Biçimleri yabancılık yansıtır. Kaynakları belirgin değildir. Derinliği olmayan mekan ve yabancı ışık, başka dünyadan gelen bir tehdit havası estirir. Dityrambe olarak nitelendirilen ve resmi zorlayan ana biçimler iri ve çarpıcıdır.”⁹³

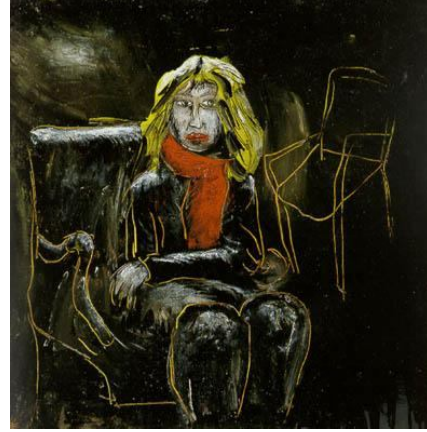
Diğer taraftan Lüpertz ve onunla aynı dönemi paylaşan Karl Horst Hödicke, 1970’lerden itibaren Yeni-Dışavurumcu resimde neredeyse değişmez teması haline gelen “büyük şehir” konusuna eğilmişlerdir. Büyük şehir konusu, hemen tüm Yeni-Dışavurumcu ressamlar için yeni anlamlar ve simgeler yükleyecekleri temel bir düzlem haline gelmiştir. Aynı şekilde, Berlin Duvarı, şehir konulu düzenlemeler içinde ayrı bir odak noktası olarak tuvallerdeki yerini alır. Çünkü bir sanatçı gözüyle, Berlin’in bölünmüşlüğü kayıtsız kalınmayacak sosyo-politik bir olgudur. Ayrıca, yine Hödicke insan vücutlarını kimliği belirsiz hayvan tiplmelerine dönüştüren ve insan başlarını iştahlı sırtlanlara benzeten anlatımıyla da dikkati çeker.

⁹³ Sezer Tansuğ, “Markus Lüpertz Aya İrini’de”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı:178, 1987, 31s.

Yine Almanya’da, fakat bu sefer Köln bölgesinde Walter Dahn ve Georg Dekoupil, Berlin Yeni-Vahşiler’ine kıyasla Beuys’un öğretilerine daha çok bağlı kalmışlardır. Berlin ressamlarının, ressamca eylemlerine karşılık daha zor bir yolu seçen bu iki sanatçı konuları ve teknikleriyle ilkel olanı öne çıkaran ve sıradan kültürü betimleyen anlatımlara yönelmişlerdir. Her iki sanatçıda yaşamın anlamsız görünüşlerini temel motif olarak benimseyen bir sanat yaklaşımına sahiptir. İkisinin de resimlerinde, imgelerde net, yer yer soyut bir biçileme hakimken içerikte fantastik bir yaklaşım söz konusudur. Bu bakımdan da Dahn ve Dekoupil’in çalışmalarını Yeni Dışavurumcu sanat açılımını zenginleştiren bir katılım olarak görebiliriz.



Resim 21 : Walter Dahn “Rusça Bahar I-IV”
Tuval Üzerine Akrilik, 100x100 cm, 1980



Resim 22: Jiri Georg Dokoupil “Esther”
Tuval Üzerine Akrilik, 60,4x60,4 cm , 1983

Öte yandan, Hamburg’da çalışan Yeni-Vahşi ressamlarından başka bir grup ise, geliştirdikleri dil’in meşruluğunu korumak kaydıyla oldukça grotesk, alaycı ve eleştirel bir resim yaklaşımının içine girmişlerdir. İşte bu resamlardan Sigmar Polke, Werner Büttner ve Albert Oehlen, başı çekenlerdir.⁹⁴

⁹⁴ Bkz. Yrd.doç Gülay Yaşayanlar Sağlam, “**Batı Avrupa ve Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk**” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 1992, 31 s.

Ayrıca Alman resminin iki ilginç figürü olan Gerhard Richter (1932-) ve Sigmar Polke (1941-) da 1980’lerde resme yönelik yoğun ilginin yaşandığı dönemde ürettikleriyle, gündeme gelen sanatçılar arasında yer almışlardır. 1960’larda Pop Sanat’a ilgi duyan her iki sanatçıda 1970’lerden 1980’lere uzanan süreçte zaman zaman başka resimleri ve onların farklı üsluplarını kullanarak, kendilerine özgü yeni kompozisyonlar



yaratmışlardır.

“Sigmar Polke ve Gerhard Richter, söz ve yazıyla kavramlaşmış resmin, bir iletişim aracı olarak öznesinden uzaklaştığına inanırlar. Polke, 1960’lardan sonra çağdaş sanatın yayılım alanında, popüler kültür imajlarının ve kitsch’e yönelik üretimlerin figüratif resim bağlamında konu edilmesi yolunda çalışmalarını sürdürdü. Özellikle, kent kültürünün yarattığı “sahte ve geçici olan değerler” üzerine yönelik eleştirel tavrı dikkat çekicidir. Warhol estetiğiyle benzerlik gösterir. Richter ise, baştan beri, kavramsal sanatın doğasına uyan bir mantıkla giriştiği fotoğrafik görüntülerle hesaplaşma serüvenini yeni boyutlara taşımıştır. Çoğu kez, fırça işçiliği ile gerçekleştirilmiş, ancak netlik problemini önde tutan (net olmayan) ve özellikle seçilmiş fotoğraf kareleri resimde anlam sorununu tartışan resim yüzeylerine dönüşmüş durumdadır.”⁹⁵

Resim 23: Sigmar Polke, “Lir Çalan ve Kız” 1980



“Bu bağlamda, Soyut Dışavurumcu tavrı kavramsallıkla ve Pop Sanat öğeleriyle harmanlayan Polke’nin resimleri, modern sanatın bir tür ironik yorumu niteliği gibidir. Yanı sıra Gerhard Richter de geometrik soyutlamadan Soyut Dışavurumculuğa, fotoğrafik gerçekçilikten tek renkli resimlere uzanan yapıtlarıyla ve üslupsal çeşitliliğiyle farklı bir ürün yelpazesi ortaya koyar. Zaman zaman siyasi boyutu olan ve simgesel öğeler içeren bu resimler, Richter’in çağımızın sınıflandırılması en güç ressamı arasında sayılmasına neden olmuştur. (Antmen, 2008;266)”

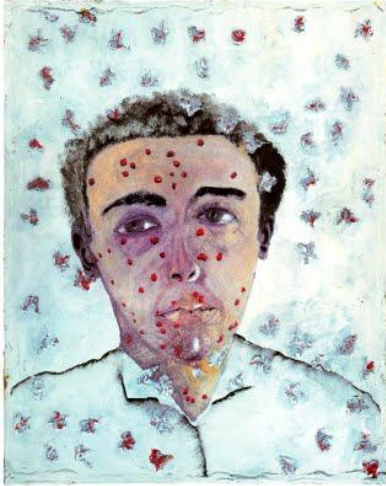
Resim 24 : Gerhard Richter, Fotoğraf Üzerine Yağlı boya 78x99 cm, 1986

⁹⁵ y,a,g,y, 31s.

2.2.2 İtalya’ da Yeni Dışavurumculuk ve Transavanguardia

İtalya’da Yeni Dışavurumculuk, eleştirmen Achille Bonito Oliva’nın 1979 yılında Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi ve Mimmo Paladino gibi bir gurup genç İtalyan ressamını “Transavanguardia” adıyla anmaya başlaması ve onların çalışmalarını desteklemesiyle gelişmiştir. Avangard sanatın en ileri düzeyini nitelemek amacıyla “Transavanguardia” adı altında toplanan ressamların en belirgin ortak özelliği ise figüratif temelli olan resimlerinde daha çok kendi kişisel dünyalarını yansıtan imgelere yer vermeleridir. İtalya’da Arte Povera akımından sonra uluslararası düzeyde dikkat çeken bir diğer akım olarak anabileceğimiz “Transavanguardia”, İtalya’nın üç büyük ‘C’ si olarak gündeme gelen Chia, Clemente ve Cucchi’nin kariyerleri çevresinde parlamış ve sönmüştür.⁹⁶

“İtalyan son dönem resminin “Üç C”si olarak sembolize edilen, üç isim Clemente, Chia ve Cucchi’dir. İtalyan ressamları, (Paladino da dahil) sanatlarını, resmin geleneksel anlamını zorlamayan içerik yenilenmeleri ile oluştururlar. Resimsel yapı normlarına bu bağlılık, İtalya’nın tarihsel ve sanatsal fonunda yetişmiş olmanın bir sonucudur. Chia’nın Kübistlere, Clemente’in Picabia’ya olan dilsel yakınlıkları dikkat çekicidir. Aynı zamanda, daha canlı ve özgür bir renklilik, melankoli ve neşe durumları da İtalyan olmanın resme getirdiği katkılar olarak görülebilir.”⁹⁷



Resim 25: Francesco Clemente, “Kendi Portresi” Tuval Üzerine Yağlıboya 50x70 cm 1980

İtalya’nın yanı sıra Amerika’da ve Hindistan’da yaşayan ve yaşadığı tüm yerlerin birikimini simgesel öğelerle resimlerine yansıtan Francesco Clemente, özellikle kendi kimliğini irdeleyen otoportreleriyle dikkat çekerken, dönemin önde gelen İtalyan ressamı olarak nitelendirilen Sandro Chia ise büyük İtalyan ustalarının resimlerini mizahi bir bakışla yeniden ele alan resimleriyle tanınmıştır.

⁹⁶ANTMEN Ahu,“20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar”, 1.Baskı, Sel Yayıncılık ,2008,267s.

⁹⁷ Yrd.doç Yaşayanlar Sağlam, a.g.y, 34 s.

New York'ta yaşayan İtalyan sanatçı Sandro Chia "Doğru zamanda doğru yerde olmak" düşüncesiyle Yeni Dünya'ya göçmüş ve New York ressamları arasına girerek sanat birikimini Avrupa'da edinmenin ayrıcalığını yaşamıştır. Chia, tam anlamıyla Modern Sanat geleneğinin uzantısı olan, sürekli olarak geçmişe açık göndermelerde bulunan bir resim yaratmıştır. Onun yapıtlarının kökenleri, kendi ifadesiyle, Giotto'dan Picasso'ya uzanan süreçteki figür resmine dayanmaktadır. Bir ressam olarak, "üslupların labirentinde çalışmalıyım" sözünden de anlaşılacağı gibi, Chia için, "öncenin öncesi" daima merak konusu olmuştur. Chia'nın resmi, boyasal resmin ağırlığını her zaman hissettirir. Kalın ve katlı bir boyama ile sağlanan doku (texture) kalitesi, ifadenin yalın ve anlaşılabilirliği ile uyum içindedir. Chagall'ın yer çekimsiz bir düzlemde uçan figürleri, neredeyse Chia için de geçerli bir figüratif anlatım yoludur. "İmgelem benim temel sorunumdur", derken, görsel anlatımı belirleyecek bir zihin faaliyetinin bu resim için önemli bir konum olduğu ortaya çıkıyor. Chia, öteki Yeni-Dışavurumculardan birçok noktada ayrılır. O'nun dili, kent kültürü ve yaşamına dönük yapıt üreten resim anlayışının dışında, mitolojiye, tarihe ve ütopyaya bağlı durumdadır. Bu bakımdan da Kiefer ve Baselitz'e daha yakındır.⁹⁸



Resim 26: Sandro Chia, "Cesaretle Çalışan Çocuklar"
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 168x158 cm, 1981



Resim 27: Enzo Cucchi "Sarhoş Müzik"
Özel Koleksiyon 1982

⁹⁸ Bkz. Gerald Marzorati, "The Last Hero", *Art News*, April 1983, New York
<http://etd.lib.ttu.edu/theses/available/etd-02262009-31295008782038/unrestricted/31295008782038.pdf>

2.2.3 Amerikan Yeni Dışavurumculuğu

Yeni Dışavurumculuk, Avrupa’da olduğu kadar Amerika’da da 1980’lerin egemen sanatsal üslubu olarak karşımıza çıkar. Amerikan Yeni Dışavurumculuğu’nun en çok dikkat çekici ismi de şüphesiz ki Julian Schnabel olmuştur. “Resimlerine yapıştırdığı kırık tabakalarla kendine özgü bir üslup geliştiren Schnabel, 1979 yılında New York’un ünlü galerilerinden Mary Boone Galerisi’nde açtığı sergisinde adeta yeni bir Pollock olarak gündeme gelmiştir.”⁹⁹ Schnabel gündelik hayattan seçtiği çeşitli malzemeleri kullanarak farklı dokular yarattığı resimlerinde, sanat tarihinin ve popüler kültürün öğelerini harmanlamıştır. Bu öğeleri seçerken tarihsel veya kültürel kaynaklar arasında herhangi bir hiyerarşi gözetmeyen Schnabel’in bu tutumu, ilgi çekmiş hatta Amerikan Yeni Dışavurumculuğu’nun en temel özelliklerinden biri haline gelmiştir. Kısacası, Schnabel’in kullandığı bu öğeler kendi kişisel tarihinin bir parçası olarak resimlerinde yer alarak öznel bir belleğin yansımaları olarak imgelere dönüşmüştür.



Resim 28: Julian Schnabel, “Bob’un Dünyası” Karışık teknik 248x371 cm, 1980

⁹⁹ ANTMEN, a.g.e,267 s.

Yakın zamana değin yaşamını aşçılıkla kazanan Julian Schnabel, kendini yaratan güçleri de (Leo Castelli gibi) hiçe sayarak, sadece kendine aşırı güven duygusuyla zirvede kalmasını bilmektedir. Schnabel anıtsal boylardaki resim yüzeylerine, kırık tabaklar ve porselen parçaları yapıştırarak alışılmış kolaj söyleminin ötesinde, resimde yüzey sorununa yeni çözümler önermektedir. Kırık tabak ilgisi, çarpıcı resim yüzeyi yaratma isteğinden çok, bireysel yaşantıdaki anıların, ümit dolu kırpıntıların yarattığı sancılı bir yüzeyi simgelemektedir.¹⁰⁰ Bu saptamasına yer verdiğimiz Donald Kuspit, tabak kırma eylemi üzerine devamla şunları söylemektedir:

“Tabak kırma eylemi, primitiftir, yıkıcıdır. Buna karşın hiç de primitif ve naif olmayan, Schnabel’deki bu kırıkları bir resme “döşemek”, onları resmin fonu olarak kullanmak ve böylece Modern Resmin bahsettiği olanaklarla, en güçlü, primitif resim alanını yaratmak iadesidir. Cezanne’in alanlarda açığa çıkardığı huzursuz gerilimi, bir anlık şiddet ile hem gerçekleştirilen hem de kopya eden bir resim yüzeyi. En ücra noktalarına kadar kırırdanan, arkeolojik çağrışımlara açılan bu yüzey, arkaik devirlerin sanatını günümüze, günümüzün ateşli cümbüşlü, sefih yaşamına güvenilmez ve bitmez tükenmez devinimlerine bağlıyor. Bu yüzey, dışarılara doğru taşan bir duyguyu da kapsar: Birbiriyle birleşmek için savaşılan patlayıcı dürtüler, içgüdüler bu gerilim yüklü, sancılı, somut ve yaşayan resim yüzeyinden tüm içgüdü yaşamımıza yayılır. Biz, kör ve kontrolsüzce bir “o” haline gelip resim yüzeyinden yayılan şehvet rüzgarına kapılırız. Tüm konular böylece otonom bir şehvete dönüşür.”¹⁰¹

“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”¹⁰² diyerek resimlerindeki hiyerarşisiz düzene dikkat çeken Schanbel’in bu tutumu aynı dönemin bir diğer dışavurumcusu olarak gündeme gelen David Salle’in resimleri için de geçerlidir. Schanabel’in resimsel anlamda dışavurumcu tavrını paylaşmamakla birlikte Salle de farklı kültürel kaynaklar arasında bir ayırım yapmamış; genelde fotoğraftan çalıştığı resimlerinde birbirinden kopuk öğelerin bir araya geldiği imgeler yaratmıştır. Yani Salle realizmi, dışavurumu ve kavramsal sanatı birleştiren resimlerinde, değişken imgelerini yüzey ve renk çelişkisi içinde sunmuştur. “Sanatsal özgünlüğün, sanatçının yarattığı

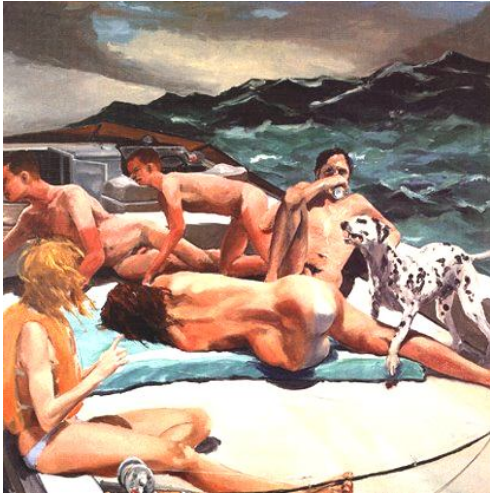
¹⁰⁰ Donald Kuspit, “Julian Schnabel ve Primitifin Yeniden Keşfi”, **Sanat Çevresi**, Çeviren: Sema Çağa, Nisan 1986, S. 90, 40 s.

¹⁰¹ **y.a.g.e.**, 42 s.

¹⁰² ANTMEN Ahu, “**20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**”, 1.Baskı, Sel Yayıncılık 2008, 268s.

değil, seçtiği imgelerde olduğuna inanan Salle, böylece Marcel Duchamp'ın ve 1960 sonrası yeni avangartların kavramsal yaklaşımını benimseyen bir ressam olduğunu ortaya koymuştur. Aslında Amerikan Yeni Dışavurumcuları'nın tavrını en iyi özetleyen Anselm Kiefer'in "Avrupa'nın tarihi, Amerika'nın medyası vardır...Amerikan Sanatı hep kitle kültürüyle ilgili olmuştur" şeklindeki yorumudur. (Antmen,2008;268)" Bu anlamda da Amerikan'ın Yeni Dışavurumcuları olarak gündeme gelen sanatçıların çoğu, çeşitli kültürel kaynakları genel bir düzlemde birleştiren kitle kültürünün yansımalarını oluşturmak gibi ortak bir noktada birleşmişlerdir.

Yine bu çerçevede gündeme gelen Eric Fischl, banliyöde yaşayan, beyaz, orta sınıf Amerikalıların, dışarıdan görülen zengin ve muhteşem yaşamına karşın boş, amaçsız ve sapkınlıklar ve çarpıklıklarla dolu dünyasına tanıklık eden, bir nevi belgeleyen resimleriyle 1980' lerde Schnabel ve Salle ile birlikte Amerikan sanat ortamının en çok dikkat çeken genç ressamları arasında yer almıştır. "Çağdaş bir Edward Hopper" olarak Fischl, Pop Sanat'ın renkli imgelerle yansıttığı Amerikan tüketim kültürünün öteki yüzünü "Amerikan rüyasının" gerçek görüntüsünü gözler önüne sermiştir."¹⁰³



Resim 30: Eric Fischl "Yaşlı Adamın Teknesi" 1982



Resim 29: David Salle, "Eski Şişeler", 1995

¹⁰³ y.a.g.e, 268 s.

“Amerika’da neo-ekspresyonist sanatçılar, Amerikan hayat tarzıyla mücadele etme yolunu seçmişlerdir. Örneğin Schnabel, keçe, ağaç dalları, at derisi ve –en ünlüsü- kırık çanak çömlek gibi malzemeleri birleştiren muazzam etkili resimler yapmak için tarihten “iktibas” edilmiş görüntülerle (filmler, fotoğraflar, dinsel ikonografi) çalışıyordu. Eric Fischl’in resimleri de, beyaz, varlıklı Amerika banliyölerinin, Amerikan banliyö hayaline ilişkin tembellik ve konforculuğunu dramatize eden dikizci, rahatsız edici, yumuşak porno psikodramalarını anlatıyordu.”¹⁰⁴

Diğer bir Amerikalı sanatçı Susan Rothenberg’ de Minimalizmden Yeni-Dışavurumculuğa geçişte bir aşama olarak karşımıza çıkar. Sanatçının resmettiği at imgeleri güçlü dış çizgileri ve hareket halinde olmalarına rağmen alabildiğine statik ve belirsiz, herhangi bir karakterden uzak neredeyse hiç varlık teşkil etmez bir durumdadır. Genelde birkaç dikey yada diyagonal çizgide tuvali ve at imgesini daha da parçalamaktadır.(Bknz: Resim 32) Çağın insan varoluşu ile özdeşleştirdiği bu at betimlemelerine kimi zaman tam olarak belirginleşmeyen insan figürleri de yerleştiren Rothenberg tüm bu varlıktan uzak betimlemeleri, resimsel gerçeklikleri ile ortaya çıkan varlıklarında bir anlam ve benlik arayışını dile getirir.¹⁰⁵



Resim 31: Susan Rothenberg , “Katman” 1976 **Resim 32:** Susan Rothenberg “Adam ve Köpek” 1980

¹⁰⁴ www.felsefekibi.com/.../sanat_akimlari_YeniDisavurumculuk.html

¹⁰⁵ http://arted.osu.edu/160/19_Schnabel.php

Amerika’da benimsenen Yeni-Dışavurumcu resim anlayışı, belki de Pop sanatından gelen ilgiler nedeniyle, bilgisayar, fotoroman, televizyon ve video kültürünün, grafiti ve karikatürün bütünleştiği bir anlatım ortamı sunmaktadır. Bu kapsamda, 1987 yılında uyuşturucudan genç yaşta ölen, Jean-Michel Basquiat, yazılar ve basit çizimlerden oluşan resimlerde giderek korkutucu imgelerin de yardımıyla kaotik bir atmosfer yaratarak, adıyla neredeyse tescil edilmiş anlatıma ulaşmıştır. Daha çok grafiti yönelimli bir sanatçı olan Basquiat, resmin doğrudanlığı ve özgürlüğü adına neredeyse çocuksu bir duyarlılığı baskın kılmıştır. Anlatımı son derece zorlamasız ve yalındır.



Resim 33: Jean Michel Basquiat, “Şempanze”

Tuval Üzerine Karışık Teknik 181x144,3 cm, 1983



Resim 34: Jean Michel Basquiat, “Boksör”

Tuval Üzerine Karışık Teknik 193 x 239 cm, 1982

“Jean Michel Basquiat grafitiden yola çıkan resimler yapmıştır. Basquiat’ın çalışmalarını resim konusuyla ilgilenmeyen izleyici de bırakacağı ilk izlenim, küçük bir çocuğun karalamalarının ve boyayla olan uğraşlarının tuvale geçmiş olması. Resimler hem bir yandan insanın tuval üstüne aklına gelebilecek her şeyi yapması gibi gözüküyor, hem de öte yandan eserlerin her birinde Basquiat’ın kişiliği o kadar egemen ki, bu resimleri ondan başka kimse yapmış olamaz.”¹⁰⁶

¹⁰⁶ ÖZAYTEN, Nilgün, “Dışavurumculuk”, **KALIN-Dışavurumculuk Sanat Seçkisi**, Sayı: 7 1988, 31 s.

