

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

ALMAN YENİ NESNELLİK (NEUE SACHLICHKEIT) AKIMININ ÇAĞDAŞ
RESME YANSIMALARI VE LEIPZIG OKULU SANATÇILARI

Sanatta Yeterlik Tezi

Hazırlayan:

Hamdi GÖKOVA

Danışman:

Prof. Mümtaz SAĞLAM

İzmir / 2015

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum “*Alman Yeni Nesnellik (Neue Sachlichkeit) Akımının Çağdaş Resme Yansımaları ve Leipzig Okulu Sanatçıları*” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynaklarda gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.. / .. / 2015

HAMDİ GÖKOVA

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği' ninmaddesine göre Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi Hamdi GÖKOVA'nın “**Alman Yeni Nesnellik (Neue Sachlichkeit) Akımının Çağdaş Resme Yansımaları ve Leipzig Okulu Sanatçıları**” konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU

Tez No: **Konu Kodu:** **Üniv.Kodu**

- Not: bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının

Soyadı: GÖKOVA **Adı:** Hamdi

Tezin Türkçe Adı: “Alman Yeni Nesnellik (Neue Sachlichkeit) Akımının
 Çağdaş Resme Yansımaları ve Leipzig Okulu Sanatçıları”

Tezin Yabancı Dildeki Adı: “Influence of the German New Objectivity
 (Neue Sachlichkeit) on Contemporary Painting and the
 Leipzig School Painters

Tezin Yapıldığı

Üniversite: D. E. Ü. **Enstitü:** Güz. San. Enstitüsü **Yıl:** 2015

Tezin Türü:

Yüksek Lisans: ☐

Doktora: ☐

Tıpta Uzmanlık: ☐

Sanatta Yeterlilik: ☒

Dili: Türkçe

Sayfa Sayısı: 154

Referans Sayısı: 59

Tez Danışmanının

Ünvanı: Prof. **Adı:** Mümtaz

Soyadı: SAĞLAM

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Yeni Nesnellik
- 2- Yeni Leipzig Okulu
- 3- Düzene Dönüş
- 4- Temsiliyet
- 5- Yeni Gerçekçilik

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- New Objectivity
- 2- New Leipzig School
- 3- Return to the Order
- 4- Representation
- 5- New Realism

Tarih: / 10 / 2015

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayımlanmasını İstiyorum

Evet

☐

Hayır

☐

ÖZET

Yeni Nesnellik, Alman Resim Sanatının daha az bilinen ve daha az üstünde durulan bir boyutu olmuştur. Bunun nedenlerinden birisi, soyut ve soyutlama kavramlarını daha ön planda tutan yakın dönem sanat tarihi yaklaşımlarıdır. Diğerisi ise, Nazi rejimiyle birlikte ortadan kalkan, kısa sürmüş Weimar Cumhuriyeti süresince varlık gösterebilmiş bir sanat akımı olmasıdır. Bu çalışmanın temel amaçlarından birisi, günümüz sanatında tekrar gündemde olan tuval resmi ve özellikle de temsile dayalı resim anlayışı için referans olduğu düşünülen Yeni Nesnelliğin hak ettiği ilgiyi görmesini sağlamak ve belli başlı sanatçılarıyla birlikte tanıtmaktır.

Alman Toplumu kendi tarihi boyunca Cermenizm ideali peşinde olmuş ve ulusal birlik sorunlarıyla mücadele etmiştir. Kuzey sanatının ifadeci özellikleriyle birleşen bu toplumsal veriler, Alman sanatını tutkulu, ateşli ve etkili kılmıştır. Alman sanatını etkili kılan bu özellikler, nesnelliği ve yansızlığı amaçlayan Yeni Nesnelcilikte bile içten içe varlığını hissettirmiştir.

Yeni Nesnellik / Neue Sachlichkeit, yirminci yüzyıl resminin git gelleri içinde tekrar tekrar gündeme gelen gerçekçilik ve figür resmine dönüş aşamalarında önemli referanslardan biri oldu. Pop Sanatın resimsel boyutu ve Foto-gerçekçiliği etkilemesinin yanı sıra Yeni Gerçekçilik, Büyülü Gerçekçilik gibi akımlara da kaynaklık etti. Ayrıca 1990'ların sonuyla birlikte yükselişe geçen ve Dünya sanat gündemine oturan Leipzig Okulu sanatçılarının figüratif ve gerçekçi yaklaşımlarının geri planında Yeni Nesnelci gelenek varlığını hissettirmiştir. Gerçekten de, Leipzig Okulunun geleneksel ve klasik resim eğitimi anlayışı ile Yeni Nesnelci tutum çok fazla çelişmeden örtüşmüş, özellikle 1960'lı ve 70'li yıllardaki kimi Leipzig Okulu Sanatçıları (Stelzmann, Hachulla v.b.), çalışmalarında Yeni Nesnelci Prensipleri uygulamışlardır. Yeni Leipzig Okulu Sanatçıları içinde de belirli bir nesnel tutum göze çarpmaktadır (M.Weischer, T. Eitel v.b.) ve bu sanatçılar doğrudan olmasa da Yeni Nesnelci gelenekten beslenmektedirler ve de bu mirasa çok şey borçludur.

ABSTRACT

New Objectivity is a less-known, less-analyzed movement in German Painting. A reason thereof is that the study of recent art history focuses rather on abstract art and abstraction, while another reason is that this was the art movement of the short-lived Weimar Republic and it vanished with the beginning of the Nazi regime. One of the main goals of this study is to draw the attention it deserves to the New Objectivity, which is considered to be an influence for canvas painting –that is once more on the agenda of the art world– and especially representational painting; and to introduce the movement together with its artists.

During its history, German society has sought after the ideal of Germanism and has struggled with the issues of national unity. The combination of these social values with the expressionist characteristics of northern art have made German art passionate, fierce and effective. The presence of these characteristics can be felt even in New Objectivity which aimed to be objective and unbiased.

New Objectivity / Neue Sachlichkeit has been an important reference point for the tendencies of realism –which has resurfaced again and again in twentieth century painting– and the return to figurative painting. In addition to influencing the painterly side of Pop Art and Photorealism, it also has served as a resource for other movements such as New Realism and Magical Realism. One other goal of this study is to look for the signs of the tradition of New Objectivity in the figurative and realistic approaches of the artists that belong to the Leipzig School, the popularity of whom has been increasing since the end of the 1990s. The traditional and classic painting education given at the Leipzig School and the qualities of New Objectivity overlapped without conflicts – and particularly during the 1960s and the 70s some Leipzig artists (such as Stelzmann and Hachulla) applied the principles of the New Objectivity in their works. Among the artists of the New Leipzig School, a certain objective approach shows itself (M. Weischer, T. Eitel etc.), and though indirectly, these artists feed off New Objectivity and owe a lot to its heritage.

ÖNSÖZ

Alman Sanatı ve Yeni Nesnellikle tanışmam 1980’li yıllardaki lisans eğitimim sırasında olur. İzmir Alman Kültür Merkezi kütüphanesinin, Dışavurumcular, Max Beckmann ve Realismus/Realizmler gibi kitaplarından daha fazla yararlanabilmek için ödünç alma hakkımı defalarca yenilettiğimi hatırlıyorum. Yeni Nesnelciliğe, Realizmler kitabından yaptırdığım çeviriler sayesinde Yüksek lisans tezimde kısmen değinme şansı buldum. Bu kapsamlı katalog-kitap 1981 yılında Paris’te ve Münih’te düzenlenen ve 1919-1939 arasındaki gerçekçilikle bağlantılı sanatsal hareketleri kapsayan sergilere aitti. Bu çeviri malzemelerden bu tezde de yararlandım.

Neue Sachlichkeit / Yeni Nesnellik, Sanat Tarihi kitaplarında ve araştırmalarında çok yer verilen bir akım değildir ve bu bilgilerin çoğu tatmin edici olmaktan çok uzaktır. En azından Türkçe kaynaklar açısından durum böyledir. Alman Romantizmi ve Dışavurumculuğu kadar üstünde durulmayan Yeni Nesnellik, aslında Alman Resim Sanatının gölgede kalmış bir yanıdır. Bunun pek çok nedeni vardır doğal olarak ama bu bile bu konuya yönelmek için önemli bir sebeptir. Bunun dışında Yeni Nesnellik, yüksek lisansımı yaptığım sıralarda İtalyan Metafizik Resmini araştırırken, bu resim hareketinin etkilediği bir akım olarak karşıma çıktığında, kendi çalışmalarım da beliren paralel yaklaşımlar nedeniyle ilgi duymaya başladığım ve merak ettiğim bir konu ve kavram olmuştu. Bu merakımı gidermek için kısıtlı araştırmalar yapmış olsam da kapsamlı olarak ele almak bu araştırma aracılığıyla oldu. O yıllarda Yeni Alman Dışavurumculuğu gündemdeydi, şimdi ise bir akım olmasa da Yeni Alman resmi ve Leipzig Okulu gündemi işgal ediyor. Yani, Alman resmini gündeme getirmek için her dönemde yeterli bir neden var.

1990’ların sonu ve 2000’lerde Leipzig Okulu sanatçılarının oluşturdukları etki sayesinde, geleneksel biçimlendirme yöntemleriyle ortaya konan resim sanatı yeniden ilgi görmeye başlar. Bu belirli bir duyarlılığı ve yeni bir içselliği beraberinde getirdiği için insanların ilgisini çekmişti. Leipzig Okulunun Yeni Nesnellikle geçmişteki bilinen bağlantısı, bu iki kavramın birlikte ele alınması için önemli bir gerekçe oluşturdu. Yeni Nesnelci resim ile Yeni Leipzig Okulu sanatçılarının çalışmaları arasındaki paralellikler

rahatlıkla görülebilir. Bu nedenle bu araştırmada bu yakınlığın izleri sürülmüştür. Ayrıca soğuk savaş yılları süresince ve duvar yıkılana kadar geçen süre içindeki Doğu Alman sanatına da Leipzig Okulu üzerinden, sınırlı da olsa bir göz atma şansı doğmuştur.

Bu araştırmanın temsile dönük resimsel yaklaşımlar ile, az bilinen Yeni Nesnelliğin biraz daha geniş biçimde anlaşılması için bir başvuru kaynağı olacağını umuyorum. Leipzig Okulu ile ilgili de başlangıç olarak doyurucu sayılabilecek bir metnin ortaya çıktığını zannediyorum. Bu araştırmanın mutlaka eksik ve eleştiriye açık yanları olacaktır. Bunların ise bundan sonra yapılacak olan çalışmalarla giderileceğine ve o zamana kadar da bu çalışmanın rehber olma özelliğini sürdüreceğine inanıyorum.

Batı sanatına yönelik çalışan her araştırmacı gibi ben de Türkçe kaynak sıkıntısı yaşadım ve büyük oranda çeviri metinlerden yararlanarak bu çalışmayı tamamlayabildim. Bu aşamada çevriler için öncelikle, sanatsal çalışmalarını da takdir ettiğim M. Emre Meydan'a gerçekten çok teşekkür ederim. Elindeki çeviri kaynaklardan ve Günümüz Alman Sanatıyla ilgili değerli kitaplarından yararlanmamı sağlayan Gülderen Depas'a çok çok teşekkür ederim. Yıllar önce Yüksek lisans tezim sırasında yapmış oldukları ve şimdi de yararlandığım çevirilerinden dolayı Gülbahar Vuruşkan ve Can Mızrak'a tekrar teşekkürü borç bilirim. Sanatta yeterlik tezime başlamadan önce beni bu konuda motive eden, yazım aşamasında ise destekleyen ve özverili davranan değerli eşim Melek Bekler Gökova'ya tüm kalbimle teşekkür ederim. Tezle ilgili olsun olmasın teknik konularda daima desteğini gördüğüm Özgür Özkan'a teşekkür ederim. Uzun zamana yayılan dostluk, arkadaşlık ve meslektaşlığımızın yanı sıra, değerli bilgi, görgü ve birikimlerini, sadece tez danışmanlığı süresince değil her zaman paylaştan, danışmanım sayın Prof. Mümtaz Sağlam'a çok teşekkür ederim.

Hamdi GÖKOVA

İÇİNDEKİLER

ALMAN YENİ NESNELLİK (NEUE SACHLICHKEIT) AKIMININ ÇAĞDAŞ RESME YANSIMALARI VE LEIPZIG OKULU SANATÇILARI

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
RESİM LİSTESİ.....	xii
KISALTMALAR.....	xvii
GİRİŞ.....	1

1.BÖLÜM

ALMAN SANATININ KISA TARİHSEL VE SANATSAL GERİ PLANI

1.1- Bir Romantik Ülkü; Cermenizm / Pancermenizm.....	6
1.2- Alman Sanatına Has Tipik Özellikler.....	10

2. BÖLÜM

YENİ NESNELLİĞİ ORTAYA ÇIKARAN SANATSAL OLUŞUMLAR

2.1- Düzene Dönüş (Return to the order)	18
2.2- Metafizik Resim etkisi.....	23

3. BÖLÜM

YENİ NESNELLİK (NEUE SACHLICHKEIT)

3.1- Weimar Cumhuriyetinin Kültürel Görünümü.....	32
3.2- Yeni Nesnellik, Dışavurumculuktan Sonra Alman Resmi.....	33
3.3- Yeni Nesnelci Resim ve Kimi Yönelimler Açısından	
Neue Sachlichkeit Ressamları.....	38
3.3.1- Ele Alınan Konular ve İşlenen Temalar Açısından	
Yeni Nesnelci Resim Anlayışı.....	39
3.3.2- Verist Grup ve Siyasi Yönelimi olanlar.....	45
3.3.3- Georg Schrimph ve Münih Çevresi Sanatçıları.....	57
3.3.4- Belli Başlı Diğer Yeni Nesnelci Sanatçılar.....	61
3.4- Nasyonal Sosyalizmin Sanat Politikası ve Yeni Nesnelliğin Sonu.....	65

4.BÖLÜM

YENİ NESNELCİLİĞİN ÇAĞDAŞ RESİM SANATI ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

4.1- Pop Sanat ve Foto-gerçekçilik Üzerine Etkisi.....	69
4.2- Büyülü Gerçekçilik, Yeni Gerçekçilik ve Diğer	
Gerçekçi Yaklaşımlar Üzerindeki Etkisi.....	75

5. BÖLÜM

LEIPZIG OKULU VE SANATÇILARI

5.1- Okulun Geçmişine Kısa bir Bakış.....	83
5.2- İlk Kuşak Leipzig Okulu Sanatçıları.....	86
5.2.1- Leipzig Okulunun Üç Öncüsü; B. Heisig, W. Mattheuer, W. Tübke....	86
5.2.2- Yeni Nesnelci Eğilimler Bağlamında Leipzig Okulu Sanatçıları.....	92

5.3- Yeni Leipzig Okulu ve Sanatçıları.....	97
5.3.1- Yeni Leipzig Okulu’nun Oluşumunda Eğitimin Rolü ve	
Arno Rink Faktörü.....	97
5.3.2- 1990’larda Sanatsal Görünüm ve Yeni Alman Resmi.....	99
5.3.3- Amerika’da Leipziglilerin Atağı ve Alman Resminin Başarısı.....	103
5.3.4- Yeni Leipzig Okulu ve Alman Resminin Sunumu aşamasında	
Etkili Olan Galeriler, Sergiler ve Yayınlar.....	105
5.3.5- Çalışmaları ve Sanatsal Yaklaşımları Açısından Yeni Leipzig	
Okulu Sanatçıları.....	108
5.3.6- Adları Leipziglilerle Birlikte Anılan Diğer Alman Sanatçılar.....	119
SONUÇ.....	125
KAYNAKÇA.....	129
ÖZGEÇMİŞ	

RESİM LİSTESİ

Resim 1: MATHIAS GRUNEWALD, “*Çarmıha Geriliş*”, Isenheim Sunak Resmi, 1515, Orta Panel: 269x307 cm., Ahşap Üzerine Yağlıboya.

en.wikipedia.org/wiki/Isenheim_Altarpiece Erişim: 02-12-2014

Resim 2: KONRAD WITZ, “*Mucizevi Balık Avı*”, 1444, Sunak Masası Resmi, 132x154 cm. <https://www.studyblue.com/notes/note/n/chapter-18/deck/995929> Erişim: 26-11-2014

Resim 3: EMIL NOLDE, “*İsa’nın Yaşamı*”, 1911/12, Tuval Üz. Yağlıboya, Sağ ve Sol Paneller: 100x86 cm., Orta Panel: 218x190 cm.

hijabsegiempat.com/images/links-external-emil-nolde-aquarelle-dumont-kalender-552.x-640-93-kb-jpeg.html Erişim: 02-12-2014

Resim 4: PHILIPP OTTO RUNGE, “*Sabah/Der Morgen*”, 1808, Tuval Üz. Y. boya, 106x81 cm. commons.wikimedia.org/wiki/File:Philipp_Otto_Runge_001.jpg Erişim: 09-02-2015

Resim 5: FREDRICH OVERBECK, “*Germania & Italia*”, 1828, Tu. Üz. Y. boya, 94x104 cm. en.wikipedia.org/wiki/Johann_Friedrich_Overbeck Erişim: 09-02-2015

Resim 6: EDWARD HOPPER, “*New York’ta Oda*”, 1932, Tu. Üz. Y. boya, 73,7x91,4 cm. www.edwardhopper.net/room-in-new-york.jpg Erişim: 09-02-2015

Resim 7: CHARLES SCHEELER, “*Kilise Caddesi El.*”, 1920, Tu. Üz. Y. boya, 41x48,5 cm. www.escapeintolife.com/essays/waking-from-the-american/dream/ Erişim: 09-02-2015

Resim 8: GRANT WOOD, “*Amerikan Gotiği*”, 1930, Ahşap Üz. Y. boya, 74,3x62,4 cm., [File:Grant_Wood_American_Gothic_ _ Google_Art_Project.jpg](https://www.google.com/artproject/Grant_Wood_American_Gothic_/_Google_Art_Project.jpg) Erişim: 09-02-2015

Resim 9: GIORGIO DE CHIRICO, “*Bir Sonbahar Akşamüstünün Muamması*”, 1910, Tu. Üz. Y. boya, 45x60 cm.

www.fonzedionedechirico.org/opere/pittura-2/1910-20/?lang=en Erişim: 23-01-2015

Resim 10: GIORGIO DE CHIRICO, “*Dönüş/Ritornante*”, 1918, Tu. Üz. Y. boya, 94x77,9 cm. www.christies.com/lotfinder/paintings/giorgio-de-chirico-il-ritornante-5157382-details.aspx Erişim: 30-01-2015

Resim 11: GEORG GROSZ, “*Cumhuriyetin Otomatları*”, 1920, Kağıt Üzerine Suluboya en.wikipedia.org/wiki/George_Grosz Erişim: 04-02-201 Moma, New York

Resim 12: HEINRICH M. DAVRINGHAUSEN, “*Karaborsacı*”, 1920, Tu. Üz. Y. boya, Weimarart.blogspot.com.tr/2010/06/heinrich-maria-davringhausen.html Erişim: 04-02-2015

Resim 13: GEORG SCHOLZ, “*Kaktüsler ve Flamalar*”, 1923, Kotrplak üz. Y. boya, 69x52 cm. <https://offtheorange.wordpress.com/2009/10/23/georg-scholz/> Erişim: 29.04.2015

- Resim 14:** GEORG SCHRIMPF, *Penceredeki Kız*, 1925, Tu üz.Y.boya, 77,5x48,5 cm.
commons.wikipedia.org/wiki/File:Georg-Schrimph-Madchen- am-Fenster-(1925).jp Erişim: 30.04.2015
- Resim 15:** CARL GROSSBERG, *Yarasa ile Buhar Kazanı*, 1928, Ahşap Üz.Yağlıboya, 55x66 cm. www.monograffi.com/grossberg.html Erişim: 01.05.2015
- Resim 16:** FRANZ WILHELM SEIWERT, *İş'ten Sonra*, 1925, Kendir Üz.Yağlıboya, 140x200 cm. www.mutualart.com/Artwork/Knocking-Off time/238B581C6CB71ED3 Erişim:01.05.15
- Resim 17:** FRANZ RADZIWILL, *Peterson Yakınında Su Bendi*, 1927, Tuval Üz.Yağlıboya, 85 x 79,5 cm. flickriver.com/photos/kraftgenie/4623506745 Erişim:04-05-2015
- Resim 18:** REINHOLD NAGELE, *Aussicht vom Bahnhofstrom*, 1930, Karton Üz. Tempera, 68x62 cm. www.altertuemliches.at/termine/austellung/180⁰-die-sammlung-im-kubus-22558 Erişim: 04.05.15
- Resim 19:** GEORGE GROSZ, *Ecce Homo*, 1921, Suluboya, 35 x 26 cm.
https://feedtim.wordpress.com/2012/08/07/george-grosz-ecce-homo Erişim:06.05.2015
- Resim 20:** GEORGE GROSZ, *Adsız*, 1920, Tuval Üz.Yağlıboya, 81 x 61 cm.
www.abcgallery.com/G/grosz/grosz.html Erişim:06.05.2015
- Resim 21:** RUDOLF SCHLICHTER, *Çatıda Dada Stüdyosu*, 1920, Suluboya & Mürekkep, 45,8 x 63,8 cm. http://p.ainingdb.com/s/9621/ Erişim:07.05.2015
- Resim 22:** RUDOLF SCHLICHTER, *Margot*, 1924, Tuval Üz.Yağlıboya 110,5x75 cm.
Weimarart.blogspot.com.tr/2010/07/rudolf-schlichter.html Erişim: 07.05.2015
- Resim 23:** CHRISTIAN SCHAD, *Modelle Otoportre*, 1927, Ahşap Üz.Yağlıboya, 76 x 71,5 www.kettererkunst.com/details-e.php?obnr=100902311&anummer=357 Erişim:07.05.2015
- Resim 24:** CHRISTIAN SCHAD, *Kont St.Genois d'Anneacourt*, 1927, Ahşap Üz.Yağlıboya, 86 x 63 cm.
pictify.com/268600/christian-schad-count-st-genois-danneaucourt-1927 Erişim: 07.05.2015
- Resim 25:** GEORG SCHOLZ, *Endüstriyel Çiftçiler*, 1920, Kontrplak Üz. Y:boya& Kolaj, 98x70 cm. https://www.pinterest.com/pin/346214290077100130/ Erişim: 08.05.2015
- Resim 26:** GEORG SCHOLZ, *Reklam Sütunu Önünde Otoportre*, 1926, Mukavva Üz.Y.boya, 59,5x78,5 cm.
www.leo-bw.de/web/guest/detail/-/Detail/details/PERSON/wlbbblb-personen/118610368/person Erişim: 08.05.2015
- Resim 27:** OTTO DIX, *Gazeteci S.von Harden'in Portresi*, 1926, Ahşap Üz. Karışık Teknik, 120x88cm

www.wikiart.org/en/otto-dix/portrait-of-the-sylvia-von-harten-1926 Erişim:09.05.2015

Resim 28: OTTO DIX, *Dansçı Anita Berber'in Portresi*, 1925, Kontplak Üz.Tempera, 120x65 cm. www.wikiart.org/en/otto-dix/the-dancer-anita-berber Erişim: 09.05.2015

Resim 29: OTTO DIX, *Metropolis (Triptik)*, 1927/28, Ahşap Üz.Karışık Teknik, Sağ ve Sol Paneller:181x101 cm.,Orta Panel:181x200 cm

www.wikiart.org/en/otto-dix/metropolis Erişim:09.05.2015

Resim30: CONRADFELIXMÜLLER, *Dresden'denAşıklar*, 1928, Tuval Üz.Yağlıboya, 161x103 cm.

weimarart.blogspot.com.tr/2010/06/felixmüller-dresden-and-berlin-html Erişim:10.05.2015

Resim 31: OTTOGRIEBEL, *Enternasyonal*, 1928/30,Tu.Üz.Y.boya,127x186cm

weimarart.blogspot.com.tr/2010/06/otto-griebel.html Erişim:10.05.2015

Resim 32: WILHELM LACHNIT, *Güllü Kadın*,1936, Ahşap Üz.Y.boya, 92x74 cm.

www.eastpainting.com/index-24-24.html Erişim:11.05.2015

Resim 33: GEORG SCHRIMPF, *Figuren von Landschaft*, 1924, Tuval Üz.Y.boya, 66x86 cm. www.georg-schrimpf.com/works.shtml Erişim: 12.05.2015

Resim 34: CARLO MENSE, *Çocuklarıyla Anne*,Tuval Üz.Y.boya,99x60cm.

www.monograffi.com/mense.html Erişim:12.05.2015

Resim 35: HEINRICH MARIA DAWRINGHAUSEN, *Seks Katili*, 1917, Tuval Üz.Y.boya,119,5x148,5 cm <https://ekaterinasmirnova.wordpress.com/2012/09/> Erişim:12.05.2015

Resim 36: ALEXANDER KANOLDT, *Çömlekler ve Kırmızı Çay Tenekesiyle Ölüdoğa*, 1922, Tu.Üz.Y.boya, 77,5x88,5 cm.

www.bastistrike.de/wp/-artist-i-alexander-kanoldt Erişim:12.05.2015

Resim 37: ANTONRADERSCHIEDT, *Tenis Oyuncusu*,1926,Tu.Üz.Y.boya,100x70 cm www.raederscheidt.com/the-tennis-player.html Erişim : 29.05.2015

Resim 38: WILHELM SCHNARRENBERGER, *Arkadaşlar*,1924,Tuval Üz.Yağlıboya, 120,5 x90,5 cm. www.tendreams.org/schnarrenberger.html Erişim: 30.05.15

Resim 39: FELIX NUSSBAUM, *Felka Platek ile Otoportre*, 1942

weimarart.blogspot.com.tr/2010/07/felix-nussbaum.html Erişim: 30.05.2015

Resim 40: FELIX NUSSBAUM, *Lanetlenenler*, 1944, Tu.Üz.Y.boya, 101x155 cm.

<https://www.pinterest.com/pin/501799583455951995/> Erişim: 30.05.2015

Resim 41: ADOLF WISSEL, *Kalenberg Çiftçi Ailesi*, 1939, Tu.Üz.Y.boya, 150 x 200 cm. internetlooks.com/farmfamilyfromkahlenbergadolfwissel.jpg Erişim: 01.06.2015

Resim 42: JAMES ROSENQUİT, *President Elect 1960-61 / Seçilmiş Başkan*, Fiber Levha Üz.Y.boya, 228x365,8 cm www.thecityreview.com/rosenq.html Erişim: 24.06.2015

Resim 43: RICHARD ESTES, *Double Self-portrait / Çifte Otoportre*, 1976, Tuval Üz.Y.boya, 60,8x91,5 cm. americanart.si.edu/exhibitions/online/estes/art/04.cfm Erişim: 30.06.2015

Resim 44: ANDREW WYETH, *Christina'nın Dünyası*, 1948, Panel Üz. Tempera, 81,9x121,3 cm. www.moma.org/collection/object-php?object-id=78455 Erişim: 26.06.2015

Resim 45: PHILIP PEARLSTEIN, *Atölyede İki Kadın Model*, 1967, Tu.Üz.Yağlıboya, 127,3x153,1 cm. www.moma.org/collection/object.php?object_id=80150 Erişim: 03.07.2015

Resim 46: LUCIAN FREUD, *Night Portrait*, 1985, Tu Üz.Y.boya, 76,3x92,8 cm. <http://www.wikiart.org/en/lucian-freud/robert-fellowes#supersized-artistPaintings-232077> Erişim: 06.07.15

Resim 47: NEIL WELLIVER, *Late-Light / Geç Işık* <http://www.wikiart.org/en/neil-welliver/late-light> Erişim: 06.07.15

Resim 48: VINCENT DESIDERO, *Sleep /Uyku*, 2008, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x252 inç/127x640,08 cm. <http://paintingperceptions.com/featured-interviews/interview-with-vincent-desiderio> Erişim: 08.07.2015

Resim 49: Werner Tübke, *Alman İşçi Hareketinin Tarihi (1918-1945) III*, 1961, Masonite (Sıkıştırılmış Fiber Levha) Üz.Y.boya, Triptik, 61x112 cm. <http://www.bildatlas-ddr-kunst.de/exhibititem/5616> Erişim: 23.07.2015

Resim 50: Wolfgang Mattheuer, *Sisyphos Taşı Açmakta*, 1974, Sunta Üz.Yağlıboya, 96x119,5cm <http://www.bildatlas-ddr-kunst.de/item/12798> Erişim: 23.07.15

Resim 51: Bernhard Heisig, *İkarus'un Ölümü*, 1979, Tuval Üzerine Yağlıboya, 77x125 cm. <http://www.bildatlas-ddr-kunst.de/exhibititem/13787> Erişim: 23.07.15

Resim 52: Volker Stelzmann, *Station*, 2010, MDF Üzerine Karışık Teknik, 100x205 cm. <http://www.galleryintell.com/armory-die-galerie/> Erişim: 03.08.2015

Resim 53: Ulrich Hachulla, *Hörspielprobe I*, 1978/79, Kontrplak Üz. Karışık Teknik, 63 x 100 cm. <http://www.presseanzeiger.de/media/bilder/332351-2.php> Erişim: 03.08.2015

Resim 54: Norbert Wagenbrett, *Lothar & Eva Poll'un Portresi*, 2012, 150x100 cm. <http://norbert-wagenbrett.de/> Erişim: 04.08.2015

Resim 55: Arno Rink, *Unterm Tuch / Bez Altında*, 1994, Sunta Üzerine Yağlıboya, 120 x 140 cm. <http://www.rundgang-kunst.de/events/bilder-der-leipziger-schule/> Erişim: 19.08.2015

Resim 56: Neu Rauch, *Scheune/Ambar*, 2003, Tuval Üzerine Yağlıboya, 190x250 cm.

<http://www.davidzwirner.com/artists/neo-rauch/survey/image/page/29/#> Erişim: 26.08.2015

Resim 57: Neo Rauch, *Ordnungshüter/Güvenlikgörevlisi*, 2008, Tuval Üzerine Yağlıboya, 250x300 cm. http://www.eigen-art.com/index.php?article_id=103&clang=1

Erişim: 27.08.2015

Resim 58: Matthias Weischer, *St. Ludgeraus*, 2004, Keten Üzerine Yağlıboya, (Diptik)198,2 x 252 cm.

https://fictionofrealism.wordpress.com/a2-sensation/phoca_thumb_1_weischer-stludgerus/

Erişim: 29.08.2015

Resim 59: Tilo Baumgartel, *Hydroplan / Sürat Teknesi*, 2002, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 x 300 cm <http://www.verfhuid.com/arken/> Erişim: 01.09.2015

Resim 60: Christoph Ruckhaberle, *Suite*, 2003, Tuval Üzerine Yağlıboya, 190,5 x 280 cm. <https://www.pinterest.com/pin/227431849906288011/> Erişim: 01.09.2015

Resim 61: David Schnell, *Bretter / Kalas Plakalar*, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x300 cm.

<http://thunderstruck9.tumblr.com/post/114078444716/david-schnell-german-b-1971-bretter-planks>

Erişim: 01.09.2015

Resim 62: Tim Eitel, *Container*, 2004, Tuval Üzerine Yağlıboya, 210 x 300 cm.

<http://collectivismism.tumblr.com/post/396712198/tim-eitel-container-2004-oil-on-canvas-8275>

Erişim: 16.09.2015

Resim 63: Martin Kobe, *Untitled / Adsız*, 2011, Tuval Üzerine Akrilik, 83 x 150 cm.

http://www.brandnew-gallery.com/Software/artist_selworksAC.php?artist=59 Erişim: 03.09.2015

Resim 64: Kai Althoff, *Untitled*, 2000, Tuval Üz. Kağıt, Lak, Vernik, Suluboya, 50x50 cm.

http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/althoff_Untitled_3.htm Erişim: 04.09.2015

Resim 65: Daniel Richter, *Duisen*, 2004, Tuval Üzerine Yağlıboya, 270 x350 cm.

http://www.artnet.com/magazineus/features/lawrence/paint-made-flesh7-29-09_detail.asp?picnum=9

Erişim: 04.09.2015

Resim 66: Frank Nitsche, *BDG-01-2002*, 2002, Tuval Üz. Yağlıboya, 299,7x248,9 cm.

<http://koenigandclinton.com/artists/frank-nitsche/works/> Erişim: 07.09.2015

Resim 67: Thomas Scheibitz, *Skilift*, 1999, Tuval Üzerine Yağlıboya, 220 x 150 cm.

http://www.saatchigallery.com/artists/thomas_scheibitz.htm Erişim: 07.09.2015

Resim 68: Eberhard Havekost, *User Surface / Kullanıcı Arayüzü 5, DDO1*, 2001, Tuval Üzerine Yağlıboya, 160,02 x 330,2 cm.

<http://www.antonkerngallery.com/artist/eberhard-havekost/#/user-surface-5-dd01> Erişim: 07.09.2015

KISALTMALAR

Tu. Üz. Y.boya	: Tuval Üzerine Yağlıboya
ASSO	: German Association of Proletarian and Revolutionary Artists: Alman Emekçi ve Devrimci Sanatçılar Birliği
HFGuB / HGB	: Hochschule für Grafik und Buchkunst: Grafik ve Kitap Sanatları Yüksekokulu
DDR	: Deutsche Demokratische Republik (Almanca),
GDR	: German Democratic Republic (İngilizce): Demokratik Alman Cumhuriyeti ve diğer adıyla; Doğu Almanya
D/O/C/K	: (Öğrencilerle birlikte) Yardımcı Küratörlük Çalışmaları için Proje Geliştirme Bölümü. 2000 yılında HGB galerisinde, Beatrice von Bismarck sorumluluğunda açılan disiplinler arası proje bölümü.
YBAs	: Young British Artists / Genç İngiliz Sanatçılar

GİRİŞ

Alman toplumunda sanat her zaman tutkulu, heyecanlı ve ateşli bir yapıya sahip olmuş, ayırt edici nitelikteki bu özelliklerle birlikte belirli bir aşırılık durumu da peşi sıra gelmiştir. Germanizm ideali uğruna dünyaya hakim olma amacıyla üç Reich dönemi yaşayan Almanya, bu hedefinde neredeyse başarısızlığa mahkum edilmiştir. Yüzlerce federasyon ve bir o kadar da alt birimden oluşan Alman imparatorluklarının tarihi aslında birlik ve bütünlüğün sağlanmasının tarihidir. Bu türden toplumsal özellikler, Alman sanatına romantik ve dışavurumcu bir boyut kazandırmış ve onu sanat tarihi içinde özel bir konuma yerleştirmiştir. Alman sanatıyla ilgili olarak yapılacak herhangi bir araştırmada bu özellikler göz ardı edilemez. Bu Yeni Nesnellik gibi mesafeli ve objektif bir biçimde dünyayı kavramayı amaçlayan bir sanat akımı olsa bile. Bu nedenle araştırmanın ilk bölümünde Alman ulusunun kısa tarihsel geri planıyla birlikte sanatsal karakterine dair belirlemelere yer verilecektir.

Alman dışavurumculuğu sanat tarihinde özel bir konuma sahiptir. Almanya kadar, dışavurumculukla özdeşleşmiş bir ülke sanatı yoktur. Bu nedenle 1980’lerde Alman sanatçıları Almanlığa özgü bir sanat yaratmak amacıyla, Alman dışavurumculuğunu, ‘Yeni Alman Dışavurumculuğu-Yeni Vahşiler’ adı altında yeniden canlandırmaya girişmişlerdir. Bu süreç yeniden resim ve figür resminin gündeme gelmesiyle örtüştüğünden Yeni Dışavurumculuk Almanya sınırlarını da aşarak Avrupa’da hatta Türkiye’de de uygulama alanı bulmuş bir akım olmuştur. Bu araştırmada dışavurumculuk Yeni nesnelliğin varoluş gerekçesi olduğu için özel bir önem arz etmektedir. Ayrıca Neue Sachlichkeit’in *verist* kanadı genellikle eski dışavurumcu sanatçılardan oluşuyordu. Yeni nesnellik de dışavurumculuğun tıkanıp ve bittiği yerde başlıyordu. Bu konu Neue Sachlichkeit’in ortaya çıkış nedenleri sorgulanırken ele alınacaktır.

Az önce de değinildiği gibi 1980’ler, belirli bir ekonomik rahatlamamanın sonucunda tuval resminin yeniden gündeme geldiği ve resim piyasasının hareketlendiği yıllardı. 1990’ların başında yaşanan ekonomik kriz, yeniden farklı sanatsal deneyleri gündeme getirince tuval resmi tekrar kendi kabuğuna çekilmiştir. Ekonomik kriz

dönemlerinin sanatı, adet olduğu üzere kavramsal denemelerdir. Ancak bu kez 1960'ların radikal resim karşıtı hareketlerinden eser yoktur. 90'ların sanatı, resim dışı etkinliklerinde yeni sanatsal araçlar ve aktörler üretir; sponsor şirketler, şirketler bazında kurumlaşma ve bellek oluşturma, küratörlük olgusu; starlaşmış küratörler, küratörlerin yıldız konumuna yükselttiği sanatçılar gibi. Bu dönemdeki “Güncel Sanat” sergilerinde bilindik bir resme benzememesi, mekânsal yerleştirmelerin bir parçası olması koşuluyla resim de vardır aslında. Gelişen internet ağıyla birlikte ortaya çıkan küreselleşme sonucunda kimi avantajlarına rağmen tek tipleşen sanat yüzeyselleşmeyi de beraberinde getirir.