Aynı şekilde Almanya kökenli bir graffiti ressamı olan Keith Haring siyahın egemen olduğu günlerde, New York Metrosunun ilan panolarına beyaz tebeşirle ve basit çizgiler ile oluşturmuştur resimlerini. Çizimlerinde sanki başka bir dünyadan geldiği izlenimini veren insan tiplmelerine yer veren Haring, kısa sürede Amerikan Resminin tanınmış temsilcileri arasına girmiştir. Yıkılan Berlin Duvarı üzerinde de, birçok çalışması bulunan Haring, geliştirdiği figür tiplmelerini heykel olarak da aynı özgünlükte sunmuştur. “New York Sokaklarının Haşarı Çocuğu” olarak lanse edilen Haring çalışmalarında, gerçeküstü yada bilim-kurgu dünyasının verileriyle birleşmiş ve ortaya insana şaşkınlık veren basit, komik, sessiz bir sözlük çıkmıştır.¹⁰⁷



Resim 35: Keith Haring, “Hayat Ağacı”
Tuval Üzerine Akrilik 300x366 cm, 1985

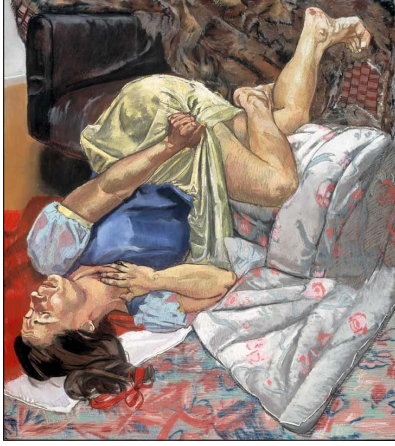


Resim 36: Philip Guston , “Hikaye”
Tuval Üzerine Yağlıboya 122x152, 1978

1980’ lerin Amerikan sanat ortamında resmin geri dönüşü bir yandan jean-Michel Basquiat (1960-88) ve Keith Haring gibi özünde kent kültürünün yansımalarını içeren ve “Graffiti Sanatı” bağlamında ele alabileceğimiz çalışmalarıyla genç ressamları gündeme taşıırken, bir yandan da daha önceki kuşaktan ressam Philip Guston’ın (1913-80) öncülük ettiği “Yeni İmgecilik” hareketinin şekillenmesine yol açmıştır. Boyasallığı önemsemeyen, soyutlanmış figür ve nesnelerin harmanlandığı yarı-soyut bir

¹⁰⁷ Bedri Baykam, “**Boyanın Beyni**”, Literatür Yayıncılık, 1. Basım İstanbul, Ekim 1990, 74 s.
“Amerikanın Haşarı Çocuğu: Keith Haring”, Anons, (Plastik Sanatlar Bülteni), Ekim 1991, s. 16-17

imgeselliğin arayışlarının duyuran Yeni İmgeciiler arasında, ortak noktaları kadar farklı yönelimleri de bulunan Jonathan Borofsky (1942-), Donald Sultan (1951-), Jennifer Barlett (1941-), Neil Jenney (1945-), Susan Rothenberg (1945-), Joel Shapiro, Joe Zucker (1941-) gibi sanatçılar sayılabilir.¹⁰⁸



Resim 37: Paula Rego, “Zehirli Elmayı Yiyen” **Resim 38:** Jennifer Barlett, “13:00, Sarı Çoraplar”
Kağıt Üzerine Pastel 178x150 cm, 1995 Tuval Üzerine Serigrafi ve Yağlıboya 106x152 cm, 1993

Anlaşıldığı üzere akımın farklı ülkelerdeki temsilcileri “Yeni Dışavurumculuk” çatısı altında toplanarak, taşıdıkları farklı resimsel kaygıları yansıtmışlar, bununda ötesinde mensubu oldukları ulusal ve kültürel kimliklerin de belirgin biçimde görünür hale geldiği bir sanat anlayışı benimsemişlerdir. Yukarıda da belirtmiş olduğumuz bu sanatçı guruplarının haricinde herhangi bir gurupla beraber anılmayan başka sanatçılara da çok geçmeden yeni-dışavurumcu denmeye başlanmıştır. Dane Per Kirkeby (1938) İspanya’dan Miquel Barcelo (1957) İtalyan Bruno Ceccobelli (1952), Fransız Annette Messager (1943) Kanadalı Claude Simard (1965) ve İngiltere’den Frank Auerbach (1931) Howard Hoodgkin (1932-) Leon Kossof (1926) Paula Rego (1935) bunlardan bazılarıdır.¹⁰⁹

¹⁰⁸ ANTMEN Ahu, “20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar”, 1. Basım, Sel Yayıncılık 2008, 268s.

¹⁰⁹ DEMPSEY Amy “Modern Çağda Sanat: Üsluplar, Ekoller, Hareketler”, Çeviri: Osman Akınhay, Akbank Yayınları 2007, 135s.

2.3 Eski -Yeni Ekseninde Yeni Dışavurumculuk ve Figüratif Resmin Geri Dönüşü

Yeni Dışavurumculuk ortaya çıktığı dönem itibariyle, kendisinden birkaç kuşak önce, yani çağın başında etkin olmuş olan dışavurumculuğa göre oldukça şanslı olmuştur. Dışavurumcuların yaşadığı sorunlara ve maruz kaldığı eleştirilere kıyasla, bu yeni kuşak dışavurumcular (yeni dışavurumcular) daha az sorunla karşılaşmış ve daha çabuk kabul görmüşlerdir. Tabii, yeni akıma olan ilgi, resmin geri gelişinin de etkisiyle fazla olmuştur.

“80’li yıllarda ise, çağın başındaki Ekspresyonistlerden çok daha şanslı bir kuşak, diğerlerine kıyasla oldukça az tepki görerek yeniden Dışavurumu kendilerine anlatım biçimi olarak seçtiler. Önceleri tiksindirici olarak nitelenen Ekspresyonizm, şimdi Neo- Expressionism (Yeni Dışavurum) adı altında ve özellikle Alman sanatının uluslar arası düzeydeki sanat görüşü olarak geri dönmektedir. Çağın başında geleneksel estetik değerleri yıkan, toplumsal kuralları sorgulayan Almanya, çağın sonunda kendi kültürlerinin bu niteliğine tekrar sahip çıkarak ancak bu kez sanat pazarlarının olağanüstü desteğiyle dışavurumu yeniden gündeme getirdiler. Aslında, daha genel daha genel anlamda gündeme gelen yalnızca dışavurum değil, figür resmi ve tual üzerinde boyaya dönüştür”¹¹⁰

Biri başında, diğeri de sonunda olmak üzere aynı dönemi paylaşan bu iki akım, biçimsel yapıları ve temaları bakımından benzer özelliklere sahiptir. Bu noktada her ne kadar Yeni Dışavurumculuğun, Dışavurumculuğun devamı olduğu noktasında yorumlar gelişse de, aslında söz konusu edilebilecek bir devamlılık yoktur. Çünkü Yeni Dışavurumculuk daha çok Alman sanatının tekrar gündeme gelmesi açısından önem arz eder. Bu noktada da bu iki akımın bağlantılarına daha yakından bakmak gerekir.

Yeni dışavurumcu sanatın bütün bir oluşum sürecini bir tek açıklayıcı ögeye dayamak ve indirgemek elbette olanaksızdır. Fakat birkaç açıdan ele alarak ve dışavurumculukla ilişkilendirilerek bu süreç açıklanabilir. Öncelikle denebilir ki, bu akımı ayakları üstüne kaldıran en önemli güdü otorite karşıtı olmasıdır. Nitekim 1980’li yılların Yeni Dışavurumculuğunu başlatan iki ülkedeki Amerika (New York) ve

¹¹⁰ ÖZAYTEN, Nilgün;“Dışavurumculuk”, **KALIN-Dışavurumculuk Sanat Seçkisi**, Sayı: 7 1988, 30s.

Almanya görüntüsü düşünülürse böyle bir yaklaşımın doğallığı hatta kaçınılmazlığı anlaşılabilir.

Toplumsal düzeyde yaşanan savaş, beraberinde oluşan politik gerilimler, ekonomik sorunlar ve tabii bunların bireylere yansımaları; depresif ruh hali, şiddet tutkusu sapkınlıklar, alkolizm ve uyuşturucu madde alışkanlığı gibi, insan psikolojisini ifade eden sorunlar Yeni Dışavurumculuğun arkasındaki öğeleri oluşturur. Bunlar bir o kadar da dışavurumcu sanatı da yakından ilgilendirmiştir. Ezilen, açığı çeken, savaşın karmaşasında geleceğini göremeyen insanların sesi olmaya çalışır Dışavurumcu sanat. Her ikisi de üzerlerindeki otorite baskısına rağmen özgürce bir tavır sergilemiştir.

Otorite karşıtı özgürlükçü tavrın ötesinde, birde sanayi toplumlarının yaşamakta olduğu sorunlar dizisinin en belirgin olanı her şeyi bir mekanizasyona indirgeme durumuna da karşı durmuşlardır. Bu tek tipleşme, insan-nesne ilişkisinin neredeyse nesne-nesne düzeyine indirgenmesi sonucunda oluşur. Metalaşma olgusunun doğrultusunda gelişen ve tabii ki yabancılaşma ile sonuçlanan bu çerçevede içinde Yeni Dışavurumcu sanatçının oturtmaya çalıştığı, öznelğin plastisitesidir. Öznellik kuşkusuz insan tekinin olayları, algılama, değerlendirme ve yorumlama süreci içindeki hareketli katmanın gündemde tutulması anlamındadır. Bu açıdan bakılınca Yeni Dışavurumculuğun tabanında neredeyse izlenimcilikle özdeşleşebilecek bir yorum serbestisi ortaya çıkar. Oysa daha önceki minimal ve kavramsal sanatlarda bu boyut neredeyse yok sayılmıştır.¹¹¹

Diğer taraftan Dışavurumculuğun geri dönüşünü, daha çok yerel bir tepkinin dönüşü olarak da değerlendirebiliriz. Bu anlamda yeni dışavurumculuk, giderek gelişen yabancılaşma olgusuna tepki duyması nedeniyle, Alman dışavurumculuğunun yaşadığı tarihsel sürece yeni bir yanıt niteliğindedir. Önceleri Alman dışavurumcuları yitirilmiş

¹¹¹ KAHRAMAN, Hasan Bülent, *a.g.y*, 25 s.

gerçekliğin öznelliğine karşı yeni bir öznelik oluşturulabileceği kanısı içindeydiler. Fakat aslında bu nesnel gerçeklikten değil, yabancılaşmadan ve bilincin parçalanmasından bir kaçıştı. Dolayısıyla yeni dışavurumculuk bunlara karşın bireyin bir kez daha sanatın merkezine oturtulması çabasıdır. Böylece de bireyi yabancılaşma ve yozlaşmadan uzak yeniden kendi özüne, yani doğal olana geçmesini öngörmüştür.

Yeni dışavurumculuğun dışavurumculukla ilişkisini gösteren bir başka boyutunu da şöyle ortaya koyabiliriz; Dışavurumculuğun çok belirgin iki özelliğinden birisi yaşadığı anlam çokluğu ve çatışması, diğeri ise ilkel sanatlarla kurduğu bağ ve yakınlıktır. Buna neden olan da dışavurumculuğun içtenlik anlayışıdır. Buna ek olarak dışavurumculuğun modernizmin bünyesinde oluşan kültürden bir tür romantik yaklaşımla 'kaçmak' çabası içinde ilkel olana sığınma çabasıdır. Bu anlamda her iki sanat akımı da primitivizme yakındır. Fakat aralarında şöyle bir ayrım vardır ki oda, yeni dışavurumculuk daha çok tarihle iç içeyken Alman Dışavurumculuğunda bu şekilde bir geçmişe dönüklük ve bağımlılık görülmez.

*"(...)Eski Mısır'dan, Doğu'nun gizemli yaşantısından, El Greco'ya, Eski Yunan Uygarlığından Nazi İktidarına, Yahudi katliamına kadar her dönem ve her aşama... Baselitz ve Kiefer'in İkarus mitine yönelmeleri, Baselitz'in belirsiz asker tiplerini ile yakın dönemi hedefleyen göndermelerde bulunması, Kiefer'in Eski Mısır'a yönelik büyük bir sergiyi düzenlemesi, Sandro Chia'nın Sisyphus Mitosunu betimleme isteği, Erich Fischl'in son dönem resimlerinde gezgin bir ruhla, Hint Kültür ve yaşantısıyla iç içe olması, Yeni Dışavurumcu resmin tarihle bağıntısı konusunda açıklayıcı olabilir. Bu konuda söylenmesi gereken tarihin evrensel bir kültür varlığı olarak görülmesi; ulus, din ve inanç yönelimli ayrımlara fazlaca gidilmemesidir. Önceki dönem Alman Dışavurumculuğunda bu tür bir geçmişe bağımlılık dikkati çekmez. Primitif ve içgüdüsel olanın keşfine yönelik süreçte, Afrika kültür ve sanatıyla, Uzak Doğu baskı resimleri etki kaynağı olabilmektedir."*¹¹²

Yeni dışavurumcuların tarihin derinliklerine yönelmelerinin bir nedeni; çağın çıkmazlarından, geçmişten edinilen dersleri örnek alarak kurtulabileceklerini inanmaları olabilir. Yada Eric Fischl'in sözlerinde belirttiği gibi: insanlar yeni anlamlar bulabilmek

¹¹² Yrd.doç Gülay Yaşayanlar Sağlam, "Batı Avrupa ve Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk" (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 1992, 35 s.

için kendi tarihlerinin içine gömülmüştür. Bu bağlamda sözlerine; “*Bence mesele dışavurumculuk değildir. Bence şu anda resimde olanlar ulusal kimliklerden kaynaklanmaktadır. İnsanlar yeni anlamlar bulabilmek için kendi tarihlerinin içine gömülmüş durumdadır.*”¹¹³ diyerek başlayan Fischl, “*Böylece öyle bir sanat çıkıyor ki, sanki İtalyanlık dışında başka bir şey açıklanamıyor. İngiltere’ de de bir tür yeniden doğuş yaşıyor. Fransa’da da öyle. Ve Almanya’da. İtalyanlarla Almanlar dönüp tarihlerine bakmaya başladıkları zaman, güçlü yönlerine geri dönüyorlar demektir(...)*”¹¹⁴ diyerek devam etmiştir.

Nihayetinde, tarihin kendisi tüm yaşanılanları ve öğretileriyle yeni sanatların yeni kavramlarıyla birlikte işlenmeye devam etmiştir. “*Günümüzde yaratıcı konumundaki bireylerin tarihin derinliklerine yönelmelerinin bir nedeni bu olmalıdır. Tarihin vereceği derslerle, sanat için gerekli olan “yeni bir cenneti bulacak ipuçlarını elde edebilmek.*”¹¹⁵ Tabi bu amaç için, tarihsel sürecin her aşaması önemlidir.

Sonuç itibarıyla, tarihin içinden çıkartılan ilkelik ve ilkel olandaki spontanite ve gerçeğin her türlü kısıtlamadan uzak bir özgürlük ve öznellik içinde algılanışı dışavurumcu sanatçı için çekiciydi. Fakat, bir o kadarda, kaçış romantizminin egemenliğini getiriyordu. Çağdaş ve o güne kadar geliştirilmiş ifade boyutlarını aşan bir modernliğin ilkelikle kurulan özdeşlik içinde verilmesi kendi bünyesinde bir tür kültür çatışması da yaratmıştır şüphesiz. Fakat nihayetinde Dışavurumculukta doğal ve ilkel olanın beraberliği bir tür toplumsal çelişkiden doğmuştur ve bugün yaşanan da budur. Geçmiş metafizik geleneğin ve tüketici toplumunun değer yargılarının yarattığı bir dildir, bugün dışavurumculuk.¹¹⁶

¹¹³ ANTMEN, “**20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**”, 1.Basım, Sel Yayıncılık 2008, 268s. “Mesele Dışavurumculuk Değil” Erich Fischl, 273 s.

¹¹⁴ **y.a.g.e**, 273 s.

¹¹⁵ Yrd. Doç Yaşayanlar Sağlam Gülay, **a.g.e**, 35s.

¹¹⁶ KAHRAMAN, Hasan Bülent , “**Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**”, Y.K.Y. Yay., İstanbul, 1995, 71 s.

Yeni Dışavurumcuların tarihsel olana karşı düşkünlükleri, başka bir açıdan geleneğe ters düşmeden gelişmelerine de yol açmıştır. Yeni Dışavurumcu sanat anlayışı, resmi oluşturan biçimsel unsurlar açısından geleneksel süreçte kullanılan gelen malzemelerle yetinir. Tuvale geri dönüş hareketi olarak nitelenmesi de bu yüzdendir. Tuval, boya ve fırçanın yanı sıra, gelenek bağını kuvvetlendiren figüratif anlatımın baskın ve yaygın olmasıdır.

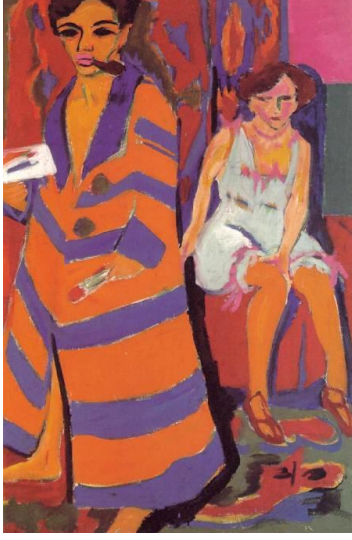
Figür anlatımı, özellikle Rainer Fetting, Helmut Middendorf, Bernard Koberling gibi isimleri ele aldığımızda Brücke Grubu ressamlarını düpedüz çağırır. Kalın konturlu ve çok renkli bir desen üzerine gelişen, figürü temel motif olarak benimseyen bir yaklaşımdır, bu. Ve yine ortak olan, resim yüzeyinde sanatçıya sağlanan boyama, biçimleme özgürlüğüdür. Kirchner ve arkadaşlarında daha psikolojik derinlikler taşıyan yer yer güçlü portrelere dönüşen bu resim tarzı, Yeni Dışavurumcularda daha güncel, daha yaşama dönük, canlı ve daha sıradan, ama aynı şiddet ve gerilime sahiptir.

“ Almanya’da Alman ekspresyonistlerinin etkisinin güçlü olması anlaşılabilir bir durumdur. Penck’in kuvvetli derecede dışavurumcu figürler ve hiyeroglif baskı ve resimleri Die Brücke’yi hatırlatırken, Richter’in 1980’lerin sonlarındaki soyutlamaları da, Die Brücke’nin koyu dışavurumcu renklerini, Der Blaue Reiter’in daha lirik tonlarıyla harmanlamakta, böylece yepyeni ve sessiz bir soyutlamaya varmaktaydı. Soyutlama ile renklerin tarih boyunca taşıdıkları sembolizmin bir yansıması olan bu çizgi, Alman modernizminin öncülerinden ütopyacı eğilimlerini de anmış oluyordu.(20.yy. tarihinin ezici travmalarına rağmen ya da ondan dolayı sanatın zorunluluğuna dair bir hatırlatmaydı bu).”¹¹⁷

Fetting, Middendorf, Hödicke, Lupertz vb. Alman ressamaları ise bakışlarını figürden öteye şehir yaşamına ve kırsal görüntülere de odaklayabilmektedir. Ayrıca Bu görüntülerin hemen çoğu, birer kara mizah örneği olacak ölçüde, kent yaşamının geleceğine yönelik uyarılarda da bulunmaktadır. Özellikle Berlin’li Yeni Vahşiler’in bu noktada fırçalarını olabildiğince serbest bırakan bir boyama tavrına yönelmeleri dikkat çekicidir. Brücke Grubu ressamalarının, kent yaşamına yönelttikleri bakışları da belli

¹¹⁷ www.felsefeekibi.com/.../sanat_akimlari_YeniDisavurumculuk.html(DEMPSEY Amy “**Modern Çağda Sanat: Üsluplar, Ekoller, Hareketler**”, Çeviri: Osman Akınhay, Akbank Yayınları 2007 136 s.)

ölçüde eleştirilirdir. Fakat bu resimlerde daha çok fahişe portreleri cadde ve sokak görüntüleri ele alınmıştır. Bunlarda da, teknik sorunların çözümü çoğu kez konu ve mesajın önüne geçmiş durumdadır.



Resim 39: Ernst Ludwig Kirchner, **Resim 40:** K.H. Hödicke,

“İstasyon” 200 x 300 cm , 1981
“Modeli ile Kendi Portresi”,1910

Her iki sanatsal oluşumda “gerçek olan”la hesaplaşma konusunda benzer sonuçları vermektedir. Daha doğrusu, yüzyıl başında ortaya çıkan Alman Dışavurumculuğunun gerçeğe ilişkisi XX.yüzyıl sanatında geçerli olacak sonuçlar üretmiştir. Gerçeğin mimetik amaçlı anlatımı, gerçekte var olmayan bir dünyanın ifadesi gibidir. Mimetik anlatım bir oyundur. Gerçeğin doğasında var olan her değer korunarak yaratıcının zihnindeki imgesel varlığının ifadesi önemlidir. Yani, yaşamı tümleyen metafizik oluşumlar, dinsel ve moral değerler, kimi kez bilimsel gerekçeler gerçeğe yaklaşımı belirlemektedir.¹¹⁸ Bu yüzden, Yeni Dışavurumcu resimde gerçeklik duygusu, yüzeyde ve görüntüde olandan çok, anlatılanın ya da anlatım biçiminin (söylemlerin) gerisinde aranmalıdır. Çünkü çelişkileri, tutarsızlıkları ve ilkelik içeren birçok durumu barındıran geleceğe yönelik düşlemlerin ve fantezilerin sanatsal bir unsur olarak tasarımında gerçekçiliğin hep içerik düzleminde bir sorun olarak kaldığı görülür.

¹¹⁸ Bkz. Paul Crowther, “Nietzsche to Neo-Expressionism”, **German Art Now**, Art-Desing Profile, 1989, 78,79s.

Böylece Dışavurumcu sanatın genel tavrına yöneltilen toplumsallıktan yoksun olma suçlaması da geçersiz bir duruma düşmüş olur. Yeni Dışavurumcu resimlerin genel olarak ideolojik bir dille, toplum bilimsel sorunlar üzerinde yapılandığı kabul gördüğüne göre, bu akımın yaşamla olan iç içeliği de anlaşılır. Şüphesiz ki bir sanat hareketinin, sanatçı bireyselliğine verdiği sınırsız ödün, onun, dolaysız ve en keskin yaşama yönelik bir bakışı gerçekleştirmesini sağlar. Bu bağlamda da Yeni Dışavurumcu ressamların, hem kendileriyle hem toplumla daha uzlaşım içinde oldukları söylenebilir.

Yanı sıra Yeni dışavurumcular 1900'lerin Beckman, Nolde, Kırchner, Grosz gibi dışavurumcularını yeniden gündeme getirerek Dışavurumculuk akımıyla olan yakın bağlarını bir kere daha vurgulamışlardır. Akım uzun zamandan beri ekspresyonist üslupla çalışmakta olan eski kuşaktan sanatçıları rehabilite etme fırsatını da sağlamıştır. Sonradan Yeni Dışavurumcu olarak değerlendirilen çalışmalarıyla bilinen bu sanatçılar: Amerikalı Louise Bourgeois (1911-) Leon Golub (1922-) ve Cy Twombly (1929-) İngiliz Lucian Freud (1922-), Fransız Jean Rustin (1928-) ve Avusturyalı Arnulf Raine (1929 -) dir.¹¹⁹ Sonuç itibariyle bu iki akımı belli noktalarda birleştiren birçok unsur vardır. Ve Dışavurumculuğun günümüze doğru uzanan bu yeni ayağı, yani Yeni Dışavurumculuk tüm bu unsurların bileşenidir.



Resim 41: Emil Nolde “Maskeler III” 1911



Resim 42 : Max Beckman “Aile” 1920

¹¹⁹ www.felsefekibi.com/.../sanat_akimlari_YeniDisavurumculuk.html

Dışavurumcu sanat kendi bünyesinde birbirine eklenen halkalar halinde gelişmiş, Alman Dışavurumculuğu ve Amerikan Soyut Dışavurumculuğuna eklenen bir üçüncü halkada Yeni Dışavurumculuk olmuştur denebilir ve nitekim ilgili literatürlerin yaptığı da budur. Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun biraz daha farklı bir noktada billurlaşmasına karşılık (resimden figürü atmış ve özgürlüğü burada aramıştı) Yeni Dışavurumculuğun başlangıç dışavurumculuğuyla belirli net koşutluklar gösterdiği açıktır. Çünkü Yeni Dışavurumculukta da Alman Dışavurumculuğunda olduğu gibi tekrar figüre dönülmüş ve Soyut Dışavurumcuların anlayışının aksine figürden soyutlanmış sanatın ‘sınırlı özgür’ olduğu savunulmuştur.

Sanat Dünyası “Resimde yapılacak yeni bir şey kalmadı” fikrinde iddia ederken, Yeni Dışavurumculuk sanki resmi yeniden keşfedermişçesine ortaya çıkan ve sanatın bütün yaratıcı hücrelerini kullanan bir anlatım tarzı olarak karşımıza çıkmıştır.

Ashnda “...daha genel anlamda gündeme gelen yalnızca Yeni dışavurumculuk değil, figür resmi ve taval üzerinde boyaya dönüşür. Figüre ve boyaya dönüş, aralarında dışavurum da olmak üzere birçok eğilimi yeni unsurlarla zenginleşmiş olarak geri getirir”¹²⁰

“Figüratif Dışavurumun geri gelişi, kuşkusuz yıllar süren Soyut, Minimalizm, kavramsal Sanat gibi yönelişlerin ortaya çıkardığı boşluktandır. Burada eskinin Kobra Grubu’nun hatırlarsak, onlar da “Modrian’ın boş bıraktığı tuvaleri acılarımızla da olsa dolduralım” ilkesiyle yola çıkmışlardı.”¹²¹

Benimsedikleri bu görüşle birlikte, Yeni Dışavurumcu ressamlar figüratif ağırlıklı resimler yaparak sanatın içinde bulunduğu durgunluktan kurtaracaklarına inanmışlardır. Farklı hayal dünyalarına sahip olsalar da, işleyiş şekilleri değişse de onların tek ortak noktası duygu yüklü figürleri olmuştur. Ve bu sürece ek olarak, figüratif resimleriyle ünlü bazı eski kuşak ressamlar da yeniden gündeme getirilmiştir.

¹²⁰ ÖZAYTEN Nilgün; “Dışavurumculuk”, **KALIN-Dışavurumculuk Sanat Seçkisi**, No:7, 1988 31s.

¹²¹ **y.a.g.e.**, 31s.

“Birbirinden çok farklı birer imge dünyası yaratan Yeni Dışavurumcu ressamların temel ortak noktası, hepsinin figüratif’e olan eğilimleridir. Modernizmin genel olarak dışladığı figüratif resim 1980’lerde Yeni Dışavurumcu ressamlarla birlikte yeniden ilgi odağı olmuş, soyuta yönelmiş eğilimlerin oluşturduğu modernizm şemalarında bir türlü yer bulmayan Polonya asıllı Fransız ressam Balthus (1908-2001)yada İngiliz ressam Lucian Freud (1922-) gibi kimi eski kuşak figüratif ressamlar adeta yeniden keşfedilmiştir.”¹²²



Resim 43: Lucian Freud, “Beyaz Bir Köpek İle Kız”

Tuval Üzerine Yağlıboya, 76,2 x 101,6 cm



Resim 44: Balthus “Gitar Dersi” 1934

Özellikle Freud’un psişik imalarla yüklü figürleri (kadınları), ifadeci resmin çağdaş ve yalın bir anlatım biçimi olarak oldukça dikkat çekidir. Resminin bütün unsurları, dahil edildiği grupta yadırganmayacak düzeyde olduğu halde gerçekçi üslubuyla da bir noktada farklılaştığını belirtmekte yarar var. İşte böylece, Figüratif resme artan ilgi sergilerde de kendini göstermiştir. Bazı sergilerde başka akımlardan figüratif çalışan ressamlar bir araya getirilmiştir.

“1981’ de Londra’da Kraliyet Akademisinde açılan “ Resimde Yeni Bir Ruh” gibi sergilerde farklı kuşaklardan pek çok sanatçının figüratif yapılarına yer verilmiş, Picasso’dan Francis Bacon’a, Auerbach’tan David Hockney’ye uzanan bir çizgide figüratif resmin ‘geri dönüşü’ büyük bir heyecanla kutlanmıştır.”¹²³

¹²² ANTMEN Ahu, “ 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar”, 1. Basım, Sel Yayıncılık 2008, 265 s.

¹²³ ANTMEN, a.g.e , 265 s.

Öte yandan soyut sanat yerine figüratif resimde ısrarcı olan Yeni Dışavurumcu akımın, aslında soyut sanata hiçte o kadar uzak olmadığını da söyleyebiliriz. Özellikle Schnabel'in resimlerinin Pollock'unkiler ile kurduğu yakınlık örnek gösterilebilir. Benzer yaklaşımda fakat farklı akımlarda yer alan bu iki sanatçı, aslında akımların birbirileriyle nasıl bir devamlılık içinde olduğunu da gözler önüne seriyor.

“Aslında soyut sanat akademik formüllerin yozlaştırdığı önemli konuların sanatta yeniden ele alınması için yaratılmıştı. 1980' li yıllar bu konuları işleyen sanatı gündeme getiren ve bunu ancak figüratif sanatın yapabileceği görüşünü benimseyen sanatçıların ortaya çıkışına tanık oldu. Yakında soyut sanatın yeniden saygınlık kazandığını; yeni figüratif sanatın soyutlamaya – Örneğin Schnabel'in sanatının Jackson Pollock'un sanatına olduğu gibi – ne kadar çok şey borçlu olduğunu göreceğiz. Böylece bir süre önce iki tarz arasına konan sınırında ortadan kalkması sağlanmış olacak.”¹²⁴



Resim 45: Jackson Pollock, “She Wolf (Dişi Kurt)”, 1943



Resim 46: Schnabel “Bazı Boğa Güreşçileri Boynuzlara Yakın Olsun” 108 x 94 cm, 1982

¹²⁴ LYNTON, Norbert ,Modern Sanatın Öyküsü, Çev:Cevat Çapan-Sadi Öziş, Renzi Kitabevi, İstanbul, 1982, 360 s.

Figüratif resmi canlandıran Yeni Dışavurumculuğun, Soyut sanata karşı duruşunun yanı sıra (kopmayan) yakınlığına da değindikten sonra birde Gerçeküstücülükle olan bağlantılarına değinmekte yarar var. Tabii akımın Gerçeküstücülükle ilişkisi, her ne kadar değişik bir yaklaşımın ürünleri olan çalışmalar olarak kurulsada, Yeni Dışavurumculuğun hem konularında, hem de tuvale olan yaklaşımında Gerçeküstücülüğün has rüyayı, bilinçaltını ve hayal gücünü kullanan yaratıcılığı hissedilir. Yani diyebiliriz ki, Yeni Dışavurumculuğun 'boya'sı yüzyıl başındaki Alman Dışavurumculuğundan kaynaklanırken sonuç olarak ortaya çıkan eserlerdeki figürü, yazıları, konusu Gerçeküstücülük'le bağlantılıdır.¹²⁵ Ayrıca duygu, büyü, şuuraltı ve tinsel konulara yönelirken, metafizik resim akımını geliştiren De Chirico ve onun gibi ressamardan da esinlenmişlerdir.¹²⁶

Nihayetinde tüm bu karşıtlıkları ve benzerlikleriyle harmanlanan Yeni Dışavurumculuğun anlatım şekli de işte bu bahsettiklerimizin bütünüdür. Diğer taraftan akımın kilit anlatım özelliklerinden biri ise her sanatçısının ürünlerinin hem herhangi birinin yapmış olabileceği kadar serbest ve sorumsuz, hem de birbirinden tanıyan göz tarafından derhal ayırt edilebilecek kadar ayrı oluşudur. Ki buda Yeni Dışavurumculuğun banalite/sıradanlık üzerine temelleniyor olmasından gelir. Akım kaynağını sokağın kendisinde bulurken, sıradan olana nesnel ve kayıtsız bakışın tersine alay, hiciv, eleştiri ve yadsıma ile katılmıştır. Hepsinden öte bireyciliğin, içgüdüsellüğün, öznelüğün savunucusu ve yeniden tuval resminin yüceltilmek istenmesi gibi kavramlarla var olmuş olmasıdır.

¹²⁵ BAYKAM Bedri, "Boyanın Beyni", Literatür Yayıncılık, 1. Basım, İstanbul, Ekim 1990, 76 s.

¹²⁶ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Y.E.M. Yay., İstanbul, 1997, 1938 s.

2.4 Tartışmalar ve Eleştirilerle Yeni Dışavurumculuğun Sorunları

Her akım gibi ortaya çıkışı büyük ses getiren Yeni Dışavurumculuk, yalnız Minimal ve Kavramsal sanatın teorileri, görüntüleri ve yaratılan boşluk ortamına duyulan rahatsızlıkla sergilenmiş bir tutum değil, bunlara tepki olarak dünyanın bir çok yerinde aynı anda, aynı yaklaşımla tekrar konuya, boyaya, figüre ve yer yer de soyut anlatıma bir dönüş olarak ortaya çıkmıştır.¹²⁷ Tabi bu yankı uyandıran değişim, birçok tartışmayı ve eleştiriyi de beraberinde getirdi. Öncelikle, Batı'da bir tür etki-tepki silsilesi şeklinde, Minimal ve Kavramsal sanat yaklaşımlarına tepki olarak gündeme gelen bu dev boyutlu, figürlü, ve ifade yüklü çalışmalar, özellikle bu iki akımın sanatçıları ve onların kriterlerince yerilmiştir.

Akıma yaygın olarak getirilen eleştiri; Yeni Dışavurumculuğun bir yenilik olmadığı, Alman Dışavurumculuğunun bir devamı olduğu şeklindedir. Fakat Yeni dışavurumcu eserlerdeki biçimler bunun tam aksini ortaya koyar. Bedri Baykam'ında belirttiği gibi; "Oysa eserlerde arada geçen sanat akımlarının, Soyut Dışavurumculuğun, Art Brut'ün, Gerçeküstücülüğün, Pop Art'ın ve hatta onlara bir tepki olarak gelişmiş olsa bile, Minimal ve Kavramsal sanatların etkileri rahatça görülebiliyordu."¹²⁸

Anlıyoruz ki, akımlar birbirine tepki olarak gelişse de her yeni oluşum bir öncekileri de bünyesinde bir şekilde barındırmaktadır. Bu bağlamda da Yeni Dışavurumculuğu sadece Alman Dışavurumculuğunun devamı olarak görmek pek doğru olmaz. Çünkü Yeni Dışavurumculuk arada geçen diğer akımlarla da kendini harmanlayan bir sanattır. Yani özetle;

¹²⁷ BAYKAM Bedri, **Boyanın Beyni**, İstanbul, Ekim 1990, 41s.

¹²⁸ bkz. **y.a.g.e**, 41s.

“Yeni Dışavurumculuk geniş bir biçim ve içerik bağımsızlığı içinde 20. yy’ın son döneminde ard-endüstriyel çağın bunalımları, karmaşası ve baskıları altında insanın kendi benliğini tarih ve gelecekle olan bağlarını aramaya yönelik bir tavır olarak yorumlanabilir. Kimi kez ‘naif’ resimden de biçimsel ve teknik öğeler, hatta sanat tarihinden çeşitli imgeler alan Yeni Dışavurumculuk, Post-Modernizm gibi, Modernizm’in (modern mimarlık) 20.yy’ın olduğu kadar daha önceki dönemlerinde sanatlarından ve anlayışlarından istediği gibi yararlanan oldukça eklektik (seçici) bir akımdır.”¹²⁹

Öte yandan tekrar dışavurumculuk yeni dışavurumculuk bağlantısına dönersek; aslında yeni dışavurumculuk, alman dışavurumculuğunun devamı niteliğinde olsa da atlan alta ona tepki duymakta ve onun eksik yanlarından dersler çıkartarak yeni öneriler üretmektedir. Bu durumda da şöyle bir sonuca varabiliriz: *“Bu yeni akım kendinden bir önceki akımı düzeltmeyi amaçlayan, bu nedenle de herhangi yeni bir akım kadar öncülük özelliği taşıyan bir akımdır.”¹³⁰ “Ayrıca Yeni Dışavurumculuk, Alman Dışavurumculuğuna karşı bir tepkiyi de bilinç altında taşımıştır; çünkü konvansiyonel olana bir saldırı biçiminde başlayan Alman dışavurumculuğunun kendisi de bir süre sonra konvansiyonel bir hal almıştır.”¹³¹*

Dolayısıyla denebilir ki, Yeni Dışavurumculuk özünde modernizme, ama modernizm adı altında bir noktadan sonra yozlaşmış ve konvansiyonel bir ‘mekanik’ üretime dönüşmüş modernizme tepki olarak gelişmiştir. O kadar ki, Yeni Dışavurumcu sanatın temel isimleri olan Chia, Cucchi, Mariani, Baselitz, Lupertz, Middendorf, Fetting, Peck, Kiefer, Schnabel...ve diğerleri geleneğin bulgulanması ve yeniden değerlendirilmesinin peşinde olmadıklarını, aksine, geleneğin (ki bu anlatımcı gelenektir) iflasını dile getirmek, kanıtlamak için çaba harcadıklarını birçok yerde söylemiş ve vurgulamışlardır.¹³² Ayrıca bu bağlam içinde diyebiliriz ki; 1980’li yıllarda

¹²⁹ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Y.E.M. Yay., İstanbul, 1997, 1931 s.

¹³⁰ LYNTON, Norbert **“Modern Sanatın Öyküsü”**, Çev:Cevat Çapan-Sadi Öziş, Renzi Kitabevi, İstanbul, 1982, 358 s.

¹³¹ KUSPIT, Donald, “The New (?) Ekspresyonizm: Art as Damaged Goods”, **Artforum**, Nov.1981, 47-55s.

¹³² Bkz. GORDON, Donald “Ekspresyonizm: Art by Antithesis”, **AIA**, Jan. 1983, 76-89s.

ağırlığını hissettirmeye başlayan Yeni Dışavurumcu sanat bir ölçüde de, geleneğin kendi üzerinde uygulayabileceği otoriteye de karşı çıkmıştır.

Fakat her ne kadar Yeni Dışavurumculuğun, Dışavurumcu geleneğe tepki duyarak yola koyulduğunu belirtsek de, aslında bu akımın dipte özellikle de çıkış noktasında ki varoluş sorunları açısından Dışavurumculukla bağlantılar kurduğunu da söylemeden geçemeyiz. Çünkü 1980’li yıllar toplumsal otoritenin bireyi, bireyselliği en geniş ölçüde ezdiği yıllardır. Bireyselliğin adeta yok sayıldığı bu dönemde toplumsal düzeyde birkez daha yaşanmış olan savaşıla (II. Dünya Savaşının bitiminden sonra gelen uzun soğuk savaş dönemi ve etkileri) birlikte, politik gerilimi, ekonomik bunalımları, bunun bireysel düzleme yansımış uzantılarını görmek mümkündür. İşte tüm bunlar Yeni Dışavurumculuğun arkasındaki öğelerdir. Dolayısıyla daha öncede olsa benzer sorunlarla temellenen dışavurumculuğunda.

Yeni dışavurumculuğun karşılaştığı bir problem de; Akımın gündeme gelişiyle birlikte figüratif sanatın geri döndüğü, hatta daha abartılı bir biçimde resmin yeniden doğduğu şeklindeki yorumların aslında fazla iddialı ve yersiz olduğu yönündeki eleştirilerden kaynaklanır. Resmin bir süredir ortada olmaması onun öldüğünü, yani tedavülden kalkmış olduğunu göstermez, göstermemelidir de çünkü bilinenin aksine resim ortadan kalkmamış, bazı bireysel gruplarca varlığı sürdürülmüştür. Şimdi bu konudaki yanlış anlaşılmalara gidermek üzere Lynton’un açıklamalarına kulak verebiliriz.

“(...) Sık sık duyulan ve açıkça haksız olan bir iddiada, 1980’li yıllarda birkaç on yıl süren soyut sanat döneminden sora figüratif sanata bir dönüş olduğunun görülmesidir. Oysa figüratif sanat hiçbir zaman ortadan kalkmamış, bu alanda çalışan sanatçıların sayısı soyut sanatla uğraşanlardan belki de daha çok olmuştur.(...)”¹³³

¹³³ LYNTON, a.g.e, 350 s.

“(...) Bu konudaki en abartılı iddia da resmin yeniden doğduğu, mezarından döndüğüdür. 1960’lı ve 70’li yıllarda heykel, yüzyıllardan, belki de Rönesansın ilk dönemlerinden beri ilk kez öne çıkmıştı; 1970’li yıllarda Kavram sanatını savunanlar heykelin başka alanlara kaydığını ve resmin batı sanatında son beş yüz yıldan beri sürdürdüğü üstünlüğü büsbütün yitirdiğini ileri sürüyorlardı. Oysa resim önemli sanat biçimi olarak varlığını sürdürdüğü gibi, bugün yıldız olarak tanıtılan ressamlardan bazıları 1960’lı ve 70’li yıllarda da resim yapıp sergiliyorlar, hatta o günlerde bile başarılı sayılıyorlardı. (...)”¹³⁴

Öte yandan Yeni Dışavurumculuk, figüratif resim çıkışlı olmasına rağmen sanatçılarından bazılarının yer yer yoğun bir soyutlama yoluna gitmesi yüzünden de eleştirilere hedef olmuştur. Durum böyle olunca akımın sanatçıları ‘resim yapmasını bilmeyen’ olarak nitelendirilmiş ve ciddi eleştirilere maruz kalmıştır. Fakat Alman Yeni Dışavurumcularının resimlerine baktığımız zaman, Baselitz’in, Kiefer’in, Lüpertz’in hiçte resim bilmeyen sanatçılar olarak tanımlanamayacağı da açıkça ortadadır .

“Yeni Dışavurumcu resim her şeyden önce yoğun bir desen bilgisinden yola çıkarak oluşturulmuştur. Çünkü belirli bir strüktür sağlamlığına dayanmayan bir resmin ilerleyerek herhangi bir abstraksiyona /soyutlamaya geçmesi neredeyse imkansızdır. Dolayısıyla Yeni Dışavurumculuğun, hele birde özellikle portre yapmaya kadar uzandığı düşünülürse, yoğun soyutlamasını ancak böyle bir olanağın verdiği rahatlık içinde gerçekleştirebileceği de anlaşılır.”¹³⁵

Son olarak yeni dışavurumculuğun doğuşuyla birlikte akımın sanatçılarının ve eserlerinin hızla kabul görmesi buna bağlı olarak da resmin (özellikle figüratif resmin) yeniden sanat çevrelerince tutulması ve popülerleşmesinin altında yatan sebebe yönelik bir eleştiri gündeme getirilmiştir. Eleştiriye göre, resme olan ilginin bu denli artması aslında pek de gerçekçi bir durum değildir ve bu artışın daha mantıklı sebepleri vardır. Eleştirmenlere göre de bu yeni dönemde resme olan ilginin ve yatırımın bu kadar fazla olmasının sebebi 70’lerde durgunlaşmış olan ekonominin 80’lerde canlanmaya

¹³⁴ y.a.g.e, 351 s.

¹³⁵ KAHRAMAN, Hasan Bülent “Ekspresyonizm: Bazı Temel Sorunlara Bir Bakış”, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, Y.K.Y. Yay., İstanbul, 1995, 72 s.

başlamasıdır. Öyle ki, hareketlenen ekonomiyle birlikte sanatı yatırım aracı olarak gören sanat seyircilerinin ve alıcılarının sayısı artmış ve böylelikle resim popüler hale gelmiştir.

“Amerikalı eleştirmen Hilton Kramer’in (1928-) “resim sanatına yönelik müthiş bir açlık” olarak gördüğü bu ilginin temelinde, 1970 li yılların canlanmanın ekonomik durgunluğundan sonra 1980’ lerde yaşanan ekonomik ve sanatın önemli bir yatırım aracı olarak değerlendirilmeye başlanmasının etkileri de vardır. Sothby’s müzayede şirketinin 1980’ li yıllarda sanata yatırım yapanların sayısının 400 bini bulduğunu açıklaması yaşanmakta olan piyasa hareketliliğine ilişkin önemli ipuçları verir. 1980’lerde resme yönelik ilgiyi ekonomik nedenlere bağlayarak daha eleştirel yaklaşımlar sergileyen eleştirmenler, ‘resmin yeni bahar’ının tümüyle piyasa ekonomisine ve atolye-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.”¹³⁶

Hatta bu yapay etiket sayesinde, satın alınmamayı kendine yol seçmiş sanatçıların bile pazarı oluşturulmuştur:

“ (...) Yeni Dışavurumculuğun hiç kuşku yoktur ki resim pazarı tarafından desteklenmesinin çok daha kesin ve açık ekonomik nedenleri vardır. Batı sanat ortamı devasa bir tröst tarafından yönetilir. Eleştirmenler, yayıncılar, galeriler, karşısında sanatçının hele hele kendini yeni yeni tanıtmaya başlamış başkaldırcının sanatsal nedenleri pek büyük bir etken olamaz. Bu devasa tröst satın alınamayan ve amacı satın almamaya yönelik sanat yapıtlarının bile paraya çevirebilecek yeni olanaklar bulmakta ustadır.”¹³⁷

Tabii ortaya atılmış olan bu iddiaların yersiz olduğunu söyleyemesek de bu yeni akımın olumlu gelişmelerini ve sanat dünyasına kazandırdıklarını da görmezden gelemeyiz. Doğal olarak Yeni Dışavurumculuğun özü itibarıyla bu akımın kabul görmesinde ve o döneme hakim bir sanat anlayışı olmasının altında; üretilen yapıtlarda tuval resmine dönüşün sağladığı izleyici açısından ulaşılabilirlik, sanat tüccarları ve koleksiyoncuları tarafından alınıp-satılabilirliği ve elde edilebilirliğin önemi yattığını belirtmeden geçemedik.

¹³⁶ ANTMEN Ahu, “20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar”, 1. Baskı, Sel Yayıncılık 2008, 265 s.