1990'ların sonunda Dünya ekonomisindeki canlanmayla birlikte yeniden gündeme gelen temsile dönük resim sanatının baş aktörlerini Leipzigli sanatçılar oluşturuyordu. Bu tesadüf değildi. Bu sanatçıların çalışmaları, yüzeyselleşen güncel sanat ürünlerinin sahip olmadığı boyutlara sahiplerdi; yeni bir içsellik, derinlik, samimiyet, resimsel değerlere bağlılık gibi. Bütün bu resimsel değerlerin geri planında ise devasa Alman resim geleneğiyle birlikte Neue Sachlichkeit bulunmaktadır. Tarihi Leipzig HGB’de (Kitap Sanatı ve Grafik Sanatlar Okulu - Görsel Sanatlar Akademisi) öteden beri verilmekte olan klasik ve geleneksel resim eğitiminin bunda payı büyüktür. Bunun yanı sıra 1960’lı ve 70’li yıllardaki toplumsal gelişmeler nedeniyle ortaya çıkan gerçekçi eğilimlerin yarattığı sinerji de Yeni nesnelciliğin yeniden referans olmasına yol açmıştır. 90'ların sonuyla birlikte gündeme gelen Yeni Leipzig Okulu sanatçıları böyle bir gelenekten gelen, Bernhard Heisig, Werner Tübke, Arno Rink, Sigward Gille ve diğerleri gibi önemli eğitimci ve sanatçıların öğrencileriydiler. Bu çalışma iki bölümlü gibi görünse de birbiriyle doğal bir bağlantı içindedir. Yeni nesnellik ve Leipzig Okulunun temsile dayalı figüratif çalışmaları, Alman sanatı içinde birbirine en yakın iki oluşumdur. Bu nedenle bunlar arasındaki bağlantıları ortaya çıkarmak bu çalışmanın temel amaçlarından birisidir.

Bu belirlemelerden de anlaşılacağı gibi bu araştırma öncelikle Yeni nesnellilik üzerine yoğunlaşacak ve Alman sanatının gölgede kalmış bir yanını aydınlatmaya çalışacaktır. Öte yandan bu çalışma, ülkemizde de az bilinen Yeni nesnelliğin tanıtılmasına mütevazı bir katkı oluşturmayı da amaçlar.

Bauhaus Okuluyla birlikte kısa sürmüş Weimar Cumhuriyetinin sanatsal oluşumlarından birisi olan Neue Sachlichkeit, Nazi rejiminin sanat politikalarının kırımından, ikircikli konumuna rağmen kurtulamamıştır. İkinci kuşak kimi Yeni Nesnelci sanatçılar Nazi Sanatı kapsamında kariyer yapmış olmalarına rağmen en sonunda Yeni nesnelci sanatçılar da dejenere sanat kapsamına alınarak yasaklanmış, eserleri “Dejenere Sanat (Entartete Kunst – 1937)” sergilerinde gösterilmiştir. Yoz sanat kapsamında değerlendirilen ve komünist geçmişi tespit edilen eğitimci/sanatçıların Alman akademilerindeki görevlerine son verilmiş, bunların büyük çoğunluğu ülkeyi terketmek zorunda kalmıştır. Neue Sachlichkeit II. Dünya Savaşına doğru sanat sahnesinden çekilmiştir. Bu ortadan kayboluşta Amerika’da gelişen soyut sanatın da etkisi vardı kuşkusuz. Genellikle Amerika’ya doğru gerçekleşen sanatçı göçüyle birlikte Avrupa avangardı da Amerika’ya taşınmış ve bu esnada Sergei Guilbault’un deyimiyle New York modern sanat düşüncesini Avrupa’dan çalmıştır. (New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı, 2009, çev. Elif Gökteke, İstanbul, Sel Yayıncılık). Soğuk savaş döneminde soyut dışavurumculuk, Rus toplumcu gerçekçiliğinin toplum için sanat anlayışının karşısına, sanat için sanat anlayışıyla çıkarılmış ve Amerikan hükümetince de desteklenerek liberalizmin resmi sanatı haline getirilmiştir. Müze, galeri, dergiler, eleştirmenler ve uluslararası tanıtım organizasyonlarıyla bütünsel bir propaganda faaliyetleri eşliğinde Amerikan soyut dışavurumculuğu 1960’lara kadar sanat dünyasına hakim oldu. Bunda Clement Greenberg’in yazılarının ve sözcülüğünün payı büyüktür. Greenberg, 1939 yılında Partisan Review dergisinde yayınlanan “Avangard ve Kitsch” adlı makalesinde temsile dayalı ve geniş halk kitlelerinin zahmete girmeden tükettikleri ve kitsch adını verdiği sanatın karşısına, ilişki kurmak için belirli bir kültürel altyapı gerektiren avangard ve modernizmi koyar. Zamanla sanatın kendi temel konuları dışına çıkan her türlü sanatı da dışlar.

“Greenberg avangardı’nın temsilcileri başta Picasso olmak üzere Braque, Mondrian, Miro, Kandinsky gibi ressamalar ve Mallarme ile Valery gibi şairlerdir. 19. yüzyıl romantizminin izini süren, rasyonalizme meydan okuyan, sanatı içkin bir politik başkaldırı olarak gören koca bir avangard damar Greenberg formalizmi tarafından dışlanmış. Öyle ki, sanatın kendi mecrasının ötesiyle uğraştığı varsayımıyla sürrealizmin ‘gerici bir eğilim’ olduğu ilan edilir. Yani Greenberg’in ikici/dualist sınıflandırması çerçevesinde sürrealist sanat

avangard değil kitsch'tir! Oysa 'kübist'liğe hiçbir zaman ısınamayan Picasso da bir sürrealist değil midir?" (Artun, 2012: 31-32).

Sanatın kendi temel konuları olarak da tuval yüzeyinin düzlüğü ve iki boyutluluğu ile birlikte, boyanın maddi özellikleri gibi temel resimsel ifade araçlarını kasteden Greenberg "üç-boyutluluk heykel sanatının bölgesindedir ve resim özerkliğini korumak için her şeyden önce kendisini heykelle paylaştığı şeylerden kurtarmak zorundadır" (Greenberg,1997:359) diyerek, modernist resmin niye iki boyutlu ve soyut olması gerektiğini ifade eder. Modernist resmin yöneldiği iki boyutluluğun mutlak bir yassılık olamayacağını söyleyen Greenberg,

"resim düzlemine duyarlılığın artması artık heykelsi yanılsamaya ya da 'trompe-l'oeil' e izin vermeyebilir, ama optik yanılsamaya verebilir ve vermelidir. Boş bir yüzey üzerine düşen ilk leke onun gizil (virtual) yassılığını bozar ve bir Mondrian'ın konfigürasyonları da bir tür üçüncü boyut yanılsamasına yol açar. Ne var ki bu artık tamamen resimsel, tamamen görsel bir üçüncü boyuttur. Eski ustalar, içinde yürüdüğümüzü hayal edebileceğimiz bir mekan yanılsaması yaratıyorlardı; Modernistlerin yarattıkları ise yalnızca bakılabilecek, yalnızca gözle gezilebilecek bir yanılsamadır" (Greenberg, 1997: 361).

Greenberg söylemlerini zamanla daha da radikalleştirerek modernizmin bir parçası olan soyut dışavurumculuğu neredeyse modernizmin kendisi haline getirmiştir. Böylece figür temelli ve temsile dayalı yaklaşımları tamamen dışlamıştır. Bu dışlama ve görmezden gelen yaklaşımıyla Greenberg, tartışmaya dayalı bir eleştiri ortamını engellemiş, sonraki kuşakları entelektüel bir mirastan yoksun bırakmıştır. Ali Artun'un Benjamin Buchloch'tan aktardıklarına göre sanat tarihinin Greenberg'in oluşturduğu hasardan kurtarılması önemli bir sorundur.

"Greenberg'in tarihte yaptığı çarpıtmaların, onun eseri olan Amerikan formalist düşüncesinin ve onunki gibi bir modernizm senaryosunun etkileriyle uğraşmak neredeyse iki kuşaktır sürmektedir ve henüz bu iş tamamlanmış sayılmaz. Onun etkileri yüzünden, Dada, kavramsalılık ve *fluxus* gibi hareketleri kavrayamadık. Hatta sanat tarihinin Rus avangardı, Weimar kültürü gibi koca koca fasıllarını ve 20. Yüzyılın avangard deneyimlerini dahi kavrayamadık (Artun, 2012: 35).

Greenberg'in uzun süren egemenliği New York Pop sanat hareketiyle büyük bir darbe almış, yüksek ve elit sanat adına dışlanan pop unsurlar ve benzeri yaklaşımlar meşruluk kazanmıştır. Ancak bu aşamadan sonra Weimar kültürünün en önemli parçası

olan Yeni nesnellik, kimi gerçekçi ve nesnel yaklaşımlar için yeniden referans olabilmektedir. Çalışmanın dördüncü bölümü bu süreci ele almakta ve Yeni nesnelciliğin etkilemiş olabileceği 1960'lardan sonraki temsile dayalı resimsel hareketlere değinmektedir.

Leipzig Okulunun resimsel tarihi, bu araştırmada da belirtildiği gibi Yeni nesnellığe yapılan sürekli göndermelerin bir tarihidir. Bu yüzden, Neue Sachlichkeit'ın geleneksel resim ve klasik değerlerle çelişmeyen yapısı, aynı karakterdeki Leipzig Okulu eğitim sistemiyle neredeyse kendiliğinden örtüşmektedir.

Leipzig Okulunda Yeni nesnelci yönelimlerin yanı sıra daha farklı üslupta çalışan sanatçılar da vardı. Bu çalışmanın kapsamı gereği onlara yer verilmedi. Örneğin Arno Rink kuşağından Sigward Gille, Hartwig ve Wolfram Ebersbach kardeşler gibi. Genellikle figür temelli bir soyutlama ve dışavurumu benimseyen bu sanatçılar yine de dış dünyanın gerçekliğinden uzaklaşmadan kendilerini ifade etmeye çalışmışlardır. Bu arada; Yeni Leipzig Okuluna değinirken de daha nesnel yönelimli sanatçılar öne çıkarıldı. Yine tezin kapsamıyla ilgili gerekçeler nedeniyle günümüz Alman sanatının Leipzigitlerle ilgili kısmına odaklanıldı. Aslında nesnel tutum ve temsile dönük çalışmaları açısından Maik Wolf (1964), Wilhelm Sasnal (1972-Polonya), Magnus Von Plessen (1967), Tatjana Doll (1970) gibi günümüz Alman sanatçılarından adını anmakta yarar var. Ayrıca 90'ların Alman fotoğrafçılığına imzalarını atmış olan Düsseldorf'tan Andreas Gursky, Thomas Struth ve Thomas Ruff'un konuya yaklaşımlarındaki nesnellik de göz ardı edilemez.

Bu araştırmanın bir diğer ve nihai hedefi ise temsile dayalı resim sanatının her şeye rağmen var olduğunu ortaya koymaktır. Çağdaş resim sanatı bu türden örneklerle doludur. Gözüyle gördüğünün dışında hiçbir şeyin resmini yapmadığını söyleyen Lucian Freud ise bu konudaki en karakteristik örneklerden birisidir.

1.BÖLÜM

ALMAN SANATININ KISA TARİHSEL VE SANATSAL GERİ PLANI

1.1- Bir Romantik Ülkü: Cermenizm / Pancermenizm

Romantizm denince ilk akla gelen Alman Romantizmi ve İdealizmidir. Romantizm birçok kökene sahiptir ve bunların en önemlisi Almanya'ya özgü olandır. Romantizm, hiçbir zaman hedefine ulaşamamanın bilincinde olan bir idealizm ise eğer Cermenizm'in de Romantik bir ülkü olduğunu söylemek mümkündür.

Almanya bilindiği gibi kendi tarihsel süreci içinde daima federe devletlerden oluşan bir imparatorluk ya da Alman soyundan gelen ve Almanca konuşan ulusların oluşturduğu bir birlik olarak varlığını sürdürmüştür. Bütün bu sürece başından beri eşlik eden şey ise Cermenizm idealidir. Cermenizm ya da Germanizm'i (her iki şekilde de kullanılmaktadır) kabaca tanımlamak gerekirse; Alman soyunun tüm dünyaya hakim olması ve yönetmesi demektir. Cermenizm, Kutsal Roma- Germen İmparatorluğuyla birlikte tarih sahnesindeki yerini almıştır. M.S. 10. yüzyılda Avrupa'da barbarlara karşı etkili bir mücadele yürüten ve ayakta kalan en güçlü imparatorluk sanı Almanya'ya geçmişti ve bu güç Papalığın da dikkatini çekince "Papa daha önce Şarlman'a yaptığı gibi Otton'a İmparatorluk sanını verir ve onun imparatorluğunu onaylayarak ' kutsal' kılar. Büyük Otton, İmparatorluğa hayat ve canlılık verecek, imparatorluğun adı 'Roma-Germen Kutsal İmparatorluğu' olacaktır" (Ribard, 1983:223). Bin yıla yakın bir süre devam eden imparatorluğun bu dönemine Alman tarihinde I. Reich Dönemi denir. Reich'in bolluk, verimlilik, zenginlik, imparatorluk gibi anlamları vardır.

Kutsal Roma-Germen İmparatorluğundan bu yana süregelen Cermenizm, Fransız Devrimiyle birlikte yeniden ve milliyetçilik vurgusuyla yeni bir biçimde tekrar alevlenmiştir. Fransız Devrimi (14 Temmuz 1789), dönemin sanatsal oluşumlarının ve romantik tavırlarının pekiştirilmelerini sağladı, "bir katalizör, bir ateşleyici oldu, 18. yy.ın ikinci yarısında ortaya çıkan ve çeşitli romantik edebiyatlarda dile gelen değişik bireycilik ve başkaldırı duygularına ortak havayı o verdi" (Claudon, 1988:29). Fransa'da olup bitenler Goethe, Schiller, Kant gibi düşünür ve sanatçıları etkilemiş ve

Katolik olan Bavyera eyaleti dışında tüm Alman eyalet ve şehirlerinde yankı bulmuştur. Bastille'in alınışını kutlamak için Hegel, Schelling ve Hölderlin Tübingen'de bir özgürlük ağacı dikmişler ve “geçtiği saate göre saat ayarı yaptırabilecek kadar dakik olan Kant, Fransız devrimi hakkında haber alabilmek için evinden vaktinden önce” (Claudon, 1988:30) fırlamıştır. Lessing daha önce Fransız öykünmeciliği içinde olan Alman Edebiyatını bu durumdan kurtarmış, Goethe, Genç Werther'in Ölümü adlı romantizme öncülük eden yapıtıyla “Cermenizmi Helenize etmek ve arıtmak imkanını” (Ribard, 1983:424) bulmuştur. Filozof Fichte ise Schiller'in düşüncelerini sistemleştirerek Cermen ruhuna yönelik tezlerini yayımlar, Ona göre Avrupa seçkin bir ulus olan Almanya sayesinde kalkınacaktır. Fichte'nin fikirleri ulusçu bir uyanışın tetikleyicisi oldu. Söylevlerinin etkisi zamanla ve okundukça ortaya çıktı sonuçta onun metinlerini içeren kitaplar Almanların ellerinden düşürmedikleri bir tür kutsal kitaba dönüştü. Buradaki vurgu çok güçlüydü ve ırkçılık ve milliyetçilik açısından ayırıcı bir özelliğe sahipti. Örneğin Fichte şöyle diyordu:

“İçlerinde yaşamın yaratıcı dirilme gücü olanlar.....hareketli ve özgün yaşamın görkemli seline yakalanacakları anı bekleyenler veya kendilerinde böyle bir özgürlüğün karışık bir önsezisi olanlar ve bu görüngüye.....sevgi duyanlar.....bunlar Urfolk'u ; ilksel halkı oluştururlar. Cermenleri demek istiyorum. Öte yandan, kendilerini başka yerden kaynaklanmış, ikinci-el ürünün temsilciliğine çekenler.....Onlar yaşama bir ekten ibarettirler.....Onlar Urfolk'tan dışlanmışlardır..... “Cermen” adını taşıyan ulus, bu güne kadar en çeşitli alanlarda yaratıcı ve özgün bir etkinliğin kanıtını vermekten geri durmamıştır” (Berlin, 2004: 119).

Hegel'e göre ise böyle bir ideal, en eski gerçek olan devletin mutlak egemenliğiyle gerçekleştirilebilecek siyasi bir amaç olmak durumundadır. Bu arada Fransız Devrimin'den bir süre önce 1871'de Alman uluslarının birliği güçlü Prusya Krallığı sayesinde sağlanmış ve Bismarck'la birlikte II. Reich dönemi başlamıştır. Bu dönemde başarıyı ve refahı üst düzeyde arzulayan bir toplum da söz konusuydu. Sosyal yaşamın her alanında görülen hareketlenme Cermenist duyguyu körüklüyordu adeta. Volkgeist (Halk Tini) denilen kavramdan da bu dönemde bahsedilmeye başlanmıştı. Volkgeist ; “Bir ulusun dilinde, halk şarkılarında, destanlarında, gelenek ve göreneklerinde ortaya çıkan içgüdüsel yaratıcı güçleri (Herder) gibi kavramlara dayanan ‘bütün bilimlerin ve

sanatların kaynağında bulunan bir ilkel halkın varlığı'nı (Hegel) varsayan bir kökenler söylencesini" (Claudon, 1988: 33) ifade etmektedir.

Öte yandan Wagner müziğiyle Alman milliyetçiliğine kutsal bir boyut kazandırmıştır. Tutucu ve karamsar bir düşünür olan Schopenhauer'den etkilenen Wagner, müziğinde Alman destanları ve söylencelerinden yararlanarak dramatik bir mit havası içinde Cermen ulusunun ruhunu ortaya koyuyordu.

Daha sonraki süreçte Cermenizm ideali Pancermenizm adı altında varlığını sürdürmeye devam edecektir. Bilgiyi gerçeğe ulaşmak yerine hakimiyet kurmak için kullanan, akılcı değerler yerine ulusal dinamizme önem veren, askeri hiyerarşi ve kollektif sertlikten yana olan Pancermenistler, Nietzsche'nin üst insan ve güçlülük iradesi gibi söylemlerini ırkın üstünlüğü duygusuna dönüştürerek kendilerine göre yorumlamışlardır. Oysa Nietzsche, Pancermenizm ile Anti-Semitizmi (Sami Irkı/Yahudi karşıtlığı) "Almanların iki büyük aptallığı" (Ribard, 1983: 505) diye nitelendirmiştir.

Almanya'da toplumsal alanda yaşanmakta olan gelişmeler sosyalizmin yükselmesine yol açar. Alman İmparatoruna suikast düzenlenir, Bismarck sosyalist partileri kapatır ve toplantıları yasaklar, sosyalizme ve kiliseye karşıdır, çünkü her iki görüş de evrenselliği amaçlar bu da Alman kafasındaki ırk fikriyle çelişmektedir. I. Dünya Savaşının hemen sonrasında Almanya'da bir devrim yaşanır. Bu, halkın barış, genel oy ve cumhuriyet istediği bir harekettir. Ayaklanmanın öncüsü de, adını halkçı, eşitlikçi ve devrimci niteliklerinden dolayı Roma'ya başkaldıran Spartaküs'ten alan Karl Liebknecht ve Rosa Lüksemburg önderliğindeki Spartaküs Grubudur (bu grup daha sonra Alman Komünist Partisi adını alır). Spartakistler Sovyetlerdeki devrimi örnek alarak Berlin'deki fabrikalarda işçi komiteleri kurmuş, silahlı milis kuvvetleri oluşturarak yönetime el koymuşlardı. Çaresiz ve desteksiz kalan II. Wilhelm yurt dışına kaçmak zorunda kalmıştı. Berlin'de kısa süreliğine de olsa sosyalist bir yönetim oluşturuldu. Ancak sosyal demokratların da dahil olduğu bir hükümet kurulduktan sonra Spartakisleri düşürmek için savaş başlatıldı. Bütün bu kargaşanın sonunda Spartakislerin direncini kıran Noske duruma hakim oldu ve Liebknecht ile Lüksemburg kurşuna dizildiler. Noske'yle birlikte hareket eden sosyal demokrat bakan Eberth

işçilerin protesto ettikleri seçimleri kazanarak yeni cumhuriyetin yani Weimar Cumhuriyetinin ilk cumhurbaşkanı oldu. Versay Anlaşmasıyla büyük bir yük, kısıtlama ve dayatmaya maruz kalan Almanya’da bu cumhuriyet halkın çok az bir kesimi tarafından aktif olarak destekleniyordu. Weimar Cumhuriyeti 1919-1933 arasında ancak 20’li yıllarda kısmen istikrarı yakaladı, dış politikada sınırlı bir düzenleme gerçekleştirdi;

“iç politikada ise, ateşli tutkuların soğumaya bırakıldığı, daha huzurlu ilişkilere sahip bir dönem yaşadı; ‘Sachlichkeit’(objektiflik veya işlevsellik) kelimesi yeni parola haline geldi. Benzer şekilde, politika ve sanat alanlarında, Dışavurumculuğun abartısı ve enflasyonlu yıllar ile aralarına mesafe koymak için insanlar ‘Neue Sachlichkeit’tan (Yeni Objektiflik veya Yeni İşlevsellik) bahsetmeye başladılar” (Michalski, 2003: 8)

Kısmen yaşanan huzurlu dönemin ardından 1925 te başa gelen Paul Van Hindenburg geniş yetkilerle donandığı için tek kişilik monarşiye dayalı bir yönetimi de beraberinde getirdi. Daha sonraki yıllar Cumhuriyetin gerilediği ve Nasyonal Sosyalistlerin yükselişe geçeceği yıllar olacaktır. “Nitekim orduya sıkı bağlarla bağlı olan büyük endüstri Hitler’in Nasyonal Sosyalist Partisine oynamış ve Hitler de büyük bir maharetle Cermen mistisizmi ile feda edilen sınıfların özlemlerini birbirine karıştırmasını bilmiştir” (Ribard, 1983: 577). Bu siyasi gizemcilik, toplumsal sözleşme içermeyen, ulusal birlik adına lidere duyulan sevgi ve inancın yeterli olduğu bir duruma işaret eder. Hitabet ustası olan Hitler, Pancermenizm doktrininin dönüp dolaşıp söylediği şeyleri etkili bir biçimde sunarak halkı büyülüyor, demagojik propagandasını ikna edici kılıyordu. Hitler III. Reich’in başına geçtiğinde yasaları düzenli olarak çiğnedi; sendikaları, sosyal demokrasiyi, eyaletleri lağvetti; birlikçi ve merkezîyetçi bir yapıya gitti. Sonrası malum. Sonuçta Hitler’in ölümü Alman radyosundan ilan edildiğinde;

“Vücudunun hiçbir zerresi bulunamadığı için, Hitlerizm efsanesi sürdürülebilir; ne gariptir ki, Almanya’da daha hiç kimse bu adamın ülkesinin kaderinde oynadığı meşum rolü lanetlemez. Düşüşü ürkütücü bir kayıtsızlıkla karşılaşılır.....Sanki gizli bir kuvvet Cermenizmi hiçbir zaman ihtiraslarını tam olarak gerçekleştirememeye mahkum etmiştir” (Ribard, 1983: 604).

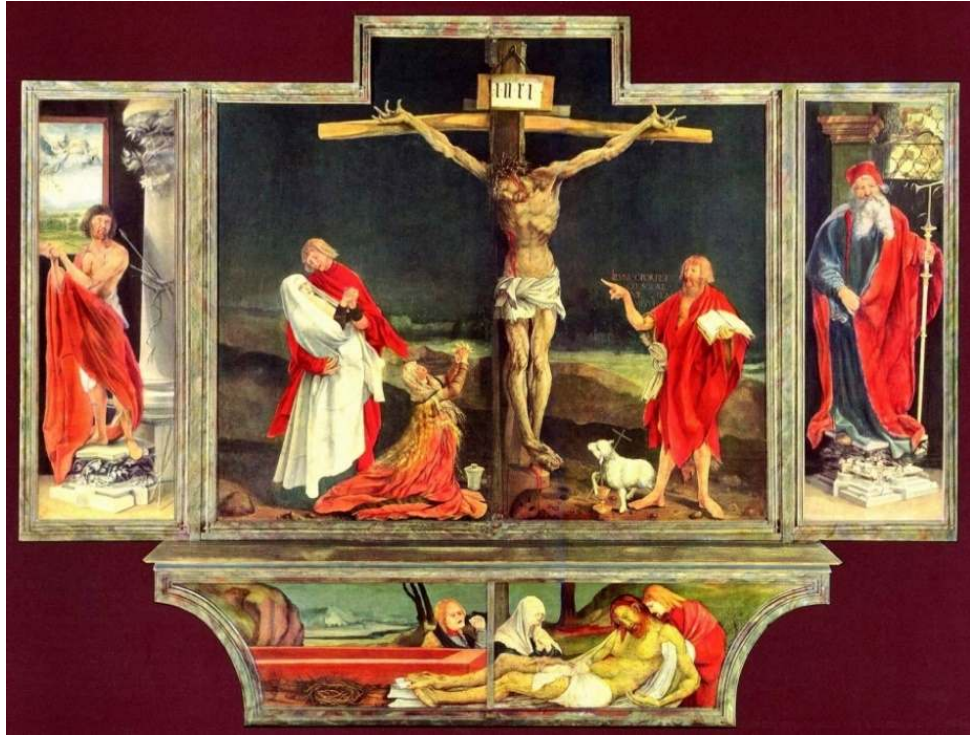
Isaiah Berlin'in romantizmi tanımlamak için biriktirdiği örnekler içinde yer alan; “bir sınıfın, bir partinin, bir geleneğin bir parçasını oluşturma duygusudur; büyük ve herşeyi kapsayan bakışıklı bir hiyerarşinin.....organik toplumsal bağların, gizemli birliğin, bir inanç, bir ülke, bir kanın.....parçası olmaktır” (Berlin, 2004; 36), diye devam eden tespitlerine baktığımızda Hitler'in ve Nasyonal Sosyalizmin Cermenist/Pancermenist yaklaşımlarının da romantik bir ideal olduğunu öne sürmek yanlış sayılmaz. Alman ulusunun bu konudaki idealizmi bir şekilde insanları öylesine etkilemiştir ki, Doğu ve Batı Almanya birleştiklerinde insanlar doğal olarak Cermenizmin yeniden hortlatılması endişesine kapılmışlardı.

1.1- Alman Sanatına Has Tipik Özellikler

Alman sanatı ve özellikle Alman resmi hakkında birşeyler söylemeye kalkışmadan önce bu ulusun ya da eyaletler bütünü - veya her nasıl tanımlanacaksa çünkü Alman sanatı belki de o kritik ve kendine has itici gücünü buralardan almaktaydı- sanatının karakteristik özelliklerine kabaca değinmek gerekecektir. Bu Yeni nesnellik ya da herhangi bir Alman sanat akımı/hareketi hakkında çalışırken göz önünde tutulması gereken önemli bir noktadır. İlk kısımda ele alınan Cermenizm ideali ise büyük oranda burada bahsedilecek olan konularla paralel bir biçimde ilerleyecektir.

Öncelikle Alman sanatının kuzeyli karakteri üzerinde durmak yerinde olacaktır. Her zaman karşılaştırılan Rönesansın kuzeydeki ve güneydeki gelişimi farklı boyutlardadır. Örneğin A. Dürer (1471-1528) İtalya'yı ve Rönesansı bilmesine rağmen çalışmalarında çizgisel boyutu ve gotik karakteri daima korumuştur. Rönesans ruhunun

“ kuzey sanatının coşkuluğunu yok ettiği ve kuzeyin bunlara karşı durdukça geliştiği görüşü yaygın bir kanıdır. Bu doğrultuda Alman Resmindeki sanatsal itki, öznellik, anlatımcılık ve mistik coşkuların bileşimiyle kendisini ortaya koyar. Klasikçilikten çok Barok bir tutum söz konusudur. Dışavurumsal bir çarpıcılık daima Alman sanatının karakteristiği olmuştur. Duyguların ifade edilişindeki aşırılık ve belirli bir tarihe mal edilemeyecek türden bir dışavurum ilkesi, evrensel ve sonsuz bir biçimde Alman Resminde varolmuştur. Grünewald



Resim 1: Mathias Grünewald, “Çarmıha Geriliş”, İsenheim Sunak Resmi, 1515, Orta Panel: 269x307 cm, Ahşap Üzerine Yağlıboya. en.wikipedia.org/wiki/Isenheim_Altarpiece Erişim: 02-12-2014

(15. yüzyıl) Isenheim Sunağı (Resim 1) resmini yaparken İsa'nın acısını derinden hissettirebilmek için güneyden gelen Rönesans etkilerinden bilinçli bir biçimde kendini korumuş, ancak yeri geldiğinde bunları kullanmasını da bilmiştir ve bu sanatçı “erişilmez bir ifade gücüyle Alman ulusal duyarlılığını evrenselleştirmiştir” (Tansuğ, 1992: 197).

Konrad Witz (1400?-1446?) İsviçre’li kuzeyli bir ressam olarak Alman sanatçıları üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. İyi bilinen resmi “Mucizevi Balık Avı” nda (Resim 2) ortaya koyduğu resimsel çözümler hem rönesansa özgü yeni prensiplerin uygulanması hem de kuzeyli sanatına ve Quattrocento ressamlarına benzer biçimsel yaklaşımları barındırması açısından önemlidir. Massaccio’yu çağrıştıran sadelikte bir çalışma şekli olan ve zarif, duru bir tarza sahip olan sanatçı, bu resmin özellikle geri planında yer alan manzarasında (Saleve Dağıyla birlikte Cenevre Gölü manzarası) ortaya koyduğu üslupsal yaklaşımlar, büyük olasılıkla resimlerinde primitif unsurlara yer veren Yeni nesnelcilik ressamlarını derinden etkilemiştir.



Resim 2: Konrad Witz, “*Mucizevi Balık Avı*”, 1444, Sunak Masası Resmi, 132x154 cm.

<https://www.studyblue.com/notes/note/n/chapter-18/deck/995929> Erişim:26-11-1014

Dışavurumcuların ilkelciliğe yönelmelerinin temelinde Cermen ve kuzeyli sanatçıya özgü bir yanın olduğu inancı yatar. Böylece bunun Akdeniz klasikçiliğine karşı durmanın bir yolu olduğuna inanılmıştır. Emil Nolde’ye (1867-1956), Grünewald’ın Isenheim Sunağındaki etkileyici, detaycı gerçekçilik ve hayal gücüyle birleşen duygu yoğunluğu ilham vermiş ve bunun sonucunda dokuz panelden oluşan İsa’nın hayatı konulu (1911-12) mihrap panosu formundaki çalışmasını gerçekleştirmiştir (Resim 3). Emil Nolde de Almanlığa has bir sanat yaratmanın yollarını arayan sanatçılardan biriydi ve şöyle demişti; “biz şimdi Almanya’da...büyük bir Alman sanatı, ileriye yönelmiş ikinci bir dönem yaratmalıyız...birinci dönem Grünewald, Holbein, Dürer zamanında yaratılmıştı. Ben kendimi bu çabanın bir parçası sayıyorum ve Alman sanatının ikinci büyük döneminin geleceğine inanıyorum” (Lynton, 1982: 42). Burada Nolde’nin bahsettiği ikinci büyük dönem Alman

dışavurumculuğu olacaktır. Dışavurumculuk Almanya dışında da kendini göstermiş olmasına rağmen esas oluşumunu ve gelişimini Almanya'da gerçekleştirmiştir. Öncülerinin Saksonyalı olması bu akımın Kuzey Alman mizacı ekseninde biçimlenmesine neden olmuştur.

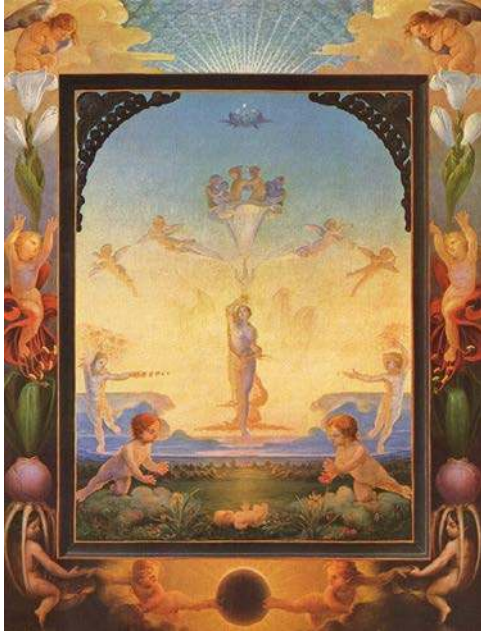


Resim 3: Emil Nolde, “İsa’nın Yaşamı”, 1911/12, Tuval üzerine yağlıboya, Sağ ve Sol Paneller; 100x86 cm, Orta Panel; 218x190 cm.

hijabsegiempat.com/images/links-external-emil-nolde-aquarelle-dumont-kalender-552.x-640-93-kb-jpeg.html Erişim: 02-12-2014

Alman sanatına dair belirlemeler yaparken ünlü arkeolog ve sanat tarihçisi Johann Joachim Winckelmann’ın (1717-1768) Neo-klasikçiliğine kısaca değinmek gerekir, çünkü Alman romantik ressamlarının birçoğu bu dönemde neo-klasisist bir başlangıçtan sonra romantizme doğru evrilmişlerdir. Aslında resim sanatında neo-klasizmle romantizm arasındaki sınırlar muğlaktır, Romantizm bir bakıma neo-klasizmin evriminin son aşamasıdır. Romantik sanattaki geçmiş zaman duygusunun resimsel ifadesi için sanatçılar antik kalıntıların görsel etkisinden yararlanmışlardır. Winckelmann neo-klasizmi etkili bir biçimde temellendirmiştir. Herculenum ve Pompei antik kentlerinin de ortaya çıkarılmasından sonra antikiteye hayranlık ve nostaljik zevk duygusuyla klasik sanata bakmayı sağlayan Winckelmann “soylu sadelik ve sakin büyüklükten” (Berlin, 2004: 48) söz etmiştir. Bundan kastettiği insan, yaşam ve sanat konusundaki yüksek ideallerin neler olabileceğiydi. Örneğin idealize edilmiş insan ölçülerini sanatında uygulayan bir heykeltıraş, böyle bir öneriyle insanların ideal formlara öykünmelerine aracılık etmiş oluyordu.

Alman sanatının karakteristik yapısını irdelemeye tekrar dönecek olursak; Isaiah Berlin’e göre Alman sanatını içe dönük bir ruhsallığa iten ve dışavurumculuğa yönelten en önemli şey; Almanya’nın İngiltere, Fransa hatta Hollanda gibi merkezi bir devlet yapısına sahip olmayışıdır. Sanatın gelişebileceği Paris gibi bir merkez bulunmamaktadır. Almanya’da 18. yüzyılda da üç yüz prenslikle birlikte, bin ikiyüz prenslik altı birim imparatorluğu oluşturuyordu. Bu durum bütünlüklü bir sanatsal tavrı engelliyor, büyük devletler ve onların gelişmiş yerleşik kültürleri karşısında aşağılık kompleksine sebep oluyor ve sonuçta Alman sanatçısı bu tepeden bakışla baş edebilmenin yolunu arıyordu. Alman romantiklerinin aydınlanmaya karşı, yani akıla karşı duyguyu, coşkuyu, sezgiyi ve duyarlılığı öne çıkartan yaklaşımı ve diğer romantik gerekçeler; sofuluk, geçen zaman duygusu, doğanın metafizik karakteri v.b. belki de bu ulusun sanatçılarına tam olarak uygun gelen bir ifade şekliydi. Bu bağlamda Alman romantizminin en önemli iki ressamı Caspar David Friedrich (1774-1840) ve Philippe Otto Runge (1777-1810)’nin resimlerinde “bir panorama ya da bir görünümün doğrudan gözlemi değil, ama duygusal değerlerine göre yeğlenmiş bir parçalar bütünü’nün seçimi söz konusudur” (Cloudon, 1988: 14). P.O.Runge, Winkelmann’ın önerdiği neo-klasisist prensipleri gerçek bir Alman sanatı için Greklerin ilkelerine ihtiyacımız yok diyerek reddetmiş, kuzeyli gelenekler bağlamında sembolik ve romantik bir tavır sergilemiştir (Resim 4). Genç yaşta ölen Runge’nin başlattığı doğanın/manzaranın metafizik ve sembolik değerlerine dönük araştırmalarını çağdaşı C.D.Friedrich yeniden ele alarak geliştirmiştir. Friedrich ilk elden görünen doğayı içsel süzgecinden geçirerek ruhsal boyutu olan doğaüstü/kutsal bir sembole dönüştürmüştür. Kendisi koyu bir hristiyan olan Friedrich “her sanatın dinsel, doğanın bütün görünümünün kutsal olduğuna, kutsallığın bir ermişin yüzü kadar, hatta ondan daha çok bir dağda, bir ağaçta, bir çayırda dile geldiğine inanıyordu” (Cloudon, 1988: 52). Friedrich’in Romantizm ve Alman resmi üzerinde belirleyici bir etkisi vardır. Romantizmin sofuluk özelliği, Alman sanatının gotik karakteri aracılığıyla kendini ortaya koyuyordu ve sanatçılar bu sayede duygu yoğunluğu ve kutsallık boyutunu yakalayabiliyorlardı.



Resim 4: Philippe Otto Runge, “*Sabah*”, 1808,
Tuval Üz Y.boya, 106 x 81 cm.

commons.wikimedia.org/wiki/File:Philipp_Otto_Runge_001.jpg
Erişim: 09-02-2015



Resim 5: Friedrich Overbeck, “*Germania ve Italia*”,
1811-28, Tu.Üz.Y.boya, 94,4x104,7cm

en.wikipedia.org/wiki/Johann_Friedrich_Overbeck
Erişim: 09-02-2015

Romantizm bu öncüler sayesinde yayılırken Viyana Akademisi’nden bir grup genç ressam romantizmin biçimciliğine karşı çıkarak kendi ideallerine uygun bir sanatı oluşturmak üzere İtalya’ya göç ettiler. Bunların amacı Alman sanatını Ortaçağa özgü bir üslupla hristiyanlık temelleri üzerine inşa etmektir. Daha İtalya’ya gitmeden önce Ermiş Luc / Lucasbund adında bir dernek/topluluk oluşturan bu sanatçılar 1810’da İtalya’da Monte Pincio’da boş halde bulunan Sant Isidoro Manastırına yerleşerek kendilerine Nasıralılar (Nazareth’liler) adını verdiler. Bunun sebebi; İsa İsrail’in Nasıra şehrinin yerlisidir ve ilk hristiyan mezhebi de burada kurulmuştur. The Nazarene ; Hz. İsa anlamına gelir. Bu grubun iki öncüsünden Friedrich Overbeck (1789-1869) 15. yy İtalyan sanatını işaret ederek Quattrocento ressamlarının samimi ve saf primitizmine yönelmeyi önerirken (Resim 5), Franz Pforr (1788-1812) ise Dürer ve Alman primitiflerini incelemeyi tavsiye ediyordu. Peter Cornelius (1783-1867) ve Julius Schnor von Carosfeld’ (1794-1872) in katılımları grubu güçlendirdi. Bu sanatçıların Ortaçağ dinsel sanatına yönelmeleri o dönemin ifade aracı olan fresko tekniğini de ele almaları sonucunu doğurmuştur.