¹³⁷ BEYKAL Canan “Dışavurumculuk”, KALIN-Dışavurumculuk Sanat Seçkisi, No: 7, 1988, 18s.

Sonuç itibariyle, bütün bu tepkilere rağmen, Yeni Dışavurumculuk tarihteki yerini ve 80’li yılların ilk bölümünün tapusunu alırken, tekrardan tuval çalışmalarına dönmüş olması uluslar arası resim tüccarlarının resimleri ve sanatçıların ününü ışık hızıyla dünyaya duyurmalarına ve tanıtılmalarına olanak sağladı. Diğer adıyla “Yeni Resim”, üç beş sene içinde gazetelerden dergilere, oradan ansiklopedi sayfalarına ve en sonunda da müzelere kadar yayılmış oldu.

III. BÖLÜM

YENİ DİŞAVURUMCU RESİMDE İMGE YAPILANMASI VE PSİŞİK SEMBOLLER

3.1 Yeni Dışavurumcu Resimde İmge Oluşumu, Biçim ve İçerik Sorunları

Yeni Dışavurumcu resimler, Dışavurumculuk'tan Soyut Dışavurumculuğa kadar olan bütün modern resimsel süreçlerin, plastik dil ve ifade biçimi birikimini yeniden değerlendirme, yorumlama ile yapılandırılmışlardır. Bu resimler belli noktalarda geçmişle çağrışımlı olsalar da tamamen yeni ve zengin bir biçimsel dille oldukça geniş bir alana yayılmışlardır. Yeni Dışavurumcuların resimlerinde kimi zaman biçimsel açıdan farklılıklar görülse de aslında içerik açısından ve anlayış bakımından belirli ortak özelliklere sahiptirler. Bu ortak noktalardan bazıları; geleneksel kompozisyon ve biçim anlayışını reddetmeleri, idealize etme yada estetik değerlere karşı tavır sergilemeleri, tarihe, mitolojiye ve geleneğe ilişkin göndermelerde bulunmaları, olarak sayılabilir. Yanı sıra, Yeni Dışavurumcu resimlerde modern şehir yaşamının değerlerine yönelik kaosa dönüşmüş, alt üst olmuş, kırılğan, kararsız ve absürt bir yaklaşım söz konusudur. Son derece canlı, etkili ama huzursuz edici renk birliktelikleriyle örülü bu resimler, içsel rahatsızlık, gerginlik, yabancılaşma ve belirsizlik duygularını içeren ilkel bir tutum içinde işlenmiştir

Lagens'in 1981 de ilk 'Art in America' dergisinde yayınlanan makalesinde Yeni Dışavurumculuğa karşı negatif yaklaşımını sergilemek istese de, ortaya koyduğu nitelik değerlendirmesi oldukça yerinde tespitleri de içermektedir. Bu tespitler Yeni Dışavurumculuğun farklılıklarıyla sanat dünyasındaki konumlanışını betimlemektedir.

"Şu an ülkede diğer şeyler arasında 'kötü resim', 'yeni imaj', 'yeni dalga', 'punk' sanat ve 'aptal' sanat denilen dış kaynaklı bir fenomen mevcuttur. Bunlar, pek çok form almasına rağmen birincil olarak resim sanatında görülür, ki burada bunun alameti farikalari acemi,

*uygunsuz çizim, gösterişli ve eğitimsiz renk, tatsız önemsiz saçma sapan veya acayip imgelem, tuhaf ve mantıksız montaj, manyakça kuvvetli veya galesiz resim, uygulanaşı tartışmalı sanat ve sanat malzemeleri ve de us'a karşı sefillik konusunda genel bir tercih "*¹³⁸

İşte Lagens'in de genel bir çerçevede tanımladığı Yeni Dışavurumculuk; geçmişle bağını koparmayan, girift bir resim anlayışıyla dikkat çeken bir akım olarak karşımıza çıkar. Farklı ülkelerden farklı sanatçıları bir araya getiren bu resim dalgasında, birbirinden farklı resim üslupları bir tür- eski yeni bütünlüğü içersinde verilmiştir. Birinci bölümde de bahsetmiş olduğumuz gibi akım Almanya'da Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jorg Immendorf, Markuz Lüpertz gibi sanatçılar tarafından benimsenmiştir. Bu sanatçıların resimleri ulusal geçmişten ve kültürel coğrafyadan beslenir. Baselitz'in başa aşağı çizilmiş duygu yüklü figürleri, Kiefer'in şiddeti, yıkımı ve ölümü anlatan figürsüz soyut mekanları, Immendorf'un benliğini yitirmiş insanın tüketim toplumundaki yersizliğini kendi has bir kurgu içinde işleyişi, Lüpertz'in Savaş göndermeleri, bunların hepsi üslup açısından farklılık gösterse de aynı temada birleşir: Savaş, ölüm, kent içinde yabancılaşma ve yalnızlık, ulusal kimlik arayışı gibi konular kimisinde şiddetli, vurgulu renk ve konturlarla, kimisinde soluk, karanlık renklerde ama yine etkili bir biçimde karşımıza çıkar. Örneğin Kiefer'in karanlık , melankolik ama daha çok şiddet içeren resimleriyle Baselitz'in resimlerini karşı karşıya getirdiğimizde bu farklılığı daha net anlamış oluruz.

Yeni Dışavurumcu resimler açıkça güç ve otoriteye ve kendini beğenmiş statükocu savaş sonrası Alman toplumuna başkaldıran yapıtlar olduğu kadar, zamanın Amerikan Minimalizm ve Konseptualizm ile tahakküm edilen statükocu sanatına da başkaldırıyordu. Nazi dönemi, şüphesiz kendini Nazi geçmişinin mirasçıları gibi gören savaş sonrası Alman ressamlarının kabusu olmuştur. Ressamlar ise öfke ve ironiyle karışık bir dille bu dönemi ve sonuçlarını ele almışlardır. Ama bu resimler tarihi birebir değil sanatçıların duyguları üzerinden aktarır. Sorun Alman

¹³⁸ http://arted.osu.edu/160/19_Intro.php

olmaktan çok daha kişisel ve varoluşçu bir Alman olarak bunu ele almaktır. Yani sorun kendine yabancı olan bir toplumda benliğin anlamı ve yeri ile ilintilidir.¹³⁹

En derin şekilde, Yeni- Dışavurumcu resim hayatın trajik duyguları, genel olarak tarihin içsel gerçekleri, daha belirgin bir şekilde Alman tarihi ile estetik biçimde hayatın duyguları, sanatın ve varoluşun ontolojik anlamları şeklindeki içsel gerçeklerini birleştirmeye çalışıyordu. Daha geniş bir anlatımla, ciddi insan kaygıları ile ciddi estetik kaygıları, ciddi artistik- varoluşu tecrübe edinmek için aynı potada eritme gayretindeydi.¹⁴⁰

Yeni Fovistler olarak da adlandırılan Markuz Lüpertz, Rainer Fetting, A.R. Penck, Salome'nin resimleri biçimsel ve imgesel olarak primitif öğelerle örülüdür. Penk'in çöp adamları andıran figürleri arkaiktir. Yani ilk çağlara özgü yapıtları taklit etme veya buna benzer ürünler üretme eğilimi' içindedir. Benzer göndermeleri daha illistüratif bir biçimde, ve güncel bir yaklaşımla kullanan bir diğer sanatçı da Amerikalı grafiti sanatçısı Keith Haring 'dir. Öte yandan akımın Amerika New York'ta etkin olan sanatçıları arasından David Salle üst üste bindirdiği pop art çağrışımlı resimleriyle, Eric Fischl ise Amerika'nın tüketim kültürünü gösteren belli bir sosyal çevre içindeki insan manzaralarıyla dikkat çekmiştir. Bu sanatçılar ve diğer tüm yeni dışavurumcular ortaya koydukları bu dil çeşitliliğiyle yeni hareketin geniş bir alana yayılmasını sağlamışlardır.

Yeni dışavurumcu resimler içerikte ortaklaşan biçimde ise kendinden önceki pop art, sürrealizm, dışavurumculuk, Fovizm gibi akımların biçimsel özelliklerinin bir tür harmanlanması gibi yorumlayabileceğimiz girift resimlerdir. Resimler bazen hastalıklı derecede ezici renk ve şekillerle, kasvetli ve örtülü gibi bazen de renkli parlak aydınlıktır. Delice güçlü, şiddetli, sanki ebedi self-transformasyon eğilimindeki bu resimler, kararsız ışık ve tonlamalara dayanan, dramatik içerikli yeni imajlarla biçimlenmişlerdir. Ayrıca bu resimler yarattıkları psikolojik etkiyle de sıkça tuhaflik

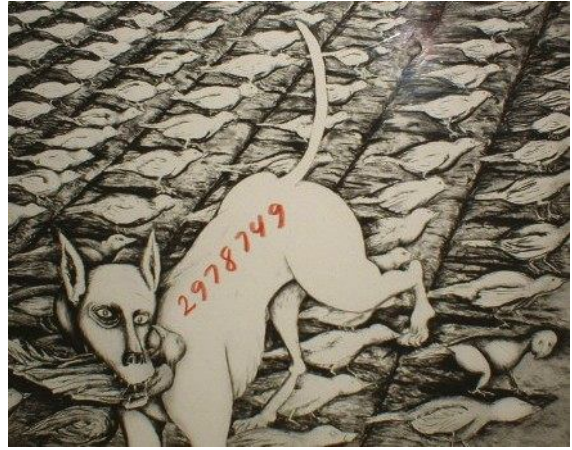
¹³⁹ Devrim Melishan "George Baselitz İstanbul'da" **Türkiyede Sanat Plastik Sanatlar Dergisi** Sayı:55 2002/04 , 54-56 s.

¹⁴⁰ KUSPİT Donald, "A Critical History of 20th- Century Art" Chapter:9 (<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit7-28-06.asp>)

sınırındadır.¹⁴¹ Yanı sıra, gene birinci bölümde bahsettiğimiz akımın sanatçıları arasında adı geçen Philip Guston'ın (1913-1980), öncülük ettiği “Yeni İmgecilik” hareketi içinde yer alan Jonathan Borofsky, Donald Sultan, Jennifer Barlett, Neil Jenney, Susan Rothenberg, Joel Shapiro, Joe Zucker, Robert Moskowitz, Fernando Botero, gibi sanatçılar biraz öykülemeci, daha çok belirgin biçimde imgesel olan resimler yapmışlardır. Boyasallığı önemsemeyen, soyutlanmış figür ve nesnelere oluşturulmuş yarı-soyut resimlerdir bunlar.¹⁴²



Resim 47: Neil Jenney “Görev ve Adam” 1969



Resim 48: Jonathan Borofsky “Berlin Rüyası”
gravür 22x 31 cm

Figüratif eğilimli olan Yeni İmge Resmi, küratör Marcia Tucker’a göre yüksek sanat geleneğinden de, gelenekselleşmiş sanat tarihi terimlerinden, moda alanlarından da kaçınmayı da içinde barındırmaktadır. Aynı dönemde Bad Painting (Kötü Resim) resmi vardır ki, o da aksine çocuklar için yapılmış illüstratif resimler, popüler çizgi romanlar, ticari resimlerden etkilenmekte, yüksek sanatın hor gördüğü her şeyden yararlanmaktadır.¹⁴³ Jackson Pollock’un yakın dostu ve eski bir Soyut Dışavurumcu olan

¹⁴¹ WHEELER, Daniel ,**Art Since, Mid-Century 1945 to Present**, Thames and Hudson, N.Y. 1991, 308 s.

¹⁴² Karsan Filiz ,“20. Yüzyıl Sanatında Yıkma ve Yaratma”, **Rh+ Sanat Dergisi**, No:21 2005, 52s.

¹⁴³ Bkz. Sandler Irving “**Art of the Postmodern Era, From the Late 1960 s to the Early 1990 s**” Icon Editions, An İmprint of Harper Collins Publishers, New York 1996, 195s

Philip Guston, 1970'lerde Soyut Dışavurumcu akımı "*ruhların yoksunluğunu gizlemek için taktıkları bir maske*"¹⁴⁴ olarak tanımlayarak artık öyküler anlatmak istediğini, bu aralıktan bıktığını belirterek figüratif resme dönmüştür (Resim 50). Guston, genellikle toplumsal ve otobiyografik nitelikler taşıyan resimlerinde pembe, gri, siyah tonlarda boyadığı tuhaf figürleriyle karikatür etkisi yaratır. Resimlerindeki tedirgin edici bir hayal gücü, titreşim, parçalı vuruşlarıyla Monet'nin tarzına benzetilmektedir. Fineberg'e göre



Guston için kendilik veya ben bilinci sanatın doğurgan özüdür ve bu görüşle de Guston resmin yeniden insan ruhunun derinliklerine yönelmesi konusunda etkili olmuştur.¹⁴⁵ Öte yandan, 1978'de Amerika'daki Whitney müzesinde 'Yeni İmge Resmi' adlı sergi düzenlendiğinde sert eleştiriler almış olsa da bu sergi kişisel hayal gücüyle oluşturulmuş, serbest boya ve fırça kullanımlı, geleneksel ve yansıtmacı olmayan içerikli resimlerin tanınırlılığında büyük rol oynamıştır.

Resim 49: Philip Guston, 'Uyumak', Tuval Üzerine Yağlı Boya 175 x 213 cm, 1977

Hem figüratif hem soyut elemanları dramatik biçimde yoğuran 70'lerin imge sanatına dahil sanatçılardan biri Susan Rothenberg'tir (1945). Minimalizmin duygusuzluğuna karşı çok yoğun ve kirli renkleriyle, yine de minimalizmin az elemanlı yapısından gelen bir eğilimle, Soyut Dışavurumculuğun dev tuvaleri ve serbest boya kullanımını resminde birleştirmiştir. Arnason'a göre Monet ve Guston vari biçimde çalışan Rothenberg 'soyut sözlük' ile çalışamayacağını keşfederek, dünyayla fiziksel biçimde ilişkisi olan her şeye ihtiyaç duyup, sonsuz teması olacak olan 'At'

¹⁴⁴ Lucie- Smith , Edward "**Artoday**", London: Phaidon Press Ltd. 1995, 198s.

¹⁴⁵ Fineberg Jonathan , "**Art Since 1940 Strategies of Being**" Laurence King Publishing, London 1995, 424s.

temasını bulmuştur.¹⁴⁶ Sanatçı, at hareketlerinin insan varlığını anımsattığını düşünmüş ve bu temaya bir arkadaşının fotoğraflarını çekerek başlamıştır. Ayrıca bu resimlerin yeryüzü, beden hareketleri ve tarih öncesi mağara resimleriyle de ilişkisi vardır. Resimlerdeki dışavurumcu serbest fırça darbeleriyle betimlediği at imgesiyle, dayanıklılık ve şiddet arasındaki kontrastlığı vurgulayan Rothenberg'in, yeniden figüratif resme dönüşte Yeni Dışavurumculuğa etkisinin olduğundan söz edilmişse de onun tavrı dışavurumculuğun aşırılığına karşı daha yalındır.¹⁴⁷

Yanı sıra, Yeni İmge ressamlarından Jennifer Bartlett'in (1941) Rapsodi (1975-1976) başlıklı 988 plakanın düzenlenmesiyle oluşturduğu yerleştirmesi, Fineberg'in belirttiğine göre her şeyi içeren bir resim olmuştur. Sanatçının belirlediği ilk dört imge; bir ev, bir ağaç, bir dağ ve bir okyanustur. Yine daire, kare ve üçgen gibi geometrik formlarda bu dört imgeye eşlik eder. "Farklı tarzların serbest fırça kullanımıyla yada titizlikle ve noktalamayla boyanmış bu şekiller, Post Modernist çoğulculukla yan yana getirilerek yeni bir yapıta dönüşmüştür (Fineberg; 1995;422)." "Jestüel ve figüratif tarzıyla psiko-dramatik olaylar çağrıştıran resimleriyle Neil Jenney (1945) ise çocuk kadar içten olabilme çabasına 'parmak dışavurumculuğu' (fingerprint expressionism)



Resim 50: "Rapsodi Enstalasyonundan Bir Görünüm"

(Resim 48) demektedir. (Sandler;1996; 198)." "Sanatçının yaşamla ilgili olanları tarafsızca sunduğu resimlerinde hayal gücünü veriş biçimi Soyut Dışavurumu, imgeleri indirgeyen tavrı Minimalizmi ve konuyu işlerken ki tarafsızlığıda Pop Sanatı çağrıştırmaktadır (Fineberg; 1995; 424)."

¹⁴⁶ Bkz. Arnason; "A History of modern Art, Painting, Sculpture,Architecture, Photography", London; Thames And Hudson. 1986; 625s

¹⁴⁷ Fineberg, a.g.e, 426s.

Yeni İmge Resmi içinde değerlendirilen başka bir sanatçı Jonathan Borofsky de (1942) 1970'lerde resim yapmaya geri dönmeden önce kavramsal sanatla, özellikle enstalasyonla ilgilenmiştir. Brofsky 1980'lerde her iki eğilimini de birleştirerek hem resim hemde enstalasyonun olduğu ve birçok farklı eserin bir arada sunulduğu büyük bir sergi düzenlemiştir (1983, Paula Cooper Galeri'deki enstalasyonu). Sonuçta Brofsk'de de görüldüğü üzere, Post modern çağda sanat disiplinleri arasındaki sınırların yok olmasıyla Yeni Dışavurumcu sanatçılar da çoğulcu bir yaklaşımla sanatın pek çok dalında ürün vermişlerdir.

Yeni Dışavurumcu resimdeki imgesel yapılanma diyerek ifade edebileceğimiz tanımlayıcı özellik yaşam deneyimlerinin, olay ve olgulara bakıştaki algılayış farklılıklarının ve düşlemlerin görsel anlatımında öngörülen bir yöntemdir. Bu yolla, biçimsel çarpıtma ve bozmaların resmin izleyicisiyle olan ilişkisinde anlaşılır olma yolunda yeterli ipucunu içermesi korunmak istenmiştir. Gerek soyutlama gerekse deformasyon eğilimleri, aslında temel düşünceyi daha yoğun hale getirme amaçlıdır. Biçimdeki arınmışlık, anlatımın şiddetini artıran bir unsurdur. Kesin koşul olmamakla birlikte Yeni Dışavurumcu resimde, renklerin kullanımında serbestlik söz konusudur. Uyumdan çok zıtlık ilkesiyle açıklanabilecek renksel oluşumlar, resimdeki iç devinim etkileyen oldukça önemli bir noktadır. Saldırgan ve şiddetli bir anlatımı sağlamada diğer unsurlarla birlikte rengin işlevi de öncelikli bir konumdadır. Renksel tercihler çoğu kez Fovistleri ve Alman Dışavurumcu ressamlarını çağrıştırmaya karşın, renk konusunda da bir aşkınlıktan bahsedilebilir. ¹⁴⁸

“Pek çoğu Minimalist sınırlamalara ve yaratımlara meydan okuyan bu sanatçıların duygu yüklü fırça vuruşlarıyla, imgelemlerini tabuları yıkarak, ilkelce veya kabaca kullanarak, kabus yada hayellerin diyarında gezinen bozulmuş gerçeklik yorumlamaları Neo-Sürrealist olarak da adlandırılabilirdi. Avrupa sanat dünyasında , Ekspresyonistler veya Fütüristler ile Metafizik ressamlardan beri, Alman ve İtalyan sanatçılar böylesine kendilerine güvenerek imgelem ve heyecanlarını bağımsızca yansıtmaya girişmişlerdir.”¹⁴⁹

¹⁴⁸ www.felsefeekibi.com/.../sanat_akimlari_YeniDisavurumculuk.html

¹⁴⁹ Melishan Devrim “George Baselitz İstanbul’da” **Türkiye’de Sanat P.Sanatlar Dergisi** Sayı:55, 2002/4, 55s.

Sonuçta Dışavurumcu resimde rengin tek başına bir anlatımı varken, Soyut Dışavurumculukta saf resimsel bir tada ulaşma arzusu vardır ve anlam dışlanmıştır. Ancak Yeni Dışavurumculukta renk, tek başına önemli bir unsur olsa bile, vereceği anlamlar yeterli değildir. Renk ancak konu, biçim ve malzemelerle pekiştirilecek bir unsurdur. Kiefer'ın siyah ve gri tonlarını soykırımı işaret edencesine kullanması gibi. Chia ise fovist renkler kullanarak, konularının şakacı bir parodisini yapmıştır. Aslında genel bir kanı olarak diyebiliriz ki; Yeni Dışavurumculukta “*Dışavurumculuk asla uzağa gitmemiştir. 70’lerde Landart (Arazi Sanatı) ve Bodyart (Beden Sanatı)’ın her ikisinin de arkasında oyalanmıştır.*”¹⁵⁰ Bu yüzden Yeni Dışavurumculuğun, Dışavurumculuk’tan büyük ölçüde etkilendiği düşünülmektedir.

Ayrıca, Soyut Dışavurumculuk’un serbest fırça ve boya kullanımını, akıtmalarını ve dev boyutlarını, Art Brut ’un naif ve çocuksuluğunu, Serbest Biçimli Sanat’ın farklı malzeme kullanımını, Kobra’nın yoğunlaştırılmış boya hamurunu, Gerçeküstücülük’ün bilinçaltı otomatizmini, Arte Povera’nın (Yoksul Sanat) toprak, ip, keçe, metal atıklar gibi organik veya inorganik madde kullanımını, Pop sanatın kitle kültürü kullanımını, figüratif unsurları çağın ruhuna (zeitgeist) göre, çoğulcu biçimde kendine mal etmiştir. 1980’lerde üretilen yapıtlarda eklettizm (seçmecilik), çoğulculuk (pluralizm), kendine mal etme (appropriation), yapı söküm (deconstruction) ve disiplinler arasılıktan başka 1970 ve 80’lerde gündemde olan çok kültürlülük (multiculturalism), küreselleşme, kozmopolitizm anlayışları da görülmektedir. Yeni dışavurumcular;

*“ Her olasılığın yürekli biçimde kucaklanmasını istediler - metafor ve alegori ya da öykü, fotografik oluşumlar, enerji veren yüzeyler, kırık çanaklar ve hala yağlı boyalarla tıkabasa doldurulmuş yüzeyler-kökeninde 1970’lerin Yeni İmge Sanatını yapan Modernist dogmaların duygusal ve biçimsel rezervi hala oldukça yer etmektedir. Çeliskili biçimde Post pop ve Post kavramsal sanattan da pek uzak görünmemektedir.”*¹⁵¹

¹⁵⁰ Hughes Robert , “**The Shock of the New, Art And the Century of Change**” London: Thames And Hudson.1993, 400 s.

¹⁵¹ Arnason; “**A History of modern Art, Painting, Sculpture,Architecture, Photography**” 1986; London; Thames And Hudson., 635s.

Yanı sıra, Yeni Dışavurumcu resimlerde imgeler belirgin bir şekilde sanatçının iç dünyasını içerirler, iletmek istedikleri anlamı etkili ve vurgulu biçimde verirler. Aslında Yeni Dışavurumcu sanatçılar kendilerine has oluşturdukları, farklı ve aykırı imgelerle resimlerine bakanlar üzerinde şaşkınlık yaratmak istemişlerdir. Bu bağlamda, resimlerini oluştururken yerel geleneklerden ve efsanelerden beslenen, simgeci yaklaşıma sahip olan İtalyan sanatçı Enzo Cucchi'nin imgenin anlamına getirdiği açıklıkla birlikte dönemin sanat anlayışını da vurgulayan “Giancarlo Politi ve Helena Kontova'ya Açıklamalar” yazısından alıntıyı burada vererek şimdiye kadar değindiklerimizi de toparlamış olalım.

“(...) Bu imgenin uyandırdığı hayrettir. Bir bakıma bir dağı seyretmek gibidir. Aslında çok sıcaktır çünkü olduğu gibi durur ve hep aynıdır, ama aslında o dağ içinde tutkularıyla ne kadar inanılmazdır ve işte bu, insanda bir hayret duygusu uyandırır. Böyle bir dağı görmek insanın önüne bir gerçeklik meselesi çıkarır – mesele dağı betimlemek mi olmalıdır yoksa özünü anlatabilmek mi? Bana göre o içsel sorun daha önemlidir çünkü gördüğün şey zaten gözünün önünde kaybolacaktır ve onu betimlemek o kadar önemli değildir- zaten betimleme yapan bir sürü resim vardır. Mesela bir tren raydan çıkar, bir bakarsınız bir ressam raydan çıkmış o trenin ya da bir depremin resmini yapmış. Sanki bir şey yapmadan önce mutlaka bir şey olması gerekirmiş gibi, bense tam aksini düşünüyorum. Ama o zamanda mesele bir enerji meselesine dönüşüyor.

(...) Aslında mesele efsane meselesi! Felaketlerle dolu bir dünyanın bir şeye, somut bir imgeye tutunması gerekiyor. Bu inanılmaz zayıflık içinde aslında imge dünyanın son umudu Fausto Coppi bisiklet şampiyonu olduğunda insanların onun yarışlarında kendilerini nasıl kaybettiklerini hatırlar mısınız? İşte aslında sanatta da aynı şey söz konusudur. Dünyadaki küçük bir nokta tuhaf bir biçimde herkesin meselesi haline gelir. Şimdi bütün dünyanın konuşmakta olduğu şu sanata bir bakın, Akdeniz'in küçük bir köşesinde belli bir nüfusun kültürü ve ruhsallığının ifadesi sonuçta. Bu diğer bütün sanatların anlamasız olduğu anlamına mı geliyor, hayır dünyanın başka yerlerinde ,bizimkisi gibi, kendi kültürü kendi ruhsallığını yansıtan sanat üretildiği anlamın geliyor. Sonra bir de resim öldü diyorlar, yok bir gün geri gelecek diyorlar. Resim her zaman var olmuştur çünkü insanın ruhu her zaman aynıdır.”¹⁵²

¹⁵² ANTMEN Ahu, “20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar”, 1.Baskı, Sel Yayıncılık 2008, 271 s.,

3.1.1 Yeni Dışavurumcu Resimde Tarihsel Olgular ve Etkileri

Yeni Dışavurumcular, Modernizmin sezgisel, formel dogmaları ve birikimine bağlanan her çeşit olasılığı -metafor, alegori, hikaye, fotografik üretimler, ve hatta yağlıboyayı- değerlendirmeye cüret etmekteydiler. Savaş öncesinin avant-garde sanatçıları geçmişi reddetmeyi amaçlamış olmalarına rağmen, Yeni Dışavurumcular yeni dünyanın deneyselliğinin, geleneksel olarak nitelendirildiği modernist sınırlamaları yeniden üretmekten kendilerini kurtaracak bir yol arayışı içindeydiler. Örneğin Amerikalılar, Picasso'nun önemi her zaman Analitik Kübist dönemiyle özdeşleşmiş olmasına rağmen, özellikle onun son dönem Ekspresyonist işlerini incelemeye yönelmişlerdir.¹⁵³

Yeni Dışavurumculuk, dönem olarak da bağlam olarak da Post-Modern kültürün bir yansımasıdır. Post Modernizm'deki genel ruh hali, tüm gerçekliğin sorgulandığı ve yüz yüze olduğumuz şeyin gerçek değil onun bir çeşit kopyası olduğu yönündedir. Güzel yada çirkinin ölçütü kalmamıştır ve Modernizm'deki özgünlüğe ulaşmak da imkansızdır. Ancak simülasyon olarak dünya yeniden üretilebilir ve bu aşamada kaynaklar, tarihte aranmalı ve ekletisizmle bir araya getirilmelidir. Post-modern kültür oluşturulurken, her ulusun kendi tarihsel referanslarına yöneldiği görülür; bu noktada bir ülke için söz konusu olan post modern kültür bir başka ülkeyle aynı olamaz.¹⁵⁴ Yeni Dışavurumcu olarak tanımlanan sanatçıların çoğunluğunun Alman olmasının nedeni de budur. Alman sanatçıları geçmişlerini değerlendirmek amacıyla kendi ülkelerinde yaratılan Modernizm'e dönüştürmüşlerdir. Bu noktada İtalyanların referansları bambaşkadır. Tüm 20. yüzyıl boyunca Modernizm'in kaynağı olan Fransa'da ise geçmişe yönelmenin post-modern bağlamda ekspresyonizme yönelmeleri önceleri tepki topladıysa da

¹⁵³ Devrim Melişan, "George Baselitz İstanbul'da" **Türkiye'de Sanat P.Sanatlar Dergisi** Sayı:55, 2002/4, 56s.

¹⁵⁴ MADRA Beral "Modern'den Postmodern'e" '1990'lar " **Gösteri Dergisi**, 98: 80-83 s.

Kavramsal sanatın karşısında değiş tokuşu mümkün tuvaler ürettikleri için sanat piyasası tarafından tutulmuşlardır. Bu piyasa sayesinde de adı geçen tüm sanatçılar dünya çapında üne kavuşmuştur.

Soyut resmin 1945'lerdeki fırtınalı çıkışına rağmen, figüratif resim Avrupa'da hiçbir zaman ölmemiştir. Bu bağlamda akla ilk gelen isimler, İngiltere'den Francis Bacon, Amerika'dan Philip Guston olabilir, fakat İngiliz figüratif resmiyle Alman Neo Ekspresyonizm'i arasında derin bir kontrast vardır. Zaman zaman Yeni Figürasyon olarak da adlandırılan bu eğilim, 60' lı yılların sonlarında Almanya'daki sosyal ve kültürel yapının sonucu olarak özellikle saf bir milliyetçilik havası içinde gelişmiştir.¹⁵⁵

Nazilerin baskı altına almaya çalıştıkları Modern Sanat, savaş sonrası yıllarda Almanya'da özel bir anlam kazanmıştır. Batı (Federal) Almanya'daki sanatçılar, Modern akımları, Batı Avrupa ve Amerika'ya oranla daha eklektik biçimde taklit etmeye yönelirken, Doğu Almanya'da (Demokrat) ise durum biraz daha farklı olmuştur. Çünkü Doğu, Sovyetlerle aynı blokta yer almaktadır ve orada Sosyalist sanata daha fazla önem verilmektedir. Fakat Sovyet Sosyalist gerçekliği, Doğu Almanya'da tam anlamıyla karşılığını bulmaz çünkü buradaki sanatçılar kendi geleneklerini ön plana çıkarmışlar (Nazilerin yok ettiği Weimar Cumhuriyeti kültürü) ,böylece 1940'lar ve 50 li yıllarda nostaljik biçimde Ekspresyonizm'e yönelmişlerdir.¹⁵⁶

“1945'ten sonra kendini toparlamaya başlayan çağdaş Alman sanatı, çağdaşlarıyla “evrensel sesleri” yakalamaya başlamıştır denilebilir. Çünkü 1933- 45 yılları arasında Nasyonel Sosyalist Kültür'ün (!) baskısı altındaki Alman sanatı, 20. yüzyılın başlarında “Die Brücke”, Blau Reiter”, Der Strum” akımlarıyla kazandığı ivmeyi kaybetmiş tam anlamıyla çoraklaşmıştır. 1933-1945 arasında gelişen Nazi sanatının asıl amacı çağdaş Alman sanatçılarının soyut ve dışavurumcu anlatım tarzıyla yakaladıkları güçlü ifadeyi silmek ve

¹⁵⁵ Öndin Nilüfer “Sanatçının İmgesinde Savaş” **Rh+ Sanat Dergisi**, Sayı:4 2003 Mart, 30-32s.

¹⁵⁶ Bkz. BAYNES Ken “**Toplumda Sanat**” Çev: Yusuf Atılgan, 3. Baskı 2008, YKY , 64 s.

yerine iktidara bağımlı güdüük bir sanat anlayışı yerleştirmektir. Meydanlarda törenlerde rejim aleyhtarı yazarların kitaplarının yakıldığı, yüzlerce Alman entelektüelinin ülkesini terk etmek zorunda kaldığı bu kara dönemde izole edilen yada göçe zorlanan “çağdaş düşünce”, savaş sonrası dönemde gündeme gelmeye başladı, ama Alman sanatı yüzyıl başında yaşadığı ışıklı dönemi ancak 1980’li yıllarda yakalayabildi. Savaş sonrası döneminde gündeme gelen sanatçılar, Nazi kültürünün(!) baskın olduğu dönemde gençliğini yaşayan yarı-yitik bir kuşağın üyeleri idi.¹⁵⁷

Söz konusu olan tarih boyunca, etki yaratan olaylar içerisinde toplumu derinden etkilemiş olan savaşlar, duyarlılık sahibi sanatçıları da etkilemiştir. Burada öncelikle II. Dünya Savaşının etkilerini üzerinde taşıyan Yeni Dışavurumcu sanatçıların üzerinde dursak da, I.Dünya savaşına tanık olmuş bazı Dışavurumcu sanatçıların, savaşı işleyen resimlerinden de söz etmeden geçmemekte yarar var. Avrupa’daki toplu kıyımlara gönderme yapan Georg Grozs’un “Patlama”(1917), Oskar Kokoscha’nın “Isonza da Cephe” (1916), John Singer Sargent’in “Arras’ta Bir Sokak” (1918), Otto Dix’in “İşaret Fişegi” (1917) ve aynı tarihlerdeki yaptığı “Siperler” isimli resim serisi gibi pek çok yapıtla; savaşa ve sonuçlarına işaret etmişlerdir. Resimlerdeki, parçalanmış bedenler, yıkıntılar, sivil hedefleri de vuran hava saldırıları gibi insani olmayan bu vahşet sahneleri özel ayrıntılardan ziyade kırık çizgiler ve sert hatlarla verilerek vurgulu hale getirilmiştir.



Resim 51 Georg Grozs “Patlama” 1917

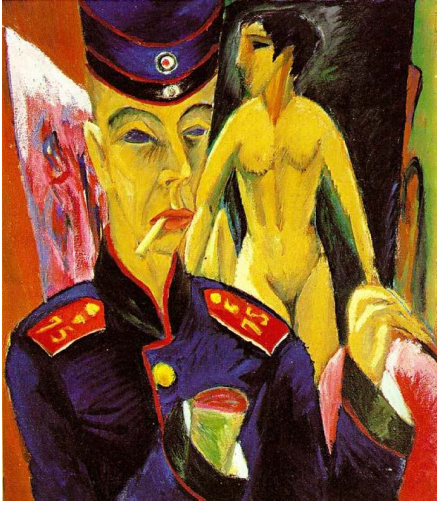


Resim 52 Otto Dix “Siperler” 1932

¹⁵⁷ SÖNMEZ Necmi “Sanat Hayatı İçerir mi?” YKY 1. Baskı, 81, 82s.

Nihayetinde bu resimler, başlarda topluma benimsetilmeye çalışılan savaş yalnızca yıkıcı değildir aynı zamanda yapıcıdır düşüncesinin aksine savaşın ne kadar yıkıcı ve yok edici olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Öyleki, I.Dünya savaşının ilerleyen süreçlerinde 1915'ten itibaren artan ölümlerle birlikte basında ölüm olgusunu işleyen fotoğraflar ve yazılar yayınlanmıştır. “*Önceleri gazetelerde yalnızca düşman cesetleri yer alırken 1916’ da Le Miroir Fransız ve Alman askerlerine ait cesetlerin bulunduğu bir çukurun resmini koymuş ve ateşkese kadar savaş fotoğrafları gazetelerin sayfalarını doldurmuştur.*”¹⁵⁸

Yukarıda bahsetmiş olduğumuz sanatçılara ek olarak söyleyebileceğimiz bir diğer sanatçı, I. Dünya savaşının patlak vermesiyle Alman ordusuna katılan dışavurumcu Ernst Ludwig Kirchner’ dır. Kirchner’ın savaşa gönderme yaptığı “ Asker olarak Otoporte” (1915) adlı eseri, savaşta yara almamasına rağmen kendi elini sağ eli kopmuş



olarak betimlemesiyle savaşın fiziksel olmasa bile insanı psikolojik olarak sakatladığı mesajına yöneliktir. Savaşın psikolojik bozukluklar yarattığının ve sanatçı olarak çalışma yeteneğinin kalmadığının görsel ifadesi olan bu resim, Kirchner’ın arkadaşı K.E. Osthaus’a yazdığı mektubunda yer alan “*Zihinsel ve Bedensel ıstırap nedeniyle kendimi yarı ölü hissediyorum*”¹⁵⁹ sözüyle de desteklenmektedir.

Resim 53: Kirchner, “Asker Olarak Otoporte”
Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x61 cm 1915

“Savaşın zihinlerde yarattığı korku ve panik bu yıkımın sonunda ortaya çıkan olumsuz sonuçlara ve onarımı yılları alan tahribata karşın, çeşitli nedenlerle insana yığınlarının birbirine diş bilemesine, silahlar kuşanarak karşı karşıya gelmesine engel olmamış bugüne

¹⁵⁸ Öndin Nilüfer “Sanatçının İmgesinde Savaş” **Rh+ Sanat Dergisi**, 2003 Mart Sayı:4, 30s.

¹⁵⁹ **y.a.g.y** , 31s.

kadar. Çağların gerisine uzanıyor savaş tamlarının sesleri. Bunun temelinde, insanın doğuştan getirdiği içgüdüler arasında yer alan saldırganlık içgüdüünün karşı konulmaz bir duyguya dönüşerek, büyük insan kitlelerini sardığı dönemlerde, büyük felaketlerin habercisi olan savaş rüzgarları da esmeye başlıyor. Savaşın kaçınılmaz bir aşamaya geldiği dönemlerde, tarihin akışını değiştirecek ölçüde çatışmaların devreye girmesiyle binlerce insanın yaşamı noktalanıyor, kentler yakılıp yıkılıyor, insanoğlunun özenerek bir araya getirdiği değerler, yok oluşun karanlığına gömülüyor. Bu olumsuz süreçte sanatın barıştan yana olan doğal yaklaşımı bir yandan savaşın yarattığı yıkımları sergileyerek tanıklık sergileyerek tanıklık görevini yerini getirmek, bir yandan da bu tür olumsuz gelişmelerin resim yüzeylerine aktarılması yoluyla uyarıcılık işlevine katkıda bulunmak yönünde olmuştur her zaman.”¹⁶⁰

1980’lerde Alman sanatındaki baskın kişiler ise, genç ve tanınmamış sanatçılar değildir. Gerhard Richter ve Sigmar Polke 1960’ lı yılların, Georg Baselitz, Markuz Lüperz, Jörg Immendorf ve K.H Hödicke 1970’li yılların sanatçılarıdır. 1960’ lı yıllarda etkinlik gösteren sanatçıların eleştirel gerçekçi çalıştıklarını söylemek doğru olur. Yeni Dışavurumcu olarak tanımladığımız 1980’li yılların sanatçıları, kendilerinden önceki kuşak kadar toplumsal gerçekçi olmamakla beraber, Alman kültürünün değerlendirilmesini savunmakta ve sanatın toplumu onarıcı gücünden söz etmektedirler. Bu anlamda Yeni Dışavurumculuğun, Almanya’da diğer ülkelere nazaran daha toplumsal içerikli ele alınmasının nedeni sanatçıları arasında var olan bu duyarlılıktır.



Resim 54: Markuz Lüperz “Kask” 1970



Resim 55: Gerhard Richter “Hitler” 1962

¹⁶⁰ ÖZSEZGİN Kaya, “Savaş Konulu Resimlere Toplu Bir Bakış”, a.g.y, 16 s.

Alman Yeni Dışavurumcular, Nazi sonrası Almanya'sında benliğin anlamını yitirmesine neden olan “anlama isteği”nin yokluğuyla uğraştılar. Özellikle Markus Lüpertz, Helmut Middendorf, Horst Immendorf, Rainer Fetting, Theodor Werner, Jiri Georg Dokoupil, John Gerard gibi sanatçılar, uğursuz benlik betimlemeleri ile hep bu noktayı dile getirerek kendi varoluşlarını anlamlı, lüzumlu kılmaya çalışmışlardır. Ama tüm bu uğraşın temellenmesi gerektiği toplumda ise hiçbir anlamın bulunmaması ve hayatın oldukça ucuz olması bilinciyle de Yeni Dışavurumcu resimdeki varoluş absürdü, ironi ile verilmiştir .¹⁶¹

İkinci Dünya savaşı, sürekli çatışmalar, yeni silahların icadı ve görülmemiş bir şiddetin varlığıyla sarsılan 20. yüzyıl sanatçıları derin ve ciddi bir şekilde tarihi sorgulamışlardır. Bazı sanatçılar olaylara sorumlulukla ve tanıklık göreviyle bakarken bazıları da eserlerinde biçimi temelden alt üst ederek, yapıyı bozup yenileyerek sanat tavırlarını ortaya koymuşlardır. Bu dönemde sanatçıların savaş ve savaşın sonuçlarıyla yüzleşme sorununa bellek ve unutmama, ölüm korkusu, geçicilik, hiçlik fikirleri de eklenmiştir. Ayrıca eserleriyle, kahramanlık yerine parçalanmış ve kendini tarihin akışına kaptırmış, acı çeken, ümitsiz insanın öz yıkımına da tanıklık etmişlerdir.¹⁶² Örnek olarak, biraz evvelde belirtmiş olduğumuz Alman sanatçılar arasında yer alan ve akımın belirgin figürlerinden olup, 1960'lı yılların başında profesyonel olarak sanat üretimine geçen Baselitz'in yöneldiği ilk konulu -“Kahramanlar”- dizisi verilebilir. Baselitz seri halinde yaptığı bu resimlerinde istismara uğramış, inanç ve ulus ideali için yaşamlarını yitirmiş Alman gençlerini betimlemiştir. *“Kısa pantolonları, uzun saçları, sırt çantaları ve üniformaları ile gecikmiş bir yuvaya dönüş eylemiyle iç içedirler. (...) Baselitz'e göre bu gençler, savaş sonrası kuşağın “İsimsiz ve Yalnız Kahramanları”dır. Tüm güçleri ve yaşam isteklerine karşı, yorgun ve ümitsizdirler.”*¹⁶³

¹⁶¹ Bkz. BAYNES Ken, “**Toplumda Sanat**” Çev: Yusuf Atılgan, 3. Baskı 2008, 63-65 s.

¹⁶² Karsan Filiz “20. Yüzyıl Sanatında Yıkıma ve Yaratma” **Rh+Sanat** Sayı:21, 2005,52,53 s.

¹⁶³ Yrd. doç Gülay Yaşayanlar Sağlam, “**Batı Avrupa ve Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk**” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir 1992, 41s

“ ...Georg Baselitz'in sanatı hem Doğu Hem Batı Almanya'nın 1960'larda yaşadığı doktrine sanat eğilimlerine karşı bir direniş gösterir. Daha öğrenciyken yaptığı “Kahraman Resimleri”, yönetim birimleri tarafından şiddetle kınanır, görmezlikten gelinerek sansürlenmeye çalışılır. İlerlemenin ölçütünü abartılmış vücut hatları ile çalışan ve üreten yeni insan tipini resimlemekte gören Doğu Berlin için Baselitz'in figürleri/sosyalist düşüncenin düşmanıdır. Her türlü gerçeklikten kurtulmuş soyut resmin enternasyonel bir bağ yarattığını düşünen Batı Berlin içinse geri kalmışlığı sembolize eder. Baselitz'in yerel kahramanları ve çobanları konu alan, yıkıntılar arasından yükselen yaralı figürleri Doğu Berlin'deki okulundan uzaklaştırılmasına neden olur. Aynı yıl sığındığı özgür Batı'nın güzel sanatlar okulu ise bu tavrı bir reddediş ve protesto olarak algılar.

Hükümetlerin ve sanat kamuoyunun şiddetle karşı çıktığı bu karanlık resimler o günlerde yerleşik tabuları yıkmak üzerine kuruludur. Yeni bir nesnellik ilan eden bu kaba saba kahramanlar hem çirkinliği içselleştiriyor hemde bilinçli olarak bir “Alman” resmi yaratmaya çalışıyordu. (...) Resimlerinde görülen çıplak ayaklı, üstü başı yırtık, kaba saba kahramanlar bir kahramandan çok vatansız bir şehit gibidir ve Almanya'nın karanlık geçmişini akla getirir.”¹⁶⁴



Resim 56: Baselitz “Partisan” Tuval Üzerine Yağlı Boya 64x52 cm, 1965



Resim 57: Baselitz, “Kahramanlar” Serisinden Kağıt Üzerine Sulu Boya 62x48 cm , 1966-67

Dikkatli bakıldığında bu figürlerin çevresindeki parçalanmış insan uzuvları ve bir takım asker malzemelerine benzeyen eşyalar, savaştan arta kalan kalıntılar olarak karşımıza çıkar. Bu resimlerdeki kahramanlar savaşın ezici gücünü geride bırakmış zafere ulaşmış gibidir. Sonuçta zafer o an için gerçekleşmemiş olsa bile sanatçı için özlenen bir şeydir. Şüphesiz ki zafer daha doğrusu barış o dönemin tüm sanatçılarının da

¹⁶⁴ ÇALIKOĞLU Levent “Baselitz'in Baş Aşağı Duran Figürleri” *Milliyet Sanat*, 2002/08, 25s.

ortak arzusudur. Çünkü savaşın cereyan ettiği sıralarda toplumda özellikle de askere alınan gençlerde milliyetçilik duygularıyla körüklenen savaş fikri daha sonraları, savaşta yitirilen insan sayısının hızla artması ve toplumun büyük bir çıkmaza doğru sürüklenmesi sonucunda savaş karşıtı tepkileri doğurmaya başlamıştır.

Tüm bunlardan anlıyoruz ki; diğer savaş dönemlerinde de olduğu gibi, Birinci ve İkinci Dünya savaşının sarsıcı ve hafızalardan silinemeyecek etkisi sanatçıların da bilinçaltına işlemiş, onların ruhsal yaşantısında derin yaralar açmıştır. Diğer taraftan sanatçılar kadar hassas ve duyarlı olmayan iktidarların gözünde ise savaşlar büyük kayıplardan ziyade kazançlarıyla değerlendirilen, sürecin getirdiği olağan olaylardır. Yine savaşı kazanç olarak gören bu zihniyet, kendi iktidarını korumak uğruna yıkıcılığa ve şiddete başvururken de tereddüt etmez. Sonuçta tarih insanın hukukunda, etiğinde, sanatında, dininde biliminde ve ümitlerinde insan üstüne yapılan tüm önermelerin çözümlemesidir. İnsan bu çözümlemeyi ya onlara göre yaşayarak yada onları yadsıyıp dönüştürerek uygulamaya koyar.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Christopher Caudwell “Ölen Bir Kültür Üzerine İncelemeler” Metis Yayınları Özel Basım 2002,252 s.