Nasıralılar amaçlarını tam olarak gerçekleştirememiş olsalar da onların Alman sanatını geliştirmek ve oluşturmak adına ele aldıkları kavramlar; efsaneleri yorumlamak, dinsel mistisizm v.b. sonraki kuşağın da ilgi konusu oldu.

“Wagnerci mitosun etkisinde kalan bu ressamalar, eski Alman efsanelerinden esinlendiler ve ruhun karanlık güçlerini özgürleştirerek varlıklar ve insanlık arasında bir kaynaşma sağlamaya çalıştılar. Örneğin Arnold Böcklin (1827-1901) mitolojinin gizemli bir atmosferle karıştığı ülküsel bir ilk çağ dünyası betimlemeye çalıştı. Tıpkı onun gibi Max Klinger de çok tanrıcılık ile hristiyanlığın bireşimi olan bir sanat düşledi. Genellikle tumturaklı bir nitelik gösteren Nietzscheci bir sembolizme bağlandı” (Cassou, 1987: 41).

Alman ruhunun var ettiği en önemli akım Expresyonizmdir. Bu akım kübizm ve fütürizmden belirli bazı etkiler almış olmasına rağmen genellikle Alman duyarlılığına maledilir. Duyguların taşkın bir biçimde ifade edilmesi Alman sanatı açısından yeni bir durum değildir, fakat bütün bu unsurlar dışavurumculuk sayesinde sistemleştirilmiştir. Expresyonizmi hazırlayan etmenler, oluşumlar, dergiler, sanatçılar, sanatçı birlikleri v.b. özetle şöyledir; Edebiyat alanında Sturm und Drang (Fırtına ve Atılım) hareketi, öncü figürler olarak Edward Munch, James Ensor, Emil Nolde, 1911 Berlin Sezession’nu (Akademik sanattan kopuş/ Ayrılıkçılar), 1905 Die Brücke (Köprü Grubu), 1909 Der Blue Reiter (Mavi Atlı Grubu) ve yıllıkları-Münih, 1910 Yeni Sezession (Yeni Topluluk). Dergiler; Der Sturm (1910), Die Aktion (1911). Bütün bu oluşumlar ve olgular bağlamında dışavurumculuk I. Dünya Savaşı’nın hemen öncesinde olgunluk dönemine girmişti ve Almanlığa özgü ruh hali dışavurumculuğa damgasını vurmuştu. “Ateşli bir yerinde duramazlık; içine kapanık, dingin bir biçimin yaratılması yerine resim yapma sürecinin vurgulanması; gizemciliğe eğilim- ‘Alman ruhunun bu öğeleri dışavurumculuğun yazgısını önceden belirlemiş gibi görünüyordu” (Wolf, 2005: 7). I. Dünya Savaşı öncesindeki bütün bu oluşumlar aslında bir bakıma Fransız avangardına karşılık vermek içindir.

Aşırı coşku, dışavurumcuların romantizmi referans almalarının bir sonucudur. Bunun yanı sıra simgesel yaklaşımlar, metafizik değerler, evrenin yasalarının araştırılması ve saf bir yaratıcılığın yeniden oluşturulması gibi kavramlar da Alman romantizminden kaynaklanmıştır. Biçimsel açıdan ise 1905’lerdeki Fransız avangardında olduğu gibi ilkelerin saf biçimlerine ilgi duyuldu ve bu henüz

bozulmamış içten duygu dışavurumcu sanatçılarda geometrik biçimler ve figürlerin abartılı devinimleri biçiminde kendini gösterdi.

Almanlara özgü, belirli bir tarihle sınırlanmayan dışavurumcu bir eğilim daima vardı (Grünwald v.b.) ve bu nedenle dışavurumculuk kaçınılmaz olarak Almanya’da sistemleştirilmiş ve gelişmiştir. Bu akım başlangıçta Paris avangardından (Van Gogh, Gauguin, Fovizm v.b.) etkilenmiş olmasına rağmen savaş nedeniyle Alman ulusuna tepkinin büyüklüğünden dolayı Fransa’da bilinmeyen bir kavram olarak kalmıştır ve Alman ırkına ait olan kültür ürünleri yanlış anlaşılıp, kötülenmiştir.

Yeni nesnelliğin ortaya çıkışında dışavurumculuğun son dönemlerinde içine düştüğü açmazların büyük rolü vardır. Bunlara bu çalışma içinde sırası geldiğinde değinilecek ve expresyonizme bu bağlamda yeniden dönülecektir.

2.BÖLÜM

YENİ NESNELİĞİ ORTAYA ÇIKARAN SANATSAL OLUŞUMLAR

2.1- Düzene Dönüş (Return to the Order)

I. Dünya Savaşı sonrasında modernist süreçte bir kırılma yaşanmasıyla birlikte Paris ve diğer merkezlerde birtakım sanatçılar avantgarda karşı gerçeği yakalayabilmek için gerçeğe ve geleneksel biçime geri dönüş sergilemişlerdir. Bu sanatçıların gerçekçiliği yine de eskiden olduğu gibi birebir temsilden çok kendi içinde kuralları olan özerk bir yapıyı yansıtıyordu. Klasik bazı kurallar, lokal renkler, perspektif söz konusu olsa da bu gerçekçilik içinde sanatçının ortaya koyduğu bir oldu bitti de söz konusudur.

Geleneğe dönüşün en erken sinyali Gümrükçü Rousseau'nun (Henri Rousseau 1844-1910) akademi dışı, naif karakterli belli bir yoğunluğa sahip resimlerinin dikkat çekmesiyle verildi. Onun sayesinde nesnelerin görünüşü önem kazandı. Kandinsky ondan resim satın alıp Blue Raider yıllığında yer vererek Rousseau'yu daha bilinir, tanınır hala getirdi. Savaşın önce ve savaş sırasında da geleneğe dönüş başlamıştı örneğin; Derain, Carra. Bunların yanısıra Giorgio de Chirico 1910-14 arasında Paris'teki atölyesinde Metafizik resim anlayışının temellerini atmaktaydı. Bütün bunlarla birlikte modernist süreçteki kırılma ve nesnelliğe dönüş I. Dünya Savaşından sonra ivme kazandı, "savaşı izleyen yıllarda öncü tutumlardan birçok yerlerde vazgeçildiği görüldü. Birçok sanatçının modern dünyaya duyduğu inanç sarsılmıştı" (Lynton, 1982: 153). Başta Picasso ve Matisse olmak üzere birçok sanatçı üsluplarında belirli bir yumuşamaya gitmişler ve hoş renkleri kullanmaya yönelmişlerdir. Picasso 1919 dolaylarında Ingres'i çağrıştıran neo-klasik denebilecek bir tarza yönelirken, fovist Derain nesnelliğe ve geleneksel biçimlendirmeye dönüş yapmıştı. Derain belirli bir sadelikte ve ilginç bir biçimde etkili olan sanata dair prensipler oluşturmuş, bunu yaparken de yoğun bir biçimde İtalyan primitifleriyle (Ön-Rönesans ressamlarıyla) alışveriş içinde olmuştur.

Savaş öncesinin modern akımları genellikle soyutlama ve içeriksiz biçime yöneldikleri için eski sanatın öğretici ve tasvir edici yanından yoksundular. Savaş sonrasında bu nedenle bu akımlar eleştirildi ve eski geleneklerle bağ kurularak iletişim yolları arandı. Bunun

sonucunda da sanatçılar nesneler dünyasına yönelerek yalın ve duygusallıktan uzak bir nesnelliğin peşinde oldular ve bu bağlamda sağlam bir temel oluşturarak anlam üretmeyi tercih ettiler. “Fransa ve Almanya’daki Neo-realistler, İtalya’da Valori Plastici¹ ve Novecento² sanatçıları kübizmi reddediyorlarsa bu onların kübizmin bakış açısının üstüne çıkmak istemelerinden değil, sadece teknik uygulamalarla geleneksel sisteme geri dönmek ve el sanatları ile Cezanne üzerinden yine perpektife ve insani değerlere ulaşmak istemeleridir” (Clair, 1981: 13)

1920’ler civarında batı ülkelerinin çoğunda içerikler farklı olmakla birlikte bu türden bir nesnellik içeren sanatın örnekleri verilmiştir. Bu konuda Edward Hopper (1882-1967) ilginç bir örnektir. I. Dünya Savaşı öncesi geldiği Paris’te dönemin avangardıya değil Manet ve Courbert’nin resimleriyle ilgilenmiştir. Belirgin üslubunu 1920’lerde oluşturan Hopper Paris’te gördüğü izlenimcilerden esinlendiği ışık etkilerini Amerika manzaralarına adapte ederek kendine ün sağlayan özgün çalışmalarını ortaya koyar. Ashcan Okulu³’nün kurucusu olan Robert Henri’nin öğrencisi olan Hopper Amerikan günlük yaşamı ve manzaralarıyla ün

¹ **Valori Plastici** : 1918’den 1920 ye kadar estetik fikirler ve Metafizik sanat çalışmalarına yoğunlaşmış olarak, gazeteci, koleksiyoner ve ressam Mario Broglio’nun editörlüğünde yayımlandı. Broglio İtalyan gelenekleri doğrultusunda Avangardın yenilenmesi için çalışıyordu. Dergi 1918’e kadar sanat alanını yönlendiren aşırı Avantgard sanata karşı, geleneksel sanattan esinlenen “Düzene Dönüş”ü destekledi. El işçiliğine ve düzene dönüş, Gerçekçi resim ve Klasisizmin yeniden canlandırılması ile ilişkilendirildi. Valori Plastici, faşizmin kültür politikalarının gelişmesine yardımcı olacak bir biçimde Ulusal ve İtalyan değerlerinin yeniden kazanılması adına yayınlar yapsa da klasik figüratif kaynaklara dönüşle birlikte güçlü bir sanatsal tartışma ve Avrupa içinde geniş ufuklu bir bakışın oluşması adına da fikir üretti. (Cf.P.Fossati, Valori Plastici, 1918-1922(Essays), Eunadi, 1981, en.wikipedia.org/wiki/Valori-Plastici) Erişim: 17-01-2015

² **Novecento Grubu (Novecento Italiano)** : Mussolini’nin Faşizminin konuşma/propagandasına sanatsal bir temel yaratmak için kurulan bir İtalyan sanat hareketidir. Anselmo Bucci (1887-1955), Leonardo Dubreville (1885-1975), Achille Funi (1890-1972), Gian Emilio (1880-1926), Piero Marussi (1879-1937), Ubaldo Oppi (1889-1942) ve Mario Sironi (1885-1961) tarafından 1922 de Milano’da kuruldu. Diğer önemli sanatçılar; Felice Casorati (1883-1963), Carlo Carra (1881-1966), Antonio Donghi (1897-1963) dir. Asıl amaçları Klasik sanata özgü büyük boyutlu ve figüratif tablo resmi geleneğini yeniden canlandırmaktır. Hareket Mussolini’nin konuşmacılardan biri olduğu bir sergi ile Milano’da 1923’te resmi bir biçimde lanse edildi. 1924’te Venedik Bienalinde kendilerine ait özel bir galeri ayrıldı ve burada temsil edildiler. (Roh et. Al. 1997, p.296 en.wikipedia.org / wiki / Novecento-Italiano) Erişim: 17-01-2015,

³ **Ashcan Okulu**: Eleştirmenler tarafından bayağı, kaba olarak nitelendirilmiş olan Ashcan Okulu Ressamları eserlerini New York sokak sahneleri ve şehir hayatının daha güçlüklerle dolu yanlarından alan özgün ve gelişmiş bir gruptu. 1904’te New York’ta kurulan grup ilk sergisini 1908’de “The Eight” grubuyla açar. 20.yy.ın ilk yıllarında her ne kadar Avrupa Sanatının gölgesinden doğmuş olsa da kendini kanıtlamaya başlamış olan Amerikan Resminin ilerlemesindeki en önemli rehber Ashcan Okulu olmuştur. Bu sanatçılar toplumcu gerçekçi bir tutum sergiliyorlardı, liderleriyse ressam ve öğretmen olan Henri’ydi. Normalde adı Robert Henry Cozad olarak doğan Henri, babasının bir yaralama olayına karışmasının ardından Cincinnati’den ayrılmak zorunda kalmalarının ardından adını değiştirdi. Diğer önemli sanatçıları şunlardır; William James Glackens, John Sloan, George Luks, George Bellows. (Gregory, 1987: 134).

kazandıktan sonra bu okulun gündeme gelmesini ve önem kazanmasını sağlamıştır, yani Ashcan Okulunun başarılarının öneminin anlaşılması için Henri'nin öğrencisi Hopper'in ortaya çıkması gerekmiştir. Ashcan Okulu sanatçıları, toplumcu gerçekçi yaklaşımlar bağlamında Amerikan günlük yaşamından kesitler, sokaktaki yaşamın sanata dahil edilmesi gibi o dönemde akademi karşıtı olan kavramlarla ilgileniyorlardı ve büyük çoğunluğu Hopper'in de kendini tamamen resme vermeden önce yaşamını sürdürmek için yaptığı gibi gazete, kitap ve dergi resimleme işiyle uğraşıyorlardı. Soyut ve soyutlamacı yaklaşımların parlak çağında yaşadığı halde Hopper temsil edici resim geleneğine bağlı kaldı. Buna rağmen çalışmalarında ortaya çıkan etkili atmosfer ve yüksek ifade gücü sayesinde çağdaş sanatın en özgün sanatçılarından biri oldu.



RESİM 6: Edward Hopper, *New York'ta Oda*, 1932, Tu.Üz.Y.boya, 73,7 x 91,4 cm.

www.edwardhopper.net/room-in-new-york.jsp

Erişim: 09.02.2015



Resim 7: Charles Scheeler, *Kilise Caddesi El.*, 1920, Tu.Üz.Y.boya, 41 x 48,5 cm.

www.escapeintolife.com/essays/waking-from-the-american/dream/

Erişim: 09.02.2015

Hopper'in ıssız mekan ve manzaralarında görülen ılımlı tekinsizlik, figür mekan ilişkisine dayalı resimlerinde çağdaş kent yaşamının boğuculuğu, yabancılaşma ve iletişimsizlik kavramlarını da kapsayarak varlığını hissettirmeye devam eder.

“New York'ta Bir Oda'da (Resim 6) pencere ardında bir adam gazete okumaya öylesine bir yoğunlukla dalar ki (Vermeer'in *Dantelci Kız*'ını kıskandıracak bir yoğunluktur bu), bundan aldığı zevk bir gülümseyiş çizer dudaklarına. Kadın ile arasındaki gerilim, bir şeylerden vazgeçilmiş, bir şeylerin yitirilmiş olduğu duygusu kadının piyano tuşlarına uzanmış parmak uçlarında odaklanır. Kadın aralarındaki o

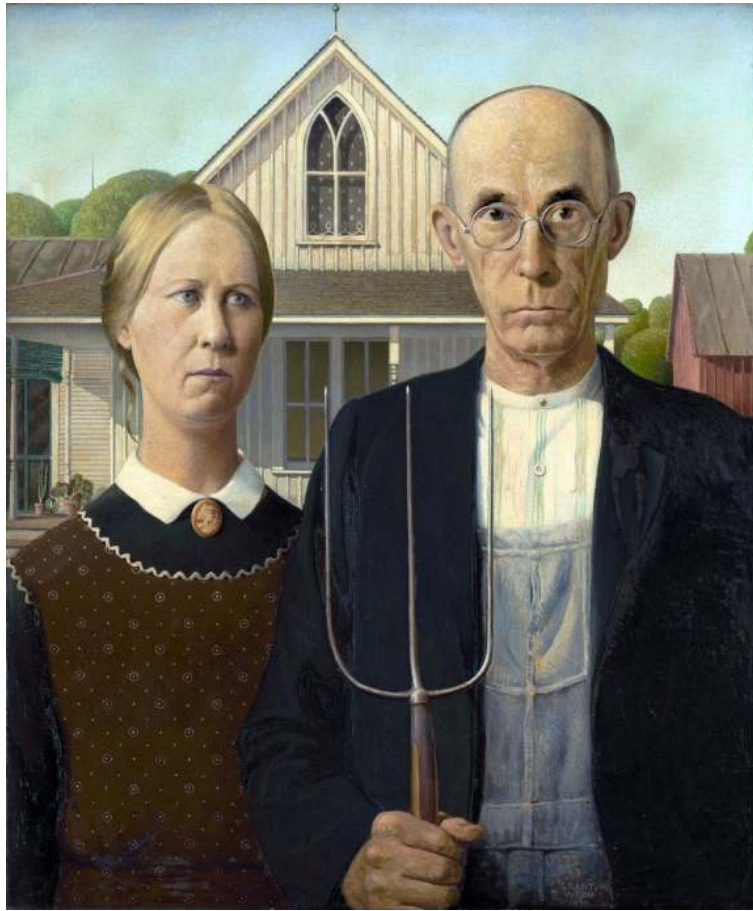
ölümcül sessizliği bu tuş ile bozmakla bozmamak arasında, yani patlama noktasının eşiğinde, artık öncesi ve sonrası olmayan bir umutsuzluk arasında Hopper'ın tuvalinde donakalmıştır. Anın sessizliğini bozmaya yeltenen nota bir kurşundan bile daha ağır olacaktır ama kaybedilenin kazanılmayacağı anlaşılana kadar resmin bize mırıldandığı *Je ne parlerai pas...*” (Aracagök, 1989: 112).

Hem fotoğrafçı hem ressam olan bir diğer Amerikalı sanatçı Charles Scheeler (1883-1965) fotoğraf makinesinden kaynaklanan deformasyonları soyut sanatın indirgeyici imkanlarıyla harmanlayarak ilginç kent manzaraları oluşturunuyordu. Ancak amacı soyut bir sonuç değil, geometrik düzlemde indirgenmiş ve keskin dış çizgilerin vurgulandığı klasik çağrışımlı bir nesnellikti. Bu nedenle O da Avrupa seyahatinde zamanın avangardı ile değil de Erken rönesans (Quattrocento) sanatçılarının yapıtlarıyla ilgilendi (Resim 7). Amerika’da Scheeler gibi çalışan sanatçılar “Precisionistler” diye anılıyordu. 1920’lerde makine çağına gönderme yapan endüstriyel manzaralar çalışan bu sanatçılar biçim ve tekniğe yaklaşımlarında yüksek bir kontrol sergileyip yüzeyi de yumuşak bir biçimde ele alıyorlardı. Yalın detaylar, açık ve temiz dış çizgiler, sağlam geometrik yapı ve indirgenmiş kompozisyonlar precisionizmin karakteristikleriydi. Zaten 1920’ler ve 30’larda “Gözlem + Fotoğraf Tekniği + Soyutlama”, Amerikan resminin formülü haline gelmişti. Charles Scheeler’in yanı sıra Charles Demuth, Niles Spencer, Preston Dickinson, Joseph Stella, George Ault bu akımın diğer temsilcileridir.

1927’de Münih’e cam üstü resim sanatını geliştirmek için gelen Grant Wood (1892-1942) Avrupa’ da Dürer, Holbein gibi sanatçıları keşfetmiş ve büyümlü gerçekçiliğe dönüşen Yeni nesneliliğin örnekleriyle alışveriş içinde olmuştur. Ülkesine döndüğü zaman ise evrensellik yerine yerel değerleri önemseyen, Amerika’nın ulusal niteliklerini vurgulayan ve kırsal yaşamın özelliklerini yansıtmayı amaçlayan “Regionalist (Bölgeci/Yerelci)” bir sanatsal yaklaşımı tercih etmiştir. 1930’larda Amerika’da ortaya çıkan böyle bir regionalizme yönelen başlıca diğer ressamalar; Thomas Hart Benton ve John Steuart Curry idi. Grant Wood’un tanınmasını sağlayan çalışması hiç kuşkusuz “Amerikan Gotiği” adlı resmidir (Resim 8). Gotik karakterli bir mimari yapıdan ilham alarak Amerikan kırsal yaşantısını kutsallaştıran bu resim neredeyse Leonardo’nun Mona Lisa’sı kadar popüler olmuş, kılıktan kılığa girerek dünyanın dört bir yanına yayılmıştır. Amerikan halk kültürüyle böylesine içli dışlı olan bu resim tam da bu nedenle her türden reklam filminde, evlilik kutlama kartlarında,

kadın hakları eylemlerinde ve buna benzer pek çok popüler kültür aktivitelerinde vazgeçilmez bir malzemeye dönüşmüştür.

“Resim çizgiler – dirgenden tutun, tulumun kıvrımlarına, pencere çerçevelerine, evin tahta oymalarına kadar – hep yukarı doğru uzanan düzenli gotik çizgiler halindedir. Kompozisyon temel olarak geniş tabanlı bir üçgenden oluşur. Bütün bu öğeler sağlam yapılı, ne istediğini bilen bir toplumu ifade ettiği gibi, kasabalıların dediğim dedik, hoşgörüsüz, yeni düşüncelere kapalı, sert ve katı tutumunu da alaya almaktadır” (Özdoğru, 1980: 34).



Resim 8: Grant Wood *Amerikan Gotiği*, 1930, Ahşap Üz.Yağlıboya, 74,3x62,4 cm.

File:Grant_Wood_American_Gothic__ Google_Art_Project.jpg Erişim: 09-02-2015

Naif sanatın belirli bir türdeki bileşimini gerçekleştiren Wood, Henri Rousseau'nun açtığı yoldan ilerlemiştir denilebilir ve bu olgu, bu türden sanatçılar için oldukça önemlidir. Pek çok sanatçı ondan cesaret alarak dışavurumculuk, kübizm v.b. akımların boğucu kuramlarından vazgeçerek naif eğilimlerin saf, doğal, detaycı tarzına yönelmişlerdir. Diego Rivera'da bu anlamda tipik bir örnektir. 1908'lerde Paris'e ilk seyahatinde kübizm ve onun

varyasyonlarıyla ilgilenen Rivera 1920’de 12 yıl sonra tekrar Avrupa’ya gelişinde sadece Giotto ve Ön-rönesans ressamlarıyla ilgilenmiş ve kendi ülkesinin sanatsal mirasıyla özgün bir bileşim gerçekleştirip anıtsal duvar resimlerindeki üslubuna ulaşmıştır.

Düzene dönüşün belli bir aşamasında yenilikçi akımlar sayesinde elde edilen verilerin değerlendirilebileceği düşünüldü ve bunlar yakın geçmişin yararlanılabilecek mirasları sayıldı. Kübizmin parçalama, tekrarlama yöntemi, ekspresyonizmin çarpıtmaları, fovizmin renkçiliği. Bütün bunlar yeni-klasikçi düzenlemelerde bir tat, bir doku misali kullanıldı. Picasso da dahil olmak üzere, Fernand Leger, Franz Seivert ve William Patrick Roberts gibi sanatçılar bu türden uygulamaların örneklerini verdiler. Bu türden yaklaşımlar biraz zorlamayla birlikte modernizm sonrasının bunalımlarına işaret eden postmodern oluşumlara dair çok erken girişimler olarak yorumlanabilir.

2.2 – Metafizik Resim ve etkisi

Nesneler dünyasına yeni bir gözle bakan bir diğer ressam Giorgio de Chirico (1888-1978) dur. Chirico mühendis babasının işi nedeniyle Yunanistan’da Volos’ta doğmuştur. İlk sanat eğitimi burada gerçekleşen sanatçı, daha sonra Münih’te klasik bir eğitim almış ve ilk etkilendiği sanatçı Böcklin olmuştur. Chirico, el sanatlarına önem verilmemesi, duygulara sırt çevrilmesi, metafizik etkilere yer verilmemesi ve sanatçı geleneğinin kurulmaması gibi nedenlerle izlenimciliğe karşı çıkmış ve bu akımı resim sanatını batırmakla suçlamıştır. Chirico savaş öncesinde İtalya’da (Floransa’da) “resimlerimde Nietzsche’nin kitaplarında karşılaştığım güçlü ve gizli hisse bir form vermeye çalıştım; İtalyan şehirlerinin güzel sonbahar günleriyle” (Schmied, 1981: 20) diyerek çalışmalarını sürdürmüştü. Daha sonra Paris’teki iç karartıcı atölyesinde bir bir ortaya koyduğu bu bilmecemsi ıssız ve insansız manzaralarında De Chirico Nietzsche’nin karamsar dünya görüşü ve yüzyıl sonunun (Fin de Schiele: Biten 19.yüzyıl ile başlayan 20.yüzyılın melankolik bağlantısı) kültürel yorgunluğunu ifade etmiştir.

Chirico, 1919’da Valori Plastici’deki “Metafizik Sanat Üzerine” adlı yazısında her nesnenin iki görünüşü olduğundan bahseder; 1- Her zamanki alelade görünüşü, 2- Metafizik görünüşü. Bu ikinci görünüşü sadece bazı kişiler kendilerine ayan olan özel saatlerde görebilirler, diye belirtir. Burada olağan gerçeklikte olağandışının ortaya çıkışını belirtirken Chirico hatırlama zorlukları ve bağlantıların kopmasından bahsediyor; bir tür delilik, çıldırma

gibi bir durumdan (zira hatırlama zorlukları nesnelerle aramızda oluşan nedensellik bağlarını koparır).

“ben bir odaya giriyorum ve koltukta oturan bir adam görüyorum. Tavanda asılı bir kafeste bir kanarya duruyor. Duvarda fotoğraflara ve raflarda kitaplara rastlıyorum. Bunların hiçbiri beni heyecanlandırmıyor. Ve ben herşeyi hatırlıyorum. Düşünelim ki elimde olmayan nedenlerle bu anılar zincirinin koptuğunu varsayalım; kimbilir resimleri, rafta duran kitapları, koltukta oturan adamı nasıl görürdüm, belki de şok olur ürkerdim, belki de bana daha canayakın görünürdü/gelirdi” (Clair, 1981: 26).

Aynı yıl 1919’da Freud *Imago* dergisinde yayınlanan “Ürkütücü” başlıklı makalesinde benzeri bir duyguyu şöyle tanımlıyor;

“Bir yaz öğle sonrası, bana yabancı ve terkedilmiş boş bir İtalyan şehrinin sokaklarında dolaşırken öyle bir bölgeye geldim ki karakterinden kesinlikle emindim (Freud acele edip orayı terketmeye çalışmışsa da dönüp dolaşıp iki defa aynı yere gelmiştir) ve o zaman beni öyle bir his sardı ki ürkütücü olarak niteleyebilirim. Bu korkutucu olanın bir türü, eski bilinene dayalı fakat yine de ürkütücü” (Clair, 1981: 26).

Chirico ve Freud’un benzer hissedişleri, zamanların çakışması ve örtüşmesi ilginç ve hayret verici bir durumdur. Ortak kültür bağları ve Avrupa düşünce sisteminin gelişimi her ikisini de duyarlı hale getirmiş olsa gerekir. Freud’un burada eski bilinene dayalı fakat yine de ürkütücü dediği aslında bastırılmış olanın geri dönüşünü yani tekinsizi⁴ çağrıştırmaktadır. Metafizik resimdeki korkutucu ürkütücü olan, muamma (enigma-bilmece) gibi kavramlar Freud’un tekinsizine tekabül etmektedir.

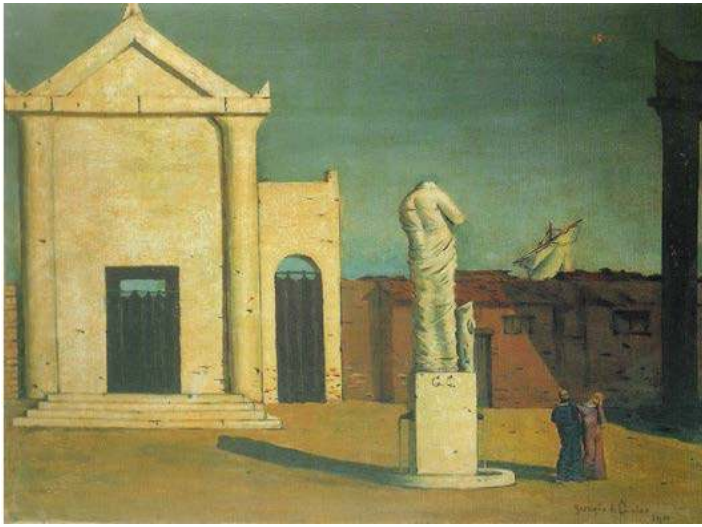
Chirico resimsel mekanın kurgulanmasında mimari prensiplerin yeniden ele alınması gerektiğini vurguluyordu. Bunun için perspektife başvurmuş, uzama nesneler ve gölgeler yerleştirmiştir. Ancak bu nesneler genelde birbirlerine yabancı, nedensellik ilişkileri açısından kopuk ve sonsuz yalnızlığa itilmiş gibidirler ve varoluşlarında şüpheli bir durum mevcuttur.

⁴**Tekinsiz:** Freud 1919’da yayınlanan “Tekinsiz” (Unheimlich-Alm. / Uncanny- İng.) adlı denemesinde (Sigmund Freud, “The Uncanny”1919, The complete Psychological Works of Sigmund Freud, Trans:A Stracey (London; The Hogarth Press,1964), s.224) bu kavramı pek çok açıdan tanımlamıştır.En tipik olanı şudur: Tekinsiz, bastırılarak (bilinçaltına itilerek) yabancılaştırılmış tanıdık bir fenomenin (imge yada nesnenin, kişi yada hadisenin) geri dönüşünü gerektirir. Bastırılanın geri dönüşü özneyi kaygılı, fenomeni ise muğlak kılar ve bu kaygılı muğlaklık tekinsizin şu esas etkilerini ortaya çıkarır: 1-Gerçekle hayali arasında ayırım yapamama, 2- Canlıyla cansız birbirine karıştırma (balmumu figürler, bebekler, mankenler, otomatlar), 3- Göstergenin göndergeye el koyması yada ruhsal gerçekliğin fiziki gerçekliğe el koyması. (Bu alıntıyı Hal Foster “The Uncanny; Studies in Parapsychology,Der Philipp Riff, New York,1963, s.54’ten aktarmıştır), (Foster,2011:33). Tekinsiz, bir tecrübe, ya da bastırılmış çocuksu kompleksler bir izlenimle yeniden canlandığında ya da üstesinden gelmiş olduğumuz ilkel inançlar bir kez daha doğrulanmış gibi görüldüğünde hasıl olur (Foster, 2011: 34).

Burada çizim araçlarıyla birlikte ele alınan çarpıtılmış mimari mekanlar klastrofobik bir etki oluşturur, tekinsiz işaretlere dönüşen çizim aletleri mühendis babasını çağrıştıracak şekilde ortaya çıkar, “akılcı perspektif dengesi bozuldukça, görsel dizgi de benzer olarak tekinsizleşir” (Foster. 2011: 96). Chirico durmadan eleştirdiği modern ressamların kaybettikleri arasında mimarinin prensiplerinin olduğundan bahseder. Mesela yay formu süsleme ile ilişkilendirildiğinde etkili olur, kaideler ve açık sütunlu geçitler metafizik etkiyi güçlendirirler ayrıca geometrik şekiller yüksek bir gerçekliğin sembolleridirler ve üçgen çağlar boyu mistik ve sihirli anlamlar içeren bir sembol ola geldiğinden Chirico bu formu resimlerinin geometrik altyapısını oluştururken kullanmış hatta bazı kompozisyonlarını doğrudan üçgen tuvaler üzerine uygulamıştır. Chirico mimari konstrüksiyonlarla ilişkilendirilen figür, manzara gibi resimsel tasarım elemanlarının yüksek metafizik etki yaratma özelliklerini önemser. Örneğin kemerlerin revakları, kare veya dikdörtgen çerçeve oluşturarak manzarayı çerçeveleyen pencereler, görüntüyü çevreden yalıtarak yoğunlaştırıyor böylece mimarlık doğayı tamamlayarak metafizik, yüksek bir değer ortaya koyuyor, figürler ve mekan kapı ve pencerelerin çerçevelerinde ortaya çıkıyor, üstlerinde yer alan kavis ve kubbelerle dramatik etki güçleniyordu. Burada oluşan en güçlü görsel-metafizik etki, görüntüyü kesen mimari unsurların devamında neler olup bittiğine dair oluşan merak duygusudur. Chirico “biz metafizik ressamlar, metafizik dünyanın işaretlerini tanıyoruz. Hangi neşelerin ve hangi acıların bir kemerin içinde, bir sokak köşesinde, bir odanın duvarları arasında yada bir sandığın içinde kapalı olduğunu biliyoruz....Biz metafizik ressamlar, gerçeği kutsallaştırdık” (Turani, 1992: 607) diyerek metafizik resmin geometrik mekan anlayışını neredeyse özetlemiştir.

Foster Chirico’nun çalışmalarını travmatik bir psikolojik geri plana dayandırmaktadır. Issız meydanların ortasında aniden ortaya çıkıveren ya da tekinsiz perspektifin yönlendirmesiyle bu meydana hakim olan genellikle erkek heykeller ataerkil bir nitelik sergilerler ve oidipal gerekçelerle babayı temsil ederler. Örneğin “Bir sonbahar akşamının muamması-1910” resminde (Resim-9) baba Dante heykeli formunda betimlenir. Ayrıca 1918 tarihli The Return (Dönüş) adlı çalışmada (Resim-10) bıyıklı baba figürü kısmen taşlaşmış bir örtüden yarı soyunmuş biçimde muğlak arzulanan bir eziyetçi, oğul ise gözleri ve kolları olmayan bir manken, bir otomattır.

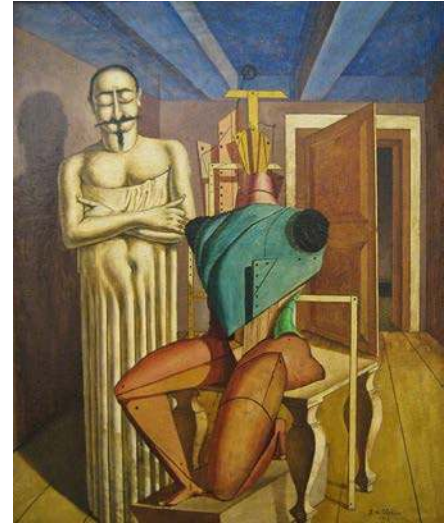
“Öznenin tuhaf figürleri ruh eşi edinmesi, tekinsiz nesnelerce yoklanması, kaygı verici perspektiflerin tehdidi altına girmesi, klastrofobik iç mekanlarla merkezileşmesi: Tüm bu muammalı gösterenler cinsel bir travmaya, bir baştan çıkarma fantezisine işaret ediyor. Eserlere hakim olan daha üstü açık kompleksler, paranoya ve melankoli de bu okumayı destekliyor; ki paranoyayı Gerçeküstücüler ilk önce De Chirico’yla bağdaştırmış, melankoliyi ise sanatçı bizzat çok sayıda başlık altında uyandırmıştır” (Foster, 2011: 98).



Resim 9: Giorgio De Chirico, *Bir Sonbahar Akşamüstünün Muamması*, 1910, Tuval üz. Yağlıboya, 45x60 cm

www.fonzedionede chirico.org/opere/pittura-2/1910-20/?lang=en Erişim: 23-01-2015

www.christies.com/lotfinder/paintings/giorgio-de-chirico-il-ritornante-5157382-details.aspx Erişim: 30-01-2015



Resim 10: Giorgio De Chirico, *Dönüş*, 1918, Tu. Üz.Y.boya, 94x77,9 cm.

Chirico babasını 1905’te 17 yaşında iken kaybetti. Ancak O resimlerine hakim olan melankolik atmosferi bu kayıpla ilişkilendirmedi, bundan ziyade İtalya’ya, neo-klasik üsluplara, eski ustaların tekniklerine v.b. duyulan nostaljiye bağladı.

Chirico’nun gerçekdışından gerçeğe, gerçeklikten düşlere doğru dolaşabilme yeteneği çocukluğa özgü bakıştaki duyarlılığın gücüne sahip olmasıyla ilgilidir. Çünkü ona göre ancak çocuksu bir hassasiyet ve düş dünyasının realitesi aracılığıyla aklın ve mantığın sınırlayıcılığı aşılabılır. “Bir sanat yapıtının gerçekten ölümsüz olması için tam anlamıyla insanın sınırları dışına çıkması gerekir: Sağduyu ve mantığa burada yer yoktur. Böylelikle düş ve çocuğun düşünce biçimine yaklaşacaktır” (Waldberg, 1997: 334).

Büyü, varlığın akıldışı yorumları, nesneler arası tuhaf ilişkiler ve etkileşimlerinin yanı sıra önsezi ve kehanet olgusu da Chirico'nun ilgi alanına giriyordu. 1913 tarihli *Gizem ve Yaratma* adlı metninde “.....Tarih öncesi insandan bize geçen belki de en harikulade duyu önsezidir. Önseziyi evrenin akıldışılığının sonsuz bir kanıtı sayabiliriz. İlk insan, tekinsiz işaretlerle dolu bir dünyada dolanıp durmuş, attığı her adımda ürpermiş olmalı” (Foster, 2011: 94) diyerek, önsezi ve benzeri hissedişlerin önemini vurgulamıştır. Hatta Chirico'nun bu konuyla ilgili kayda değer bir deneyimi de mevcuttur. Hayranlık duyduğu ve yakın arkadaşı olan şair Guillaume Apollinaire'e ithafen 1914'te yaptığı bir resmin geri planında yer alan şairin silüetinin alın seviyesinde ve şakağına rastlayan bölgesinde hedefi çağrıştıran dairesel bir çizgi bulunur. Ve şaşırtıcı bir tesadüfle “iki yıl sonra Mart 1916'da topçu Apollinaire, havan topu mermisinden kopan parçanın başlığını delmesi sonucu şakağından yaralanmıştır” (Waldberg, 1997: 334).