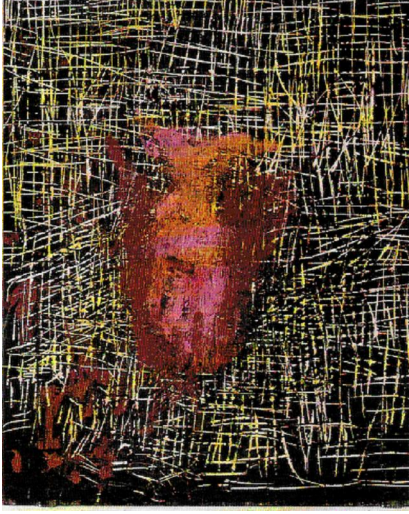
3.1.2 Primitif, Mitolojik ve Dinsel Etkiler

Yüzyılın başındaki Die Brücke (Köprü) gurubundan beri, Batıdışı sanatların (Primitif sanatlar) etkileri Dışavurumculuğun da ortak yönlerinden olmuştur. 1905'teki çıkış noktaları, düşünsel alt yapıları ve o aşamaya kadar benimsedikleri dünya görüşleriyle, yalnızca Modern dünyanın yarattığı sorunlardan kaçış olarak kalmamış, sanatsal geçmişlerinin yetersiz görülmesiyle de ilgili olmuştur. Öte yandan, 1980'lerle kültür çatışması, toplumsal olaylar, yabancılaşma, tüketici toplum ve onun değer yargıları gibi pek çok olgu, Yeni Dışavurumcu sanatçılarda daha özgür ve kabalağa yaklaşan bir anlatıma ihtiyaç duyulmasına neden olmuştur. Kahraman'a göre, Yeni Dışavurumculuğun Batıdışı sanatlara ilgisini ifade ediş şekli, bu yaklaşımı 'aracı' olarak kullanarak vermelerinden dolayı yeterince inandırıcı değil, yapay görülmektedir. Bu durumda sanatçı belki bir kitsch olarak, tarihin yapay görüntüsüne sığınmış, boşlukta kalmaktan kurtulmuş olabilir, ancak bugünkü durum tarihin bile yitirildiğinin göstergesidir.¹⁶⁶

Bu bağlamda özgül bir anlam arayışı ve tarihin belli bir perspektifle temellendirilmesi söz konusu değildir. Dolayısıyla Yeni Dışavurumculuk tarihin, gerçeğin ve nesnenin yitirilişine de bir tepki içermektedir.¹⁶⁶ Akım yıllarca süren soyut resmin egemenliğinden sonra unutulmuş semboller, değerleri, yeniden eklettik biçimde sunarak; izleyiciyi düşünmeye, resme dahil olmaya itmekte ve karar verme konusunda da zorlamaktadır. Tarihsel olaylarla yüzleşme, yaygın olarak akımın Alman sanatçılarından karşımıza çıkar. Örneğin, Georg Baselitz'in resimlerinde, bir anlamda Batıdışı sanatların etkisini ve tarihle olan yüzleşmeyi görmek mümkündür. II. Dünya savaşı sırasında yasaklanan, daha sonra Nazizmin anılarını silmek istercesine görmezden gelinen Alman Dışavurumculuğu, 1980'lerle yeniden gündeme gelmiştir. Ve Baselitz'e

¹⁶⁶ KAHRAMAN Hasan Bülent, "Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri", Everest Yayınları, İstanbul 2002, 150 s.

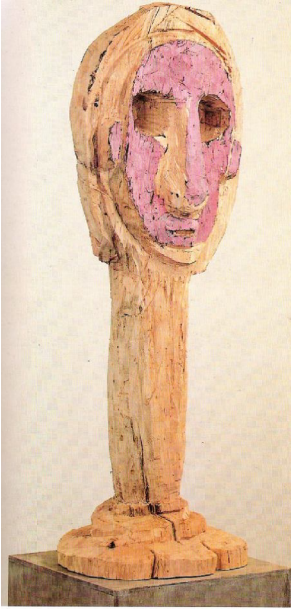
¹⁶⁷ y.a.g.e, 150 s.



Resim 58: Georg Baselitz, '45', (20 Parça) Ağaç Üzerine Karışık Teknik , 200 x 162 cm, 1989

göre de, savaş sonrası Alman Dışavurumculuğunun yok sayılması gülünç bir durumdur. Diğer Batılı ülkelerde bu durumu görmezden gelmiştir. Fakat, Baselitz, *Die Brücke (Köprü)* ve *Der Blaue Reiter (Mavi Süvari)* sanatçıları bulabilmek için, tarihe arkeoloji uygulamaları gibi toprağı deşmek zorunda kalmıştır.¹⁶⁸ Yani, Baselitz'in resimleri Alman Dışavurumcularının taşıdığı gibi, ilk çağ insanların çizimlerindeki kaba sadeliği ve içgüdüsel dışavurumun imgelerini taşımaktadır.

Kuspit'in yorumuna göre; "Baselitz, İtalyan Maniyerist baskılar ve modern sanatın değil, geleneksel Alman kültürünün kaynak ve sembolleriyle sanatını birleştirerek, kök salmıştır (Kuspit;1988;12)." Sanatçının kendisi de, yapıtlarını eski çağ insanların



Resim 59 : Georg Baselitz, 'Dilimlenmiş Baş', 155 x 55 x 47 cm, 1986

mağara resimleriyle bağlarını kabul etmektedir. Onun tavrı "Bana göre resmin varolmasının en güzel yanlarından biri toprağın altında başlamış olması"¹⁶⁹ ifadesinde anlaşılmaktadır. 1989 tarihli '45' adlı serisinde (Resim 59) Baselitz, Nazi dönemi yaralarını bilinçaltından gelen imgelerle ortaya çıkarmıştır. Resimlerindeki figürlerde Batı dışı sanatların içgüdüsel, kaba (brutal) anlatımını kullanarak; üst üste tabakalandırma, yıpratılma, kazılma gibi biçimlendirmelerle eskimişlik ve tarih öncesi resimleri hatırlatan dramatik etkiler yaratmıştır. Sanatçının resimlerinin yanı sıra, heykelleri de primitif, dramatik unsurlar taşımaktadır (Resim 60).

¹⁶⁸ BAYKAM Bedri, Özel Söyleşi 'Herr Baselitz ile 20 yıl sonra (nihayet) Tanışmamızın Resmidir...' *Skala Dergisi*, Sayı: 17 2002, 19 s.

¹⁶⁹ y.a.g.e, 19 s.

Anselm Kiefer ise, Alman tarihi, kültürü, Yahudi soykırımı gibi konularla ilgilenmekle kalmamış dünya mitolojileri, efsaneler, Yahudi Kaballah anlayışıyla da ilgilenmiştir. Alegorik bir öykü olan, Wayland'ın efsanesine gönderme yapan, 1982 tarihli 'Wayland'ın Şarkısı' adlı resimde de, Kiefer'in efsanelere ilgisi açıkça görülmektedir. Efsaneye göre, İsveç Kralı demirci ustası Wayland'ı bir adada tutsak etmiş, kaçmaması için de sakatlamıştır. Wayland ise, intikamını korkunç biçimde, Kralın kızı ve iki oğlunu katlederek almış, daha sonra da kendine demirden kanatlar yaparak kaçmıştır. Kiefer bu resmiyle, hikayeye yeni bir yorum getirmekle kalmamış, Alman tarihi, Yahudi soykırımı gibi pek çok konuya da göndermede bulunmuştur. Resmin büyüklüğü ve materyallerin (yağlı boya, emülsiyon, saz, fotoğraf, kurşun kanat) yoğunluğu da temanın anıtsallığını arttırmaktadır. Yıkılmış, harap olmuş, derin



Resim 60: Anselm Kiefer, 'Wayland'ın Şarkısı' ,Tuval Üzerine Karışık Teknik, 380 x 280 cm, 1982

perspektifli bu manzarada Kiefer'in her zamanki dramatik etkiler yaratan öğeleri göze çarpar. Özellikle resmin ortasındaki kanatın kurşundan olması vurguyu artırmıştır. Sanatçı için demirci, antik bir metafordur.¹⁷⁰ Kuş ise özgürlüğün simgesidir ancak burada yalnızca kırık bir kanat vardır. Ayrıca kanat kurşundandır ve ağırlaştırılmıştır. Bu yönüyle tutsaklığı simgelemektedir. Kurşunun çıkardığı sesler ise Faşizan ve sadist

¹⁷⁰ Fineberg Jonathan , "Art Since 1940 Strategies of Being" Laurence King Publishing, London 1995, 424s.

duyguları çağrıştırmaktadır. Kopmuş bir kanat, demircinin sakatlığına, sararmakta olan samanlar ise organik bozulmaya, harap olmuş manzara savaşın yol açtığı yıkıma, soykırıma gönderme yapmaktadır. Baselitz ve Kieferin yanı sıra, akımın Alman sanatçılarından ‘Yeni Vahşiler’ olarak adı geçen Markuz Lüpertz, Rainer Fetting ve A.R Penck ve Salomé gibi sanatçıların resimlerinde de primitif öğeler belirgin bir biçimde karşımıza çıkar.

İtalya’ya baktığımızda ise Transavanguardia’nın ‘Üç C’leri’i olarak tanımlanan sanatçılarından Francesco Clemente özellikle Hint resimleri, felsefesi ve diniyle ilgilenmiştir. Gauguin’in egzotik imgelerini devralmış ve yeniden işleme sokmuştur.¹⁷¹ “Güzelliğin bukalemunu” (Marino;2004;1) olarak görülen Clemente’nin kaynakları; Hıristiyanlık, simya bilimi; astroloji, mitoloji, tarot gibi metafizik unsurlarla, Mısır, Roma, Yunan sanatları, Rönesans, Gerçeküstücülük ve Dışavurumculuktur. Arnason’un belirttiğine göre, Joseph Beuys, Cy Twombly, Duchamp’tan, Kierkegaard’ın felsefesinden, Blake, Borges ve Barthes’nin yazılarından ve Arte Povera’dan etkiler almıştır.¹⁷² Sanatında naturalist, dekoratif, figüratif ve pop sanat unsurlarını bir araya getiren Clemente, Honnef’e göre de “Post-Avangart sanatının güçlü bir gösterisi ve zaferidir (Honnef;1992;94).” II. Dünya savaşı sonrasındaki psikolojik ve ekonomik bunalımlarla sarsılan dünyada, talepler ve gerçekler arasındaki uçurumda İtalyan sanatçılar Klasik Mitoloji ve hayal gücüne yönelmişlerdir. Bu anlamda Almanların Alman tarihi ve kültürü ile, Amerikalıların ise şakacı bir eklektizmle ilgili olmasına karşın, İtalyanlar kendini keşfetmeyle uğraşmışlardır. Ayrıca psikanaliz, Gerçeküstücü otomatizm, Serbest Biçimli Sanattan (Art Informel) da etkilenmişler ve İtalyanların temaları, duvar halıları, Hıristiyan evren bilimleri, primitif kültürlerin verilerinden de yararlanmışlardır.

¹⁷¹ Lucie- Smith Edward “**Artoday**”, London: Phaidon Press Ltd. 1995;191

¹⁷² Arnason; “**A History of modern Art, Painting, Sculpture,Architecture, Photography**” 1986;642 s.

Diger bir Transavanguardia üyesi Sandro Chia da (1946) mitoloji ile ilgilenmiştir. 1981 tarihli ‘Sisyphus’un İşsizliği’ adlı resimde, mitolojik efsane Sisyphus’a değinmiştir. Efsaneye göre Sisyphus tanrılara karşı suç işlemiş, onlarla boy ölçüşmeye kalkışmış ve bu yüzden ölümler ülkesinde korkunç bir cezaya çarptırılmıştır. Kocaman bir kayayı, sürekli iterek bir tepeye varacak, ancak tam vardığı anda kaya tekrar aşağıya yuvarlanarak, Sisyphus’u yeniden başlamak zorunda bırakacaktır. Ve bu iş sonsuza kadar sürecektir. Chia, olayın geçtiği bu tepeyi fovist renkler ve soyut imgelerle



betimlemiştir. Sisyphus’a ise bir sapka giydirmiş, modern bir adam olarak tasvir etmiştir. Craig Owens’a göre, Chia bu resimde ironi yapmıştır. Taşı iten takım elbiseli, kravatlı, şapkalı modern adam vasıtasıyla hem kendiyile hem modernist sanatla dalga geçmektedir.¹⁷³ Chia, Sisyphus’un bu anlamsız (absürd), yarasız ama

Resim 61: Sandro Chia “Sisyphus” Tuval Üzerine Yağlıboya 310x390 cm, 1981

sonsuz kadar sürecektir işiyle alay etmektedir. Ya da insan yaşamının ve belki sanatın anlamsızlığıyla ilgili bir şaka yapmaktadır. Hem yaşamı hem de sanatı tekrar efsaneleştirmeyi amaçlayan Chia, hayatın zorluklarıyla, alay ederek bunların aşılabileceğini ima etmektedir. Sisyphus’un durumu, modern insanın durumu gibidir ve Chia bu resimde insanoğlunun traji-komik yaşamına işaret etmiştir.¹⁷⁴

¹⁷³ Sandler Irving , “Art of the Postmodern Era ,From the Late 1960 s. to the Early 1990 s.” New York: Icon Editions, An İmprint of Harper Collins Publishers. 1996; 294 s.

¹⁷⁴ Godfrey Tony , “The New Image, Painting in the 1980’s.” Oxford/England:Phaidon Press Ltd. 1986; 68 s.

Yine bir örnek olarak; Amerika’da 1970’lerin sonunda yıldızı parlayan bir sanatçı olan Julian Schnabel, Lynton’a göre eğlendiricilikle ağırbaşlılık arasında kıl payı bir denge sağlayarak, mitin ve inancın antik sembollerini yeniden keşfetmiş, eski ve yeni ahitten öğeler kullanmıştır.¹⁷⁵ Gablik’in belirttiğine göre, Schnabel bir bakıma mitik ve sembolik konuların (Yeni Dışavurumculukla beraber) eski mevkisini geri vermek istemektedir. Bu yüzden, geleneksel ve dinsel ikonografileri kullanmıştır.¹⁷⁶ “Schnabel, hırsının izinde ‘büyük resim’ boyamak için Pollock ve Newman gibi önemli temaların üstesinden gelebilmeye çalışarak, yaşam ve ölüm, dünyevi acılar, şehitlik, dinsel aşkınlık ve Tanrı’nın Portresi gibi konulara eğilmiştir (Sandler; 1996; 230).” “ ‘Materyal yüzeylerin şairi’ (Schjeldahl; Akt: Sandler; 1996; 234) olarak anılan Schnabel, kırık seramik parçalarının üzerine resim yapma fikrini, 1978’de Barselona’ya yaptığı bir seyahatte, Antoni Gaudi’nin seramik parçalarından yapılmış mozaikle kaplı duvarlarından etkilenmesine borçludur (Arnason; 1986; 645).” Üslupsal ve tematik referanslarının, dünya kültür tarihi, klasik ve Hıristiyan antikitesi, Caravaggio, Joseph Beuys, Robert Rauschenberg, Artaud ve Baudelaire, Barok Sanat, Soyut Dışavurumculuk, Gerçeküstücü Otomatizm, Pop Sanat olduğu düşünülmektedir. Honnef’e göre, Schnabel Amerika’da ünlenmeden önce Avrupa’da çok zaman geçirmiş ve en çok Joseph Beuys, Sigmar Polke ve Anselm Kiefer’in stüdyolarında bulunmuştur. Etkilendiği bazı fikirleri, Avrupanın felsefesi ve çağdaş Amerika’dan aldığı imgeleri birleştirerek kendine uyarlamıştır.¹⁷⁷

Dinsel unsurlardan yararlanma, Dışavurumculuğun tüm aşamalarında görülen ortak bir durumdur. Ancak, her birinin çıkış noktaları ve vardıkları yer birbirinden farklıdır. Toplumsal olayların çalkantılı yaşandığı, sanatın öldüğünün tartışıldığı, dünyanın nereye yol aldığı belirsizleştiği bir ortamda, 1980’lerin sanatçılarının belirsizlik, amaçsızlık ve inançsızlığa karşı yeniden bir arayış olarak dinsel konulara yöneldikleri düşünülebilir. Alman sanatçı George Baselitz, II. Dünya savaşı bittiğinde, küçük bir çocukken, yıkımı,

¹⁷⁵ Lynton Norbert , “**Modern Sanatın Öyküsü**”, Çev:Prof. Dr Cevat Çapan ve Prof Sadi Öziş. İstanbul: Remzi kitapevi. 1991; 360s

¹⁷⁶ Bkz. Gablik Suzi “**Has Modernism Failed?**”, USA:Thames And Hudson, 1995, 97s.

¹⁷⁷ Honnef Klaus , “**Contemporary Art**”. Köln: Benedikt Taschen. 1992; 140s.

ve acıyı görmüştür. Bu durum onu Alman ulusal bilinci kimliği dini ile savaşmaya, sorgulamaya itmiştir. McEvelley'e göre, Baselitz resimlerinde dinsel motifler de kullanmıştır. Bazı resimlerinde 13. yüzyılda yapılmış Meryem'in ölümünü gösteren bir Bizans betimlemesinden ve Son Akşam Yemeği'nin geleneksel betimlemesinden yola çıkmıştır. Ancak Baselitz dinsel içerikle ilgilenmediğini, resmin bu anlamda bir içerik taşıyıcısı olmasını anlayamadığını belirtmiştir.¹⁷⁸

Alman kültürü ve tarihinin bilinçaltına atılmak zorunda bırakılmış olaylarının, değerlerinin üzerindeki örtüyü kaldırmaya çalışan Anselm Kiefer da dinsel unsurlardan yararlanmış. Eski Ahitten motifler, Barok sanattan etkiler, İspanyol resmi, Grünewald ile Altdorfer'in buruk ve dramatik sanatından etkiler de almıştır. Kiefer "Bilim hiçbir şeye cevap vermediği için dine inanıyorum (Lynton; 1991; 358)" demiştir. "Almanya'nın yakın ve uzak tarihinin mirası olan kahramanları, çocuk şarkılarını, şiirleri toparlayarak Ortaçağa ait İncillerin gücüyle birbirine bağlamak istemiştir (Arnason;



1986; 640)." 1983-4 tarihli 'Melek' serisinden 'Seraphim' isimli (Resim 63) resmi, Lynton'a göre açıkça Eski Ahit'te Yakup'un merdiveninin Ortaçağ sonunda yapılmış resimlerini çağrıştırmaktadır. "Merdiven, yılan simgesiyle maddi dünyadan kopup, dünyevi kötülükten uzaklaşmanın ifadesidir Lynton; 1991;358)." Spector'a göre de özellikle merdiven tanrı katına ulaşmanın ifadesi olarak

Resim 62: Anselm Kiefer, 'Seraphim', Tuval Üzerine Karışık Teknik, 1983-84

¹⁷⁸ McEvelley Thomas, "The Exile's Return, Toward a Redefinition of Painting for the Postmodern Era" USA: Cambridge Universty Pres 1993; 126 s.

resme yerleştirilmiştir. Diğer taraftan Kiefer, tabandaki yılanla günahkar bir meleği ima etmektedir. Seraphim, Göksel hiyerarşinin öğretisine göre, bir 5. yüzyıl metnidir. Kiefer, burada imgeleri, yanma duygusu ve soykırımı işaret ederek dramatik bir anlatım kurmuştur.¹⁷⁹ Kiefer'in, 1983 tarihli 'Cherubim- Seraphim' adlı resmi yine Yahudi-Hıristiyan inancına dayanmaktadır. Geniş perspektifli bir tarlada duran, iki büyük beyaz kayanın üzerinde resmin ismi olan 'Seraphim' yazmaktadır. Bunlar Eski Ahit'te geçen iki meleğin adı olup, ortaçağda simgesel bir biçimde insan formunda ve kanatlı olarak betimlenmiştir. Kiefer ise, bu simgelere dünyevi bir ağırlık kazandırarak kayaya çevirmiştir. Harap bir manzara içinde iki parlak kaya umut kaynağı gibi ışıdamaktadır. Bu temaya dayalı geleneksel anlayışı tersine çevirmekle, Musa'ya iletilen On Emir'deki imaj yasağına gönderme yapmaktadır. On Emir'deki unsurlar tüm ilahi dinlerin ana motifini oluşturmaktadır.¹⁸⁰ Kiefer, böylece dinlere gönderme yaparak bir çeşit günah çıkarma yoluyla Yahudi soykırımına işaret etmektedir.

Yanı sıra, İtalyan sanatçılar batıdaki sanatlar, mitoloji ve metafizik unsurlardan başka Hıristiyan anlayışından da etkilenmişlerdir. Clemente'nin '14 Durum' adlı resim



serisi, İsa'nın çarmıha giderkenki dramatik acı çekme sahnelerinin geleneksel ikonografisine tercümanlık yapmıştır ve Clemente, bu resimlerde eski freskolardan ilham almıştır.¹⁸¹ Ayrıca Sigmar Polke ve Gerhard Richter'in de kimi çalışmalarında bu temaları farklı üsluplarla yorumladıklarını da görüyoruz. Sonuç itibarıyla, eskiyi yeniye uyarlayan bir tavırla Yeni Dışavurumcular resimlerinde, dinsel mitolojik hikayelere ve efsanelere yer vermişlerdir.

Resim 63: Gerhard Richter "Helen" Tuval Üzerine Karışık Teknik 100x110 cm , 1963

¹⁷⁹ Spector; Nancy Kiefer-Les Reines de France .<http://www.guggenheim.org>.2004;1s.

¹⁸⁰ Sahiner Rıfat, **RH+Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 1 'Kömürlüştürülmüş Bir Geçmişin Kursunu İzinde, Anselm Kiefer' , 2005;57 s.

¹⁸¹ Arnason.H.H "A History of modern Art, Painting, Sculpture,Architecture, Photography" 1986, 642s.

3.1.3 Yeni Dışavurumcu Resimde Cinsellik

Geçmişten günümüze değin farklı sanat akımlarının içinde yer alan bir çok sanatçı eserlerini çeşitli temalardan yola çıkarak üretmiştir. Bunların içersinde cinsellik de sanatçıların dönem dönem işlediği ve vazgeçemediği temalardan biri haline gelmiştir. Tabii özellikle de resim gibi seyirciyle direkt etkileşime giren bir sanat alanıyla cinselliği ele alan sanatçılar, toplumun ahlak anlayışına ters düştükleri noktada ciddi eleştirilere maruz kalmışlarsa da konunun sanatçılar üzerindeki cazibesi oldukça fazladır. Cinsellik teması altında çıplaklık, beden, şiddet, sapkınlık gibi ero-psişik kavramların yanı sıra kadın yada erkek olma, toplumsal misyonlar, cinsel öğretiler, tabular gibi sosyal-cinsel kimlik sorun ve sorgulamalarına içine girmiş, konuya farklı açılardan bakarak değerlendirmişlerdir.