Chirico resimde nesneleri ya da dış dünyaya ilişkin tüm görüntüleri ele alırken onları varoluşa dair büyük soruların yanı sıra bir muamma/bilmece gibi resmetmekten bahseder. Anlamsız gibi görünse bile onların gizemleriyle uğraşmak ona göre gereklidir. Bunu yaparken bir tuhaflik müzesinde yaşar gibi bu dünyada yaşamak, kalbin en derin köşesinden (en gizemli ve en doğru olan yerden) dışarısını izlemek, ve geri kalan her şeyden vazgeçmek cesaretini göstermek gereklidir. Zaten nesneler ister metafizik amaçla ister başka bir nedenle ele alınsın, yalın ve kutsar bir biçimde resmedildikleri zaman onların düz gerçekliği aşan etkileyici nitelikleri ortaya çıkar. Bu nesnelerin durağanlığı ve üslubun dinginliğine rağmen gerçekleşir. Kaba üslupçuluk ya da toplumcu gerçekçi propagandist amaçlar hariç “nesnelerin görünüşünün yakından gözlenmesine dayanan herhangi bir modern resimde belirli bir büyü niteliğinin sezilmesi hemen hemen kaçınılmaz bir durumdur” (Lynton, 1982: 163). Aslına bakılırsa resim sanatının büyü, dış gerçekliğin, iki boyutlu düzlemin gerçek dışılığı üzerine aktarılması esnasında ortaya çıkar.

Nesneleri kutsarcasına resmetmenin en etkili sonuçları Giorgio Morandi'nin (1890-1964) çalışmalarında da görülür. Morandi sadece 1917-19 arası tipik metafizik resim disiplini içinde çalıştı. Bu dönem haricindeki çalışmaları sadece şişe ve objelerden oluşan sade kompozisyonlardır. Bunlar tipik metafizik resimlerle karşılaştırılmaz, ancak bu yalın nesnelere yüklenen asil büyüklük ve kutsallık hissi, soğuk mizacının mesafesi ve bu nesnelere

hakim olan hayaletlere özgü metafizik hava, bu çalışmalarını başka biçimde bu anlayışa yaklaştırır.

Carlo Carra (1881-1966) ile Chirico 1917 yılında Ferrara’da karşılaşır ve metafizik resim anlayışının tanıtılması ve okul oluşturulması konusunda bir anlaşmaya varırlar. Carra bu sırada bütün Fütürist geçmişini bir yana bırakarak metafizik resim anlayışını benimsedi. Carra ve Chirico Valori Plastici dergisinde metafizik resimle ilgili yazılarını yayınlamaya başladılar. Valori Plastici dergisi metafizik resmin tanıtımında oldukça etkili oldu ve pek çok sanatçının lanse edilmesi işlevini de yerine getirdi. Chirico’nun en önemli yazıları burada yayınlandı. Carlo Carra’da burada Morandi ve Derain hakkında monografiler yayınladı. Carra daha 1915 civarında fütürizmden vazgeçmiş ve İtalyan primitiflerine yönelmiştir. Çünkü Carra zanaatçılara has eski disiplinin ve ahlakın önemine inanmıştı. Giotto’da formun büyüleyici sessizliğini, Ucello’da eşyaların kardeşliğini bulmuş ve bu mistik havayı kendi resimlerine egemen kılmıştır. Bütün bu düzene dönüş hareketi içinde en radikal dönüşüm Carra’da gerçekleşmiştir. Zira metafizik durağanlık, sessiz ve derin düşünceye dalma gibi kavramlar, fütürizmin devinim, parıltılı ışıklar ve patlama gibi kavramlarıyla taban tabana zıtlık oluşturuyordu.

Mankenler, balık formlu kalıplar, topalar, zarlar, matematiksel ve mimari işaretler, resim içinde resim gibi standart metafizik resim göstergelerine rağmen Carra’nın resimleri De Chirico’nunkinden bazı farklılıklar içerir.

“Sözgelimi Carra’nın mankenleri hiçbir kaygı uyandırmaz, bunlar terzi atölyelerinde görülen prova mankenleridir ve üstlerine giydirilen elbiseler de robottan çok oyuncak bebekleri andırır. Genel olarak Carra’da madde yumuşaktır, et gibidir, renkse et rengidir, ışıltılıdır. Kişilerle ilgili desen tıpkı kompozisyonun bütününde olduğu gibi, Henri Rousseau ile benzerliği doğrulayan naif bir nitelik taşır” (Waldberg, 1997: 336).

Metafizik resim savaş, büyükşehir yaşamı ve gittikçe karmaşıklaşan teknoloji dünyasıyla boğuşarak bunları resimsel dönüşüme uğratmaya ve üsluplarını oluşturmaya çalışan genç sanatçılar üzerinde önemli bir etki yaratmıştır. Bu İtalyan işi sanatın genç Alman realistlerini etkilemiş yolu da aslında ilginçtir. Bu etkileme şekli ne bir müze ne de bir sergi yoluyla, bu etkilenme Mario Broglio’nun 1918’den itibaren Roma’da çıkarmaya başladığı Valori Plastici adlı dergi aracılığıyla olmuştur. Broglio gazeteci, koleksiyoncu ve İtalyan

gelenekleri doğrultusunda avangardın yenilenmesine çalışan birisiydi. Etrafına topladığı bir grup genç ressamın seslerini duyurmaları için dergiyi onların hizmetine sunmuştu. Broglio Chirico'yu Roberto Melli sayesinde tanımış ve dergide yayınlanan ilk monografi 1919 yılında Chirico hakkında olmuştur. Ağırlıklı olarak metafizik resim hakkında makaleler yayınlamasının yanısıra dergi Picasso, Braque, Leger, Severini, Metzinger, Blanchar ve Laurens gibi sanatçıların tanıtılmasını da sağlamıştır. Böylece savaş sırasında metafizik resmi formüle etmek isteyen sanatçılar Ferrara' da biraraya gelmiş oluyorlardı. Savaş sonrası Avrupasında hızlı bir biçimde popülerleşen dergi Almanya'ya Hans Goltz Münih Kitaplığı sayesinde girmiştir. Bu sayede H. Davringhausen, G. Grosz, M. Ernst, G. Schrimph gibi sanatçılar, Chirico, Carra ve Morandi'nin resimlerini kendi kendilerine keşfetmişlerdir. Burada ilginç olan Yeni nesnelcilik akımının ressamaları Carra'nın ılımlı metafizik anlayışı üzerinde dururlarken, Max Ernst, De Chirico'nun sürrealizme öncülük eden resimsel buluşları üzerinde yoğunlaşmıştır. George Grosz'un etkilenme biçimi daha farklıdır. Daha doğrusu "Verist Grup" devrim idealleriyle, metafizik ideali bağdaştıramamış, metafizik üslubun berrak ve duru yönünden kısmen yararlanıp, bu akımın burjuvaya özgü yanını ise reddetmişlerdir. Metafiziğe özgü otomatların psikolojik ve tekinsiz etkisi, toplumsal eleştiri ve yabancılaşma kavramlarına denk gelecek şekilde dönüştürülerek kullanılmıştır. Birey kendi tekil yazgısı içinde değil kolektif ve mekanik bir kavram olarak ele alınmıştır. Yeni nesnelcilik ressamaları, metafizik resim ve Novecento grubunun orijinal resimlerini ancak 1921 yılında Berlin Ulusal Galeride açılan "Genç İtalya" gezici sergisi aracılığıyla görebilmişlerdir.

Chirico ve Carra'nın genç Alman ressamalarını etkileme nedenleri: Anın kesintiye uğraması ve varoluşun nesnelleştirilmesi, yalıtılmış/dondurulmuş kişilik, isyanın doğallaştırılması, atmosferin metafizik soğukluğuna karşın içtenliğin sezinletilmesi gibi kavramlar nedeniyledir. Bu resimlerde görünüşte alışılmış olan nesnelerden yepyeni ve değişik bir dünya oluşturulmuştur. Terkedilmiş mekanlar, uzayıp giden kaynağı belirsiz gölgeler, nedenleri belirtilmeyen sırlar (muamma/bilmece). Oysa burada nesneler, mimari yapılar, heykeller, bebekler, otomatlar, geometrik aletler kısaca her şey apaçık ve kesin çizgilerle yalnızlıklarından şüphe edilmeyecek biçimde betimlenmiştir.

"Pittura Metafisica'nın Alman ressamlar üzerindeki etkisi çift yönlüdür: 1- Alman Sanatçılar onları şaşırtan yabancılaştırıcı perspektif etkisinin kullanımıyla gerçek

olmayan alan duygusunu almışlar, böylece nesneleri ve figürleri havasız ve camsı bir atmosferde, kolaj mantığında, birbirine zıt perspektifler altında yansıtabilmişlerdir. 2-Metafizik ikonografinin iki elementi; otomatları ve mimari mekanları dönüştürmüşlerdir. Yani insan figürünün yorumlanmasında, terzi mankenleri, otomatlar, cansız heykellerin yeni bir amaç bağlamında ele alınması. Chirico'da mimari mekan, boş alanlar ve arkasında yaşam olmayan binalar olarak görünmekte, Carra'da ise siyah pencere dizilerini gösteren yüksek binalar şeklindedir. Robot veya bebek şeklinde olan insan mekanik bir biçim almıştır" (Schiemed, 1981: 22).

Yeni nesnelciler burada metafizik resim anlayışından önemli bir dönüşüm gerçekleştirdiler: Chirico ve Carra'nın dünyasının zamansızlığını ve sonsuzluğunu kendi dönemlerinin gerçeklerine ve özel hayatın baskılarına doğru dönüştürdüler. Bu konudaki en tipik örnek George Grosz'dur. Gri Gün, Cumhuriyet Otomatları, Güzel Fritz gibi resimlerinde İtalyan meydanlarının zamansızlığını, terk edilmişliğini / yalnızlığını, modern büyükşehir mimari mekanlarına adapte etmiştir. Grosz burada savaş sonrası toplumunu eleştirel bir boyutta yansıtabilmek için metafizik resmin otomat ve mankenlerinden yararlanmıştır. Cumhuriyetin Otomatları (Resim 11) bu konuda tipik bir örnektir. Otomatlar protez el ve ayaklara sahip figürlere dönüşmüş, bunlar sistemin dişlileri ve çarkları arasında sıkışmış biçimde yine metafizik mimari mekan yorumuyla ele alınıyorlar. Burada bütün işler hakim sınıfın öngördüğü plana göre yürütülmektedir.

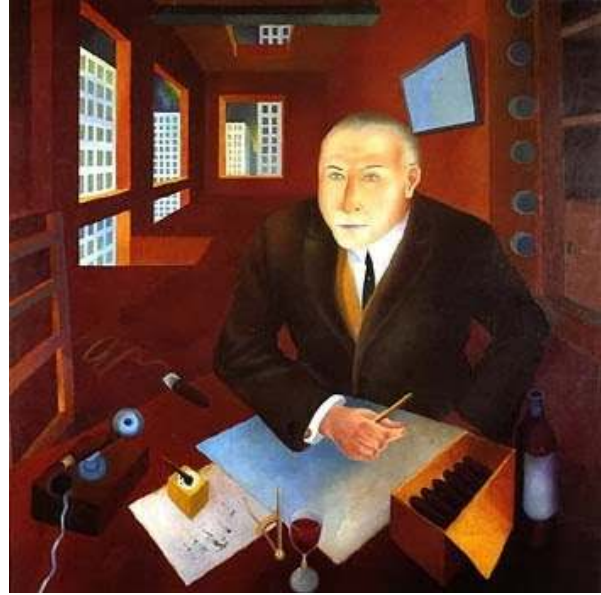
Heinrich Davringhausen'in Der Schieber (Karaborsacı) adlı resminde (Resim 12) ise metafizik mimariden alıntılar yapılmış, pencerenin deliklerinden içeri bakan dış dünya tek formu mimari biçimlerle ifade edilmiş, tekinsiz perspektif ve geometrinin kullanılmasıyla iç mekanda gerilim arttırılmıştır. Burada ruhsuz olan dış dünya, ruhsuz olarak çalışan kişiye meydan okuyor. Bu kişinin ruhsuzluğunun etkisi, mekanik bir biçimde resimlenmesiyle arttırılıyor, sadece telefonu ve yazı malzemeleri onu dış dünyaya bağlıyor, sigara ve şarabını içmeye zaman bırakmıyor.

Metafizik resmin mirası olan boş alanlarla ilgili yorumlara Schrimph ve Raderscheidt'te de rastlarız. Carl Grossberg'in insansız endüstriyel resimlerinde Chirico'nun tematiği sanki teknik dünyaya uyarlanmış gibidir.



Resim 11: George Grosz, *Cumhuriyetin Otomatları*, 1920, 60x47,3 cm., Suluboya

en.wikipedia.org/wiki/George-Grosz Erişim: 04-02-2015



Resim 12: H.M. Davringhausen, *Karaborsacı*, 1920, Tuval Üz. Yağlıboya.

Erişim: 04-02-2015

Weimarart.blogspot.com.tr/2010/06/heinrich-maria-davringhausen.html

1920’lerde Alman Yeni nesnelcilerini İtalya üzerinden etkileyen sadece Chirico ve Carra değildi. A. Funi, M. Sironi, U. Oppi, F. Casorati gibi Novecento grubunun ressamı da özellikle verist grup dışındaki Yeni nesnelciler için ilham kaynağı olmuştu. “Bu sanatçıların gerçekçilik ve geleneksel klasisizmi bir araya getirişleri beğeniyle karşılanmış ve çalışmalarından kimi öğeler ödünç alınmıştı” (Michalski, 2003: 15).

Metafizik resim Yeni Nesnelcilerin yanı sıra pek çok sanatçıyı farklı biçimde etkilemeyi sürdürmüştür. Herşeyden önemlisi gerçeküstücülük, dadaizmle birlikte metafizik resmin bulguları üzerine inşa edilmiştir. Ancak metafizik okul bir kübizm gibi yaygın bir sistem halini almadı. Yine de De Chirico merkezi bir figür olarak ilgi görmeye devam etti. Tinsellik / ruhsallık, melankoli ve gizem gibi kavramlar söz konusu olunca, belirli bir amaç birliğinin sağlandığı bir oluşum olmayı sürdürdü.

3. BÖLÜM

YENİ NESNELLİK (NEUE SACHLICHKEIT)

3.1 – Weimar Cumhuriyeti’nin Kültürel Görünümü

I. Dünya Savaşının hemen ertesinde Weimar Cumhuriyeti çok zor koşullar altında ve karmaşık bir dönemde ilan edildi. Denizci askerlerin ve Spartakislerin ayaklanması (1919), Hitler Darbesi (1923) gibi sağdan ve soldan gelen darbelere rağmen SPD’nin (Alman Sosyal Demokrat Partisi) eski bürokratlarla gerçekleştirdiği taktiksel ittifaklar yeni cumhuriyeti ayakta tuttu. 1919-1933 arası 14-15 yıllık dönemde sol ve sağ arasında, tutuculukla özgürlük arasında gidip gelen zıtlıklar içinde bir Weimar kültürü oluştu. Bu kültür,

“bir yandan Avrupa kökenli solcu entelektüeller – Erns Bloch, Walter Benjamin, Max Horkheimer, ve diğerleri – ile böbürlenirken; diğer yandan Stalinist kültür politikasının dogmatik savunucuları olan ve dolayısıyla Weimar Kültürü’nün Alman Demokratik Cumhuriyeti tarafından kabulünün gecikmesine sebep olan Alfred Kurella ve Johannes R. Becher gibi figürleri de yetiştirmekteydi” (Michalski, 2003: 7).

Weimar Cumhuriyetinde kültürel kalkınma aydın politikacıların bireysel çabalarından ibaret kaldı. Cumhuriyetin belirli bir kültür sanat politikası yoktu. Daha doğrusu politikacıların sanatla ilgilenme seviyeleri düşüktü. 1925-1933 arasında devletin başında olan Hindenburg dini ve askeri yayınlar dışında hiç kitap okumamıştı. Bu duruma rağmen “Weimar kültürünün karakteristik temsilcileri Marlene Dietrich, Fritz Lang, Erwin Piscator, George Grosz ve Walter Gropius gibi kişilerdir. Film, tiyatro, mimari ve tasarım -özellikle de karikatür- kültürün kendini halka açtığı, Weimar dönemine özgü bir olgunun sürecini temsil eder” (Michalski, 2003: 11).

1919’da Walter Gropius’un Weimar Güzel Sanatlar Okulu ile Sanat ve Zanaat Okulunu birleştirerek kurduğu Bauhaus Okulu da Yeni nesnellikle birlikte Weimar Cumhuriyetinin en önemli kültürel oluşumlarından biridir. Yapı evi anlamına gelen Bauhaus tasarım okulunu hazırlayan girişim Werkbund’dur. Temel amacı ulusal beğenin geliştirilmesi olan Werkbund, 1907 yılında bürokratlar, sanayiciler, tüccarlar, mimarlar ve sanatçıların bir araya gelerek oluşturdukları bir birliktir ve “sanat, zanaat,

sanayi ve ticareti kaynaştırarak, kapitalizmle kültürü uzlaştıracak çabalar” (Artun ve Çavuşoğlu, 2011: 188). Bauhaus’da buna paralel bir sistem olarak mimarlık, endüstri ve sanat arasında kopuk olan bağlantıyı kurmaya çalıştı. Endüstrileşmenin gelişmesi endüstriyel ürünlerin tasarlanması gerekliliğini doğurunca sanat ve zanaat arasındaki eski ayrım bir tarafa bırakılarak yeni bir öğretim sistemi oluşturulması gerekmişti. Bauhaus’la birlikte bu açık önemli ölçüde kapatılmaya çalışılmış ve daha sonra yapılacaklar için önemli adımlar atılmıştır. Endüstriyel tasarım, grafik tasarım gibi yeni alanlar Bauhaus sayesinde birer disipline dönüşmüşlerdir. Bauhaus’un başarısında, daha ilk kuruluş aşamasında eğitim kadrosunda yer alan ünlü ve yetenekli sanatçıların (P.Klee, O. Schlemmer, W. Kandinsky, L.M. Nagy, J. Itten gibi) büyük payı olmuştur. Sonuçta “Bauhaus, işlevsel mimarisi ve amaca yönelik tasarımıyla, farklı sanat dalları içindeki uzmanlık gerektiren öğelerin üstesinden gelmeyi amaçlayan bir çabanın güzel bir örneğidir” (Michalski, 2003: 13).

Weimar Cumhuriyeti toplumsal dinamikler üzerinde bir grup için özgürlüğü ve bireyselliği teşvik edici bir unsur olabilirken bir diğer grup için kültürel yozlaşma ve aşırı rahatlık anlamına geliyor ve çatışmayı körüklüyordu. Bu nedenle kültürel başarılar uluslararası bir nitelik kazanmasına rağmen kendi dönemlerinde toplumun geneli üzerinde çok az etkili olabildiler. Weimar Kültürünün zıtlıklarla örülü yapısı, Alman toplumunun çelişkilerini de ortaya koyuyordu. “Sonuç itibarıyla bu kültür, o dönemde koşulsuz moderniteyi isteyen ama bir yandan da ondan korkan; ağırbaşlı ve objektif bir akılcılık ile dışavurumcu ve akılcı mantıksızlıkların kalıntıları arasında kalmış olan Alman toplumunun bir yansımasıdır” (Michalski, 2003: 13). Bu cumhuriyetin iki önemli oluşumu, Bauhaus ve Yeni nesnellik de en sonunda Nazi iktidarının hışmına uğramaktan kendini kurtaramayacaktır.

3.2 – Yeni Nesnellik, Dışavurumculuktan Sonra Alman Resmi

1918’de Richard Huelsenberg öncülüğünde George Grosz (1916’ya kadar Georg Ehrenfried Grosz), John Heartfield (Helmut Herzfeld), Raoul Hausmann ve Johannes Baader tarafından kurulan Berlin Dada grubu, Rusya’daki Bolşevik devriminin de etkisiyle dada’nın Almanya’da siyasal bir başkaldırı sanatına dönüşmesine neden

olmuştu. Sol görüşlü olan bu grubun üyeleri sanat karşıtı etkinliklerini propaganda ile birleştirmişlerdi. Absürd metinler okuyup, absürd gösteriler yapıyorlardı. Örneğin Baader bir ayinde İsa'ya saldırıyor, Weimar Cumhuriyeti'nin kuruluş töreninde ise el ilanları dağıtarak cumhurbaşkanlığına aday oluyordu. Ancak Berlin Dada grubu sadece bu eylemleriyle kendini gösteren salt bireyci ve anarşist bir kuşak değildi, onların bu davranışlarını yönlendiren başka itkiler de mevcuttur ve “bu anarşizm ve bireyciliğin temelinde, tedirgin ve mutsuz bir kuşağın kendi çağı ile hesaplaşmasını zorunlu kılan mihenk taşlarının yer aldığı görülür” (Genç, 1983: 105). Berlin dada grubu sanatçıları, savaş sonrası bütün değer yargılarının yerle bir olması sonucunda ortaya çıkan yeni Dünya koşullarıyla hiçbir bağ kuramayan expresyonizme de karşı çıkarak onu milliyetçi ve romantik bir akım olmakla suçladılar. Onlara göre “dışavurumcuların ezilmişlik, yoksulluk ve mutsuzluk edebiyatının, karşı olduğu şeyleri meşrulaştırmaktan başka, (halkı bu tür manzara veya görüntülere alıştırmaktan başka) bir yararı ve işlevi yoktu” (Genç, 1983: 105). 1918'deki Berlin dada bildirgesinde dışavurumculuğa yönelik eleştiriler bu eksen üzerinde yoğun biçimde çeşitlenerek sürüp gidiyordu. Yaşamın kendisinin en az sanat kadar ilginç olduğunu öne süren dadacılar dışavurumculuğun yaşamdan kopuk içe dönüklüğüne de karşı çıkıyorlardı. 1920'ler civarında expresyonizm kendini tüketiyor ve ütopyik hayalleri inandırıcılığını yitiriyordu. 1918 Kasımındaki Alman devrimiyle tekrar canlanma gösteren bu akım özellikle sinema sanatında etkili olmuştu. Bu yıllarda “taşra barları ve dans kafeleri bile dışavurumcu tarzda çentikler ve fasetlerle süsleniyordu. Fakat akımın bu şekilde yaygınlaşması, aynı zamanda salt bir stilizasyon seviyesine indirgenmesine neden oldu ve böylelikle resimde karakteristik bir tarz biçimi olarak önemini kaybetti” (Michalski, 2003: 15).

Diğer taraftan daha önce pratiğini yaptığı dışavurumculukla bir muhasebeye giren Otto Dix 1920'lere doğru bu duyguyu reddetmişti. Dix'in savaş deneyimleri ona savaş sonrasında burjuvanın ikiyüzlülüğüne karşı özel bir duyarlılık oluşturmasını sağladı ve onların görmek istemediklerini betimleyebilmek için nesnel bir yolu tercih etti. Bu onun grileri ve ara değerdeki renk tonlarını kullanmaya başladığı ve aslında doğal dünyanın expresyonizmde olduğu gibi bu kadar renkli olmadığını kendine itiraf

ettiği bir dönemdi. Böyle bir yönelim ona temsile dayalı biçimlendirme için daha geniş bir ifade imkanı sağladı.

Grosz gibi erken dönemlerinde dışavurumcu olan ressamlar (Dix, Scholz, Schlichter v.b.) 1920'ler civarında nesnel bir tutuma doğru evrildiler. Bu şekilde dada ve dışavurumculuktan gelen bu ressamlar Yeni nesnellığe dahil olduklarında bu akımın Verist⁵ kanadını oluşturdular.

Dışavurumculuk ve savaş sonrası ortaya çıkan temsili dünyanın betimlenmesine dair belirtiler bir akım olmaktan uzaktı. Ancak yine de pek çok sanatçı artan bir ivmeyle *düzene çağrı* (rappel a l'ordre) ya cevap vermeye başlamıştı. Düzene dönüşle ilgili bölümde belirtildiği gibi başta Picasso olmak üzere Derain, Metzinger, Carra gibi sanatçılar klasik biçimlendirme yöntemlerine başvurarak bir tür neo-klasik çalışmalar ortaya koymaya başlamışlardı. Bütün bu gelişmelerin sonucu olarak Almanya'da 1920'ler civarında belirli bir sanatçı kuşağı da nesneleri temsile dayalı biçimde ele alıp mesafeli ve nesnel bir tutumla gözlemleyerek çalışmaya başlamışlardı ve bu süreç kesintisiz bir gelişme içinde ilerliyordu. Almanya'daki bu gelişme sadece Berlin'de değil taşra kesimlerde de gözlemleniyordu. Bir tür post veya anti-dışavurumculuk denebilecek olan bu tarz 1922-24 arasında yaygınlaşarak gelişmiş ve geniş çevrelerce kabul görmüştür. Böyle bir yaklaşımda önemli olan, buradakine ve şimdiye yoğunlaşmak, günlük yaşama, pencereden dışarıya, sokağa ve orada akıp giden yaşama, dondurulmuş bir ana dair samimi bir gözlemin sonucu olan resimler yapmaktır.

“Bu duruşun kökleri 1920'lerin başlarında ortaya çıkan yeni yaşam bilincindeydi. Dışavurumculuğun fantastik düşleri ve hisleri, yerini yeni akılcı bir görme eylemine; pratik, mümkün ve gerçek olana dair bir hisse bırakıyordu. Dışavurumculuğun geleceğe dair vaatlerinin yerine mütevazı bir hayatın sıradan

⁵**Verizm:** Doğruculuk. Köken olarak Latincedeki “verus”tan gelir, doğru anlamındadır; veya İtalyanca'daki “verismo”dan (İtalyan Operasındaki Natüralist akımdan) kaynaklanır. Doğruculuğu savunanlar Neue Sachlichkeit'e dışavurumculuk veya dada aracılığıyla gelmişlerdi ve bu iki akımın ideolojik dürtüsünü yeni temsiliyetçiliğe aktarmak istiyorlardı. Fakat verizm Yeni nesnelciğe biçimsel bir alternatif olmaktan ziyade onun kısıtlanmış bir türüydü. Sanatçıların toplumsal eleştiriye olan ilgisi ve bunun sonucunda ortaya çıkan temsili formun yoğunlaştırılması, karikatüre yönelik bir eğilimi açığa çıkarıyor, bu ise verist çalışmalarda betimlenebilecek olası konulara bir sınırlama koyuyordu. Başlangıçta verist olan sanatçıların hemen hemen hepsi daha sonra ılımlı bir nesnellığe geçiş yapmıştır. Özellikle Grosz örneğinde gözlenen dönüşümün en önemli sebebi de sanatın siyaset karşısındaki güçsüzlüğünden doğan hayal kırıklığıdır (Michalski, 2003: 20).

küçük ölçekli mutlulukları geliyor; kozmik coşkuya karşılık ise dünyevi ve sosyal kısıtlamaların iç görüşü konuluyordu. Çevreleyen dünyaya yeni bir ışık altında bakılıyordu” (Michalski, 2003: 16).

1925 yılında sanat eleştirmeni Franz Roh tarafından Post-ekspresyonizm-Büyülü gerçekçilik diye nitelendirilen bu yeni yönelimli sanatın özellikleri şu şekilde ortaya konmuş; dünyevi nesneler, cam gibi parlak, pürüzsüz, minyatür gibi, serin ve soğuk, ince boya katmanları gibi, kompozisyonlar için ise, genellikle yatay ve dikey çizgiler, tek kaçış noktalı hissi veren düzenlemeler, gibi nitelendirmeler yapılmıştır.

Mannheim Şehir Galerisi ve Müzesinin (Kunsthalle Mannheim) de yöneticisi olan, sanat tarihçi ve eleştirmen Gustav Friedrich Hartlaub (1884-1963), *Das Kunstblatt*’ın⁶ Yeni nesnelci eğilimlerle ilgili 1922’de yaptığı ankete sınırlayıcı bir yaklaşımla sağ ve sol ayrımı yaparak cevap vermişti; sağ kanadı daha çok klasikçi ve ebedi bir tutum takınan sanatçıların oluşturduğunu, sol kanadı ise eleştirel ve toplumsal içerikli yönelimlerle kaosu ve çağın gerçeklerini ele alan veristlerin oluşturduğunu belirtmiştir.

Hartlaub daha sonra 1923 yılında sanatçılara, galericilere ve müzelere “*Neue Sachlichkeit*” başlıklı bir genelge/bildiri gönderdi. Amacı bu yeni oluşan çağdaş resim sanatıyla ilgili toplu bir sergi düzenlemektir ve projesini şöyle açıklıyordu;

“Kaygım, son yıllarda ne fazlaca İzlenimci, ne de soyut derecede Dışavurumcu olan; ne dış duyularla saf bir seviyede ilgili, ne de içsel olarak tamamen yapıcı olan sanatçılara ait çalışmaları bir araya getirmek. Pozitif, somut gerçekçiliğe sadık kalan- yahut sadakatlerini tekrar doğrulayan-ve bunu yaparken de bir inanç ögesi sergileyen sanatçıları sergilemek istiyorum...Her iki kanat da gözönünde bulundurulacak, ‘Sağ’ kanadın (Neo-Klasizm vb.) yanısıra, Beckmann, Grosz, Dix, Drexler, Scholz gibi sanatçıları da içerdiği söylenebilecek olan ‘Sol’, yani ‘Verist’ (Realist) kanat da yer alacak” (Michalski, 2003: 18).

⁶ **Das Kunstblatt**: 1917-1932 yılları arasında Berlin’de yayınlanan bir sanat eleştirisi dergisidir. Paul Westheim’in editörlüğünü yaptığı bu yayın, *Neue Sachlichkeit*’in sahip olduğu her sanatsal merkezi kapsamanın yanı sıra, eleştirilere, makalelere ve sergi-kitap yorumlarına yer veriyordu. Teorik bir araç olmak gibi bir kaygısı olmasa da, bu dergi *Neue Sachlichkeit*’in en önemli yayın organı olarak hayatını sürdürdü (Michalski, 2003: 24-27).

Hartlaub'un açıklamalarından da anlaşıldığı gibi Yeni nesnellik, neo-klasikçi yaklaşımlardan verist kanada kadar geniş bir yelpaze içinde yer alan üslupsal yaklaşımları içeren geniş bir kavramdı. Ama yine de Yeni nesnellik daha çok neo-klasikçi eğilimlere paralel bir anlamda kullanılır. Dadaist ve dışavurumcu deneyimlerden gelip bu oluşuma dahil olan verist ressamalar da bir süre sonra iğneleyici ve eleştirel yanlarını bir tarafa bırakıp daha nesnel bir tutuma doğru yönelmişlerdir.

1923 yılında açılması planlanan sergi, siyasi ve ekonomik kargaşadan kaynaklanan olumsuzluklar yüzünden ertelendi ve ancak 1925 Haziranında açılabilir. Mannheim Şehir Galerisi ve Müzesinde (Mannheim Kunsthalle), "Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus / Yeni Nesnellik. Dışavurumculuktan sonra Alman Resmi" adı altında bu sergi açıldı. Burada yer alan 124 çalışmanın çoğu Hartlaub'un sağ kanat diye tabir ettiği sanatçılara aitti. (Sergide G. Schrimph, C. Mense, A. Kanold gibi Münihli Yeni nesnellik ressamalarına ait 50 adet resim yer almıştı). Bir akımın ya da hareketin adı ilk kez grubun dışından biri tarafından veriliyordu. Daha doğrusu bir serginin adı akımın da adı olmuştu. İsim yerleşti ve itiraz görmedi. Serginin düzenleniş şekli günümüzdeki küratoryal yaklaşımları da çağrıştırmaktadır. İzleyiciler ve eleştirmenler tarafından ilgiyle karşılanan sergi daha sonra Almanya'nın Saksonya, Turingiya gibi eyaletlerindeki şehirlerde de tekrarlandı ve bu sayede Yeni nesnelliğin popülerliği de artmış oldu.

Yeni nesnelliğin belirli bir programı veya manifestosu yoktu. Bu belki de dışavurumculukta bolca var olan bu türden unsurlara karşı içten içe oluşan bir tepkiydi. Picasso, Kirchner, Kandinsky gibi temsil ettikleri akımları sürükleyen taşıyıcı bir figüre sahip değildi. Weimar Cumhuriyeti'nin çeşitli merkezlerine yayılmış sanatçılarca temsil ediliyordu ve bu sanatçılar yaşadıkları mekanın ruhunu (Genius loci) da yansıtabiliyorlardı. Belirli sanatçı gruplarının baskın olmadığı Yeni nesnellikte Grosz, Dix gibi önde gelen ressamalar bile eşit konumda ele alınırlar.

3.3- Yeni Nesnelci Resim ve Kimi Yönelimler Açısından Neue Sachlichkeit Ressamları

Yeni nesnelci resim her şeyden önce nesnelerin dünyasına tutunur, Yeni nesnelci sanatçı nesnenin kendisini birincil derecede önemser ve onu sanatsal yollarla izole ederek biçimlendirir. Buradaki temel ilgi, görsel açıdan katı ve hacimli bir biçimlendirmeye nesnenin anlamını yapısal açıdan arttırmaktır. Yeni nesneciliğin eşyalara sert ve izole edici bir yaklaşımı vardır ve nesneler sorgulanmaksızın ve onlara tamamen inanılmaksızın oldukları ve göründükleri gibi ele alınırlar.

“Ölüdoğa çalışmalarında sanatçının yapıcı, düzenleyici bir kompozisyon sağlama çabası özellikle belirgindir. Görünümün izole edici sertliği, onun kendi kompozisyon ilkelerini yansıtmayı amaçlar; sanki ‘nesnellik’ kavramının - nesneleri duygusuz ve objektif bir şekilde kayda geçirmenin – belirsizliğini ölüdoğa resminde keşfetmeyi hedefliyor gibidir. Neue Sachlichkeit ölüdoğalarında, donmuş yaşamın, nesnelere yoğunlaşan fazlasıyla tanımlanmış bir sunumu ortaya çıkar” (Michalski, 2003: 162).

Nesneler ya da eşyalara yönelik bu türden nesnel ve izole edici tavır sonucunda onların temsil özellikleri öyle bir kesinlik ve açıklıkla değerlendirilir ki sonuç büyüleyicidir. Ancak ortaya çıkan bu şaşırtıcı (büyülü) gerçeklik, Sürrealist bir geri plan ya da sıra (gize) sahip değildir ya da öyle fazladan bir iddiada bulunmaz. Zaten o sıralarda yeni yeni yeşermekte olan sürrealizm bu türden bir resimsel misyonu üstlenerek kendini oluşturmaktaydı. Gerçeküstücü amaçlardan farklı olarak pek çok Yeni nesnellik resmi gerçekliğin büyülu boyutunu belirler, ortaya koyar ve gösterir. Bu resimlere bakan izleyiciler kafaları karışmadan şaşkınlık duygusunu yaşarlar.

Yeni nesnelci resimde figür ve mekan ilişkisi psikolojik değerlendirmeler açısından önemlidir. Klasikçi çağrışımlarına rağmen figürler asla içinde yer aldıkları mekana şekil vermezler, bunun yerine mekan, figürlerin iç ve dış boyutlarını vurgular ve çevreyle ilişkisinin kurulmasını gerçekleştirir. Böyle bir yaklaşım zaman zaman klostrofobik mekânsal algıların ortaya çıkmasına neden olur. Nesneler ve figürlerin izole ve net bir biçimde ele alınması doğal ve organik bir bağlantının kurulmasını güçleştirir ve bu durum resimde gösterilen dünya ile izleyici arasında eşzamanlı bir boşluk ve mesafe hissinin doğmasına sebep olur.

Yeni nesnelci resimdeki perspektif yanılsaması merkezi gibi görünse de aslında öyle değildir. Nesneler ve mekânsal unsurlar birbirinden farklı uzamsal katmanlar üzerine inşa edilir. Yani birden fazla kaçış noktası kullanılır ve bunlar kusursuz bir biçimde kaynaştırılır. Klasikçi bir perspektif derinlik yoktur, geri plan ve ön bölüm arasında netlik açısından çok büyük bir fark bulunmaz. Böyle bir yaklaşım, daha önce de belirtildiği gibi Gümrükçü Rousseau'da ve Konrad Witz gibi erken 15. yy Kuzey Avrupa resmi temsilcilerinde görülen sezgisel perspektif kurgularını çağırıştırır. Bu da Yeni nesnellik ressamlarının bu dönem sanatçılarıyla nasıl bir ilişki içinde olduklarını açıkça ortaya koyar.

3.3.1- Ele Alınan Konular ve İşlenen Temalar Açısından Yeni Nesnelci Resim Anlayışı

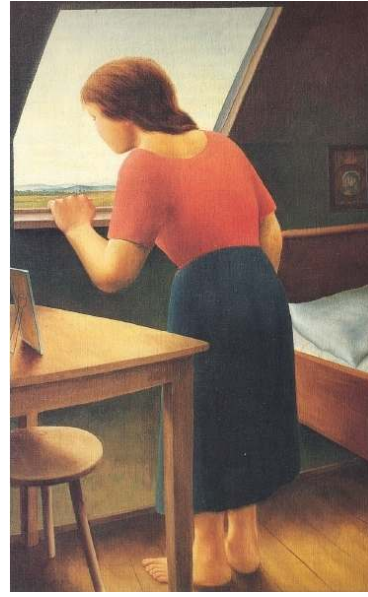
Yeni nesnelci ölüdoğa çalışmalarında sanatçılar yapıcı ve düzenleyici bir kurguya ulaşma amacındadırlar. Ama yine de belirsiz bir uzam duygusuyla oluşturulmaya çalışılan düzenlemelerde organik olmayan bir uyumsuzluk sözkonusudur. Genellikle kauçuk bitkiler ve kaktüsler insanlık hallerinin bir metaforu olarak kullanılır. Özellikle kaktüs pek çok Yeni nesnelci sanatçının ele aldığı bir ölüdoğa malzemesidir ve neredeyse bu akımın temel motifi haline gelmiştir. Ayrıca istikrarlı bir biçimde sadece eşyaları düzenleyerek onların resimlerini yapan Morandi'nin kaktüslü bir natürmortu Yeni nesnelcilerin bu bitkiye olan ilgilerini körüklemiştir. Kaktüs formu kristalize yapısıyla geometrik ve organik çağrışımlara sebep olduğu gibi inorganik olanın da sembolüdür. Georg Scholz Cacti and Semaphere (Kaktüsler ve Flamalar) resminde (Resim 13) “inorganik bir nesneyle karşı karşıya getirilen camsı bir soğukluk algısı ile virtüozik bir biçimde oynar. Neue Sachlichkeit'in bitki içeren ölü doğalarındaki yapaylık ögesinin en iyi örneği belki de burada bulunur” (Michalski, 2003: 165).



Resim 13: Georg Scholz, *Kaktüsler ve Flamalar*, 1923, Kotrplak Üz.Yağlıboya, 69x52 cm.

<https://offtheorange.wordpress.com/2009/10/23/georg-scholz/> Erişim: 29.04.2015

[commons.wikipedia.org/wiki/File:Georg-Schrimph-Madchen-am-Fenster-\(1925\).jpg](https://commons.wikipedia.org/wiki/File:Georg-Schrimph-Madchen-am-Fenster-(1925).jpg) Erişim: 30.04.2015



Resim 14: Georg Schrimph, *Penceredeki Kız*, 1925, Tu. Üz.Y.boya, 77,5x48,5 cm.

Yeni nesnelciler köşeli şişeler, kaplar, enstrümanlar, cerrahi gereçler gibi günlük yaşamda kullanılan sıradan pek çok nesneyi kompozisyonlarında kullandılar. Bu çalışmalarda bazen öyle nesneleri de kullandılar ki çağrışımsal uyumu aramalarına rağmen cerrah bıçağı, balta gibi objelerin uyumlu çağrışımlar yaptığı söylenemez.

Neue Sachlichkeit ressamlarının ilgi duydukları bir diğer ilginç konu da tavan arası odalarıdır. Tavan araları bu sanatçılar için kendi profesyonelliklerine bağlılıklarını sağlayan önemli bir araç ve buralarda yer alan atılmış ve sürgün edilmiş nesneler ise dikkatlerini yoğunlaştırarak betimledikleri özel objelerdi. Tavan arası odaları ve onların çatıdan dışarı açılan pencereleri, insan yaşamının daraltılmış doğasına metaforik göndermeler yapmaya elverişli bir araç olmuştur aynı zamanda. Georg Schrimph (Resim 14) ve Ottohans Beier'in bu konudaki çalışmaları her ne kadar diğer birçok açıdan vasat olsalar da “kıstlamalara boyun eğen melankolik tavrın, her yönden kendini dizginleme kültürünün ve her ne kadar küçük de olsa kavranabilen bir mutluluğun sergilendiği mükemmel örneklerdir” (Michalski, 2003: 159).

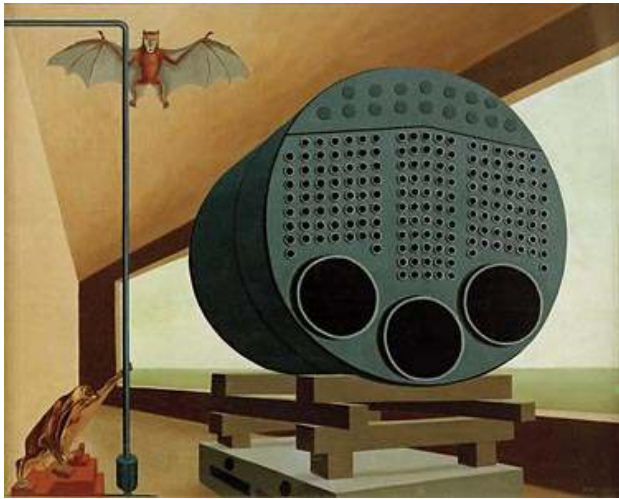
Neue Sachlichkeit teknoloji ve kent kavramlarına yaklaşımında da soğukkanlıdır. Yani ne taraftır ne de bitaraf. I. Dünya Savaşından sonra belirginleşmeye başlayan teknolojiye dayalı uygarlık olgusuna Yeni nesnellik sanatçıları kayıtsız kalmadılar ancak buna tutkuyla da sarılmadılar. Örneğin F. Leger'de rastlanan teknolojinin kutsanması olgusu, yani insan ve teknoloji uyumuna olan naifçe inanç biçimindeki net tavır Yeni nesnelcilerde yoktu. Daha doğrusu Yeni nesnelciler hem kendileriyle teknoloji arasına, hem de insan kavramı arasına eşit bir mesafe koyuyordu. Teknolojik unsurları ele alan pek çok sanatçı gibi Carl Grossberg de ıssız endüstriyel manzaraları ele aldığı çalışmalarında buna benzer bir tavır sergiler.

Grossberg (1894-1940) savaştan önce Aachen ve Darmstadt'ta mimarlık okudu. 1919'da Weimar Sanat Akademisi ve 1920-21'de Bauhaus'a bir süre devam etti. Bu nedenle çalışmalarında mimarinin etkisi barizdir. Başlangıçta şehir manzaralarını ele alan sanatçı, tıpkı Scholz gibi kutuları andıran bina yorumlarıyla oyuncak çağrışımlı ve ilginç perspektifli kasabalar betimliyordu. Sonra insansız fabrika ve atölye benzeri iç mekanlar boyamaya başladı. Bunları fabrikatörlere ve patronlara satmayı amaçlamıştı. Daha sonra bu büyük makine dairelerinin gerilim dolu boşluğu ve sessizliği içine şaşırtıcı bir biçimde maymunlar, yarasalar ve ürkütücü kuşlar yerleştirdi. Kendisi ortaya çıkan bu bir seri resim dizisine Visions (Düş Resimleri) adını veriyordu. Bu çalışmalarında Grossberg, metafizik resimdeki gibi tekinsiz mekan duygusu yaratmanın yanısıra sürrealist bir fanteziye de olanak tanır (Resim 15). Grossberg endüstriyel peyzaj konusunda o kadar çok siparişi yerine getirdi ki sonunda Alman Propaganda Bakanlığı bu konuda bir anıt ısmarladı ve o da gerçekleştirdi. Grossberg yine de nasyonal sosyalizme uzak durmuş ve mesafesini korumuştur. Sanatçı teknolojik gelişmelere olan ilgisini reddetmez ancak bu gelişmelerin insan yaşamından götördüklerinin de farkındadır.

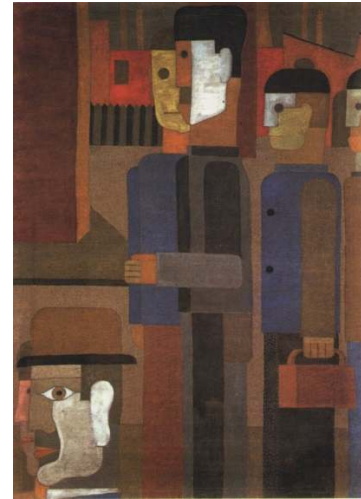
Teknolojik unsurlara onun kadar yer veren olmadı, Karl Völker, Max Radler, Reinhold Nagele gibi sanatçılar ise kısmen bu temayı ele aldılar. Bunun dışında Rhineland bölgesinde yaşayan ve "Rhineland Konstruktivistleri" diye anılan ve Köln İlerici Sanatçılar Grubu olarak Heinrich Hoerle (1895-1936) ve Franz Wilhelm Seiwert (1894-1933) etrafında toplanan bir grup sanatçı, figürleri resimsel düzlemde sistemli

olarak düzenleyerek kübizmi çağrıştıran bir anlayış geliştirdiler. Bu resimlerde makineler yerine figürler teknoloji çağrışımı yapacak şekilde biçimlendiriliyordu (Resim 16).

Teknolojiyi Grossberg kadar vurgulamasa da onu büyülü gerçekçi bir yaklaşımla kısmen ele alan Franz Radziwill (1895-1983) bu anlamda yaklaşılabilecek önemli bir Yeni nesnellik ressamıdır. Radziwill genellikle savaş ve yolcu gemilerini barındıran limanları ve uçakları ele alır. İlginç manzaralar içinde betimlenen bu uçaklar ve diğer nesnelerin ilgisizmiş gibi görünen bağlantıları, tuhaf, büyülü ve şeytani bir atmosferin oluşumuna neden olur ve sürrealist çağrışımları da içinde barındırırlar. Bu resimlerde betimlenen nesnelerin detayları öylesine ayrıntılı bir biçimde işlenir ki (örneğin titizlikle



Resim 15: Carl Grossberg, *Yarasa ile Buhar Kazanı*, 1928, Ahşap üz.Y.boya, 55x66 cm.



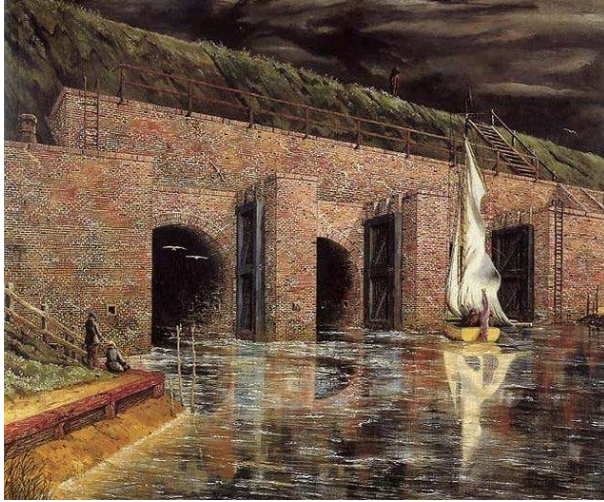
Resim 16: F.Wilhelm Seiwert, *İş'ten Sonra*, 1925, Kendir Üz.Y.boya, 140x200 cm.

www.monograffi.com/grossberg.htm www.mutualart.com/Artwork/Knocking-Off-time/238B581C6CB71ED3 Erişim:01.05.2015

boyanmış gemi perçinleri, bir binanın cephesindeki tuğlaların tek tek belirtilmesi gibi) sonuçta büyülü bir gerçekçilik boyut kazanmış olurlar (Resim 17).

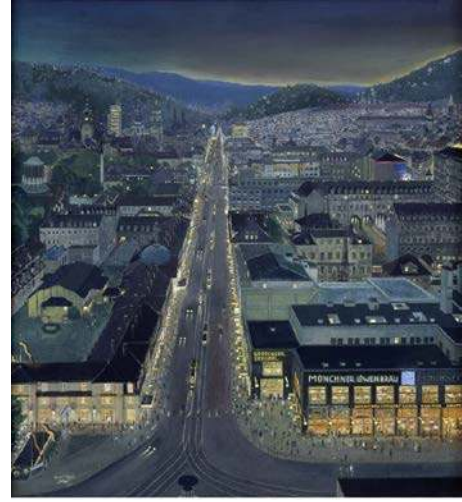
Reinhold Nagele (1884-1972) Radziwill'in büyülü ve tekinsiz betimlemelerinden farklı bir biçimde kent peyzajları ve bina betimlemeleri yapar. G.Scholz' da da rastlanan kutu biçimli bina tasvirleriyle tuhaf ve absürd bir etkiye ulaşır. Yeni nesnelciliğin sert, soğuk ve izole edici tavrı aslında onun sanatının doğasıyla uyumsuz. Üslubu, çizgiyi ve hacmi Art Nouveau ve Uzakdoğu sanatında olduğu gibi birleştirmeye dayalıdır. Aynı

zamanda ışık zincirlerini hava perspektifinin imkanlarını devreye sokarak tespit eden bir gözlem gücü de sergiler. Onun Stuttgart Gece Manzaraları, (Resim 18) metropol gecelerini ele aldığı önemli bir serisidir ve Wilhelm Heise'nin gece kent görünümünü çağrıştırırlar.



Resim 17: Franz Radziwill, *Petershorn Yakınında Su Bendi*, 1927, Tuval Üz.Y.boya, 85x79,5 cm.

flickriver.com/photos/kraftgenie/4623506745 Erişim: 04-05-2015



Resim 18: Reinhold Nagele, *Aussicht vom Bahnhofstrom*, 1930, Karton Üz.Tempera 68x62 cm.

www.altertumliches.at/termine/austellung/180⁰-die-sammlung-im-kubus-22558 Erişim: 04-05-2015

Yine de kent kavramı Yeni nesnelci resimde bütünsel bir panorama olarak değil de kısmen ele alındı. Nagele'nin Stuttgart kent görünümü hariç Wilhelm Heise ve Richard Gessner gibi sanatçıların çalışmaları “keskin bir ışık konisiyle aydınlatılan sokak kesitlerine vurgu yapar; bunların her biri tehdit edici bir karanlığın içinde yapay bir şekilde sınırlanmış aşırı parlak bir insan müşterekliğini/biraradlığını gösterir” (Michalski, 2003: 178). Bunun dışında Yeni nesnelciler modernizmin ürünü olan kenti sevinçle onaylayan bir şekilde değil daha çok toplumsal düzenin bozuluşunun bir sahnesi olarak görüyorlardı. Onların gösterdiği, kentin sofistike yönünden ziyade, gökyüzünün önünü kesen apartmanlar ve ıssız köşelerden oluşan sıkışık bölgelerin kaotik yanlarıydı.

Yeni nesnelcilikte teknolojik bir unsur olarak otomobilin resimsel motif olma potansiyeli şaşırtıcı bir biçimde gözden kaçırılmıştır. Sadece Scholz ve Werner Hofmann'ın birkaç resminde bir geri plan motifi olarak kullanılmıştır. Otomobili daha sonra Fotorealistler parlıtlı ve ışığı yansıtan yüzeyleriyle görsel bir unsur olarak resimsel düzleme taşıyacaklardır.

Radyo, sınırların ortadan kaldırılışının teknolojik bir göstergesi olarak Yeni nesnelci sanatçının ilgi alanına dahil oldu. Yeni nesnelciler, radyonun görünüşteki sınırsız olanakları ile insan varoluşunun bariz kısıtlamaları arasındaki zıtlıklar üzerine yoğunlaştılar. Her yeni teknolojik buluşa gösterilen tepki gibi radyoya da o dönemde belli bir takım eleştirel yaklaşımlar söz konusu olmuştu.

“Egon Friedel 1928’de şöyle yazdı: “Film kamerası insan jestlerinin sonunu getiriyor, tıpkı sesli filmin insan sesini yok edişi gibi - aynı şey radyo için de geçerli. Fakat aynı zamanda bizi konsantre olma zorunluluğundan kurtarıyor; artık Mozart ile lahana turşusunun, veya pazar vaazı ile kart oyununun keyfini aynı anda sürebiliyoruz. İnsan sesi her yerde var olma özelliğini kazandı, insan jestleri ise ebediyete ulaştı - fakat ruhunu kaybetme pahasına” (Michalski, 2003: 178).

Neue Sachlichkeit teknolojinin kentte ve kırsal bölgedeki varlığının altını çizer. Genellikle modern kenti betimleyen Yeni nesnelciler kasaba ve köy konularını da gözardı etmediler. Bu bağlamda en çok tercih ettikleri motifler, alt ve hemzemin geçitler, köprüler, telgraf direkleri, telefon telleri v.b.dir. Alt geçitler ve demiryolu işaretleri sevimli ve şakacı bir biçimde ele alınırken, direkler ve teller sözkonusu olunca daha yapısalcı-konstrüktivist bir düzenleyici öge devreye giriyordu.

Yeni nesnellik resimleri dönemin moda yaklaşımları ve yaşam tarzı ile birlikte insanların günlük varoluş biçimlerinin de nabzını tutuyordu. Bunun sonucunda dönemin yaşam ve sanat dergileri (Der Querschnitt, Der Uhu vb.) sık sık illüstrasyon olarak Neue Sachlichkeit resimlerini kullanıyordu. Bu yıllarda moda olan dövme ve motifler ise Yeni nesnellik resimlerinde yer alarak daha da bir popülerlik kazanıyordu (örneğin; Dix'in Suleikası ve Schad'ın Egon Erwin Kisch Portresinde görüldüğü gibi).

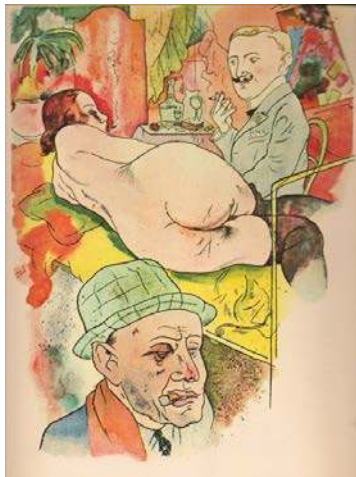
3.3.2 – Verist Grup ve Siyasi Yönelimi olanlar

Yeni nesnelliğin verist kanadını oluşturan sanatçılar genellikle Berlin’de konuşlanmışlardı. Berlin 1920’ler boyunca sanatın her alanında Paris ve Londra’yı gölgede bırakacak derecede etkin ve dünyanın dört bir yanından sanatçılar için önemli bir çekim merkeziydi. Burada sanatsal akım ve hareket çeşitliliği söz konusuydu ve Yeni nesnellik de sadece bunlardan bir tanesiydi. Yeni nesnelliğin bu kentte tam olarak desteklendiği söylenemez, çünkü bu sanatçıların çalışmaları sadece Karl Nierendorf’un işlettiği Neumann-Nierendorf Galerisinde sergilendi. Eleştirmen ve galerici Alfred Flechtheim sadece Grosz ve Dix’in çalışmalarını sergiledi. Das Kunstblatt sanat dergisi ise Yeni nesnelliği destekleyen ve tanıtan bir yayın organı oldu. Yeni nesnellik sanatçılarının bazıları bu kentte uzun sayılacak bir süre kalırken, O.Dix, H.M.Dawringhausen, G.Wollheim, F.Radziwill gibi sanatçılar ise sergilerini açıp, etkinliklerini gerçekleştirip geri dönüyorlardı. Bu şehir Yeni nesnelcilerin önemseydiği bir yere bağlılık ve üretkenlik faktörlerini desteklemeyen bir metropol olduğu halde, ele aldıkları konulara sert ve izole yaklaşan sanatçılar için uygun bir mekandı. Georg Grosz bir keresinde bu konuda şöyle demişti: “Doğu Pomeranya veya Berlin’de yetişen bir Matisse bulamazsınız. Ne olmuş yani! hava ve herşey sert, biraz rahatsız ve çizim yapmak için uygun. Orada soğuk algınlığına yakalanmak ve üşütmek çok kolay...” (Michalski, 2003: 23).

George Grosz (1893-1959), asıl adı Georg Ehrenfried Grosz olan sanatçı Almanların İngilizlere karşı olan tutumundan ve Amerika’ya karşı duyduğu romantik hayranlık nedeniyle adını 1916’da George Grosz olarak değiştirdi. Grafikçi, ressam, sahne/kostüm tasarımcısı, eğitimci, yeni eğilimlerin destekçisi, yazar, siyasi eleştirmen gibi özellikleriyle çok yönlü bir kişi olan Grosz, Dix ile birlikte en önemli verist sanatçı kabul edilir. Grosz bu çok yönlülüğü ve siyasi kimliğiyle (I. Dünya Savaşı sonrasında Komünist Partiye katılmıştı) 1920’ler Berlin’ninin sanatıyla özdeş hale gelmişti. Grosz sanatçı kimliği gereği şüpheli ve karamsar bir tutuma sahip olması nedeniyle Alman Komünist Partisinin ilkeleriyle çelişiyordu ve onlarla sorunlu bir ilişkisi vardı.

Grosz'un çizimleri kent yaşamının vahşi abartılarından beslenir. Savaşın sebep olduğu yıkım ve katı gerçekliğin de yönlendirmesiyle tepkisel ve dışavurumcu bir etkiye sahiptirler. Tuvaletlerde gördüğü karalamalardan ilham aldığını belirten Grosz, Tanrı Bizimle (Gott Mit Uns) 1920, İktidar Sınıfının Yüzü (Das Gesicht Der Herrschenden Klasse) 1921 siyasi portfolyolarını ve dadaist dergi Die Pleite'de hiciv içeren karikatürlerini yayınlarak üne kavuşur. Grosz burada betimleyici ve sembolik unsurlar arasında belirli bir dengeye ulaşır, bu da nesnelere sert ve izole bakışın ön koşullarını sağlar. Grosz ve desenleri, Almanya'nın savaştaki yenilgisine, Kasım devrimine, Spartaküs birliği'nin sokak çatışmalarına, siyasi cinayetlere ve enflasyonun soğuk günlerine şahit olmuştu. Karikatüre yaklaşan bir hicivsellikte ele alınan Ecce Homo çizimlerinde (Resim 19) “değişik toplum kesimlerinden tipler, kent sokaklarında, gece kulüplerinde, içki evlerinde, alkole, sekse sürüklenen sokak yosmaları, asık yüzlü insanları keskin bir gözlem gücüyle saptanmış”tır (Köksal, 1992: 44).

Grosz 1920'lerden itibaren de metafizik resim etkisindeki çalışmalarına başlar. Daha önce de belirtildiği gibi sanatçı, metafizik resimden alıntılanmış öğeler içeren (basmakalıp sokaklarda yürüyen otomatlar, terzi kuklaları ve yapay uzuvlu figürler) konstrüktivist kompozisyonlarında dadacı unsurlarla birlikte absürd bir bileşim gerçekleştirir (Resim 20).



Resim 19: George Grosz, *Ecce Homo*, 1921, Suluboya, 35x26 cm.

<https://feedtim.wordpress.com/2012/08/07/george-grosz-ecce-homo> Erişim:06.05.2015



Resim 20: George Grosz, *Adsız*, 1920, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x61 cm.

www.abcgallery.com/G/grosz/grosz.html Erişim:06.05.2015

Grosz'un 1925 sonrası resimleri verist keskinlik ve eleştiriden yani standartlaşmış karikatür klişelerinden uzaklaşarak Yeni nesnelci tutuma daha çok yaklaştı. Bu dönüşüm, çizimlerde mürekkepli kalem yerine kurşunkalem ile fırçayı tercih etmesi ve siyasal öğeler yerine yakın çevresinden portreler çalışmaya başlamasıyla oldu. 1933 yılında Nazi rejiminden kaçıp Amerika'ya göç ettikten sonra Grosz'un sanatsal amacı da değişti. Bir zamanların saldırgan veristi, yeni lirik bir idealin peşine düştü ve yapıtları daha duygusal bir nitelik kazandı.

Rudolf Schlichter (1890-1955) Würtemberg'de doğdu ve Yeni nesnelliğin ortaya çıktığı yerlerden birisi olan Karlsruhe Akademisinde eğitim aldı.1916'da açlık grevi yaparak askerlikten kurtuldu. Burjuva geleneklerine ve onların ikiyüzlülüğüne antipati duydu ve karşı çıktı. Schlichter 1919'da Georg Scholz ve Karlsruhe'deki diğer sanatçılarla birlikte Rih grubunu kurdu. Bu grup kendini Berlin'deki November Gruppe'nin bir dalı olarak görüyordu. November Gruppe (Kasım Grubu) adını 1918 kasımında gerçekleşen Alman devriminden almıştı ve sanat faaliyetlerini demokratikleştirmeyi, genç ve özgür Almanya'yı desteklemeyi amaçlıyordu. Sanatın tüm alanlarından üyeleri olan bu grubun siyasi yanı ağır basıyordu ve Rih grubu da bu grubun bünyesinde sanatsal çalışmalardan çok kışkırtıcı etkinliklerde bulundu. Schlichter 1919'da burjuvaziye karşı yapılan sanatın merkezi olduğunu düşündüğü Berlin'e büyük umutlarla geldi. Burada Grosz'la tanıştı ve Berlin dada grubuna dahil oldu. Bu esnada "Dada Çatı Atölyesi" adlı metafizik resim unsurlarına yer verdiği absürd ve ironik çalışmasını gerçekleştirdi (Resim 21).

Schlichter Berlin'deki şehir yaşamından büyülediği kısa bir süreden sonra hayal kırıklığı yaşadı. Daha sonra buranın iyi organize olmuş asfalt bir çöl olduğunu söyleyecek ve "burada her şey kusursuz işliyordu ve ahlaksızlık bile en ince ayrıntısına kadar düzenlenerek toplumun iyiliği için olumlu bir kuruma dönüştürülmüştü" (Michalski, 2003: 39) diye de bir tespitte bulunacaktı. Schlichter bu ahlaksızlıkları Yeni nesnellığe has bir soğuklukta ve analitik bir biçimde ele almıştır. Desen ve suluboyaları Grosz'a benzer ancak kendine özgüdür. Schlichter'in çalışmaları Grosz'un ilk dönem çalışmalarının sertliğinden, sonraki dönem çalışmalarının ise aşırı duygusallığından yoksundur. Veristlere özgü temalar olan seks ve şiddet onun çalışmalarında sık sık ve

ironik bir biçimde karşımıza çıkar. Diğer yandan fetişizm ve fetiş nesneler de (kendisi ayakkabı fetişistidir) çalışmalarının konusunu oluştururlar. Schlichter Margot isimli hayat kadını sık sık resmetti. Bu resimdeki Margot'nun sıradan pozu ve yüz ifadesine bakıldığında, onun erkeklerle mücadelesinden sağ çıkmak konusunda ne kadar kararlı olduğu görülür. Sanatçının buradaki temel derdi hayat kadınının sosyal konumu ile o kadının kendi profesyonel gururu ve kendine güveni arasındaki çelişkiydi. Bu iki farklı durumu bir araya getirmenin zorluğu ise arka plandaki posterin üzerinde yazan anlam dolu “Qua Vadis!/Nereye Gidiyorsun!” sözü ile ima ediliyor (Resim 22).

1920'ler boyunca sol grup sanatçılar içinde yer almış olan sanatçı, 30'lar boyunca siyasi ve inançsal gitgeller yaşadı. Milliyetçi sağ kanat gruplarla ilişkisi oldu ve katolikliği benimsedi. Yine de Nasyonal sosyalistlerle mesafesini korudu. Çalışmaları daha illüstratif bir boyuta taşındı ve yöresel motifleri ele almaya başladı. 1937'de eski ustaların üslubu ve sürrealist yaklaşımın sentezi ile Kör Güç (Blind Power) adlı alegorik bir çalışma gerçekleştirdi. Kör Güç, Nasyonal sosyalistlerin



Resim 21: Rudolf Schlichter, *Çatıda Dada Stüdyosu*, 1920, Sulu-Boya&Mürekkep, 45,8x63,8cm.

<http://p.aintingdb.com/s/9621/> Erişim:07.05.2015 (Her ikisi için)

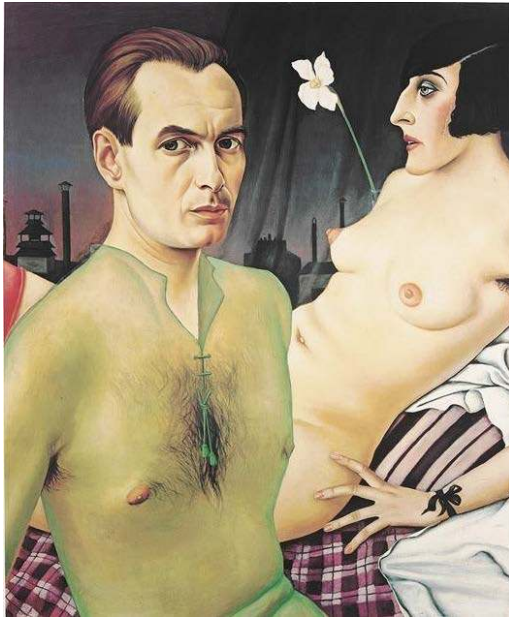


Resim 22: Rudolf Schlichter, *Margot*, 1924, Tuval Üzerine Yağlıboya 110,5x75 cm.

[Weimarart.blogspot.com.tr/2010/07/rudolf-schlichter .html](http://Weimarart.blogspot.com.tr/2010/07/rudolf-schlichter.html)

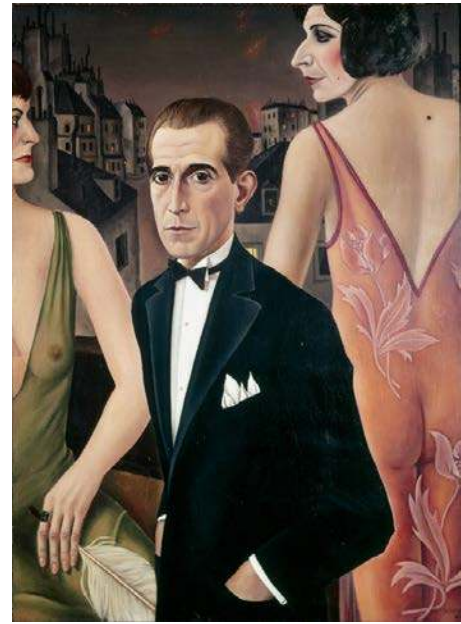
tepkisini çekti ve sertçe eleştirildi. Bu resim onun sürrealizme geçiş çalışmasıdır. Bu resim dışında bu dönemdeki çalışmaları önceki dönemleri kadar etkili değildir.

Christian Schad (1894-1982) kariyerine çağdaş akımları ve trendleri takip ederek başladı. Kübist ve fütüristik denemelerin ardından dışavurumculuğa doğru evrildi. Barış yanlısı olduğu için savaş sırasında Zürih ve Cenevre’de bulundu. Bu esnada dadacı harekete katılarak olaylı dada eylemlerinde aktif rol aldı. Provokatif dada eylemleri 1920’lerde kendini tüketince Schad İtalya’ya taşındı ve sıradan kızlarla çingene çocuklarının gerçekçi resimlerini yaptı. Münih’ten öğrencilik arkadaşı Schrimph’le burada karşılaşması Yeni nesnellik üslubuna yaklaşmasını sağladı. 1925’ten sonra Berlin’de yaşamaya başlayan sanatçı burada sanatsal açıdan en verimli üretim dönemini geçirdi. Yeni nesnellik döneminin en bilinen çalışması 1927 yılına ait otoportresidir (Resim 23). Sanatçı burada soğuk aşık rolündedir ve yaşanan ilişki tamamen tenseldir. Kadın ilişkiden önce arzu nesnesi olmuş olsa da şimdi çekicilikten uzaktır. Bu resmin karakteristik yanı Eski-ustaları çağrıştıran pürüzsüz boyama ve resmin bütününe



Resim 23: Christian Schad, *Modelle Otoportre*, 1927
Ahşap Üz.Y.boya, 76x71,5 cm.

www.kettererkunst.com/details-e.php?obnr=100902311&anummer=357 Erişim:07.05.2015



Resim 24: Christian Schad, *Kont St.Genois d'Anneaucourt*, 1927, Ahşap Üz.Y.boya, 86x63cm

pictify.com/268600/christian-schad-count-st-genois-danneaucourt-1927 Erişim: 07.05.2015

hakim olan kristalize sertliktir. Buradaki temel konu ise aşıkların yalnızlığı ve narsizm sorunsalıdır. Buraya alınan bir diğer resminde Schad, Kont St.Genois d'Anneaucourt'u, şık giyimli ayrıcalıklı bir çapkın olarak, bir travesti ve bir kadın arasında betimler

(Resim 24). “Schad bu resmine yaşanan durumun erotik çok anlamlılığını sığdırmayı başarmıştır; Kontun gizli eşcinselliğine dayalı bu resim, donmuş tutkuların küçük bir draması haline dönüşmüştür” (Michalski, 2003: 47).

Schad kadın portrelerinde 1920’ler Berlin’inde popüler olan özgür kadın imgesini ele alır. Bu kadınlar kendi olmayı beceren, güçlü kişiliklerini ortaya koyan, özgüvenli kimliklerdir ve resimlerdeki betimlenen ortamlardan da anlaşıldığı gibi gece olunca gerçekten yaşamaya başlarlar. Schad bu kadınları gerçekten güçlü bir biçimde yorumlamıştır. Schad’ın 30’lardan sonra sanatsal üretimi aniden durdu, uzakdoğu felsefelerine ilgi duymaya başladı, Nazi rejimiyle birlikte ise iyice izole oldu.

Hans Bluschek, Gustav Wunderwald, August Wilhelm Dresser, Otto Nagel ve Franz Lenk gibi Berlin’de çalışan diğer ressam, Grosz, Schlichter ve Schad ile karşılaştırıldıklarında daha ihtiyatlı ve daha az etkileyicidirler. Yine de insan ve kent manzaralarına dair çalışmaları belli bir güce sahiptir. Nazi döneminde etkinlik gösteren Franz Lenk daha ayrıcalıklıdır ve Naziler onun çalışmalarına ilgi göstermelerine rağmen o sanatın politikleşmesine karşı çıkarak hocalık görevini bırakmıştır.

Georg Scholz (1890-1945) da Schlichter gibi Yeni nesnelliğin ortaya çıktığı Karlsruhe Akademisini bitirdi ve kısa süre sonra da orada profesör oldu. Schlichter’in Rih Grubuna katılan sanatçı, Grosz ile bağlantı kurması sonucunda da veristlerin içinde yer aldı. Bu dönem çalışmalarında Scholz toplumsal olayları ve durumları eleştirel biçimde ele alır. Bu durumu ifade etmek için de dönemin dadaist fotokolaj yöntemini tutarsız illüstratif öğelerle birleştirir. Dix ve Grosz çağrışımlarına rağmen sanatçının kendine özgü bir ifade yöntemi vardır. “Endüstriyel Çiftçiler (Industrial Farmers)” resminde (Resim 25) Scholz, kendi kişisel deneyimlerinden hareket etmiş ve burada ele aldığı duygusuz ve acımasız kişiliklerle ilgili olarak unutulmaz ve destansı bir yapıt ortaya koymuştur. Dada kolajlarının ve absürdlüğünün ölçülü bir biçimde uygulandığı bu çalışma sanatçının verist döneminin tipik örneklerinden birisidir.

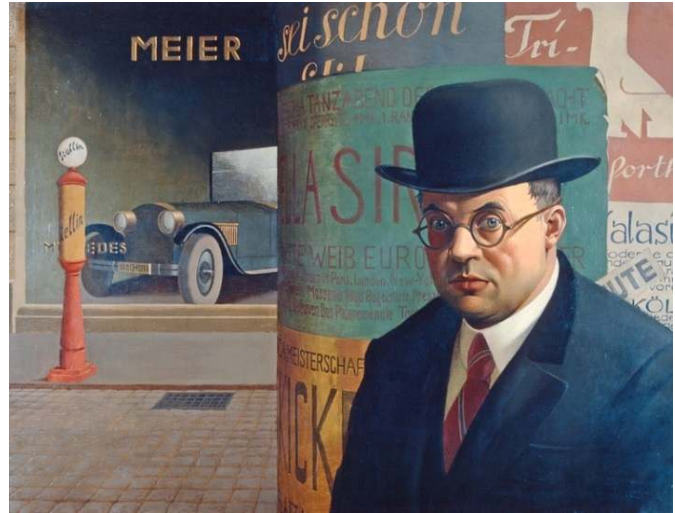
Scholz 1920’lerin ortasından itibaren verist çizgiden giderek uzaklaştı. Bu dönüşümün en tipik örneği 1926 yılına ait “ Reklam Sütunu Önünde Otoportre” adlı çalışmasıdır (Resim 26). Burada reklam afişleri asılan sütun bilgi, galeride sergilenen

otomobil ise hız çağına işaret eder. Kendisi de yakın zaman önce profesör olmuş ve sınıf atlamıştır, resimdeki unsurlar da onun yeni konumunu destekler niteliktedir. Yüz ifadesi ise hem şüpheli bir tedirginlik hem de melankolik bir razı olma durumunu yansıtmaktadır. Daha sonra giderek klasikçi bir çizgiye kayan sanatçı 1928'de Paris'e gittikten sonra da Fransız resmine ve Bonnard'a ilgi duyar. Yeni nesnellikten gittikçe uzaklaşan sanatçı Nazilerden kaçmak için emekliye ayrılır.



Resim 25: Georg Scholz, *Endüstriyel Çiftçiler*, 1920, Kontrplak Üz. Y. boya & Kolaj, 98x70 cm.

<https://www.pinterest.com/pin/346214290077100130/> Erişim: 08.05.2015



Resim 26: Georg Scholz, *Reklam Sütunu Önünde Otoportre*, 1926, Mukavva Üz. Y. boya, 59,5x78,5 cm.

www.leo-bw.de/web/guest/detail/-/Detail/details/PERSON/wlbbblb-personen/118610368/person Erişim: 08.05.2015

Otto Dix (1891-1969) Yeni nesnelliliğin merkezi figürlerinden birisidir. 1920'ler de bir dönem Düsseldorf ve Berlin'de bulunmuş olsa da Dresden'i evi kabul etmiş, orada yaşamış ve çalışmıştır. Sanatçı 1909'dan itibaren Dresden Akademisi ve Sanat ve Zanaat (Arts&Crafts) okulunda eğitim gördü ve 1927-33 arasında Dresden Akademisinde profesör olarak görev yaptı. 1920'ler boyunca ürettiği çalışmalar Yeni nesnellik üzerinde büyük bir etki oluşturdu. Bu dönem çalışmaları çağına tanıklık eden ve insanı temel alan figüratif yorumlardır. Dix için olaylara tanıklık etmek ve yaşantı içeriği çok önemlidir "savaşa apar topar katılmasının amacı, yıkımı içten görüp tanık olmaktır ona göre.....yaşanmadığı sürece, resme konu olan figür görülmemiştir; kendi

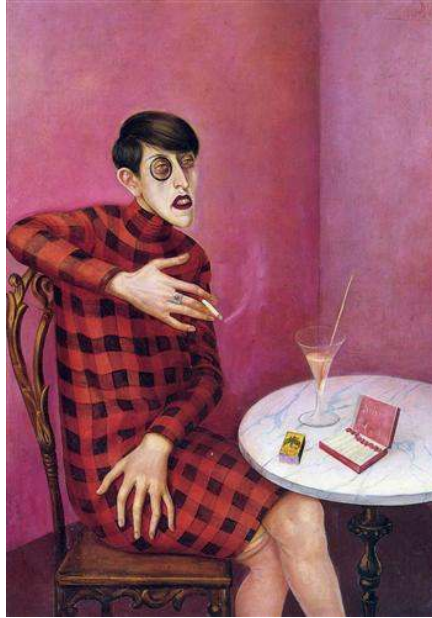
gözüyle görmüş olmak ise yaşıntının resmedilmesi için zorunlu bir önkoşuldur” (Ergüven, 1992: 88).