“Sanat, cinsellik ve toplum arasındaki ilişki özellikle güçlü ve ince bir şeydir. Bunun çözümlenmesi belli bir toplumca geliştirilmiş ahlakın tanımı ve iletişimiyle sanatın ne ölçüde ilgili olduğunu apaçık gösterir. Tek tek erkek ve kadınların uymaya çalıştığı ültküsel “erkek” ve “dişi” imgelerini gerçek yapmakta sanatın nasıl yardımcı olduğunu gösterir. (...) Eleştirel görüş açısından amaç, erkeklerin ve kadınların yaşamlarının içeriğini belirlemekte sanatın işlevi üstünde durmaktadır. Bu bakımdan cinselliğin özel bir önemi vardır; çünkü hem çok mahremdir, hemde toplumsal görenek ve ahlakça yakından denetlenir.”¹⁸²

Toplum içinde cinsellikten söz etmek bile bir hayli güç olmasına rağmen sanatçıların bu denli cinselliği işleme ve oldukça cüretkar eserlerle toplumun karşısına çıkabilmesi ilginçtir. Bu cesaretin altında muhakkak ki sanatçının kural tanımaz özgür yapısı yatar. Fakat bunun da ötesinde biraz daha derine, işin psikolojik boyutuna indiğimizde; Freud ve onu izleyen bazı psikoloji yazarlarının, sanatsal yaratıyı gerçek, olgun cinsellik yaşayamamaya ilişkilendirdiğini görürüz. Onlara göre sanatçılar genital dönem öncesi oral, anal ya da fallik dönemlere saplanmışlar ve bu nedenle de gerçek cinselliği diğer insanlar gibi yaşayamamış, fantezilerle telafi etmeye çalışmışlardır. Bu düşüncenin aksine kimi yazarlar da sanatçıların diğer insanlar kadar sağlıklı, iyi

¹⁸² BAYNES Ken, “**Toplumda Sanat**” Çev: Yusuf Atılgan, 3. Baskı 2008, 109 s.

cinsellikler yaşayabildiklerini, ve böyle bir doyumsuzluk yaşamalarının söz konusu olmadığını belirtmişlerdir.¹⁸³

Sanatta cinselliğin ele alınışındaki özgür yaklaşımlar, özellikle 20.yy itibariyle hızlanmıştır. Bu temayı eserlerine taşıyan sanatçıların sayısı gün geçtikçe artmaya başlamış ve cinsellik temalı yapıtlar, erotik betimlemelerin ötesinde pornografik öğeleri de barındırmaya başlamıştır. 20. yy'ın başlarında Avrupa'nın Edvard Munch, Balthus, Egon Schiele, Kustav Klimt gibi bazı ünlü ressamı cinsel içerikli resimleriyle gündeme gelmişlerdir. Bu sanatçılar önceki dönemlerdeki ruhsuz modellerin imajını ortadan kaldırmış, onlara erotik enerjiler yüklemişlerdir.¹⁸⁴ Gene benzer bir noktadan yola çıkmış olan Alman Dışavurumculardan George Grosz, bugünün ölçütleriyle bile pornografik sayılacak resimlere imza atmıştır. Bu sanatçılar yüzyılın başında kendilerine has çizgileriyle resimledikleri erotik figürleriyle dikkatimizi çeker

20. yüzyıl sanatı, yaratıcı gücünün çoğunu, zevk alma hakkının elde edilmesi, feminizm hareketleri, cinsel kimlik ve tercihlerin özgürleşmesi gibi, çağın getirdiği yeniliklerden almıştır. Sanatçılar ölüm, seks gibi tabuları ortadan kaldırarak, insan vücudunun sınırlarıyla özdeşleştirdikleri yaratıcılık limitlerini araştırmışlardır.¹⁸⁵ Fotoğrafçılar modellerini fütursuzca pozlandırmış. Ressamların imgeleri ve cinsel göndermeleri daha belirgin bir hale gelmiş, ayrıca Performans, Hapening gibi sanat eylemlerinde beden, dönemin öne atılan kavramlarının bir ifade aracı olarak direkt kullanılmıştır. Kimi enstalasyonlarda yine bedene dair tabular ve saplantılar, cinsellik, şiddet, pornografi yada feminizm gibi konular temel alınmıştır. Sonuç itibariyle bu konuda, 60'sonrasında gelişen güncel sanat sürecinden verebileceğimiz çok sayıda örnek vardır

¹⁸³ STORR Anthony "Yaratma Dürtüsü", A yayınevi 1992, 21 s.

¹⁸⁴ ŞAHİN Önder "Fahişe Yüzyılın Sanatı" '20.Yüzyılda Sanatta Erotizm' BOYUT KİTAPLARI, İstanbul 2002, 91s.

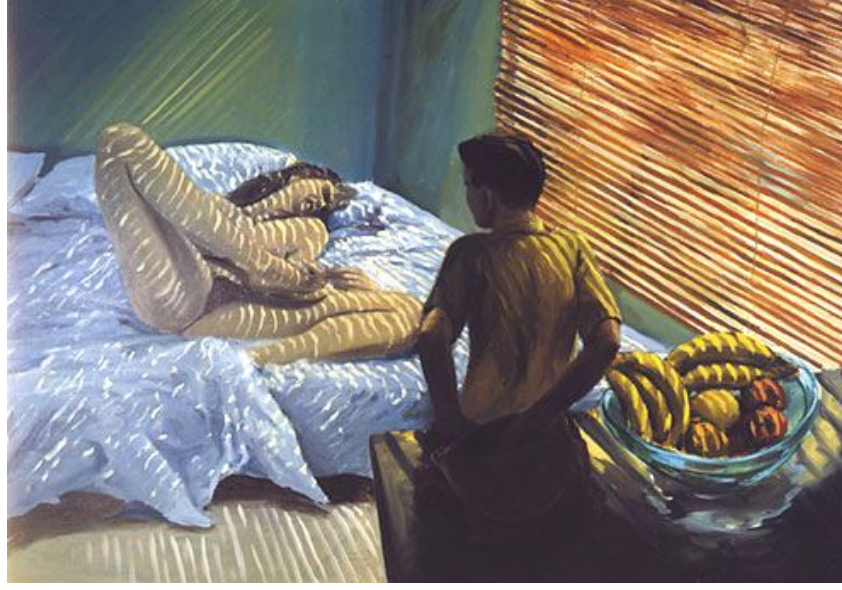
¹⁸⁵ ÖZDOĞRU Nüvit, "Kişi Özgürlüğü ve Çürüyen Toplum" **Milliyet Sanat**, Sayı:427 1998, 13s.

Yeni dışavurumcu resimlerde ise cinsellik, sanatçının ele aldığı temanın merkezinde değil, daha çok çevresinde gezinen unsurlardan biri olarak karşımıza çıkar. Yeni dışavurumcu resim deyince öncelikle aklımıza toplum sorunlarına ve sosyo-politik olaylara karşı duyarlı, tepkisel içerikli eserler gelir. Fakat, kimi çalışmalarda Yeni Dışavurumcuların dolaylı bir anlatılmada olsa cinsel öğelere yer verdiğini görürüz. Onların resimleri erotizmden çok, varoluşçu bir yaklaşımla insanoğlunun yaşadığı acıları yani; içe kapanma, bastırılma, yabancılaşma, tüketim toplumunun yarattığı kişisel tatminsizlikler, kişilik bölünmeleri ve benlik yitimi gibi çağın ruhsal problemlerini gösterir. Bu bağlamda Susan Rothenberg'in resimlerindeki parçalanmış insan uzuvları, Baselitz'in başa aşağı edilmiş, yer yer şiddet ve cinselliği barındıran figürleri örnek olarak hatırlayabiliriz. Sonuçta Yeni Dışavurumcular, benliğe (öze) ve ilkelliğe dönmenin doğruluğuna inanmış cinselliğide en saf ve ilkel haliyle ele almışlardır.

Örneğin Yeni Dışavurumcu Amerikalı sanatçı Eric Fischl da cinsellik kavramını kendine has biçimleme ve yaklaşım tarzıyla ele almıştır. Cinselliğin bir tabu olmaktan çıktığı toplumun elit kesimini gözlemlemiş ve onların günlük hayatından birtakım özel kareleri resmine taşımıştır. Aynı zamanda kendi çocukluğunda yaşadığı travmatik olayları anlattığı düşünülen Fischl'in resimleri; teşhircilikle, sapkınlığın ima edildiği kadın-erkek ilişkileriyle, fantezilerle, homoseksüellik, ensest ilişkiler, mastürbasyon, ergenlik çağındaki oğlan çocuklarının cinsel eğilimleri, banliyö yaşamı, sosyal karşıtlıklar ve bunların yarattığı psikodramatik olaylarla ilgilidir. 1981 de yaptığı "Kötü Çocuk" adlı resminde cinselliği, kapı aralığından bakar gibi gözetleyen, merak ve arzu uyandıran bir tavırla vermiş olan Eric Fischl, resmi hakkında şöyle konuşmuştur:

*"Kökende, 'Kötü Çocuk' ile oda da bir çocuğun bulunmasını düşünmedim. Düşündüğüm bir erkek ve bir kadını cinsel birleşmeden sonra odanın şurasına burasına serilmiş olarak göstermekti. Ama erkek resme uymadı. Bana göre değildi. Önce odadaki resmi yapan, kadına bakan bendim. Sonra, bilmiyorum, odada bir başka kişinin varlığını ayırmadım, kökende kadının yanı sıra odadaydı, ve benimle birlikte gözlüyordu. Böylece, çocuğu yerleştirdim resme. Ve ondan hoşlandım. Kadın, para, her şey yerli yerine oturdu."*¹⁸⁶

¹⁸⁶ ŞAHİN Önder, a.g.y, 89 s.



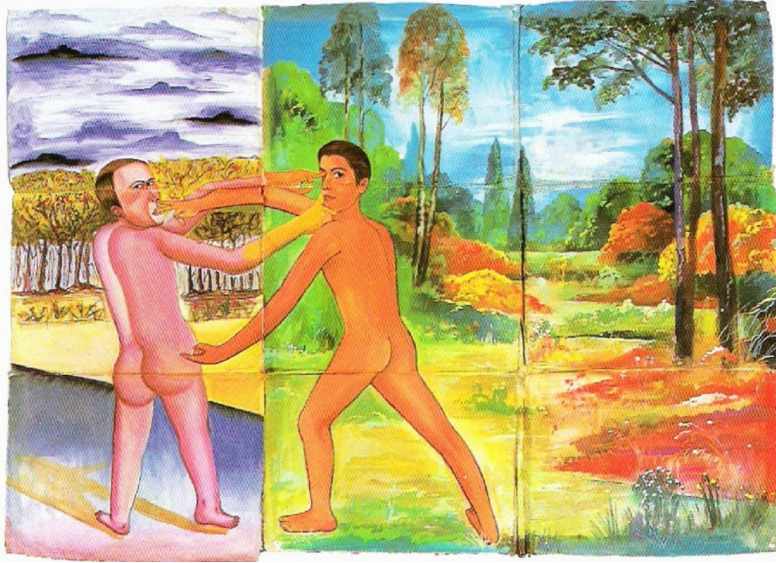
Resim 64: Eric Fischl , “Kötü Çocuk”, Tuval Üzerine Yağlıboya 168x244cm, 1981

Sanatçının (Resim 64) resminde, küçük bir erkek çocuğunun yatakta çıplak yatan bir kadını seyrederken, bir yandan da kadının çantasından para aşırıya çalıştığı görülmektedir. Burada çanta bir simgedir. Kadının vajinasını simgelemektedir. Cinsellik dozunun olabildiğince yüksek olduğu bu resimde davetkar bir biçimde yatan kadını, erkek çocuğunun gizlice seyrediyor oluşu ahlak dışı ve aykırı bir resim anlayışı olarak görülebilir. Fakat sanatçı resimdeki olayın akışını kafasındaki kompozisyonun yönünde değiştirirken bu tür kaygılardan uzaktır.

İtalyan sanatçı Clemente ise, sanatını Maniyerist etkilerin, psikolojik takıntıların üzerine inşa etmiştir. Clemente, oto portreleri üzerinde insanlığın dramatik ruhsal durumlarını işaret edercesine, özellikle cinsellik, iki cinslilik ile ilgilenerek bireysel kimliği merkezileştirmektedir. Yapıtlarında tabuları yıkıcılık vardır. Sanatçı çalışma tarzı ve sanat felsefesiyle ilgili olarak şöyle demiştir; “Benim sanatçı olarak stratejim ve

¹⁸⁷ Honnef Klaus, “Contemporary Art.”, Köln: Benedikt Taschen, 1992; 95s.

görüŖüm parçalanmayı kabul etmektir ve ondan bir Ŗeyler çıkarsa, ne gibi bir Ŗeyin çıkacağını görmektir. Bu da teknikte, imgeleri ve araçları düzenlemediğim anlamındadır. Değerlerin herhangi bir hiyerarşisinde çalışırım. Benim için biri diğeri kadar iyidir (...). Her birinin değerine inanırım. Hiç birini kaybetmek istemem. Her biri eş zamanlı biçimde var olur (Fineberg; 1995; 416).” Clemente, 1980 tarihli ‘iki Ressam’ (Resim 60) adlı yapıtında eklektik sanat anlayışını sergilemiştir. Resim dokuz küçük parçadan oluşmuş gibi görünmektedir, ancak geneli düşünöldüğünde ikiye ayrılmıştır.



Resim 65: Francesco Clemente , “İki Ressam” Tuval Üzerine Karışık Teknik , 1980

Altı parçadan oluşan büyük bölümde Natüralist tarzda bir manzara önünde beyaz tenli bir figür, Batı dışı sanatların içgüdüsel, saf anlatımı ve Gauguin’in tarzını anımsatan bir tarzda boyanmış manzaranın önünde kızıl-esmer tenli bir figür durmaktadır. Bu iki figür seyirciye doğru bakarken, karşılıklı hareketleriyle göz ve burun gibi delikleri işaret etmektedir. Arnason’a göre “her biri diğerrinin bilincinin girişini aramaktadır ve bu da her ikisinin savunmasızlığını ima etmektedir.(Arnason;1986;642)” İronik bir anlatımla, insanını psiko-dramatik durumlarını irdelemektedir. Marino, sanatçının bu resimde özellikle Hindistan’ın heterojen kültüründen esinlendiğini belirtmiştir.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Marino;Francesco Clemente <http://www.guggenheim.org/exhibition/Postexhibitions/clemente/clementebotto....> 2004;1

Clemente'nin yapıtlarındaki figürlerde bedensel delikler - göz, burun, ağız, kulak ve genital organlar - önemli ve belirgindir. Çünkü, onun için bunlar insan ruhunun 'iç' alanı ile, doğa, kültür ve 'diğer'lerinin dış dünyası arasında kanal görevi taşımaktadır.¹⁸⁹ Dramatik sahnelerde ironik portrelere kadar geniş olan sanat anlayışında Clemente, izleyiciyi ürküten, şaşırtan imgeler kullanmış, konular seçmiştir. İmgeleri Gerçeküstücülerle benzerlik taşısa da, Gerçeküstücü sanatın aksine Clemente hikayeci olmayan (non-narrative) amaçta figüratif imgeler kullanmıştır. Geleneksel anlamları açıklamak için görsel bir sözlük yaratmaya çalışmıştır. Crone'ye göre, bu yüzden hikaye anlatmaz, ama gerçeği sorgulayarak huzur kaçıır.¹⁹⁰

1999 tarihli, 'Makaslar ve Kelebekler' (Resim 61) adlı çalışmasında, her zamanki bilmecemsi tavrında egzotik temalı, seksüel imgelerle, insan ve hayvan formlarını ve onların arasındaki metamorfozlara yer verdiği bir kompozsyon oluşturmuştur. Resimde, ilginç duruşlarda üç kadın figürü vardır. Bu kadın figürleri, her çeşit sanat işini esinleyen



ve koruyan insan ve tanrıda yaratıcılık doğuran tanrıçalar olan 'Üç Güzeller' (Kharit'ler)'e benzemektedir. Üç dişi figürün kirpikleri resimde, böcek antenleri gibi uzayarak biçim değiştirmiştir. Kıvrık bedenleri bir birine dolanmıştır. "Clemente, bütünlüğü ve parçalanmayı, özgürlük ve sınırlılığı bedende yaşam ifadelerinin ikiliği olarak sunmuştur (Alsdorf; 2004; 1)."

Resim 66: Francesco Clemente , 'Makaslar ve Kelebekler' Keten Üzerine Yağlıboya 231x233 cm, 1999

¹⁸⁸ Alsdorf; Alsdorf, Bridget (31.01.2004) ;Clemente-Scissors And Butterflies <http://www.guggenheimcollection.org/site/artist-work-md-31-12html> 2004;1

¹⁹⁰ Crone Rainer , Clemente. <http://www.artchive.com/artchive/c/clemente.html>. 2004; 3

Kadınların çıplak olması ve duruşlarındaki erotizm, kırmızı ve pembe tonlarıyla desteklenerek, resimdeki kontrastlık fosforlu yeşil ışıklarla verilmiştir. Üç yeşil kelebekle figürlerin müstehcen pozisyonları arasındaki ilişki, hasasiyeti ve kırılganlığı, imlerken, keskin makaslarda bu hassasiyeti bozan bir tezatlık oluşturmuştur

Yeni Dışavurumcu sanatçılardan cinsellik temalı resimleriyle dikkatimizi çekenlerden biri de Berlin’li sanatçı grubunun ünlü bir üyesi olan Salomé’dir. Salomé, kendi özel yaşamındaki çeşitli cinsel eğilimlerini ve tercihlerini resimlerine yansıttığı gibi, homoseksüelliği tercih eden erkekleri ve onların özel yada soysal yaşamlarından sahneleri de resimlerinde kullanır. Ayrıca Dönemin diğer Alman Yeni Dışavurumcuları ise, -ki içlerinden bazıları yeni vahşiler olarak anılmaktadır- primitif öğeler içeren ve



spontane gelişen resimleriyle dikkatimizi çeker. Salomé’ de Yeni Vahşilerin arasındadır ve gurubun resimlerinde gözlemlenen biçimsel özellikler onun resimlerinde de görülür. Bu sebele Salomé’nin ilk dönem çalışamalarında yer yer sert bir boyama, çizgisel anlatım, ve yine sert kontürler fovist renkler eşliğinde verilmişken, günümüze gelen üretimlerinde ise yine aynı tema daha postmodern bir tavırdan işlemiştir.¹⁹¹

Resim 67: Salomé (Wolfgang Ludwig Cihlarz) “Duş” Tuval Üzerine Karışık Teknik 120 x 90 cm 1987

¹⁹¹ Godfrey Tony , “The New Image, Painting in the 1980’s.” Oxford/England:Phaidon Press Ltd. 1986; 68 s

Yeni dışavurumcuların arasında adı anılan Lucian Freud'un çıplak modellerinde ise bedenler ifade yüklü, ve varoluşçu felsefenin izindedir. Sanatçı, cinsel öğelerin ötesinde duyguları ve ele aldığı modelin kişiliğini aktarmadaki dikkat çekici ustalığıyla, yaşam ve ölüm ilişkisi gibi kavramları da sorgulatar seyirciye. Bedenle birlikte portrelerde özellikle ifadeyi kuvvetlendirici bir etkiye sahiptir. Hatta kimi zaman daha bile öndedir. Freud'un tavrı, genel ressam tavrından farklıdır. Resimlerini çok fazla teşhir etme ve gündeme getirme endişesi yaşamaktan uzaktır. Bu nedenle, önemli figür ustalarından biri olmasına karşın, kendisi ile çok fazla bilgiye ulaşmak mümkün değildir. *“Lucian Freud, her ne kadar pentür, desen ve figür açısından gerçeğe ve natüralist bir tutuma sıkı sıkıya bağlı olsa ve bu bağlamda geleneksel resmin devamcısı olarak görülebilecek bir tutum gösterse de resimde kadın ve erkeğin rolleri bakımından geleneği tam tersine işlemektedir.”*¹⁹² Genellikle resimdeki figürler mekanla bütünlük içinde verilmiş ve tüm öğeler tek bir noktaya işaret etmiştir.



Resim 68: Lucian Freud , “Çıplak Portre” Tuval Üzerine Yağlıboya 90 x 75 cm, 1980-81

¹⁹² KESER Nimet “ Ressam ve Model”, **Artist Modern** Plastik Sanatlar Dergisi, Eylül 2007, 25s.

Freud gibi uzun zamandan beri dışavurumcu üslupla çalışmış olan, ve Yeni Dışavurumcu akımla birlikte akımın sanatçıları arasında adı geçen eski kuşak sanatçılardan Amerikalı Louise Bourgeois (1911-) ve Fransız Jean Rustin (1928-) de cinsel içerikli psişik resimleriyle bu grupta dikkati çekenler arasında yer alır. Özellikle sanat yaşantısına gerçeküstücü olarak nitelendirilebilecek resimlerle başlayan Bourgeois, devasa örümcek heykelleriyle, “Kişilikler” adını verdiği sergisinde yankı uyandıran “fillete” ve “hücreler” serileriyle tanınmış başarılı bir sanatçıdır. Jean Rustin’in resimlerindeki figürler ise vücut yapılarıyla ve ifadeleriyle, aslında bütünüyle farklı olan görünüşleriyle psiko-dramatik bir etkiye sahiptir. Bunlar, gerçekten uzak kendi dünyalarında yaşayan, zihinsel yada psikolojik sorunları varmış gibi gözükten tuhaf figürlerdir. Genellikle boş odalarda masturbasyon yapan, cinselliği tek başına bir keşif yada tam tersine sıradan bir eylem gibi çocuksu bir saflıkla yaşayan bu figürler genellikle kadınlardır. Bazı resimlerinde kadın masturbasyon yaparken erkek onu izlemektedir yada kişiler tek olarak, üstleri giyinik altları çıplak ve eylemsiz bir şekilde resmedilmiştir. Ayrıca, Rustin’in resimlerinde yalnızlık, hiçlik gibi duygular tuval yüzeyinde bıraktığı büyük boş alanlarla ve minimize edilmiş renklerle verilmiştir.¹⁹³



Resim 69: Jean Rustin , “Yeşil Bir Bank Üzerinde İki Kadın” , Tuval Üzerine Yağlı Boya 51x64 cm, 1981

¹⁹³ www.lampe-tempete.fr/Rustindialogue.htm

Yeni Dışavurumcular arasında adı geçen, 1970 Cambridge doğumlu İngiliz sanatçı Jenny Saville 'Young British Artists' gurubunun önemli isimlerinden biridir. Sanatçı, cerrahi operasyon geçirmiş ölü ve donuk yüz ve vücutları, travma mağdurlarını, deformasyona uğramış surat ve bedenleri, cinsiyet değiştiren kişileri, hastalıklı vücutları resimlerine konu edinmektedir. Yoğun boya katmanları ve etkili fırça darbeleri, sanatçının değindiği konuları daha da çarpıcı halde yansıtmaktadır. Çalışmalarının hepsi yağlı boya olup çok büyük boyutlardadır. Yanı sıra, Saville model olarak kendini kullandığı Rubenesk (etine dolgun) nüleri de güzellik ve beğeni standartlarını Fischl'in çalışmalarından bile daha kuvvetli sorgulamıştır. Ayrıca Fischl gibi Saville'in işlediği konular arasında konformizm vardır. Beslenme düzensizlikleri, zararlı diyetler ve kozmetik ameliyatlarının artmakta olduğu bir dönemde Saville'in resimleri, insan bedeninin geleneksel olamayan, kararlı yüceltmelerini ve işlevlerini göstermiştir.¹⁹⁴



Resim 70: Jenny Saville "Dölyatağı" Tuval Üzerine Yağlı Boya 84x120 cm 19

¹⁹⁴ http://www.felsefekibi.com/.../sanat_akimlari_YeniDisavurumculuk.html, <http://www.gagosian.com/artists/jenny-saville/>

Saville, resimlerindeki Deformasyonlarla ve bu deformasyonları anatomik disipline kabul ettirerek sunumda bulunması açısından da başarı sağlamış bir sanatçıdır. O, akademik bir figürün sanatsal bir abartıya nasıl ulaşabileceğini gösteren bazı ipuçlarıyla karşımıza çıkar. *“Figür ve beraberinde mekanla oynama işinin bir arada nasıl olabileceğine, hatta boyutun bir post-modern göz kırpmaya kadar nasıl varabileceğinin ispatını bile yapar resimlerinde.”*¹⁹⁵ Çünkü burada onun için önemli olan, ele alınan şeyin yada figürün üzerinde düşünce geliştirmek, düşünceleri tutarlı zeminlere oturtabilmektir. Saville, modellerini biçimlerken güçlü plastik dokular, lokal lekeler ve renklerdeki duyarlılığıyla üç boyutluluğu ve etsi görünümü yakalamaya özen göstermiştir. Özellikle de figürlerdeki abartılı duruşlar, yakın plan görünümler ve rakurziyle de resimlerindeki görsel etkiyi en üst düzeye çıkartmıştır.