Sanatçı 1920’lerin başında ekspresyonist duyguyu reddedip Yeni nesnellığe motive oldu. Çünkü bireyci bir yaklaşımdan ziyade nesnel bir bakışla etrafta olan biten ve tespit edilmesi zorunlu olan olaylara yoğunlaşmak gerektiğini düşünüyordu. Ayrıca dışavurumculuğu da - onlar yeterince sanat ürettiler, bizse şeyleri tamamen açık seçik görmek istedik, neredeyse sanat olmaksızın – diye eleştirerek, onların yaşamdan ve olaylardan kopukluğunu vurguluyordu.

Dix için dönemini temsil eden karakterleri betimlemek ve tespit etmek çok önemliydi. Kendiliğinden özgür Weimar Cumhuriyeti kadını olarak Sylvia Van Harten’in resmini yapmak için sokakta yolunu keserek onu model olmaya ikna etmişti (Resim 27). Femme Fatale örneği olarak da Anita Barber’i görkemli bir biçimde tuvale aktarmıştır (Resim 28). Bu çalışmalarda, detaylara yoğunlaşan sağlam bir gözlem gücüyle karakteristik özellikler etkili bir biçimde ortaya konmuş, keskin renk düzenlemeleriyle ise içsel gerilimler ve psikolojik boyut vurgulanmıştır. Cephede geçirdiği dört yıldan sonra, savaş deneyimlerini de sanatına dahil etmesiyle birlikte sanatçı insan gerçeğinin korkunç, çirkin ve ürkütücü yanlarını da ortaya koymaya başlar. Bu deneyimler ayrıca burjuva sınıfının ikiyüzlülüğüne karşı da bir duyarlılık oluşturmaya neden olmuştur. Burjuva toplumu, sefaleti, sokaktaki savaş gazisi sakatları ve kokuşmuşluğu görmezden gelip süslenerek kendilerini eğlenceye verdiler. Dix, Metropolis Triptiğinde, üçlemenin kutsal formunun etkileyici gücüyle, bu topluma dair bir anıt ortaya koydu (Resim 29). Bölümlenmiş resim mantığı ona yan taraftaki fahişelere karşı orta kısımda, aşırı keyif isteği içindeki burjuvanın vurgulanması olanağını sağladı. Sanatçı kendisini de resmin sol kanadında savaş sakatı olarak ve insanları uyarır biçimde resmetmiştir.

Dix 1924’ten sonra pek çok Yeni nesnelci sanatçının tercih ettiği ve karakteristik bir hale gelmeye başlayan şeffaf renk katmanlarının uygulanması biçimindeki Eski-ustaların tekniğine dönüş yaptı. Bu bağlamda tuval yerine ahşap yüzey kullanmaya başladı. Bu yöntem ve malzeme kullanımı ona daha düz ve pürüzsüz bir kompozisyonun

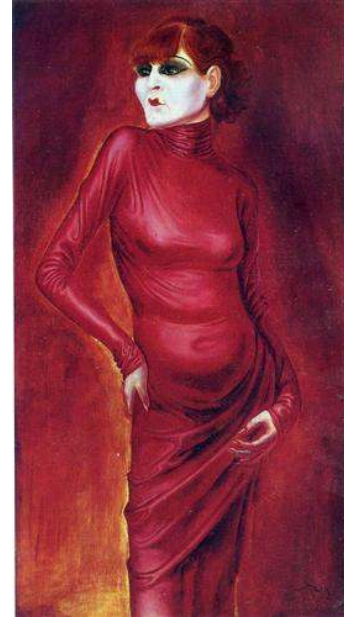
inşası için olanak sağladı. Hatta ona “Dresden’den Otto Holbein” lakabı verildi. Dix resminin çağının tanığı olmasının yanısıra Eski-usta zamansızlığına da ulaşmasını istiyordu. Bu nedenle Lucas Cranach’ın kanatlı yılan imzası gibi o da O’yu oluşturmak



Resim 27: O.dix,*Gazeteci S.von Harden’in Portresi*, 1926,Ahşap Üz. Karışık Teknik, 120x88 cm.

www.wikiart.org/en/otto-dix/portrait-of-the-sylvia-von-harden-1926

Erişim:09.05.2015



Resim 28:O.Dix,*Dansçı Anita Berber’in Portresi*, 1925,Kontplak Üz.Tempera, 120x65 cm.

www.wikiart.org/en/otto-dix/the-dancer-anita-berber

Erişim: 09.05.2015



Resim 29: Otto Dix, *Metropolis (Triptik)*, 1927/28, Ahşap Üz.Karışık Teknik,Sağ ve Sol Paneller:181x 101 cm.,Orta Panel:181x200 cm.

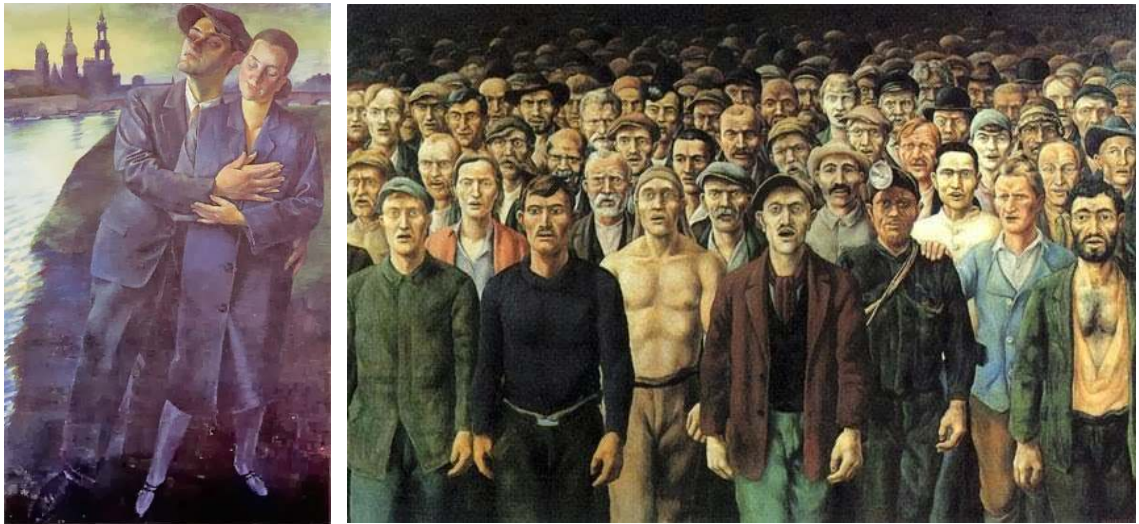
www.wikiart.org/en/otto-dix/metropolis Erişim:09.05.2015

için kendi kuyruğunu ısırarak bir yılan ve D için de bir yay kullanarak bir amblem-logo tasarladı. Böylece bu sıradışı imza ile geleneğe bağlılığını ilan etti.

Dix Eski-ustaların tekniğinin yanısıra üslupsal yaklaşımlarından da ekilendi ve yorumlamalar yaptı. Kendi çocuklarının portrelerinde özellikle P.O.Runge'un etkileri belirgindir. 1920'ler boyunca resim Dix için soğukkanlı ve nesnel uygulamanın bir aracıydı. Onun gerçeğe bakışındaki soğukkanlı ve ketum (ağzı sıkı) tavrı veristlerin en önemli sözcüsü Grosz tarafından takdirle karşılandı. Ancak Dix'in çalışmaları Grosz'un ideolojik gerekçelerinde olduğu gibi asla öfkeyle yönlendirilen bir kararlılıkta değildi. Grosz net bir politik eleştiriye sahipken Dix'te bu durum çok açık değildir. Dix'in gerçekliğe yaklaşımı, insanlığın farklı bir gözle derin biçimde kavranması şeklindedir. Kendisi işçi sınıfından gelmesine (babası demir-döküm işçisiydi), derin bir farkındalık duygusuna sahip olmasına ve böyle bir ifade şekline yatkın bir resimsel tutumuna rağmen politik söylemden uzak durmuştur. Dresdenli sanatçıların çoğu Alman Komünist Partisi ve onun kültürel kanadı ASSO (Alman Emekçi ve Devrimci Sanatçılar Birliği) üyesi olmalarına rağmen o partiye üye olmamış ve parti politikalarının dışında kalmıştır. Dix'in reddettiği şey bu sanatçıların amaçlarıydı. Yine de Dix'in resimleri bu sanatçılar için model oldu, onları derinden etkiledi ve Dix Dresdenli sanatçılar arasında özel bir kişilik ve istisna olarak kaldı.

Conrad Felixmüller (1897-1977) Dresden'de Dix'ten daha önce popülerlik kazandı. 1920'de Saksonya Devlet Ödülünü kazanan Felixmüller bu ödülün devamı olan Roma'da belli bir dönem çalışma ve araştırmada bulunma kısmını reddedip, bunun yerine Ruhr Alman sanayi bölgesine madenci işçi ve emekçilerin yaşamlarını incelemeye gitti. Buradaki izlenimleri sanatsal temalarını ve resimsel yaklaşımını oldukça etkiledi. Toplumcu-devrimci bir sorumlulukla çalıştı ve çevresini de bu konuda etkilemeye çalıştı. Dix'in 1920'lerdeki çalışmalarından oldukça etkilendi. 20'lerin sonuna doğru ölçülü bir dışavurumcu üslupla ele aldığı işçi sınıfı konularında tanımlayıcı realizm tehlikesinden uzak durmuş ve kışkırtıcı unsurlardan da kaçınmıştır (Resim 30).

Otto Griebel (1895-1972) de Dix'in arkadaşıydı çalışmaları başlangıçta ondan ve yanısıra Schlichter'den etkiler barındırıyordu. Ancak oldukça siyasi bir kimlik olan Griebel'in resimleri genellikle politika ve toplumsal amaçların hizmetindeydi. Dix onu zaman zaman, politikayla uğraşmak yerine, neden oturup resmini yapmıyorsun diye uyarmıştır. Onun Enternasyonal (The Internationale) resmi (Resim 31) Toplumcu Gerçekçiliğin öncüsü olmuştur ve emekçilik / halk kitleleri gibi kavramların henüz içinin boşaltılmadığı bir dönemde anıtsal bir sembole dönüşmüştür. Bu resimdeki bütün portreler tamamen birbirinden farklı ve kendine özgü betimlenmesine rağmen Griebel burada onları bütünsel bir biçimde işçi sınıfının üyeleri olarak karakterize etmiş ve kendisini de en ön sırada onlarla birlikte yürür biçimde resmetmiştir.



Resim 30:Conrad Felixmüller, **Resim 31:**Otto Griebel,*Enternasyonal*,1928/30,Tu.Üz.Y.boya,127x186cm
Dresden'den Aşıklar,1928,Tu.Üz.

weimarart.blogspot.com.tr/2010/06/otto-griebel.html Erişim:10.05.2015

Y.boya,161x103 cm.

weimarart.blogspot.com.tr/2010/06/felixmüller-dresden-and-berlin.html Erişim:10.05.2015

Kendisi de işçi sınıfından olan Hans Grundig (1901-1958) onların arasında yaşamış ve resimlerinin konusunu içinde yaşadığı çevreden almıştır. Otto Griebel'le birlikte ASSO'nun kurucularındandır. Resimleri ele aldığı halk gibi acımasız, basit ve samimidir.

Politikaya bağlı olmasına rağmen Wilhelm Lachnit (1899-1962) daha sakin bir yaratılış ve çekingen yapısından dolayı depresif bir ruh haline sahip ve melankoliye

eğilimliydi. Bu nedenle resimleri kabasabalıktan uzak, uyumlu biçimde güzellik, zarafet ve tutkuları yansıtan, duyarlı çalışmalardır. İşçi kızlarını Madonna gibi betimlemesi radikal entellektüeller tarafından eleştirildi ve kınandı. Eski-ustalara has tekniği rafine bir biçimde kullanarak, gizemli ve ruhsal bir etkiye ulaştı (Resim 32). Bu nedenle Dresden çevresinde lirikçi/şiirselci olarak tanındı.

Curt Querner (1904-1976) Dresden'e yakın bir köyde yaşadı ve akademiye yayan gidip geldi. İçinde yaşadığı ve gözlemlediği kırsal yaşamı betimledi. Querner'in çiftçi resimleri kan ve toprak tarzı bir duygu sömürsünden uzakta olarak sıradan insanlara duyulan sempatiden kaynaklanırlar.



Resim 32: Wilhelm Lachnit, *Güllü Kadın*, 1936, Ahşap Üz.Y.boya, 92x74 cm.

www.eastpainting.com/index-24-24.html Erişim:11.05.2015

Bir diğer Dresden'li sanatçı Wilhelm Rudolph (1889-1976) ağırlıklı olarak baskı resim çalıştı. Özellikle ağaçbaskı tekniğinin sağladığı kabasabalık olgusu bu sanatçıya ve Dresden'li diğer toplumcu sanatçılara sanatsal amaçları için önemli bir imkan

sağlıyordu. Dresden gerçekçilerinin çalışmalarının büyük çoğunluğu II. Dünya Savaşındaki bombalamalarda tahrip olmuştur. Günümüze kalmış olan çok az örnek üzerinden değerlendirme yapmaksa bu konudaki araştırmacıların işini zorlaştırmaktadır.

3.3.3- Georg Schrimpf ve Münih Çevresi Sanatçıları

I. Dünya Savaşı ertesinde modernist ütopyanın yarattığı hayalkırıklığı sonucu yaşanan düzene dönüş hareketi, Yeni nesnelciliğin en önemli varoluş nedenlerinden birisidir ve bu hareket varlığını en çok Münih'te hissettirmiştir. Münih 19. yüzyıl sonunda önemli bir sanat merkeziyken 20.yy.ın başında bunu Berlin'e kaptırdı. Hatta Der Blaue Reiter bu şehirde ortaya çıktığı halde bu şehre yabancı kalmıştır. Bu durumlar biraz da bu şehrin tutuculuğuna bağlanabilir. Bu ve başka nedenlerin sonucunda bu şehirde çalışan G.Schrimpf, C.Mense, A.Kanold, H.M.Dawringhausen gibi sanatçılar klasikçi yaklaşımlarına rağmen, bir anda kendilerini sanatsal avantgardın yerini doldurmaya çalışırken buldular. Hartlaub'un sınıflandırmasına göre Yeni nesnelciliğin sağ kanadını / Yeni-klasisizme kanadını oluşturan bu sanatçıların yaklaşımı, kentin tutucu yerel karakterleriyle ilişkilendirilerek açıklanmış olmasına rağmen bu sanatçı grubu da Münih sanat çevrelerinde kendini kabul ettiremedi. Sadece Hans Goltz'un galerisi (Goltz Kitaplığı Valori Plastici dergisini Almanya'da yayınlamıştı) bu sanatçıları destekleyip sergilerini gerçekleştirmiştir. Bunun yanısıra Oscar Maria Graf bu gruba ve Yeni nesnellığe Cicerone dergisindeki yazılarıyla destek verdi ve Schrimph hakkında 1923'te bir kitap yazdı. Bir diğer eleştirmen Franz Roh da onları destekleyen yazılar yazdı.

Georg Schrimpf (1889-1938) Carlo Carra'nın biçimsel yorumundan etkilendiği gibi onun ilgi ve desteğini de görmüştür, öyle ki Carra 1924'te onunla ilgili bir de kitap yayınlamıştır. Schrimpf'in Münih'te gelişmekte olan grup üzerinde belirli bir öncülük etkisi bulunmasına rağmen onun hassas yapısı bu türden bir liderlik ve öncü figür olma durumuna engel oluyordu. Blaue Reiter ve yayınları sayesinde Franz Marc'ın hayvanlarının ruhsallığından ve Rousseau'nun primitivizminden etkilendi. İtalya'da Carra sayesinde İtalyan primitifleriyle alışveriş içinde oldu. Ayrıca Nazarenelilerle

ilgilendi ve Overbeck'in sanatıyla P.O.Runge'un çocuk portrelerini inceledi. Peyzajlı portrelerinde Runge'un etkileri görülür. Schrimpf, uzanmış veya oturan, yalnız başına düşünen veya başkalarının birlikteliğini sessizce paylaşan genç kadınlarında, sınırlı bir renk kullanımıyla mütevazı bir ritim yakalar. Eleştirmen Oscar Maria Graf bu resimleri ilgi çeken bir huzurluluğa sahip ve ağza alınamayacak kadar saf ve bakir kız formları ve peyzajları olarak yorumladı (Resim 33). “Franz Roh ise Schrimpf'in naifliğinde, aşırı içe dönüklüğe dayalı bir tür dindarlık görüyordu” (Michalski, 2003: 77-78).

Georg Schrimph klasikleşmiş çalışmalarını 1922-26 yılları arasında üretti. Bu dönemden sonra çalışmaları yüzeyselleşen sanatçı, figür mekan ilişkilerinde ve oranlarda uyumsuz (vücuda yapışmış iri kafalar) ilişkilerle birlikte, dekoratif sonuçlara doğru kaymaya başlayacaktır. Bir dönem Nazilerce Alman romantliği olarak görülen Schrimpf,



Resim 33: Georg Schrimpf, *Figuren von Landschaft*, 1924, Tuval Üz.Y.boya, 66x86 cm.

www.georg-schrimpf.com/works.shtml Erişim: 12.05.2015



Resim 34: Carlo Mense, *Çocuklarıyla Anne*, Tuval Üz.Y.boya, 99x60cm.

www.monograffi.com/mense.html Erişim: 12.05.2015

Berlin'de profesörlüğe atandı ve desteklendi ancak komünist geçmişi farkedilince görevinden alındı, yıkılmış bir ruh hali içinde Berlin'de öldü.

Carlo Mense (1886-1965) nin erken dönem çalışmaları kübist ve dışavurumcu etkiler taşır ve bu dönemde Rhineland Dışavurumcuları arasında yer alır. Daha sonra Ascona'da bir sanat kolonisinde Schrimpf ve Dawringhausen ile tanışır ve çalışmaları,

onlarla birlikte Valori Plastici çevresi sanatçılarının etkisinde kalır. Katı ve klasik bir üslup geliştiren sanatçı 1920'ler boyunca portreler dizisinde belli bir başarı yakaladı. Çocuklu Anne resminde (Resim 34) İtalyan etkisini, Schrimpf'i çağrıştıran bir figür-mekan kurgusuyla birleştiren sanatçı duygusal bir klasisizm başyapıtı ortaya koydu. 1925'te Breslau (şimdiki Wrocław-Polonya) Akademisine Kanoldt'la birlikte profesör oldu. Burada okuldaki avantgard oluşumlara karşı bir hareket başlatmaya çalıştılsa da başarısız oldular. Daha sonraki çalışmaları, kayda değer olmayan natürmort ve peyzajlardan oluşur.

Heinrich Maria Dawringhausen (1894-1970) ağırlıklı olarak kendi kendisini yetiştirmiştir ve o da Mense gibi başlangıçta August Macke etrafında toplanan Rhineland Dışavurumcularının etkisinde kaldı. 1915'ten itibaren Berlin'de Herwarth Walden, Ludwig Meidner, Franz Lung, Elsa Lasker-Schuler ve H kardeşler (John Heartfield ve Wieland Herzfelde) çevresinde oluşan devrimci sanatçılar grubu içerisinde kısa bir süre yer aldı. Bu dönemde de dışavurumcu çalışmalar üretmeye devam etti. Tüm bu çalışmalar, içerikleri dizginlenmiş lirik duygusal öğeleri ile Chagal'den esinlenmişlerdi. 1916'dan itibaren ağırbaşlı ve gerçekçi nesne betimlemeleriyle yavaş yavaş Yeni nesnelci bir yola giren sanatçı 1920'lerin başında bu yoldaki üslubunu olgunlaştıracaktı. 1917 tarihli *Sex Murderer* (Seks Katili) adlı resmi (Resim 35) iç ve



Resim 35: H.M.Dawringhausen, *Seks Katili*, 1917, Tuval Üz. Y. boya, 119,5x148,5 cm

<https://ekaterinasmirmova.wordpress.com/2012/09/>
Erişim: 12.05.2015



Resim 36: Alexander Kanoldt, *Çömlekler ve Kırmızı Çay Tenekesiyle Ölüdoğa*, 1922, Tu. Üz. Y. boya, 77,5x 88,5 cm. www.bastistrike.de/wp/-artist-i-alexander-kanoldt Erişim: 12.05.2015

dış mekanla birlikte figür ve ölüdoğa unsurlarını bir arada kullandığı tipik bir dışavurumculuktan Yeni nesnellığe geçiş dönemi resmidir. Kanoldt'u çağrıştıran bir ölüdoğa, dışavurumun sıkıcı bir çağrışımı olan pencere ve dışındaki manzarayla birlikte kızın umursamaz pozu parodisel özellikler taşır. Sanatçı bu ve buna benzer diğer (Hayalperest, Karaborsacı vb.) resimlerinde karikatürleşme tehlikesini belirgin bir otoriteyle alaşağı eder. Dawringhausen daha sonra Kanoldt'u çağrıştıran natürmortlar ve çocuk dünyasının sessiz gerçekdışılığını şiirsel biçimde ele alan çalışmalar yaptı.1933'te Almanya'yı terk ederek Henri Davring adıyla Fransız soyutlamasına katkıda bulundu.

Alexander Kanoldt (1881-1939) sanatsal bir ortamda yetişti. Babası son önemli Nazarene ressamlarından birisiydi ve evlerinde 19.yy klasik İtalyan resimleri asılıydı. Karlsruhe Akademisinde eğitim gören Kanoldt'un resimleri sağlam bir yapısal düzene sahiptir. İlk dönem çalışmaları puantilizm ve Van Gogh esintilidir. Bu yıllarda Münih'te aralarında Jawlensky, Kandinsky ve Franz Marc'ın da bulunduğu Yeni Sanatçılar Derneği (Neue Kunsler Vereinigung) içinde yer aldı. Disipline edilmiş kompozisyon yapısının peşinde olan sanatçı daha sonra bu gruptan ayrıldı. 1918 sonrası yaptığı ölüdoğalar kübist bir inşacılığın yanısıra kompozisyon şemaları açısından Derain ve Cezanne'da görülen yapısal sağlamlığın izlerini taşırlar. Kauçuk bitkisi ve diğer saksıdaki bitkilerle birlikte sürahiler ve köşeli kaplardan ibaret olan bu nesneler,

“kısıtlı renk kullanımının oluşturduğu atmosferde,boyanın yumuşatılmış ve pürüssüz uygulanışı ile dozu arttırılmış bir sakinlik ve büyüğü bir değer kazanır. Belirsiz bir perspektifin sebep olduğu uzamsal ilişkiler, göze batan süpergerçekçilik ile aynı şekilde vurgulanmış olan gerçekdışılık arasındaki gerilimi daha da tırmandırır” (Michalski, 2003: 85). (Resim 36)

Kanoldt'un 1920'lerde çok sayıda yaptığı İtalyan kasaba resimleri, kübist-inşacı kompozisyon kurguları içinde önden ve yukarıdan çeşitli görünümünün, çoklu perspektif mantığında bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Burada resim içindeki alanlar ve düzeyler kaydırılarak üst üste ve yan yana getiriliyor, tüm bunlara rağmen Kanoldt doğal gerçeklikten asla kopmuyor, somutluktan uzaklaşmadan onu aşkın hale getirmeyi başarıyordu. Zamanla Kanoldt resimlerindeki bu yapısal düzeni klişeleştirdi, duyarlılık geri planda kalmaya başladı.

Kanoldt'un, Mense ile Breslau'daki hocalığı sırasında bu okuldaki Bauhaus avangardizmine karşı oluşturmaya çalıştıkları Yeni nesnelci muhalefet daha önce de bahsedildiği gibi başarısız oldu. Sonradan Nazilerin kültürel siyasetine bir süre dahil olduysa da onun çalışmaları da Dejenere Sanat sergilerine dahil edilince Berlin Schöneberg Akademisindeki görevine de son verildi.

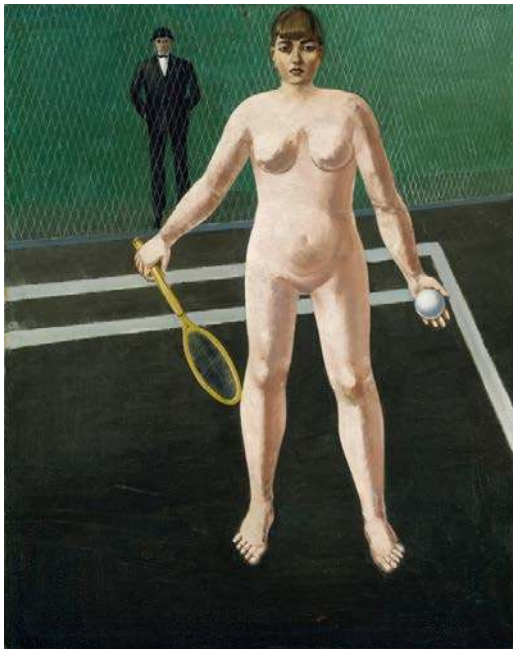
Münih şehri, Dawringhausen'in Berlin'e, Kanoldt ve Mense'nin Breslau'ya gitmesiyle, Yeni nesnelliğin merkezi olma özelliğini kaybetti. Eleştirmen Franz Roh sanatçıların bu şehirden göç etmesinden ve bürokrasinin ilgisizliğinden şikayetçi oldu. 1925'te Mannheim'deki Yeni nesnellik sergisinin neredeyse yarısını Münih'li ressamlar oluşturmuşken, 1929'da Amsterdam'da düzenlenen ikinci sergiye buradan hiç kimse çağrılmamıştı. Yine de 1925 sonrası Münih'te çalışmaya devam eden Wilhelm Heise, Walter Schulz-Matan, Max Radler gibi birkaç sanatçıyı da anmak gerekir.

3.3.4-Belli Başlı Diğer Yeni Nesnelci Sanatçılar

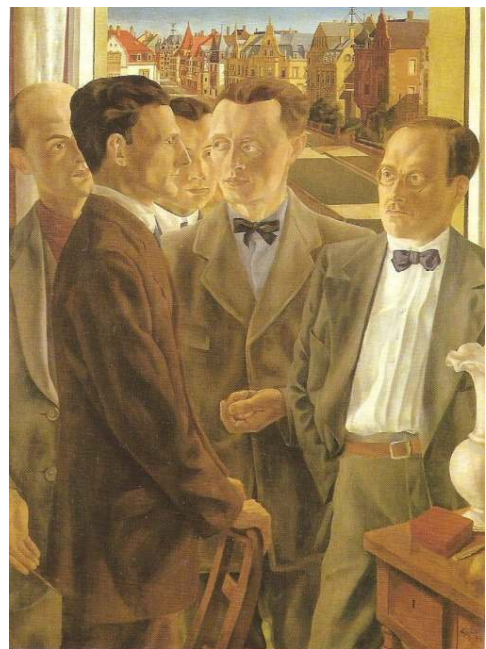
Yeni nesnelci çalışmalar belirli şehir ve bölgelerde uygulama ve yaklaşım açısından farklılıklara sahip olabiliyordu. Örneğin Rhenland Bölgesinde bir grup sanatçı Hoerle ve Seiwert öncülüğünde figür temelli yapısalcı bir yaklaşım içindeyken, Karlsruhe'de Karl Hubbuch ve çevresi daha çok çizim ve baskı resim disiplini içinde çalışıyorlardı. Bazı sanatçıların belli bir dönem nesnel tutumda çalışıp daha sonra farklı yönlerle doğru gidebiliyorlardı. Mesela Yeni nesnelliğin ilk sergisinde yer almasının dışında bu akımla bağı olmayan Max Beckmann başlangıçtaki nesnelliğini zamanla daha dışavurumsal bir boyuta taşımıştır. Karl Hofer nesnelliği yanı sıra kendine has bir ifadeciliğe sahiptir. Bu bağlamda ortak paydası nesnellik olan farklı yönelimler Yeni nesnellik içinde daima var olmuştur.

Anton Raderscheidt (1892-1970) 1919'daki kısa bir dadaist döneminin ardından Hoerle ve Seiwert'le kurduğu yakınlık sonucunda figüratif-konstrüktivist bir yöne kayd. Bu süreç de kısa sürdü ancak ona biçimsel gelişim açısından çok şey kazandırdı. Asıl ününü 1920'ler boyunca gerçekleştirdiği katı duruşlu, yalnız çiftleri konu alan çalışmaları aracılığıyla elde etti. Yalnızlık çeken bu çiftler sessiz bir iletişim içindedir ve görünüşleri de bir miktar sakar ve absürdtür. Bu resimlerdeki boş sokak

görünümleri metafizik resim esinlidir ve yalnızlık, yabancılaşma gibi varoluşçu duyguları da güçlü bir biçimde hissettirir . Figürlerin gölgelerinin olmayışı rahatsızlık verir ve tuhaf bir etki yaratır. Arthur Schopenhauer ve Max Stinger okumaları sonucunda oluşturduğu yaşam ve sanat felsefesinin ürünü olarak ortaya çıkan bu resimlerde sanatçı kararlı bir biçimde münzevi insan figürünü resimlerinin temel konusu haline getirir. Bu figürler genellikle kendisi ve karısı ressam Martha Hegemann'ın stilize portreleridir. Raderscheidt'in bir seri ürettiği sözde spor resimleri aslında cinsiyetler arası mücadeleyi yorumlar. Tenis Oyuncusu resminde (Resim 37) kışkırtıcı



Resim 37: Anton Raderscheidt, *Tenis Oyuncusu*, 1926, Tu.Üz.Y.boya, 100x 70 cm. Erişim : 29.05.2015
www.raederscheidt.com/ the-tennis-player.html



Resim 38: W.Schnarrenberger, *Arkadaşlar*, 1924, Tu.Üz.Y.boya, 120,5x90,5cm
www.tendreams.org/schnarrenberger.html Erişim:30.05.15

çıplaklığı ve baskın pozuyla betimlenen kadın, geri plandaki giysili ve sessiz duran adamla büyük bir zıtlık içinde ele alınmıştır. Burada acımasız çıplaklığıyla meydan okuyan kadına karşı adam kendi kabuğuna çekilerek tepki vermiş gibidir. Raderscheidt'in en verimli olduğu 1920'lere ait çalışmalarının çok azı günümüze ulaşabilmiştir. Çünkü onun çalışmaları da Nazi rejimi tarafından 'Yoz Sanat' olarak nitelendirildi ve imha edildi, diğer bir kısmı da bombalamalardan nasibini alarak yok

oldu. Sanatçı Nazi döneminde önce Berlin'e, sonra Paris'e gitti ve orada resimleri renklendi, savaş sırasında ise İsviçre'ye sığındı.

Wilhelm Schnarrenberger (1892-1966) Karlsruhe Yeni nesnelcilerindendir. İlk dönem çalışmaları Henri Rousseau'yu çağrıştıran naiflikler içerir. Diğer Yeni nesnelcilerde de görülen figürlerin kasıtlı naif betimlenmesi, kompozisyonun bir sahneyi andıran katılığı ve birbiriyle ilişkisiz uzamsal katmanların birleştirilmesine dair perpektif yorumları Gümrükçü Rousseau'ya verilen önemi bir kez daha gözler önüne serer. Sanatçı 1920'lerin ortalarında Yeni nesnelci prensipleri daha da belirgin bir biçimde uyguladı. Bu dönemden Arkadaşlar (The Friends) adlı resmindeki (Resim 38) kişiler arasında arkadaşlık kavramıyla çelişir bir biçimde duygusal bir bağ görülmez. Bu kişilerin mekan içindeki varoluşları zorlama ve rahatsızlık vericidir. İlginç perspektif yorumuyla ele alınan dışarıdaki kent manzarası, iç mekan unsurlarıyla aynı önemde ve netlikte resmedilmiştir. Ancak bu resim gücünü tam da bu uyumsuzluklardan almaktadır. Bir yıl sonra yaptığı Geniş Aile resmi bu çalışmanın tersine duygusal bir içeriğe sahiptir. Sanatçı daha sonra farklı bir takım denemeler yapmış olsa da 1940'lara kadar resimlerinde Yeni nesnelci unsurlara yer vermeye devam etti.

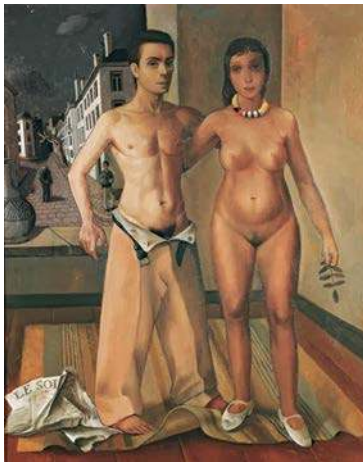
Karl Hofer (1878-1955) de Berlin metropolünün karmaşası içinde yaşayan ve çalışan bir sanatçı olmasına rağmen, resimleri o dönemin kaosunu yansıtmaktan çok felsefi niteliktedir. Zamandan bağımsız ve temel sorunlara yönelik bir bakış açısına sahip olan sanatçı, insan kavramını varlıkbilim açısından ele alarak, insanlığa dair görüşünün tüm zamanlara ait olmasını amaçlıyordu. Figürleri belli bir karakteri yansıtmazlar ve anonim bir kimliğe sahiptirler. Sanatçı basitleştirilmiş biçimler ve soyutlanmış yüzler aracılığıyla gerçeklikten uzaklaşır, sahneyi hareketlilikten arındırarak donmuş bir görünüm elde eder. Ancak figürleri yine de melankolik bir ruh haline bürünerek ciddi bir görünüm sergilerler.

Felix Nussbaum (1904-1944), Yahudi kökenli Alman sanatçı, metafizik resim etkili ve sürrealist göndermeleri içeren Yeni nesnelci yaklaşımını, 1920'lerin sonunda Almanya'da aldığı sanat eğitimine borçludur. Yahudi olması nedeniyle 1933'te Almanya'dan tamamen ayrılan sanatçı Brüksel'de bir çatı katına sığındı ve burada

kendi pozisyonunu sorgulayan etkileyici bir resim dizisi üretti. Burada kalması çok tehlikeli olmasına rağmen, kendi kaderine çoktan razı olan ve onu Brüksel’de kalmaya ikna eden sevgilisi Felicia Platek’le birlikte Otoportresi (Resim 39), kendini koruma içgüdüsüne baskın çıkan cinsellikle ilgili etkileyici bir allegoridir. Bu resim hem Van Eyck’in Arnolfini’nin Düğünü resmine, hem de Schad ve Raderscheidt’in resimlerinde görülen kadın erkek yabancılaşması kavramlarına göndermeleri içerir. Ayrıca yerde sürekli tehdit halinin simgesi olarak Le Soir gazetesi (Yahudi karşıtı Alman İşgal Gücü Gazetesi) bulunmaktadır.

Nussbaum’un resimlerinde sıklıkla rastlanan budanmış çıplak ağaç motifi, kilitlenip kalma hissini sembolize eder. Ayrıca son dönem resimlerinde ortaya çıkan ve Yeni nesnellığe özgü bir motif olan eklemli kukla, umutsuzluğun sembolü olarak yorumlanmıştır. Onun The Damned (Lanetlenenler) adlı resmi (Resim 40), umudun tamamen yokoluşunu ortaya koyar. Kendini ön planda başlıklı bir figür olarak kullanan sanatçı, sanki birkaç ay sonra Auschwitz’deki sonunu tahmin etmiştir.

“Kendini hareketsiz kılan bir korku ve koşullara meydan okuyan bir yaşama isteği arasında kalan Nussbaum, saklanma yerine sonunun gelişini bekledi. Lanetlenenler resminde açıkça ifade edilen karanlık önsezileri doğru çıktı: Nussbaum ve Platek, bir ihbar sonucunda 1944 Temmuz’unda bulunup tutuklandı. İşgal altındaki Brüksel’e müttefik kuvvetlerinin ulaşmasından önce şehri terkeden son tren, onları Auschwitz’in ölüm odalarına taşıdı” (Michalski, 2003: 201).



Resim 39: Felix Nussbaum, *Felka Platek ile Otoportre*, 1942

weimarart.blogspot.com.tr/2010/07/felix-nussbaum.html Erişim:30.05.2015 <https://www.pinterest.com/pin/501799583455951995/>



Resim 40: Felix Nussbaum, *Lanetlenenler*, 1944, Tuval Üzerine Yağlıboya, 101x155 cm.

3.4- Nasyonal Sosyalizmin Sanat Politikası ve Yeni Nesnelliğin Sonu

Baskıcı ve totaliter rejimlerde sanata müdahale etmenin ya da politik amaçlar uğruna bir program yürürlüğe koymanın ne tür sonuçlar doğurduğu bilinen bir gerçektir. Bolşevik devrimi sonrasında Sovyetlerde yürürlüğe konan sanat politikalarına benzer bir uygulamayı devreye sokan Hitler rejimi, dönemin bütün avangard sanat yapıtlarını “Yoz Sanat” diye nitelendirip, yasaklamış ve kimilerini de imha etmiştir. Yeni nesnellik de Nazi sanatıyla üslup benzerliklerine sahip olmasına rağmen amaç farklılığından dolayı bu yıkım politikasından nasibini almıştır.

1933 yılında Nasyonal sosyalistlerin iktidarı şok edici bir etki yarattı ve rehabet ortamına son verdi. Aynı yıl Hanover’deki Kestner topluluğu (Kestnergeasellschaft) galerisinde taktiksel bir sergi düzenlendi. 1914’te kurulan bu topluluk normalde avantgard bir çizgiye sahipken böyle bir serginin düzenlenmesi manidar bulunmuştur. Kanoldt, Schrimph ve Radziwill’in çalışmalarını içeren bu sergiye “Neue Deutsche Romantik-Yeni Alman Romantizmi” adı verilmişti. Sergi kataloğuna yazan önemli sanat tarihçisi ve bu galerinin yöneticilerinden olan Justus Bier bu sanatçıların çalışmalarını P.O.Runge ve C.D.Friedrich ile ilişkilendirdi. Serginin zamanlaması ve seçilen sanatçılar ister istemez gerileyen Yeni nesnellik ve yeni yeni oluşmaya başlayan Nazi sanatı arasında bir ilişkilendirme eğilimi yarattı. Zira bu sanatçılar Yeni nesnelliğin idealist ve klasikçi kanadından geliyorlardı ve nasyonal sosyalist resim türüyle bağlantılıymış gibi bir görünüm sergiliyorlardı. Bütün bu benzerlikler ve paralelliklere rağmen Yeni nesnelci resim ilk başta amaç açısından farklıdır ve bu iki yaklaşımın sentezinden bahsedilemez. Kestner topluluğunun ve Bier’in de böyle bir amacı yoktu (Yahudi olan Bier daha sonra göçe zorlanacaktı). Ancak ikinci sınıf ve önemsiz birtakım ressamlar Yeni nesnelci üslubu ve unsurları Nazi amaçlarıyla birleştirerek birtakım çalışmalar gerçekleştirmiş olsalar dahi böyle bir sentezden bahsedilemez. Zaten Nazi sanatı kuramcıları Yeni nesnelciliği nefret edilen Weimar Sanatının genel yapısı içinde ikinci dereceden bir akım olarak görüyorlardı. Yine de aforoz edilen Bauhaus, Fransa kökenli “izm”ler ve verist çalışmalar yanında Yeni nesnellik ikircikli bir biçimde varlığını sürdürmeye devam ediyordu.

“Milliyetçi tavır, Ekim 1933'te İşçileri Bakanı Wilhelm Frick tarafından bir konuşmada açıklanacaktı. Sanat konusunda ilk kez konuşan Frick şunları söyledi: Yıkıcılık ruhu defolsun... Neue Sachlichkeit maskesi altında çalışan, Alman olmaya uzak ve buz-soğukluğundaki Konstruktivistler artık işlevlerini yitirmiş olmalılar... Bu duygulu konuşma, nesnel olmanın çok ötesindeydi; bu ise coşkulu bir Nasyonal Sosyalist sanatçı için tamamen kabul edilemez bir tavidir. Hitler de Eylül 1935'te Nürnberg'teki parti-konferansı konuşmasında eşsiz derecede özet bir cümle ile bu akımın sonunu hazırlamaya yardımcı oldu: Dadaist-Kübist ve Futurist deneyim, ve nesnellik hakkında saçmalayanlar!.. Nasyonal Sosyalistler, Neue Sachlichkeit söz konusu olduğunda, –bozulmuş diğer “izm”lerin aksine– biçimsel sorulardan dolayı değil de sanatsal tavidan dolayı kaygılıydılar; bu sebepten bir yan-kapı açık bırakılmıştı” (Michalski, 2003: 196-197).

Nazi rejiminde pek çok Yeni nesnelci ressam ve grafik sanatçısı, sanat okullarındaki görevlerinden olurken, partiye üye olan Kanoldt, Radziwill ve sonradan Rudolf Hess'in koruması altına giren Schrimpf ile partiye bağlantısı olmayan F.Lenk akademilerde göreve getirildiler. Bu sanatçılar bu sırada zor durumdaki arkadaşlarına yardım etmeye çalıştılar; örneğin Lenk sürgün edilen Dix ile Berlin'de bir sergi düzenledi. 1938 yılına gelindiğinde Nazi kültürel politikası radikal bir biçimde sıkılaştı ve hala kabul gören birkaç Yeni nesnellik sanatçısının da dönemi böylece sona erdi. Kanoldt ve Schrimpf'in çalışmaları da 1937'nin sonundaki “Dejenere Sanat” sergisinde yer aldı ve akademilerdeki görevlerine son verildi. Radziwill partiden ihraç edildi. Lenk Nazi kültür politikalarına karşı çıkarak toplumsal yaşamdan uzaklaştı.

Yeni Nesnelliğin ikinci kuşak, ressamlarından bazıları (Albert Henrich, Georg Siebert, Werner Peiner, Bernard Dörries) Nazilerin himayesinde kariyer yaptılar. Bunların çalışmaları bile ölçülü tavrılarıyla, agresif ve propagandacı Nazi ressamlarının yanında ayırtedici bir özelliğe sahiptirler. Yeni nesnelliğin biçimsel kalıntıları Nazi resminin manzaralarında, aile ve çiftçi resimlerinde filtrelenmiş biçimde varlığını sürdürmüştür.

Nazi resminde herşeyden önemli olan şey ideolojik yoğunlaştırmadır. Örneğin “Alman Toprağı, Alman Ailesi” gibi. Alman ırkının üstünlüğü bağlamında Alman yaşamının sanatsal betimlenmesi bu sanatın en temel sorunsalıdır. Hitler'in satın aldığı Adolf Wissel'in “Kalenberg Çiftçi Ailesi” resmi (Resim 41) Alman ulusu için çalışıp toprağı işleyen ve Alman neslinin devamı için çocuklar dünyaya getiren örnek bir

Alman ailesini temsil eder. Çalışan sınıf ve köylüler sağlıklı ve sevimli bir biçimde betimlenerek toprakla bütünleşme ve birleşme en iyi bir biçimde tanımlanmıştır. Bu tür resimler Nazi rejiminin “ Kan ve Toprak” kampanyalarının bir parçasını ifade eder. Hitler’in bir diğer favori ressamı, Dejenere Sanatı temizlemekle görevlendirdiği Adolf Ziegler’dir. Führer’in en önemli heykeltisi ise Arno Breker idi.

“Neue Sachlichkeit ve Nasyonal Sosyalist resminin birbirinden kopmasına sebep olan belirleyici etmen, çalışmaların içeriği idi. Neue Sachlichkeit, en klasisist durumundayken bile, çelik vücutlu sarışın gençler betimleyen bir sanat türü olmamasının yanı sıra, ne doğaya yakın çiftçilere ilgi gösteriyordu (hatta bunları bir miktar kötü niyetle resmediyordu), ne de bir Alman savaşı bekleyen sarışın Amazonları konu ediyordu. Üstelik Nazi nü resminin küçük-burjuva röntgenciliği, Neue Sachlichkeit’in idilist çalışmalarında bile yankı bulmuyordu. Nazi sanatında sık sık görülen; safkanlılık, topluluk hissi, toprakta vücuda bürünen gerçek, güç, ırk saflığı, güvenlik hissi gibi entelektüel motiflerden sadece sonuncusunun Neue Sachlichkeit sanatının temel konuları ile ilişkisi vardı. Schleswig bölgesinin toplantı binasına Kay Nebel’in yaptığı freskler gibisinden çalışmalar haricinde, yeni yöneticiler tarafından tercih edilen anıtsal resim tarzında Neue Sachlichkeit’in sunacağı hiçbir şey yoktu” (Michalski, 2003: 198-199).



Resim 41: Adolf Wissel, *Kalenberg Çiftçi Ailesi*, 1939, Tu.Üz.Y.boya, 150 x 200 cm.

internetlooks.com/farmfamilyfromkahlenbergadolfwissel.jpg Erişim : 01.06.2015

1920'ler boyunca ya da Weimar Cumhuriyeti dönemi süresince de denilebilir, en etkili ve verimli dönemini yaşayan Yeni nesnelcilik, 30'ların sonuna doğru, Nazi kültür politikalarının da etkisiyle sanat sahnesinden çekildi. Ancak kendinden sonraki resim sanatı üzerindeki etkisi devam edecekti. Gerçekçiliğe, nesnelliğe veya figür gerçekliğine dayalı pek çok çağdaş resim akımını derinden etkiledi. Pop Art, Foto-gerçekçilik, Yeni Figürasyon gibi akım ve hareketler Yeni nesnelliğe çok şey borçludur. 1990'lardan itibaren dünya sanat kamuoyunda varlığını ve etkisini iyiden iyiye hissettirmekte olan Leipzig Okulunun gerçekliğe dayalı resimsel bileşimlerinin temelinde de Yeni Nesnelci bir gelenek mevcuttur veya en azından bu araştırma bundan sonraki bölümlerde bunu kanıtlamaya çalışacaktır.

4.BÖLÜM

YENİ NESNELCİLİĞİN ÇAĞDAŞ RESİM SANATI ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

4.1 – Pop Sanat ve Foto-gerçekçilik Üzerine Etkisi

II. Dünya Savaşının sonuna doğru Yeni nesnellik Nazi rejiminin bilinen uygulamalarının da sonucunda sanat sahnesinden yavaş yavaş çekilmiştir. Savaşla birlikte İtalya ve Almanya'daki totaliter rejimin baskısından kaçan Avrupalı sanatçıların ABD'ye göç etmesinin sonucunda sanatın merkezi Paris'ten New York'a kaymıştır. Fransız yazar Sergei Guilbault "New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı" adlı ilgi çekici kitabında New York'un sanatın merkezi olmasının siyasi nedenleri üzerinde durarak, Amerikan hükümetinin ve akımın önde gelen temsilcilerinin soğuk savaş döneminde bilinçli ve fırsatçı bir politika izleyerek bunu nasıl elde ettiklerini ortaya koymaktadır. Yeni nesnellik Amerika'da 'Büyülü Gerçekçilik' adı altında varlığını sürdürmeye devam etmiştir ancak Amerika'da bundan böyle resim sanatının vitrininde soyut sanat yer alacaktır. Özellikle Alman soyut sanatçı Hans Hofmann'ın ilk kuşak Amerikan Soyut Dışavurumcuları üzerinde büyük bir etkisi olmuştur. Clement Greenberg (1909-1994)'e göre Hofmann "zamanımızın en önemli sanat eğitmeni, resimsel devrimi Mondrian'dan, Kandinsky'den, Lhote'dan, Ozenfant'dan daha iyi anlamış bir sanatçıdır" (Antmen, 2014: 145).

Amerika'da 1929-30'lu yıllardaki ekonomik krizin düzelmesiyle birlikte sanata yatırım artmış ve sanat, yerel ve figüratif niteliklerinden kurtularak 1940 ve 50'li yıllarda tamamen soyut dışavurumcu bir karaktere bürünmüş ve dünya sanat ortamına egemen olma yoluna girmiştir. 1930'larda Hopper ve gerçekçiliği de kapsayan modernizm, 1950'lerde soyut dışavurumculuğun yükselişi sonucunda dar bir tanımlamaya doğru evrilerek figüratif ve gerçekçi sanat için bir tehdit unsuru haline gelmiş ve bir zamanlar modernizmin bir parçası olan soyut sanat, modernizmin tamamı olma tehdidini savurmuştur. Bunda Clement Greenberg'in modernizm ve soyut dışavurumculuğun sözcülüğünü üstlenerek yaptığı yayınların etkisi büyüktür. Greenberg, tuvalin iki boyutluluğunu, yassılığını, boyanın maddi özelliklerini vurgulayan ve temsili dışlayan bir resim anlayışını öneriyor ve destekliyordu. Diğer

yandan her şeye rağmen figüratif ve gerçekçi tarzda çalışmaya devam eden sanatçılar ise Hopper'ın karısı ressam Jo öncülüğünde “gerçekçiliğin var oluşunu korumak” (Danto, 2010: 153) amacıyla bir araya gelerek, birkaç sayı yayınlanan Reality (Gerçeklik) adlı bir dergi çıkarıyorlardı. 50'lerin sonu ve 60'ların başı gerçekten soyut ve soyutlama ile gerçekçilik arasındaki çatışmanın zirvede olduğu yıllardı. 1950'lerin ortalarına kadar etkili olan soyut dışavurumculuk, zamanla akademikleşmiş bir moderniteye dönüşünce, İngiltere ve Amerikada yaklaşık aynı anda, elit kültür yerine popüler kültürün unsurlarıyla ilgilenen ve soyut dışavurumculuğa tepki veren bir grup ortaya çıktı. İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway tarafından ortaya atılan ‘Pop Art’ terimi de bu şekilde çalışan sanatçıları içine alan akımın ismi oldu. Pop art'ın yanı sıra yeni gerçekçilik, assemblage gibi sanat akım ve hareketlerinin hazır nesne (Ready Made) üzerinden hareket etmeleri Yeni-dada ismini gündeme getirmişse de pop art deyimi, kitle iletişim araçlarına ilgiyi çektiği için benimsenmiştir. Yine de Duchamp'ın ready-made'lerini çağırıştırması nedeniyle pop art “Neo-Dada” kapsamına sokularak, nesneleri olumlu yönde vurgulaması nedeniyle “Pozitif Dada” diye de nitelendirilmiştir. Çünkü pop art'ın nesnelere yaklaşımında gülmece, ironi, aşağılama v.b. gibi şeyler yoktur, bunları tarafsızca ve umursamaz bir biçimde resme katar. Duchamp ise böyle bir paralelliğin kurulmasından rahatsız olmuş, “ben hazır nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım, neo-dadacılar ise benim hazır-nesnelerimde estetik güzellik buluyorlar” (Antmen, 2014: 161), diyerek tepkisini dile getirmişti.

Pop art iletişim biçimlerini keşfetmeyi ve onlara eleştirel bilinçle bakabilmeyi amaçlar. İletişim ortamı da günlük yaşamın olgularından yararlanmayı gerektirir. Bu bağlamda pop art reklam dilininin imkanlarını kullanmıştır, hatta Mel Ramos reklam illüstrasyoncusu gibi çalışarak doğrudan ürün tanıtımına hizmet eden çalışmalar gerçekleştirmiştir. Reklamcılık, ürünün etkili bir biçimde lanse edilmesi için görsel ve resimsel dilin bütün imkanlarından yararlanır ve bunda sakınca görmez. Pop art'ın böyle yansız ve nesnel bir dili tercih etmesi, bilinçli bir biçimde aşırı bireyci sanat diline karşı duyulan tepkinin sonucudur. Yüksek kültür, alt kültür ayrımı yapmaksızın konulara yaklaşan pop art sayesinde modernitenin dışarıda bıraktığı her şey sanata dahil edilmiş, kitsch (kiç) bile önemli bir sanatsal nosyona dönüşmüştür. Pop Art ayrıca

1920’lerdeki Amerikan sanatında görülen, gerçekçiliğe dayalı yeni sanatsal içerik arayışlarına sahip olan sanatçıların da mirasçısıdır.

“Stuard Davis’in (1894-1964) deterjan şişelerini ya da sigara paketlerini betimleyen resimlerinin getirdiği yeni sanatsal içerik arayışı, Charles Scheeler’in (1889-1965) Amerikan endüstrisini ve fabrikaları konu alan resimlerinin fotografik / geometrik gerçekçiliği (Presizyonizm) ya da E. Hopper’in (1882-1967) kent yaşamının sokak, otel, bar gibi mekanlarına yönelen yabancılaştırıcı bakışı, Pop Sanatın 1960’lardaki öncülerinin yapıtlarının da bir önceye sahip olduğunu ortaya koymaktadır” (Antmen, 2014: 161).

Hatta tam da pop art’ın etkili olmaya başladığı dönemde, 1964’te Whitney Museum bir Hopper retrospektifi düzenlemeye karar verdi. Bu iyi bir zamanlamaydı, çünkü bu Pop Art ve Foto-gerçekçilik sanatçılarının gerçekçiliğe ve onun temsilcilerine yenilenmiş bir ilgi duymaya başladıkları bir anda gerçekleştirilen bir sergiydi.

Pop art’la birlikte önemli bir kırılma gerçekleşmiştir. Arthur C. Danto’ya göre yeni gerçekçilik ve pop sayesinde sanat yapıtları artık farklı, belirli ve özel görünmek zorunda değillerdi ve bu Warhol’un 1964 yılında Brillo (Bulaşık Teli) Kutusu heykellerini sergilemesiyle olmuştu. “Warhol ile birlikte, bir sanat yapıtının hiçbir özel biçimde olmak zorunda olmadığı açık hale gelir; sanat yapıtı Brillo Kutusuna veya çorba konservesine benzeyebilir” (Danto, 2010: 60). Bir şeyler sona ermişti ve her şeyin sanat olabileceği mümkün hale gelince kavramsal sanatçılar da (özellikle Kosuth) sanat hakkında düşünmenin de sanat yapmak anlamına geldiğini öne sürdüler. Danto’nun sanatın sonu dediği şey; bundan böyle “ortaya nasıl bir sanat çıkarsa çıksın, güven tazeleyici bir anlatıya sırtını dayayamayacak, böyle bir anlatının içinde öykünün bir sonraki, uygun aşaması olarak görülmecekti. Sona eren işte bu anlatıydı” (Danto, 2010: 26). Her şeyin mümkün hale geldiği böylesi bir çoğulculuk (Pluralizm) dönemi ki artık bundan sonra yapılacak olan resim de modernist dönemdeki gibi olmayacaktır.

60’ların başındaki bu değişim ve dönüşümlerin sonucunda, toplumsal hareketlerden de esinlenen bir gerçekçilik yeniden gündeme gelince, resim sanatında figürasyon, avangard çevrelerde yeniden normal karşılanır hale gelmiştir. “Gerçekten pop art’ın büyük bir bölümü, gerçekliğin çeşitli yönlerinin az ya da çok doğrudan betimlenişleriyle ilgilenmeye başlamıştır” (Lynton, 1980: 308). Burada nesnelerin

dünyasına ve nesnelliğe dönük tavrın izlerine rastlamak mümkündür. Soyut dışavurumculuktaki aşırı bireyselliğe duyulan tepki, nesnelliği ve yansızlığı gerektirmiş, bu bağlamda Yeni nesnelliğin mirası pop art sayesinde yeniden değerlendirilebilmişti.

Pop sanat'ın ya da hemen devamında Foto-gerçekçiliğin Amerikan soyut dışavurumculuğuna karşı verdiği tepkiyle, Yeni nesnelciliğin Alman dışavurumculuğuna karşı verdiği tepki, birbirine benzer niteliktedir. 60'lardaki sanatçılar da soyut dışavurumculuğun elitizmine, biricikliğine, aşkınlığına, Greenberg avangardizmine, Yeni nesnelcilerinkine benzer bir biçimde sıradan, gündelik hayatın kültürel verileri, şu andaki ve burada yanı başımızdaki, halka ait olan popüler imgeleri ele alarak karşı çıkmışlardır. Yeni nesnelcilerin nesneye tutunuşlarına benzer bir tavır pop art sanatçılarındaki daha çok detaylara odaklandıkları çalışmalarda açığa çıkıyordu. Böylece nesneler olduklarından daha fazla bir güç ve etkiye sahip oluyordu. Yeni nesnelliğin dış dünyaya nesnel ve soğukkanlı yaklaşımı, pop art'la birlikte ortaya çıkan ve caz müziğinden ödünç alınan "cool" davranış şekliyle karşılaştırılabilir. Cool kavramı, sanatçının kendi yapıtına karşı mesafeli ve umursamaz tavır sergilemesini ve resmetme eyleminde üslup ve bireyselliği devre dışı bırakmayı ifade eder. Yeni nesnellik ve pop art'taki sanatsal amaçlar her ne kadar farklı olsa da pop art ressamlarının figüratif biçimlendirmeye dönük resimsel yaklaşımlarındaki Yeni nesnelci mirasın etkisi göz ardı edilemez (Resim 42).



Resim 42: James Rosenquist, *President Elect 1960-61/Seçilmiş Başkan*, 1964, Fiber levha Üzerine Yağlıboya, 228 x 365,8 cm.

Hiper-gerçekçilik, Süper-gerçekçilik diye de adlandırılan Foto-gerçekçilik, 1960'ların sonunda Pop Art'ın bir uzantısı olarak gelişmiştir. Bu sanatçılar da gündelik yaşam ve tüketim kültürünün imgelerini ele almışlar, bunların fotoğraf gerçekliğini öznellikten uzak, nesnel ve yansız bir tutumla kopyalamayı amaçlamışlardır. Fotoğraftan yansıyan dünyayı tespit etmek esas amaçlarıdır. Fotoğrafın her tür bilgiyi ve veriyi dondurması nesnel bakışın oluşmasına yardımcı olur. Gözün nasıl gördüğünden çok, kameranın nasıl gördüğü önemlidir.

Foto-gerçekçilerin ele aldıkları konular, dönemin popüler kültür ikonları olan yol üstü restoranları, otomobiller/motosikletler, şekerlemeler, neon ışıklı tabelalar, gece kulüpleri girişleri ve o dönemin özelliklerini yansıtan insanlarıdır. Kolay üretilen ve tüketilen önemsiz fotoğraf kareleri, uğraş gerektiren foto-gerçekçi resimlerde karşımıza çıkar. Aslında gündelik yaşamın bu ve benzeri sıradanlığının sanat için geçerli bir konu olabileceği daha önce 19.yüzyıl Milet, Daumier v.b. gerçekçiliğinde de öne sürülmüştü.

Foto-gerçekçilerin yansız ve nesnel tutum içindeki gerçekçi resimsel biçimlendirme yaklaşımı, Yeni nesnelci mirasın gözetildiğini kanıtlar. Bu soğuk ve yansız/nesnel tutum nedeniyle çalıştıkları konulara özel ilgi duyduklarını reddederler. Örneğin Malcolm Morley “kopya ettiği renk ve ton değişimlerinin verdiği anlamdan kaçabilmek ve yüzeysel özellikler üzerine dikkatini yoğunlaştırabilmek için, resmini tersinden yaptığını ileri sürer” (Lynton, 1982: 314). Bazı sanatçılar ise nesnellik konusunu daha da ileri taşıyarak, geleneksel resimden uzaklaşmak için bilindik malzemeler yerine jilet, matkap, pistole v.b. araçlar kullanmayı tercih etmişlerdir.

Yine de Foto-gerçekçiler her ne kadar fotoğrafın tespit ettiği gerçekliği aktarmayı amaçlamış olup, kameraya çok şey borçlu olsalar da, ışığa dayanarak oluşturdukları imgeyi, boyaya dayanarak sabitleştirme sorunuyla uğraştıklarından belirli bir büyüselsel ve üslupsal etkiye doğru gitmeleri kaçınılmaz olmuştur. Bu biraz da elin büyüsünün yok edilemeyecek olmasıyla ilgili bir durumdur. Öte yandan Hal Foster “Zoraki Güzellik” kitabındaki sürrealizmle ilgili tespitlerinde ortaya koyduğu travmatik olanın tekinsiz ortaya çıkışıyla ilgili savını, “Gerçeğin Geri Dönüşü”nde Foto-realizm’le de (o Süper-gerçekçilik demeyi tercih ediyor) ilişkilendirerek devam ettiriyor. Lacan’ın, kusursuz

bir yanılsamanın mümkün olmadığı ve gerçeğin temsil edilemeyişi iddiasından hareketle şu tespitte bulunuyor; “Süper-gerçekçilik, gerçeğe karşı bir hiledir; onu sadece yatıştırmayı değil yüzeyin gerisine saklamayı, dış görünüşün içinde mumyalamayı üstlenmiştir.....Süper-gerçekçilik dış görünüşün gerçekliğini dağıtmaya çalışır. Ancak bunu yapmak, gerçeği erteler veya onu yine saklar” (Foster, 2009: 180). Foto-gerçekçiliğin bunu yapmak için üç yolu olduğunu öne sürer Foster; ilk olarak gerçekliğin şifreli bir gösterge olarak sunulması, ikinci olarak gerçekliğin akışkan bir yüzey olarak yeniden üretilmesi ki bu simulakral efektlerle gerçekdışı bir sonuca neden olur, üçüncü yol ise, bilmecemsi sonuçlara yol açan görsel çözümlerdir. Richard Estes’in çalışmaları bu son duruma örnektir. Özellikle “Double Self-Portrait / Çifte Otoportre” adlı çalışmasında, (Resim 43) içeride olanla dışarıda olanın birbirine karıştığı bir lokanta penceresinde kullanılan çelişkili perspektif aracılığıyla sanatçı şaşırtıcı ve etkili bir sonuca ulaşmıştır.



Resim 43: Richard Estes, *Double Self-portrait / Çifte Otoportre*, 1976, Tuval Üz. Y.boya,60,8x91,5 cm.

americanart.si.edu/exhibitions/online/estes/art/04.cfm

Erişim : 30.06.2015

Foster en sonunda süper-gerçekçiliğin içten içe sürrealizmle bağlantısını devam ettirdiğini ileri sürerek sözlerini şöyle noktalar;

“Süper-gerçekçilik ‘bakış tarafından çaresiz bırakılan gözün’ sanatı olarak kalır...ve bu çaresizliği gösterir. Bunun sonucunda Süper-gerçekçiliğin yanılması yalnız bir göz aldanması yaratmasıyla değil; bakışın dizginlenmesinde ve travmatik gerçeğe karşı savunmada da başarısız olur ve bu şekilde kendisi de travmatiktir: Bu, travmatik yanılmacılıktır” (Foster. 2009: 183).

4.2 – Büyülü Gerçekçilik, Yeni Gerçekçilik ve Diğer Gerçekçi Yaklaşımlar Üzerindeki Etkisi

1960’larda pop art ve foto-gerçekçiliğin yanısıra gerçekçi yaklaşımlar bağlamında figürasyona dönük pek çok resimsel tavır ortaya çıktı. Aslında soyut dışavurumculuğun baskın olduğu zamanlarda da figüratif çalışan pek çok sanatçı vardı ancak ana akım soyuttu. 60’lardaki siyasi ve toplumsal değişim ve dönüşümler sonucunda ortaya çıkan gerçekçilik talepleri sanat alanına da yansıdı ve figüratif ve gerçekçilik içeren çalışmalar öne çıkmaya başladı. Tabii ki postmodern süreçle bağlantılı bilinen gerekçeler de bu türden yönelimlerin tetikçisi olmuştur.

Yeni nesnelliğin doğrudan etkilediği ve kesintisiz devamı gibi görünen akım Büyülü Gerçekçilik’tir (Magic Realism). Aslında bu isim, 1925’lerde Almanya’da oluşmakta olan sanatsal hareketin adı olarak eleştirmen Franz Roh tarafından önerilmişti, ancak bilindiği gibi Hartlaub’un düzenlediği sergiye verdiği isim; “Yeni Nesnellik” akımın ismi olarak benimsenmişti. Nazi rejimi sırasındaki uygulamalar ve II. Dünya Savaşı nedeniyle ilerlemesi engellenen Yeni nesnellik, Büyülü gerçekçilik adı altında özellikle Amerika’da, yanı sıra dünyanın dört bir yanında varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Amerika’daki öncüler bu çalışmada daha önce yer verildiği gibi Grant Wood, Charles Scheeler, Edward Hopper v.b.dir. Metafizik resim ve Rousseau’nun primitivizminden de beslenen büyümlü gerçekçilik, soğukkanlılıkla ele alınmış ürkütücü bir atmosferi içinde barındırır, günlük gerçekliğe sıkı sıkıya bağlı olmasına rağmen düş ve mucizevi şaşırtıcılığı da beraberinde getirir ve dünyayı gizemli bir belirsizlik içinde

ele alır. Sonuç olarak sürrealizmi çağrıştıran bir Amerikan sanat akımıdır, sürrealist resim ve çağdaş gerçekçi yaklaşımları etkilemiştir.

“1942’de New York Modern Sanatlar Müzesinde (Amerikan Gerçekçileri ve Büyülü Gerçekçiler) başlığı altında büyük ve önemli bir sergi gerçekleştirildi. Bu sergide; Ivan Albright (1897-1983), Clarence H. Carter (1904-2000), Peter Blume (1906-1992), Philip Evergold (1901-1973), O Louis Guglielmi (1906-1956), Jared French (1905-1988), Paul Cadmus (1904-1999), Zsisly (Malvin Marr Albright) (1897-1983), Charles Rain (1911-1985) gibi sanatçılar yer aldı. Bunların yanı sıra genç Andrew Wyeth (1917-2009) ve Edward Hopper de bu sergideydi. Wyeth ise çok kısa sürede Büyülü Gerçekçilikle Bağlantılı en başarılı Amerikalı sanatçı olacaktı (Resim 44)” (www.ten dreams.org/magic-art.htm Erişim: 15.06.2015).

Avrupa tarafındaki bazı temsilciler ise şunlardır; Carel Willing (1900-1983), Pyke Koch (1901-1991), Felice Casorati (1883-1963), Pierre Roy (1880-1950).



Resim 44: Andrew Wyeth, *Christina'nın Dünyası*, 1948, Panel Üz. Tempera, 81,9x121,3 cm.

www.moma.org/collection/object-php?object-id=78455 Erişim: 26.06.2015

Aslına bakılırsa sanatın merkezinin New York’a doğru kaydığı ve soyut dışavurumculuğun etkisini hissettirmeye başladığı 1940’larda Paris’te birkaç sanatçı (Balthazar Balthus, Francis Gruber, Jean Helion ve heykel alanında Alberto Giacometti) gerçekçi bir tutum içerisinde çalışmalarını sürdürüyorlardı. Bu çok önceden başlayan

gerçeğe geri dönüş çağrısının sonucunda ortaya çıkan bir eğilimdi, bu ve buna benzer tutumdaki diğer sanatçılar da kararlı bir biçimde bu doğrultuda çalışmayı sürdürmekteydiler. Fakat 1960'lardaki olgunlaşan koşullar nedeniyle gerçekçiliğe yönelim, daha belirgin ve tepkisel bir bağlamda gerçekleşti. Yeni gerçekçilik dalgası sanatın ve yaşamın her alanında kendini hissettiriyordu. Sinema alanında yeni gerçekçilik kamerayı setten sokağa taşıyor, Fransa da yeni-dada hareketlerinin uzantısı olarak kimi sanatçılar hayatla sanat arasındaki sınırları yok etmek amacıyla alternatif sanatsal eylemler gerçekleştiriyorlardı. Kendilerine 'Yeni Gerçekçiler' ismini veren bu grubun sözcüsü, eleştirmen Pierre Restany (1930-2003), tüm diller ve üsluplar tükenmiştir, dedikten sonra "gerçeğin kavramsal ya da düşsel bir prizmadan geçirilmiş bir yansımasını değil, ta kendisinin algılanmasının o tutku dolu macerasını" (Antmen, 2014: 176-177) yaşamayı ve ortaya koymayı amaçladıklarını vurguluyordu. Genellikle atık ve buluntu nesnelerle çalışan bu grup, pop ve kavramsal sanatın kimi özelliklerini bünyesinde taşır.

Aynı dönemde Amerika ve İngiltere'de belirgin bir biçimde kendini hissettiren yeni gerçekçilik ise, Fransa'dakinin tersine, geleneksel resim disiplini içinde gerçekçi çalışan, yani gözlemlenen gerçekçiliğe bağlı kalarak çalışan sanatçıları içine alan bir akımdır. Bu çerçevedeki pek çok sanatçı soyut ve soyutlamanın hakim olduğu dönemlerden gelir, hatta bazılarının kökeni soyutlamadır. Bu sanatçılar, düzene dönüş hareketiyle birlikte başlayıp Yeni nesnelcilikle süregelen bir etkileşim zincirinin sürekliliği içinde varlıklarını ortaya koymayı sürdürmüşlerdir. II. Dünya Savaşı sonrası sanatı içinde yer alan gerçekçi eğilimler, soyut dışavurumculuğun hakimiyetine rağmen daima tartışma konusu olmaya devam etmiştir. 60'larda figürasyon ve temsile dayalı resmin tekrar kabul görmesiyle birlikte ise bu sanatçılar ve konuyla bağlantısı olan diğer sanatçılar, "Yeni Gerçekçiler" olarak adlandırılmıştır.

1970 yılında New York'taki Whitney Museum'da "22 Realists" başlığı altında bir sergi gerçekleştirildi. Bu sergide Foto-realistlerin de içinde bulunduğu farklı yaklaşımlara sahip bir çok gerçekçi sanatçı içerik ve biçim, yöntem ve sonuç farkı gözetilmeksizin bir araya getirildi. Mesela,

“Kamera odaklanması ve resimsel başkalaşımlarıyla formatın anlamına dair doğalcı referanslarıyla Amerikalı sanatçı Chuck Close’un erken dönem portreleri ve tamamen yeni bir yaşam tarzına sahip Franz Gertsch’in figüratif resimlerinin gizli romantizmine ne demeliyiz? Foto-gerçekçi Richard Estes tarafından, donmuş sabitlikte ve homojenize bir biçimde kesin odaklamalarla resmedilen kent sahneleriyle, Philip Pearlstein’in soğukkanlı ve stilize çıplakları arasındaki bağlantı nedir? (Resim 45) Günlük ve sıradan olanın arketiplerini, oyuncak çağrışımlı bir durumda karmaşık bir teknikle betimleyen Kanadalı sanatçı Alex Colville ve erken ve orta döneminin fotoğraf üzerine boyamalarıyla bilinen ve asla Foto-realist olmayan Alman sanatçı Gerard Richter arasında ne türden bir ilişki kurulabilir?” (Ruhrberg, 2000; 334).



Resim 45: Philip Pearlstein, *Atölyede İki Kadın Model*, 1967, Tu.Üz. Yağlıboya, 127,3x153,1 cm.

www.moma.org/collection/object.php?object_id=80150 Erişim: 03.07.2015

Sonuçta bu sanatçılar değişik çalışma yöntemlerine sahiptiler. Bazıları için eskiz defteri en az fotoğraf ve fotoğraf serileri kadar önemli bir araçtır. Bazılarıysa çalışmaya bir motif seçimiyle başlayıp, fotoğraf kadrájlarına ikinci elden başvururlar ve farklı medyumları devreye sokarlar. Renkli fotoğrafın bulunuşu ve profesyonel fotoğrafçılıktaki gelişmeler de bu sanatçıların gerçekçilik yorumlarına önemli katkılarda

bulunmuştur. Kimi yeni gerçekçi sanatçılar arasında resimsel yaklaşım ve içerik açısından paralellikler kurulabilir, örneğin;

“Stanley Spencer’in (1891-1959) melankolik çıplakları az da olsa P.Pearlstein’in tuvallerinde rastlanabilecek türden bir foto-realizme sahiptir. Onlar vazgeçmenin ve insan yabancılaşmasının resimsel dökümanlarıdır. Aynı şey Bernard Buffet’nin (1928-1999) zayıflatılmış çıplak figürleri veya imgelerindeki mutsuzluk ifadeleri için de söylenebilir. Francis Gruber’in (1912-1948) 40’lı yıllardaki çalışmaları da benzeri bir yaklaşımı ortaya koyarlar” (Ruhrberg, 2000: 334).

Bu çerçevede yer alan belli başlı diğer sanatçılar ise ; William Bailey (1930), Jack Beal (1931-2013), William Beckman (1942), Martha Erlebacher (1937-2013), Janet Fish (1938), Lucian Freud (1922-2011), Gregory Gillespie (1936-2000), Neil Jeney (1945), Alex Katz (1927), Alfred Leslie (1927), Sylvia Mangold (1938), Alice Neel (1900-1984), Philip Pearlstein (1924), Fairfield Porter (1907-1975), Joseph Raffael (1933), Neil Welliver (1929-2005)’dir.

1970’lerde postmodern sürecin sonucu olarak çoğulcu yaklaşımların üs düzeyde olduğu bir dönemde farklı sanatsal arayışlara dönük girişimlerin yanısıra, gerçekliğe bağlı kalarak çalışan sanatçılar da kendilerine özgü bir gerçekçilik algısı bağlamında çalışmalar ortaya koyuyorlardı. Örneğin II. Dünya Savaşı başlayınca Almanya’dan İngiltere’ye göç eden ve İngiliz vatandaşlığına geçen, Sigmund Freud’un torunu İngiliz sanatçı Lucian Freud, daima konuya bağlı kalarak (kendisi asla görmediği bir şeyin resmini yapmadığını her fırsatta belirtmiştir) gerçekleştirdiği figür plastiğine dönük çalışmalarında yoğun bir psikolojik etkiye ulaşmayı başarmış ve bu konuda haklı bir ün elde etmiştir (Resim 46). Freud, temsile dayalı ve boyasallığı önemseyen sonraki kuşak sanatçıların - özellikle Günümüz İngiliz sanatçısı Jenny Saville (1970) - üzerinde büyük bir etkiye sahip olmuştur.

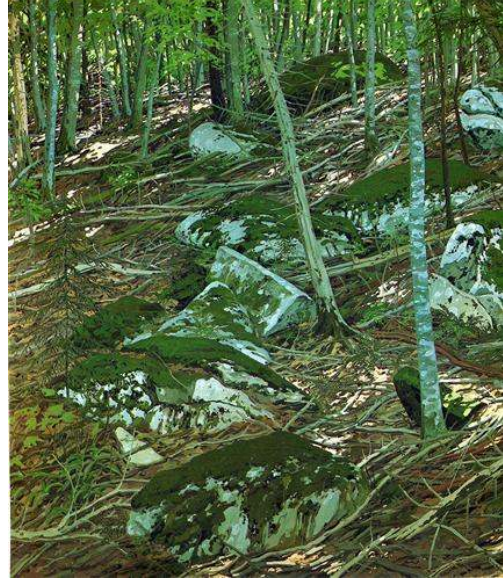
Bu yıllarda gerçeklikle bağlantılı pek çok akım da ortaya çıkıyordu, örneğin Amerikalı sanatçı Neil Jeney’in çalışmaları (Bad Painting / Kötü Resim) olarak nitelendiriliyordu. Kaba unsurlar ve bayağılığın, öyküleme mantığı içinde, acemi ve kötü boyama etkisiyle ele alındığı bu çalışmalarda, belirli bir anlamlılık yakalanmaya

çalışılıyor, insan davranışlarıyla ilgili neden-sonuç ilişkilerine dayalı anlatılar gerçekleştiriliyordu.



Resim 46: Lucian Freud, *Night Portrait*, 1985, Tuval Üzerine Yağlıboya, 76,3x92,8 cm.