¹⁹⁵ <http://www.ozkaneroglu.com/goster.asp?kat=yazilar&baslik=38>

SONUÇ

1970 sonrası kültürel, düşünsel ve politik anlayışlar hızlı bir değişim içerisine girmiş ve bu değişimler sanat alanında da etkili olmuştur. Post-modern dönemin tartışıldığı, küreselleşme kavramının ortaya atıldığı bir dönemde, Yeni Dışavurumculuk sanatsal bir ihtiyaç olarak farklı ülkelerde fakat eş zamanlı bir şekilde ortaya çıkmıştır. Akımın sanatçıları ise 1970 ve 1980'lerin toplumsal, düşünsel, kültürel ve politik oluşumlarından yoğun biçimde etkilenmiş, özellikle II. Dünya Savaşı sürerken ya da hemen sonrasında doğan sanatçılar, bu savaşın yarattığı psikolojik durumların, yıkımın farkında olmuşlardır. 1968 Öğrenci Hareketleri ve Berlin Duvarıyla birlikte gelişen durumlar da onları etkilemiştir. Yanı sıra dönem itibariyle, her ne kadar resmin öldüğü ilan edilmişse de, aslında kavramsal sanatın hakimiyetine karşın resim 1980'lerden önce de yapılmaktadır. Yani, kavramsal sanatın sorgulaması altında olduğu düşünülse de 1950'lerden 1970'lere kadar özellikle Documenta sergileriyle resim gündemde tutulmuştur.

Yeni Dışavurumculuk, yükselişini 1970'lerde gelişen Kötü Resim (Bad Painting), Desen ve Dekorasyon Resmi (Pattern & Decoration) ve Yeni İmge Resmi'ne (New Image Painting) borçludur. Ayrıca 1970'lerde pek çok sergi düzenlenmiş, 70'li yılların sonunda ise resmin soyut olarak değil, figüratif biçimde, anlatımcı ve çoğulcu biçimde geri döndüğü gözlenmiştir. Bu anlamda Philip Guston, Leon Golub, Susan Rothenberg, Jennifer Bartlett gibi sanatçıların etkili olduğu düşünülmektedir. Özellikle 1978'de Whitney Müzesi'nde düzenlenen '*Yeni İmge Resmi*' adlı sergi, resim alanındaki hareketlenmenin başlangıcı sayılmıştır. Çoğulcu bir anlayışla, soyutlamacı, figüratif, dışavurumcu yaklaşımla ve öyküsel bir anlatımla ortaya çıkan Yeni İmge Resmi, resmin bireysel bir seçim olduğunu ortaya koymuştur. Yeni Dışavurumculuk ise resimde yeni bir şeyin yapılamayacağını sanıldığı bir anda kendinden önceki tüm eğilimlerden beslenerek ve onlara bir tepki de taşıyarak gündeme gelmiştir.

Yeni Dışavurumcu resim toplumsal duyarlılık, Batı dışı sanatlara özgü bir yaklaşım ve dinsel konulara ilgi açısından temelde yüzyıl başındaki Dışavurumculukla ilişkilidir. Dışavurumcular, 20.yy başındaki sanayileşme, kentleşme ve bunların getirdiği toplumsal, ruhsal durumlara karşı iç dünyalarını diledikleri gibi aktarmışlardır. Yaşadıkları çağın dönüşümü açısından Yeni Dışavurumculuk da varoluşsal, sosyal sorunlar ve toplumsal çelişkileri ele almasıyla Dışavurumculukla benzerlik gösterir. Öte yandan, Dışavurumculuk bir tür Modernizme tepkiyle ortaya çıkmasına karşın, bir şekilde konvansiyonel (Geleneksel) hale gelmiştir. Bu yüzden Yeni Dışavurumcu resim Dışavurumculuğa, genel olarak Modernizme de bir tepki içermektedir. Bu bağlamda, her ne kadar Yeni Dışavurumcular gelenekselleşmiş, otoriteye karşı olarak geleneğin iflasını göstermeye çalışmışlarsa da bu akımlardanda etkilenmiş, onları kendi çağlarına uygun biçimde yeniden gözden geçirmişlerdir.

Kavramsal ve minimal sanatın, sanat piyasasındaki boşluğunu doldurduğu düşünülen Yeni Dışavurumcu resim, tanınmaya başlandığı yıllarda övgüleri, aynı zamanda eleştirileri de beraberinde getirmiştir. Çünkü Yeni Dışavurumcu resim belli tek bir kültür, öğreti ya da biçimleme anlayışla sınırlı kalmamıştır. Eski üslupları yeniden ele alması, farklı üslupların birleştirilmesi, malzeme ya da disiplin anlamında sınır tanımaması, galeri, tüccar, eleştirmen ve medya aracılığıyla gündemde olması gibi faktörler akım üzerinde bazı soru işaretlerinin oluşmasına neden olmuştur. Özellikle de 'Yeni' sıfatının verilmesine şüpheyle bakılmıştır. Buna karşın Yeni Dışavurumcuların 'yeni' olmak gibi bir sorunları da olmamıştır. Sonuçta Yeni Dışavurumcu resim, yalnızca geleneksel resim malzemelerine, bireysel konulara, figüratif bir anlatıma geri dönüş olmakla ve üslupları, disiplinleri birleştirerek sınırları kaldırmakla kalmamıştır. Aynı zamanda sanatçıların yaşadıkları her şeyin yan yana iç içe olduğu belli bir merkezin, anlayışın olmadığı, tanımların tükendiği, resmin, sanatın, tarihin son bulduğunun, yitirildiğinin düşünüldüğü bir çağda tüm bunlara karşı bir duruşun da ürünü olmuştur. Yeni Dışavurumcular Dünyaya karşı inancın ve güvenin yitirildiği bir anda sanatçıyı, bireyi yeniden merkeze oturtmuşlardır. Yozlaşmış, mekanik üretime de tepki göstermişlerdir.

Yeni Dışavurumcu resim Batı dışı sanatlara özgü (primitif-ilkel) bir duyarlılıkla, kaba, hızlı bir anlatım tekniğiyle kendi öykülerini yazmaktadır. Çıkışı figüratif özellikler taşısa bile deformasyon ve soyutlama etkiler de görülebilmektedir. Bu durum anlatımlarını çocuksu, kaba hatta desen bilgisi olmayanlar tarafından yapılmış izlenimi bile vermektedir. Ancak portreye kadar uzanan geniş alana sahip olduğu düşünüldüğünde, Yeni Dışavurumcuların belli bir görme gücü ve desen bilgisine sahip olduğu anlaşılmaktadır. Dışavurumculuğun temelinden gelen bu çarpıtmalar, Yeni Dışavurumcu resmin dile getiriş tarzı haline gelmiştir. Çoğulcu yaklaşımlarla, hızlı biçimde gerçekleştirilmiş olmaları gerçeğin, gerçeklik duygusunun parçalanmışlığını ima ederek ideolojilerin yitirildiği bir çağı da eleştirmektedir. Aslında Yeni Dışavurumcu resimlere bakıldığında yüzyıl boyunca gelişen her bir eğilimin izlerini üzerinde taşıdığı anlaşılabilir.

Ayrıca, Minimal ve Kavramsal sanatın, Arazi sanatı ya da Yoksul sanatın seyirci için yarattığı güçlüklerle, Yeni Dışavurumcu resim bir anlamda rahatlama da getirmiştir. Ancak, yine de barındırdığı çok anlamlılıkla, üsluplar birlikteliğiyle, kara mizah, ironi, ima, çarpıcı konular içermesiyle seyirciyi düşünmeye sorgulamaya da itmektedir. Bu anlamda Yeni Dışavurumcu resmin sırf estetik bir anlayışla kalmadığı görülmektedir. Toplumun yasakladığı, bireysel serüvenleri ortaya çıkaran öykülere, cinselliğe değinmesi, özellikle Alman sanatçıların II. Dünya Savaşı ve Nazizmin getirdiği yıkımla yüz yüze getirmesiyle de tabuları yıkıcı bir anlayıştır. Bundan başka, 1980'lerin kültürel anlayışlarına, renkli disko görüntüleri, rock müzik kültürü, kitle medya etkileri, büyük şehir yaşamı gibi konulara da değinmişlerdir. Yanı sıra, İmgesel anlatımı ve psiko-dramatik öğeleri kullanan Yeni Dışavurumcular, dış faktörlerin etkisiyle iç dünyalarının verilerini harmanlayarak resimlerini oluşturmuşlardır. Günümüzde de birçok Yeni Dışavurumcu sanatçı, akımın filizlendiği zamanlardaki resimlerinin çizgisini koruyarak fakat biraz daha güncel bir üslupla üretimlerine devam etmektedir. Bu anlamda da Yeni Dışavurumculuğun .güncelliğini yitirmemiş bir akım olduğunu söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

ADAIR, Gilbert; “**Post Modernci Kapıyı İki Kere Çalar**”, Çev: Nazım Dikbas, İkinci Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994

ANTMEN Ahu, “**20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**”, Birinci Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul, 1998

BAYKAM, Bedri , “**Boyannın Beyni**”, Birinci Baskı, Literatür Yayıncılık, İstanbul Ekim, 1990

BAYNES Ken “**Toplumda Sanat**” Çev: Yusuf Atılgan, YKY 3. Baskı , 2002

BRECHT Bertolt , Ernst Bloch, Georg Lukacs, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin “**Estetik ve Politika**”, Çev: Ünsal Oktay, Eleştirel Yayınevi, İst. 1985

CHODOROW Nancy j. “**Duyguların Gücü**” ‘Psikanalizde, Cinsiyette Ve Kültürde Kişisel Anlam’, Metis Yayınları, 2002

DEMPSEY Amy “**Modern Çağda Sanat: Üsluplar, Ekoller, Hareketler**”, Çeviri: Osman Akınhay, Akbank Yayınları 2007

Dr. JOBERT Şule Tankut “**Yeni Başlayanlar için Psikoloji**” 1.baskı 2009

ERİNÇ S. M. “**Sanat Psikolojisine Giriş**” , İkinci baskı, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2004

ERGÜVEN Mehmet “**Görmece**” İkinci Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2007

FREUD Sigmund “**Sanat Ve Sanatçılar Üzerine**”, Çev: Kamuran Şipal, 2.baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul , 2001

FREUD Sigmund “**Psikanalize Giriş Dersleri**”, Çev: Selçuk Budak, 4.Basım Öteki Yayınevi, 1999

FREUD S. “**Sanat ve Edebiyat**”, (Çev.) E. Kapkın, AT Kapkınİstanbul, Payel Yayınevi, 1999

GENÇTAN Engin, “**Psikanaliz ve Sonrası**”, Remzi Kitabevi, 2000

JUNG CG. “**Analitik Psikoloji**”. E Gürol (Çev.), İstanbul, Payel Yayınevi, 1997

KAGAN M. “**Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat**” (Çev.)A Çalışlar, Altın Kitaplar, İstanbul, 1982

KAHRAMAN, Hasan Bülent , “**Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**”, Y.K.Y. Yay., İstanbul, 1995

KERNBERG Otto “**Sapıklıklarda ve Kişilik Bozukluklarında Saldırganlık**”, Metis Ötekini Dinlemek, 1. Basım , 2000

KUSPİT Donald “**Sanatın Sonu**” Çev: Yasemin Tezgiden 2. Basım, Metis Yayınları 2006

LİONEL Richard, “**Ekspresyonizm**”, Çev: Beral Marda, Sinem Gürsoy, 2.Basım, Remzi Kitapevi, 1991

LYNTON Norbert, “**Modern Sanatın Öyküsü**”, Çev: Cevat Çapan-Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982

MAY R. “**Yaratma Cesareti**” Çev: A Oysal, İkinci baskı, Metis Yayınları

READ Herbert, “**Sanatın Anlamı**” (Çev: Güner İnal , Nuşin Asgari) , Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1960

SONTANG Susan. “**Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş**”, (çev:Y Salman, MG Sökmen), Metis Yayınları, 1991

SÖNMEZ Necmi “**Sanat Hayatı içerir mi?**” YKY 1. Baskı, 2006

STORR Anthony “**Yaratma Dürtüsü**”, A yayınevi, İstanbul 1992

ŞENER S. “**Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**”, İstanbul Adam Yayınları, 1982
York 1968

ŞAHİN Önder “**Fahişe Yüzyılın Sanatı**” ‘20.Yüzyılda Sanatta Erotizm’ Boyut Kitapları, İstanbul 2002

TİMUÇİN A “**Estetik**”, İstanbul, İnsancıl Yayınları 1998

TORREY E. Fuller “**Psikiyatrinin Ölümü**”, 4. Basım Öteki/Pikoloji Yayınları, 1999

TURANİ Adnan, “**Çağdaş Sanat Felsefesi**” Remzi Kitapevi Yayınları, İstanbul 1998

VELİOĞLU Süleyman “**İnsan ve Yaratma Edimi**” , Birinci Basım, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2000

YABANCI KAYNAKLAR

ANDREASEN NC “Creativity and Mental İllness” [Yaratıcılık ve Akıl Hastalığı] :
A conceptual and historical overview. Depression and The Spiritual in Modern Art”
JJ Schildkraur ve A Otero (ed), Chichester, JohnWiley&Sons, 1996

ARNASON H. H., “A History of Modern Art; Painting, Sculpture,Architecture,
Photograhı” [Modern Sanatın Öyküsü; Resim, Heykel, Mimari, Fotoğraf]
London; Thames And Hudson İstanbul, 1986

FİNEBER Jonathan, “Art Since 1940 Strategies of Being”, London: Laurence
King Publishing, 1995

GABLİK Suzi , “Has Modernism Failed?”[Modernizm Başarız mı ?], USA:Thames
And Hudson., 1995

GODFREY Tony, “The New Image, Painting in the 1980’s” [Yeni İmge, 1980’ lerde
Resim] Oxford/England: Phaidon Press Ltd. 1986

HONNEF Klaus , “Contemporary Art” [Modern Sanat], Köln: Benedikt Taschen.
1992

HUGHES Robert “The Shock of the New : Art And the Century of Change” [Yenin
Şoku: Sanat ve Yüzyılın Değişimi] , Thames And Hudson, London, 1993

LUCİE - Smith Edward “Artoday”, London: Phaidon Press Ltd. 199

Mc EVİLLEY; Thomas (1993); “The Exile’s Return, Toward a Redefinition of
Painting for the Postmodern Era”. USA: Cambridge Universty Pres 1993

MASLOW AH “**Toward a Psychology of Being**”, D.Van Nostranr Company, New York, **D. van Nostranr Company**. May R (1988)

HUNTER, Sam; **American Art of the 20th Century [20. yüzyıl Amerikan Sanatı]**, Harry N. Abrams, Inc., Publishers., New York.

RUSSEL John, GABLİK Suzi; **Pop Art Redefined, Praeges**, New York, 1969, Aktaran: Hasan B.KAHRAMAN

SANDLER Irving , “**Art of the Postmodern Era, From the Late 1960 s. to the Early 1990 s.**” [1960’ ların Sonlarından 1990’ların Başlarına Sanatta Postmodern **Dönem**] New York: Icon Editions, An İmprint of Harper Collins Publishers.1996

WHEELER, Daniel ,**Art Since, Mid-Century 1945 to Present**, Thames and Hudson, N.Y., 1991

ANSİKLOPEDİLER

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2. Baskı , Y.E.M. Yay., İstanbul, 2008

MAKALELER

BAYKAM Bedri, Özel Söyleşi ‘Herr Baselitz ile 20 yıl sonra (nihayet) Tanışmamızın Resmidir...’ **Skala Dergisi** , Sayı: 17 2002, 19 s.

BEYKAL Canan, “Dışavurumculuk”, **KALIN-Dışavurumculuk Sanat Seçkisi**, Sayı: 7, 1988

CROWTHER Paul, “Nietzche to Neo-Expressionism”, **German Art Now**, Art-Desing Profile, 1989

ÇALIKOĞLU Levent “Baselitz’in Baş Aşağı Duran Figürleri” **Milliyet Sanat**, 2002

Dr. EZİCİ Ayla Kapan, “Sanatçının Kişiliği ve Yaratma Psikolojisi”, **Anadolu Psikiyatri Dergisi**, Sayı: 2005; 6

DEVİRİM Melishan “George Baselitz İstanbul’da” **Türkiyede Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı:55

GERALD Marzorati, “The Last Hero”, **Art News**, April 1983, New York

GORDON Donald “Ekspressionism: Art by Antithesis”, **AIA**, Jan. 1983

KARSAN Filiz, “20. Yüzyıl Sanatında Yıkma ve Yaratma”, **Rh+ Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, No:21 2005

KESER Nimet “Ressam ve Model”, **Artist Modern** Eylül 2007

KURT Somnur “Sanat ve Delilik ve Dışarıda Bırakılanlar” **Artist Modern**, Ekim 2009

KUSPİT Donald, “Julian Schnabel ve Primitifin Yeniden Keşfi”, **Sanat Çevresi**, Çeviren: Sema Çağa, Nisan 1986

MADRA Beral “Modern’den Postmodern’e” ‘1990’lar “ **Gösteri Dergisi**, 1998

ÖNDİN Nilüfer “Sanatçının İmgesinde Savaş” **Rh+ Sanat Dergisi**, Sayı:4 2003 Mart

ÖZDOĞRU Nüvit , “Kişi Özgürlüğü ve Çürüyen Toplum” **Milliyet Sana** Sayı:427
1998

SOYGÜR Haldun , “Sanat ve Delilik” , **Klinik Psikiyatri** 1999;2

ŞAHİNER Rıfat (2005); **RH+Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 16 içinde
“Kömürleştirilmiş Bir Geçmişin Kursuni İzinde, Anselm Kiefer” , 2005

ŞAHİNER R. “Yaratıcı Bir Cesaret Üzerine”, **Cumhuriyet Dergi Eki**, 14 Ekim
İstanbul 1999

TURANLI Pınar “Kırchner ve Berlin Sokakları” **Artist Modern**, Kasım 2008

TANSUĞ Sezer “Markus Lupertz Aya İrini’de”, **Milliyet Sanat Dergisi**, 1 Kasım 1987,
Sayı:178

YAYINLANMAMIŞ TEZ, BİLDİRİ VE RAPORLAR

Yrd.doç Gülay Yaşayanlar Sağlam, “**Batı Avrupa ve Türk Resminde Yeni
Dışavurumculuk**” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) , 1992

Prof. Dr. Yusuf Alper “**Freud’dan Bugüne Yaratıcı Sanatçı Psikodinamiğin
Bakış**” XI. Anadolu Psikiyatri Günleri Kongre Tam Metin Kitabı, 2008

KUSPİT Donald, “**A Critical History of 20th- Century Art**” Chapter: 1-10 , 2006

WEB ADRESLERİ

[http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/immendorff_Caf%E9_Deutschland_\(Lift_Tremble_Back\).htm](http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/immendorff_Caf%E9_Deutschland_(Lift_Tremble_Back).htm)

<http://ozcancs.blogcu.com/resim-sistem-dunya-a-r-penck/3049496>

<http://etd.lib.ttu.edu/theses/available/etd-02262009.pdf>

http://arted.osu.edu/160/19_Schnabel.php

<http://www.artchive.com/artchive/c/clemente.html>

<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit7-28-06.asp>

<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit8-9-06.asp>

<http://www.guggenheim.org.2004;1s>

http://www.felsefekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat_akimlari.html

http://www.felsefekibi.com/sanat/yazilar/yazilar_modernden_postmoderne.html

<http://www.guggenheim.org/exhibition/Post-exhibitions/clemente/clementebotto....>

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

<http://www.ozkaneroglu.com/goster.asp?kat=yazilar&baslik=38>

<http://www.grafikerler.net/jenny-saville-young-british-artist-t26761.html>

<http://www.lampe-tempete.fr/Rustindialogue.htm>

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Psi%C5%9Fik>

http://tr.wikipedia.org/wiki/Anthony_Storr

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Özlem Tarzan

Doğum Yeri Yılı: İzmir /1982

Yabancı Dil: İngilizce

Lisans: 2001-2005 Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Anabilim Dalı.(Bölüm Birinciliği)

Lise: 1996-2000 İzmir Karşıyaka Lisesi

İş Tecrübesi: Yok

Meslek/Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri: Genç Oluşum Plastik Sanatlar Derneği Kurucu Üyeliği 2007- 2008

Alınan Burs ve Ödüller: T.C Başbakanlık Bursu , Turgut Pura Vakfı Resim ve Heykel Yarışması Naci Artun Mansiyon Ödülü

Yayımları: Yok

SEÇİLMİŞ SERGİLER

2006 “16. İstanbul Sanat Fuarı” (TÜYAP) ‘Genç Ressamlar’ Karma Resim Sergisi, İstanbul

2006 “Karma-Karışık” İzmirli Akademisyenler Karma Resim Sergisi, Ege Üniversitesi Atatürk Kültür Merkezi, İzmir

2007 “Genç Kesit” Grup Sergisi, Terakki Vakfı Sanat Galerisi, İstanbul

2007 “Ege Üniversitesi 2.Ege Art Sanat Günler” kapsamında “Mavi Su” Karma Sergi, Konak Belediyesi Güzelyalı Kültür Merkezi, İzmir

2007 “Art Bosphorus” Çağdaş Sanat Fuarı, Karma Resim Sergisi, Feshane - İstanbul

2008 “Genç Ustalar Usta Gençler” Nazım Hikmet’in anısına Karma Sergi, Nazım Hikmet Kültür Sanat Vakfı, İstanbul

2010 “Genç Ustalar Usta Gençler” Grup Sergi, Mustafa Kemal Kültür Merkezi, İstanbul