<http://www.wikiart.org/en/lucian-freud/robert-fellowes#supersized-artistPaintings-232077> Erişim:06.07.15



Resim 47: Neil Welliver, *Late-Light / Geç Işık*

<http://www.wikiart.org/en/neil-welliver/late-light> Erişim:06.07.15

Soyutlama deneyimlerinden de güç alan Jeney'in yanısıra diğer bad painting (James Albertson, Joan Brown, Robert Colescott v.b.) sanatçılarının çalışmaları 1980'lerdeki figürasyonun yolunu açmıştır. Bunun yanısıra Amerikalı sanatçı Neil Welliver izlenimcileri çağrıştıran bir davranış şekliyle, malzemelerini yanına alıp bizzat doğadan çalışmalar gerçekleştiriyordu. Josef Albers'in de öğrencisi olan Welliver, kariyerinin başlarında soyut sanatın bir türü olan "renk alanı" resmiyle ilgilendikten sonra gerçekçi manzaralara doğru bir evrim geçirdi. 1970'lerde manzara içinde figürlerinin yanısıra, soyut sanat birikimlerini başarıyla devreye soktuğu anıtsal manzaralarını gerçekleştirdi (Resim 47) (https://en.wikipedia.org/wiki/Neil_Welliver Erişim:06.07.2015).

Postmodern süreçten cesaret alan pek çok gerçekçi resimsel akımın üslup açısından klasik ve akademik yöntemlere bağlılıklarının yanısıra, Yeni nesnelci buluşlardan da beslenmiş oldukları rahatlıkla söylenebilir. İtalya'da ortaya çıkan postmodern resim hareketi Pittura Colta (Kültür Resmi) ve en önemli temsilcisi Carlo Maria Mariani (1931) nin resimsel tavrı, müzelerde yer alan eski resimlerden alıntılara

dayanır. Öte yandan modernizmin küçümsediği anlatı içerikli ve anekdota dayalı çalışmalar bu süreçte yeniden gündeme gelir. Anlatı sanatı içinde politik figürasyonun yanı sıra özel mitolojiler gibi eğilimler de söz konusudur. Eric Fischl (1948), Odd Nerdrum (1944), Jörg Immendorf (1945-2007), Alfred Leslie (1927), Christian Zeimert (1934) gibi sanatçılar bu türden çalışmalar ortaya koymuşlardır.

Donald Kuspit “Sanatın Sonu” adlı kitabında, postmodern süreç boyunca itibarını kaybeden estetiğin, “Yeni Eski Ustalar” adını verdiği sanatçı kuşağı sayesinde bu itibarı yeniden geri kazanmakta olduğunu ileri sürer. Yeniden atölyeye dönen sanat artık eskisi gibi değildir “yaratılan sanat ne geleneksel ne de avangard, ikisinin bileşkesi. Eski Ustaların maneviyatını ve hümanizmini, Modern Ustaların yeniliği ve eleştirelliliği ile birleştiriyor. Yani bu bir Yeni Eski Ustalar sanatıdır” (Kuspit ,2006: 197). Ona göre günümüz sanatı kavramsallaşmıştır ancak yeniden estetik aşkınlığın hizmetine girmiştir, hem de dünyaya yönelik eleştirel bilincini yitirmeden.

Kuspit, Avigdor Arikha (1929-2010) ve Freud’u yeni eski ustaların duayeni ilan eder. Yeni eski Ustalar diye nitelendirdiği sanatçıların büyük çoğunluğu gerçeklikle kurdukları bağ ve nesnel yaklaşımlar açısından öne çıkmaktadırlar. Bu bağlamdaki bazı isimler ; David Bierk (1942-2002), Vincent Desidero (1955) (Resim 48)



Resim 48: Vincent Desidero, *Sleep /Uyku*, 2008, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x252 inç/127x640,08 cm.

<http://paintingperceptions.com/featured-interviews/interview-with-vincent-desiderio> Erişim:08.07.2015

April Gornik (1953), Karen Gunderson (1943), Julie Heffernan (1956), Joseph Raffael (1933), Paula Rego (1935), Jenny Saville (1970), James Valerio (1938), Ruth Weisberg (1942) v.b. dir.

Sonuçta örnekler genişletilebilir ancak Yeni Nesnellik, gerçeklikle bağlantılı pek çok oluşumun gelenekle kurulacak olan sanatsal bağlantısının bir yerinde kendisini

mutlaka hissettirir. Zaten temsile dayalı resim sanatının referansları belirlidir ve Yeni nesnellik bu referansların en önemlilerinden birisidir. Leipzig Okulu sanatçıları ise hem Yeni nesnellikle olan bağlantıları, hem de son yıllarda sanatsal ortamdaki figüratif yönelimlerin merkezinde bulunmalarından dolayı bu çalışmanın son bölümünde mercek altına alınacaktır.

5. BÖLÜM

LEIPZIG OKULU VE SANATÇILARI

5.1 – Okulun Geçmişine Kısa bir Bakış

6 Şubat 1764’ te İmparatorluğun Saksonya Eyaletinde Dresden, Meibenz ve Leipzig’de olmak üzere üç adet sanat akademisi bulunmaktaydı. Leipzig’deki okula “Mimarlık, Resim ve Çizim Akademisi” adı verilmiş ve neo-klasizm çizgisindeki ressam Adam Friedrich Oeser (1717-1799) buraya ilk yönetici olarak atanmıştır. Böylece Akademinin kuruluşunda resim geleneğiyle bağlantılı bir eğitim süreci başlatılmıştır. İlk aşamada yer sorunu nedeniyle Oeser çizim derslerini Peterstraße’de kendi evinde verir. 23 öğrenciyle eğitim başlamıştır. Daha sonra akademi 1890 yılına kadar kalacağı Pleißenburg’un batı kanadına taşınır. Çizim Akademisi, Leipzig Üniversitesi öğrencilerine açıktır ve Johann Wolfgang Goethe bu fırsattan yararlanarak Oeser’in öğrencisi olur. 1814’ te Akademiye yönetici ve başkan olarak atanan ressam Hans Veit Schnorr Carlsfeld (1794-1872) ile de resim geleneğiyle bağlantı devam eder. Carlsfeld, eğitim ve öğretim yöntemi olarak doğadan çalışmayı benimser ve anatomi çalışmaları ise tamamlayıcı ve destekleyici unsurdur.

Akademide 1870’lerin başında reform çalışmaları başlatılır ve bunun sonucunda ağaç baskı bir çoğaltım tekniği olarak ele alınır, litografi, bakır levha baskı ve ağaç baskı atölyeleri oluşturulur.

1876 yılında okul resmi olarak “Königliche Kunstakademie und Kunstgewerbeschule – Kraliyet Sanat ve Uygulamalı Sanatlar Akademisi” adını alır. Kitap tasarımı ve üretimiyle bağlantılı ticaretin yoğunlaşması sonucunda Wachterstraße’deki yeni binada gereken teknik ve altyapı çalışmaları 1890 yılında tamamlanarak bu yönde çalışmalar devam eder ve bu kez okulun adı 1900 yılında “Königliche Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe – Kitap Tekniği ve Grafik Sanatlar Kraliyet Akademisi” olarak değiştirilir. Foto-mekanik çoğaltım tekniklerinin de gelişmesiyle birlikte Akademi kitap tasarımına yönelik bir gelişme gösterir ve yerel yayınevleriyle paralel çalışmalar yürütür. Tüm bu gelişmeler sonucunda 1909’da Akademide “Verein Deutscher Buchgewerkünstler – Alman Kitap

Tasarımcıları Derneği” kurulur. Bu birlik, 1914’teki ilk Uluslararası Kitap ve Grafik Fuarı (Bu Fuar Akademinin 150. kuruluş yıldönümü etkinlikleri kapsamında Leipzig’de gerçekleştirilir), 1927’deki Kitap Sanatı Fuarı ve 1929’da Almanya’da başlatılan “Dünyanın en muhteşem kitapları yarışması” için önemli bir esin kaynağı olmuştur.

1921’de Akademinin akşam kurslarının başına getirilen, kitap ve yazı karakterleri tasarımcısı Johannes Tschichold, tipografi konusunda yayınladığı iki kitabıyla dikkatleri üzerine çeker ve modern tipografinin öncülerinden olur. 1940’ta Renkli Fotoğraf Enstitüsü kurulur.

1943’teki Leipzig Bombardımanı sırasında Akademi büyük oranda hasar görür. Okul tamiratlar sonrasında 1947’de “Akademie für Graphik und Buchkunst – statliche Hochschule” adını almış olarak yeniden açılır. Temel ders, illüstrasyon, yazı ve kitap tasarımı, dizgi, baskı ve ciltleme gibi bölümlere ayrılır, litografi, ağaç baskı ve gravür atölyeleri korunarak artan bir biçimde serbest grafik çalışmaları için de kullanılmaya başlanır.

1950’ de okulun ismi resmi olarak “Hochschule für Graphik und Buchkunst – Grafik ve Kitap Sanatları Yüksekokulu” olarak yeniden kondu ve bu isimle günümüze kadar geldi. Buraya kadarki süreçten anlaşıldığı gibi Oeser, Carosfeld gibi ressam Akademi yöneticileri sayesinde resim geleneğiyle bağlantılı bir eğitim gerçekleştirilmeye çalışılmış olsa da 1950’lere kadar Dresden Akademisindeki gibi bir resim eğitimiyle karşılaştırılabilecek bir durum söz konusu değildir.

Akademide 50’lerin ortasında çağdaşlık konusundaki çatışmalar sonrasında Bernhard Heisig (1925-2011), Werner Tübke (1929-2004), Hans Mayer-Foreyt (1916-1981) ve diğerleri eğitimci olarak devreye girerler. Akşam okulu, 1957’de Walter Münze (1895-1978) başkanlığında yeniden açılır. Bernhard Heisig 1961’de yönetici (Rektör) olduktan sonra Akademide resim atölyesi oluşturulmasına ön ayak olur. Böylece o zamana kadar grafik ve kitap sanatlarının ağır bastığı eğitim programına resim de alınmış olur. Bu süreçte yer alan Akademideki hoca sanatçıların tanınırlıkları artar ve ünlü olurlar. Sanat ortamında “Leipzig Okulu” terimi de ilk kez bu dönemde ortaya çıkar. Baskı resim, fotoğraf ve kitap tasarımı gibi bölümlerin yanı sıra resim de

artık ayrı bir bölüm olmuştur. Bunun sonucu olarak 60'ların sonunda resim bölümünü bitiren bir kuşak, edebi referanslar ve alegoriye doğru bir eğilim içinde, geleneksel bir yaklaşım ve doğru çizim konusunda önemli bir kazanım elde etmiş olarak mezun oluyordu. Böylece resim bölümü tanınmaya ve tercih edilmeye başlar, bu durum Akademinin dışarıdan görünen imajına olumlu katkılarda bulunur. Bu sinerjiden etkilenen okulun fotoğraf bölümünde de büyük bir resimsel estetikle paralel gelişen birey merkezli bir toplumculuk eğilimi ortaya çıkmaktadır.

1973-76 arasındaki Werner Tübke'nin yöneticiliğinden sonra Bernhard Heisig 1976'da tekrar yöneticiliğe atanır. Savaş sonrası tamiratlarına devam eder ve 1979'da Akademinin sanat galerisinin açılmasını sağlar. HGB'nin bu galerisi sayesinde izleyiciler klasik modernizmin orijinal örneklerini görme şansına sahip olurlar.

1987'de Akademiye yönetici atanan Arno Rink (1940-...), duvarın yıkılması ve iki Almanya'nın birleşmesi gibi çalkantılı bir dönemde idareci olur. Bu yüzden eğitim programı yeniden yapılandırılır; bağımsız bir medya sanatı bölümü 1993'te eğitime başlar. 1990 yılına kadar güçlü, sert bir siyasi yönlendirmeye sahip olan teorik eğitim programı; Kitap Tasarım Tarihi, Fotoğraf Tarihi, Medya Teorisi ve Sanat Tarihini de kapsayacak şekilde genişletilir.

1994 Albert von Bodeker ve 1997-2000 arası Ruedi Baur yöneticilikleri döneminde Akademi galerisinin yeniden inşası sürer ve yabancı akademilerle ilişkiler kurulur. Disiplinler arası çalışmalar teşvik edilir ve bu konudaki projelerde artış görülür. 2000 yılında Dr. Claus Werner yönetici olur ve yeniden yapımı tamamlanan galeri, öğrencilerin yardımcı küratörlük çalışmalarının bir bölümü olan D/O/C/K projesiyle birleştirilerek Beatrice von Bismarck'ın sorumluluğunda açılır. 2003 yılında Joachim Brohm yönetici olur ve atölye çalışma sistemlerini zenginleştirmek için görsel-işitsel laboratuvarı açılır. 2004 yılında ise dijital medya konusunda bir bölüm açılır.

2005 yılı itibariyle Kitap Sanatları Enstitüsü 50. yılını, Akademi Galerisi ise 25. yılını kutlar. 2009 yılında "Küratörlük Kültürleri" konusunda bir yüksek lisans programı açılır. 2014 yılında Görsel Sanatlar Akademisi 250. Kuruluş yıldönümünü yıl boyunca süren geniş kapsamlı bir etkinlik ve sergi programları çerçevesinde kutlar.

Okulun günümüzdeki ismi; “Hochschule für Grafik und Buchkunst / Academy of Visual Arts, Leipzig – Grafik ve Kitap Sanatları Yüksekokulu / Görsel Sanatlar Akademisi, Leipzig” şeklindedir. 600 öğrencisi olan Akademinin bölümleri şunlardır; Kitap Sanatları ve Grafik Tasarım, Resim ve Grafik Sanatlar, Fotoğraf, Medya Sanatı, Küratörlük Kültürleri (Yüksek Lisans).

5.2 – İlk Kuşak Leipzig Okulu Sanatçıları

5.2.1 – Leipzig Okulunun Üç Öncüsü; B. Heisig, W. Mattheuer, W. Tübke

Leipzig Akademisi 1764 yılında kurulduğundan bu yana, buradaki eğitim sistemi içinde kitap sanatları, baskı ve grafik sanatları eğitimi bölümlerinin temel derslerinin yanı sıra figüratif (nü, portre v.b.) çalışmalar, iç mekan, manzara gibi resimsel pratikleri içeren derslere de yer verilmiştir. Ancak Akademinin resimsel bir merkez olarak adını duyurması daha günümüze yakın bir dönemde, 50’lerin ortasından itibaren 60’larla birlikte mümkün olmuştur. Daha önce de belirtildiği gibi ilk resim sınıfının Bernhard Heisig tarafından 1961 yılında kurulmasıyla birlikte bu süreç başlamış, bu süreçle birlikte bir grup Leipzigli ressam hızlı bir biçimde ünlenmeye başlamışlardır. Bunların en önde gelenleri arasında Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer (1927-2004), Werner Tübke bulunmaktadır.

“Çok farklı tarzlarına rağmen - Tübke, İtalyan Rönesans’ı ve Üslupçu sanatçılarına özenen bir sanatçıyken (Resim 49), Mattheuer’in halk sanatına yakın duran gerçekçiliği masal tarzı için daha uygundu (Resim 50), ve Heising’in öfkeli dışavurumculuğu (Resim 51) Emil Nolde ya da Oscar Kokoschka’nın son eserlerini anımsatıyordu - bu sanatçıların hepsi resim geleneğini yücelttiğinden bir arada oluşturdukları başarılar milli olarak değerlendirilen “Leipzig Okulu” nun kurulmasını sağladı” (Lubow, 2006: 2).

Her komünist ülkede olduğu gibi Doğu Almanya’da da Akademideki sanat eğitiminin kuralları rejimin amaçlarına uygun olarak belirlendi. 1946’daki Doğu Alman Komünist Partisinin ilk kültür konferansında alınan kararlara göre; gerçekçi temalar ve sosyalist konular, merkezinde çalışan ve üreten emekçi insan olacak şekilde ele alınacaktır. Aslında okulun geleneksel yöntemlere dayanan eğitim sistemi toplumcu

gerçekçilikle o kadar da çelişmiyordu. Sanatçıların çoğu parti üyesiydi, ama tanınırlıkları arttıkça ve ülkenin kültür yaşamına katkıları büyüdükçe çalışmalarındaki özgürlük ve bireyselliğe biraz daha toleranslı bakılıyordu.



Resim 49: Werner Tübke, *Alman İşçi Hareketinin Tarihi (1918-1945) III*, 1961, Masonite (Sıkıştırılmış Fiber Levha) Üz.Y.boya,Triptik 61x112 cm. <http://www.bildatlas-ddr-kunst.de/exhibititem/5616> Erişim: 23.07.2015



Resim 50: Wolfgang Mattheuer, *Sisyphos Taşı Açmakta*, 1974, Sunta Üz.Y.b., 96x119,5cm.

<http://www.bildatlas-ddr-kunst.de/item/12798> Erişim:23.07.15



Resim 51: Bernhard Heisig, *İkarus'un Ölümü*, 1979, Tuval Üzerine.Yağlıboya, 77x125 cm.

<http://www.bildatlas-ddr-kunst.de/exhibititem/13787> Erş:23.07.15

Bu üç öncü sanatçı arasında Bernhard Heisig, resim bölümünün oluşturulmasındaki öncülüğü ve Akademide uzun yıllar kalarak ikinci ve üçüncü nesil sanatçı ve eğitimciler üzerindeki etkisi açısından özel bir öneme sahiptir. II. Dünya

Savaşından önce Almanya sınırları içinde yer alan Breslau’da (1925) doğan sanatçı, Almanya saflarında Sovyetlere karşı savaşı, esir düşer ve 1945’te savaşın bitiminde serbest kalarak Breslau’ya döner, ancak doğduğu yer artık Polonya sınırları içindedir. Doğu Almanya’ya taşınır ve Leipzig’e yerleşir. Afiş işleriyle geçimini sağlayan sanatçı Leipzig Akademisinin gece bölümü başkanı Walter Münze’nin önerisiyle Akademiye başlar ve bu arada Komünist Partiye üye olur. Zaten toplumsal konulara duyarlıdır, 1956’da kitap resimlemesi olarak gerçekleştirdiği “Paris Komünü” temasını bir resim dizisi olarak 1973-78 arasında ele alır. Ancak Heisig, partiyi desteklemesine ve sanat çalışmalarının işçi sınıfının savaşına katkıda bulunması gerektiği düşüncesine de katılıyor olmasına rağmen, bunların bu konuda bilgisi olmayan partililer tarafından belirlenen örnekler ve prensipler doğrultusunda gerçekleştirilmesine de karşı çıkmıştır. 1956-59 arasında Leipzig Bölgesi Görsel Sanatçılar Birliğinin Başkanlığını da yapan Heisig, Doğuda eleştirilirken, batıda ise orada açtığı sergilerde çalışmalarında yer alan kimi gerçeküstücü temalar nedeniyle eleştirmenler tarafından kendini göstermek amacıyla Doğu Almanya’yı kötülemek ve batıya yaranmaya çalışmakla suçlanmıştır. 1970’li yıllarda Heisig ve onun gibi düşünenler kendilerini kabul ettirmeye başlarlar. Bu da, Almanya Demokratik Cumhuriyeti’nin (DDR) 1971-1989 arasında (yani Doğu Almanya 1989’da yıkılana kadar) lideri olan Eric Honecker’in (1912-1994) “Sosyalist bir sanat ne biçim ne de içerik açısından hiçbir yasaklama altında olmamalı” (Alsaç, 1993: 50) diyerek ortaya koyduğu, esnek ve özgürlükçü sanatsal yaklaşımı sayesinde olmuştur. Böylece Doğu Almanya’daki sanata ve sanatçılara ilgi artar, Heisig, Kassel’deki Documenta 6 ya (1977) ve Hamburg’daki Günümüzde Gerçekçilik (1978-79) sergilerine kabul edilir. Heisig, toplumsal konuları sembolik ve alegorik bir yaklaşımla ele alır, bol figürlü kompozisyonlarını dışavurumcu bir anlatım diliyle ortaya koyar. Bu nedenle etkilediği öğrencileri de genellikle bu yönde çalışırlar. Heisig 1987’de görevi öğrencisi ve asistanı Arno Rink’e bırakır. Aslında Leipzig Okulunun üç kuşağını Hocası ve öğrencisi zinciri içinde Heisig, Rink ve Rauch oluştururlar.

Wolfgang Mattheuer (1927-2004) başlangıçta çizim derslerinin yanı sıra Werner Reichenbach şirketinde baskı resim (taşbaskı) eğitimi alır (1944). O da Heisig gibi savaşa katılır, yaralanır ve Kızıl Ordu tarafından esir alınır ancak kaçmayı başarır. 1947-

1951 arasında Leipzig Akademisinde (HGB) eğitimini tamamlar ve grafik diploması alır. Mattheuer 1952'den 1974'e kadar Akademide eğitimcilik yaptı. Bu süre içinde B.Sigward Gille, Erich Kissing, Wolfgang Peuker gibi ikinci kuşak Leipzig Okulu sanatçıları ve eğitimcilerinin yetişmesine katkıda bulundu. Heisig ve Tübke ile birlikte toplumcu gerçekçi yaklaşımların ötesine geçebilen bir neslin mezun olmasını sağladı. Ressam ve grafikçiliğinin yanı sıra 1971'den itibaren heykel de çalışmaya başladı. Heisig gibi Documenta 6 da yer aldı, 1984 yılında da 41.Venedik Bienaline katıldı. Önemli yapıtlarından birisi "Jahrhunderschritt (Yüzyılın Adımı-1984)" adlı heykeldir. Bu çalışma faşizm, sosyalizm ve barbarlık konularında izleyiciyi muhasebe yapmaya çağırır. Mattheuer'in temaları kendi ülkesindeki gerçekliğin yanı sıra tüm dünyadaki umut, şüphe, direniş ve terk edişler arasında gider gelirler.

Werner Tübke (1929-2004) ressam ve grafik sanatçısı, Heisig ve Mattheuer ile birlikte Leipzig okulunun en önemli temsilcisidir. Savaş sonrasında bir Sovyet askerine karşı suikast girişiminden şüphelenildiği için Sovyet İşgal gücü tarafından (1945-46) birkaç ay gözaltında tutuldu, bu durum onda travmatik etkiler oluşturdu. 1946-47 de Magdeburg usta okulunda okudu ve çizim dersleri aldı. 1948-50 arası Leipzig HGB' de okudu ve 1950'de devlet sınavını kazanarak Greifswald Üniversitesi, Caspar David Friedrich Enstitüsünde eğitim aldı ve 1953'de mezun oldu. Bir süre serbest çalıştıktan sonra 1956-57'de HGB'ye asistan olarak girdi, 1964'te Doçent oldu. Anıtsal duvar resimlerine ilgi duyan sanatçı 1958'de uluslararası bir yarışmayı kazanarak Leipzig Astoria Hotel'de ilk büyük duvar resmini gerçekleştirdi. Tübke sonraki yıllarda daha önce yeterince incelenmemiş olan Nazi rejiminin korku verici yanlarını, rönesans resminin referansları ve sembolizmin zengin imkanlarıyla ele alır (Resim 49), sonrasında da parti yetkilileri tarafından sert bir biçimde eleştirilir. 1968'de okuldaki görevinden alınma girişimi öğrencilerinin protestoları sayesinde engellenir. 1970-73 arasında Leipzig Karl Marx Üniversitesi idari binasına işçi sınıfını ve aydınları konu alan bir duvar resmi tasarladı. Bu arada iki kez İtalya'ya giden sanatçı rönesans ve barok resim eğitimi aldı, Floransa Bienalinde de ise Grafik dalında altın madalya aldı. İlk kişisel sergisinin yanı sıra bu etkinlikler onun uluslararası bir tanınırlık elde etmesine neden oldu. HGB'de 1972'de profesör oldu, 1973-76 arasında da rektörlük yaptı.

Eğitimcilik kariyeri boyunca öğrencileri; Ulrich Hachulla, Arno Rink, Werner Peuker, Eric Kissing, Dietrich Wenzel üzerindeki etkisi büyük olmuştur.

Tübke'nin ününü asıl pekiştiren ise 1976'da Bad Frankenhausen'de çalışmaya başladığı "Franken Hausener Bauernkrieg Panorama; Magnum Opus" tur. Alman tarihindeki erken burjuva demokratik devrimi olarak kabul edilen, Alman köylülerinin savaşını konu alan bu çalışma Doğu Almanya kültür bakanlığı adına gerçekleştirilir. 14 m. yükseklik ve 120 m. devasa dairesel bir büyüklüğe sahiptir. Yardımcılarla çalışmayı gerektiren bu kompozisyon aralıklı olarak 11 yılda tamamlanmış, 1989'da açılışı yapılmıştır.

Werner Tübke, Heisig ve Mattheuer'in de katıldığı Documenta 6 da, Doğu ve Batı Almanya arasında bir kültür köprüsü oluşturması nedeniyle ödül almıştır. Geleneğe dayalı ve temsili ön planda tutan sanatsal yaklaşımı nedeniyle ilk kuşak Leipzig Okulu sanatçıları içinde Yeni nesnellığe en yakın duran isimdir. Rejimin kültür politikasına uygun gibi görünen bir dil kullanmasına rağmen propagandacı bir sanatsal yaklaşımın tuzağına düşmemiştir.

Leipzig Akademisindeki sıkı geleneksel eğitim, burada toplumsal yaklaşımlar da dahil olmak üzere gerçekçiliğin çeşitli varyasyonlarının üretilmesine aracı olmuştur. Bunun yanısıra sanatsal ifade özgürlüğü de, B.Heisig, W.Mattheuer, W.Tübke, Hartwig Ebersbach (1940-...), Arno Rink (1940-...) ve Sighard Gille (1941-...) gibi güçlü sanatsal kişilikler tarafından, devlet kontrolüne rağmen, daima savunulmuştur. Akademi sınırları içinde belirli bir davranış özgürlüğü sağlayabilmiş olan bu eğitimci sanatçılar öğrencilerini olabildiğince sanatsal serbestiye sahip olacak şekilde yetiştirmeye çalışıyorlardı. Okulun istikrarlı ve kararlı eğitimi ülke dışına taşan bir başarıyı beraberinde getirdi ve Leipzig dokunuşu Doğu Almanya sona ermeden de önce batıda çoktan tanınır hale gelmişti. Sağlam ve klasik eğitime dayalı Akademinin egzotik şöhreti belirli bir kararlılıkla sürüp günümüze geldiğinde, 2005 yılında 1000 başvurudan sadece 80 kişi okula alınabilmişti.

Doğu Alman toplumunda sanatçılar özgürlük alanlarının sınırlarını zorlamalarının yanısıra eleştirel olacaklarsa bunu sembollere başvurarak yapmak

zorundalardı. Bunu da, çoklu katmanlar içine zekice gizlenmiş yan anlam çıkarımlarına yol açan görsel motiflerle sağladılar. Bu bağlamda en çok başvuru alan imge “İkarus” oldu. Heisig (Resim 51), Rink, Tübke bunu kullandı ve bu imge neredeyse Leipzig Okulunun temel konusu haline geldi. Arno Rink bu konuda şunları söylüyor; “Leipzig Resminde İkarus’un çok önemli bir görevi vardır. O uçabilir – bunu bir kaçış simgesi olarak görebilirsiniz – ama uçtukça güneşe o kadar yaklaşır ki sonunda düşer, güce çok yaklaşmış insanlarda gördüğümüz gibi.....herkes kullandı, çünkü figür olarak güzel görünüyordu ve aynı zamanda bir yan anlamı da vardı” (Lubow, 2006: 2). Öte yandan Tübke zaman zaman “Pieta” imgesini tercih ederken, Mattheuer de “Sisypus Efsanesi”ne başvuruyordu (Resim 50). Tanrılara karşı geldiği için ölümler ülkesinde cezaya çarptırılan Sisypus, bir taşı iterek tepeye çıkarmaya çalışır, tam çıkardığı anda kaya bir güç tarafından gerisin geri itilir, tekrar dener yine aynı şey olur ve bu kısır döngü devam eder durur. Yaptığı iş anlamsız ve yararsızdır, Sisypus umutsuz kahramandır ama insandır. Bu dönem sanatçıları hem siyaseti hem de resmi önemsiyorlardı ve derinlikleri bundan kaynaklanıyordu.

Alman Demokratik Cumhuriyetinde sanat politikası olarak, biçimciliğe karşı gerçekçiliği öne çıkaran bir yaklaşımın benimsenmiş olması ile Leipzig Akademisinin klasik temellere dayalı sağlam eğitim sisteminin yol açtığı gerçekçilik çeşitlemeleri pek de çelişik bir görüntü sergiliyor gibi görünmez. Ancak sanat politikası gereği dayatmacı olan bir yaklaşımla, eğitim sürecinin doğal sonucu olan realite birbiriyle karıştırılmamalıdır. Zaten güçlü kişilikteki eğitimci-sanatçılar buna pek meydan vermemişlerdir. Doğu Almanya’da sanatçılar rejimin dayatmalarına aldırmadan çalışmalarını sürdürmek istemişler, devletin ahlaki değerlerinin dışında özgür bir sanatsal ifadeyi ön planda tutan bir yaklaşımı benimseyerek, iktidarın siyasi taktisyonlarıyla bağlarını koparmışlardır. Bu sanatçılar “kendi amaçlarını gerçekleştirmeye dair gerçek olaylarla ilgileniyorlardı ve bayat ideolojilere dair tartışmalardan uzak duruyorlardı. GDR’deki genç insanlar pragmatik eylem ve insan dürüstlüğüne zıt şeyler olarak görüyorlardı” (Tannert, 2007: 38).

5.2.2 – Yeni Nesnelci Eğilimler Bağlamında Leipzig Okulu Sanatçıları

Almanya'daki resim sanatına Yeni nesnelciliğin süregiden etkisi açısından bakacak olursak, bu etki Batıdan çok Doğu Almanya'da yapılan resimler üzerinde daha belirgindi. Özellikle 1968 ve 1980 arasındaki Doğu Alman resminin tarihi, Yeni nesnellik akımına yapılan sürekli göndermelerin tarihidir. 1960'larda yeniden gündeme gelen yeni gerçekçi yönelimlerin de bunda etkisi olduğunu söylemek mümkündür. İlk kuşaktan B.Heisig ve etkilediği çevrenin çalışmaları dışavurumcu referanslarla bağlantılı olsa da, Mattheuer ve Tübke, doğrudan olmasa bile nesnellığe daha yakın bir tutum sergilerler. Heisig, Mattheuer, Tübke ve Hans Mayer-Foreyt gibi ilk kuşaktan sonra bunların öğrencileri, Arno Rink, Sighard Gille, Hartwig & Wolfram Ebersbach kardeşler, Wolfgang Peuker, Eric Kissing, Ulrich Hachulla, Günter Richter, Volker Stelzmann gibi sanatçıların - çoğu Leipzig HGB'de eğitimci olmuştur - , ikinci kuşak Leipzig okulunu oluşturduğu söylenebilir. Bu kuşaktan Arno Rink, Sighard Gille, Hartwig Ebersbach gibi sanatçılar figür temelli soyutlama ve dışavurumcu yaklaşımlar sergilerken, Ulrich Hachulla, Günter Richter ve Volker Stelzmann ise Yeni nesnellikle daha doğrudan bir bağlantı içinde olup, bu akımın prensiplerini çalışmalarında uygulamışlardır. Ancak Wolfgang Peuker ve Erich Kissing de nesnelci betimlemeleri nedeniyle bu gruba dahil edilebilir. Demokratik Almanyada bu ve benzeri diğer sanatçılar tarafından "1968 ile 1972'de üretilen Neue Sachlichkeit çalışmalarının, Doğu Alman resminin üzerini örten dogmatik kabuğun kırılması konusunda yardımcı olduğu kesindir" (Michalski, 2003: 202).

Doğu Alman rejimi tarafından küçük burjuva sanat akımı olarak nitelendirilmiş olan Neue Sachlichkeit, 1960'larda yeni gerçekçi yaklaşımlar için tekrar referans olmaya başladığında Leipzig'den Volker Stelzmann bu referanstan ilk yararlanan sanatçı olur. Stelzmann, propagandacı toplumcu gerçekçiliğin ötesinde bir realite bağlamında soğuk bir anıtsallıkla insan kavramına yaklaşır. Onu, Yeni nesnelci üslup çeşitlemelerine çalışmalarında yer veren Ulrich Hachulla ve Günter Richter takip eder.

Volker Stelzmann 1940'ta Dresden'de doğdu. II. Dünya Savaşındaki Dresden bombardımanında babasının öldürülmesinden sonra, 20 yıldan fazla kaldığı ve

akademik kariyerini oluşturduğu Leipzig’e ailenin geri kalan üyeleriyle birlikte 1948’de yerleşti. 1963’e kadar çeşitli işlerde çalışırken bir yandan da Leipzig HGB Akşam Okulunda Walter Münze’nin derslerini takip etti. 1963’te ise full-time ğrenci oldu. Gerhard Kurt Müller, Harry Blume, Hans Mayer-Foreyt ve Fritz Fröhlich gibi hocalarından grafik sanatı ve sanatın temel unsurları konusunda temel bilgilerini aldı. 1968’de mezun olmadan önce ilk kişisel sergisini 1966’da Ahrenshoop’ta Ulrich Hachulla ile birlikte gerçekleştirdi. Mezuniyeti sonrasında serbest çalıştı ve araştırma, inceleme gezileri yaptı. 1973’te HFGu/HGB’ye (Kitap Sanatı ve Grafik Yüksekokulu) yüksek lisans için döndü ve eğitimci olarak çalışmaya başladı 1982’de full-time profesör oldu ve 1986’ya kadar burada çalışmalarını sürdürdü. Stelzmann alışma çağındaki insanların batıya göçünden etkilenmiştir ve bu süreç onu olgunlaştırmıştır. Batı Almanya’da 1986’da açtığı bir sergisinden sonra geri dönmez ve orada kalır. 1988’de Berlin Güzel Sanatlar Akademisine profesör olarak atanır. Bu atanma olayından sonra, Berlin Akademisindeki eğitimci pozisyonundan henüz istifa etmiş bulunan ressam Baselitz, Stelzmann’ı “Parti izgisinde Doğu Alman Sanatçı” diye kınayarak protesto etmiştir. (Baselitz’de Stelzmann gibi sanatsal kariyerine Doğu Almanya’da başlamış, daha sonra ise ülkedeki siyasi yöneticilerle çelişkiye düşerek 1958’de batıya kaçmıştır).

Stelzmann çalışmalarında, sosyal çelişkiler ve çarpıklıklar, derin yalnızlıklar, çatışmalar ve şiddet patlamalarını ortaya koymuştur (Resim 52). O, 68 kuşağının çalkantılı dönemini, politik karmaşasını gözlemledi. Stammheim’deki toplu intihara kadar Baader-Meinhof dramını izledi ve resimledi. Stelzman’ın resimlenmiş gözlemleri, arkadaşlarının portreleriyle birlikte sessizce harmanlanmış otoportreler, rakılar, pankılar ve coplu polisleri içerir. Diğer yandan 1989’daki ğrenci ayaklanmaları ve sokak protestoları hakkında da öngörüye sahiptirler. Dahası bu çalışmalar, sokakları güvensiz hale getiren agresif bir gençliğin, amasızlığın ve sosyal ihmalin, tüm bunların da ötesinde Doğu Almanya’yı biçimlendiren işsizliğin siyah noktalarının yansımalarıdır.



Resim 52: Volker Stelzmann, *Station*, 2010, MDF Üzerine Karışık Teknik, 100x205 cm.

<http://www.galleryintell.com/armory-die-galerie/> Erişim: 03.08.201

Ulrich Hachulla (1943-...) 1963-68 arasında Leipzig HGB'de eğitim gördü. W.Tübke, H.M-Foreyt, H.Blume ile temel sanat çalışmaları, B.Heisig ile resim, serbest grafik ve diploma çalışması yaptı. Daha sonra serbest çalışan sanatçı 72-74 arasında W.Tübke ile yüksek lisans çalışması yapar, 1974'te Akademiye öğretim elemanı olarak atanır. Grafik Sanatlar ve Gravür profesörü ve bölüm başkanı olur. 2008'de emekli olan sanatçı Leipzig'de yaşamakta ve çalışmaktadır. Baskı resime dönük çalışan sanatçı, boya resimlerinde öykülemeci denebilecek bir yaklaşım sergilemektedir (Resim 53).

Günter Richter (1933-...) 1953-58 arasında Leipzig HGB'de eğitim gördü. 1972'de U.Hachulla, A.Rink, Rolf Münzer, Peter Sylvester'le birlikte Grafikerler Derneğinin kurucu üyesi oldu. 76-82 arasında bu derneğin başkanlığını yaptı. 1990'da HGB'nin akşam bölümünde eğitmenlik yaptı. Genellikle serbest çalıştı. Leipzig'de yaşıyor ve çalışıyor.



Resim 53: Ulrich Hachulla, *Hörspielprobe I*, 1978/79, Kontrplak Üz. Karışık Teknik, 63 x 100 cm.

Ulrrhttp://www.presseanzeiger.de/media/bilder/332351-2.php Erişim: 03.08.2015

Yeni nesnelci prensipleri çalışmalarında uygulayan bu üç sanatçının yanısıra Doğu Alman sanatı içinde figüratif ve nesnel yanı ağır basan bir çok sanatçı mevcuttur. Örneğin, 1945 Aussig (Çek Cumhuriyeti) doğumlu Wolfgang Peuker 1965-70 arasında Leipzig HGB’de okudu, 70-77 arasında serbest çalıştıktan sonra 77-89 arasında Leipzig HGB’de eğitmen olarak çalıştı. 1983 Leipzig kenti sanat ödülünü aldı, 1984’te Venedik Bienaline kabul edildi ve Doğu Alman sanat ödülünü kazandı. 1990’dan itibaren Berlin Sanat Akademisinde profesör olan sanatçı, 2001’de öldü.

Nesnel tutum açısından dikkate değer bir diğer sanatçı Erich Kissing’dır (1943-Leipzig). Kissing 1961-64 arasında Leipzig HGB akşam bölümüne, 1965-70 arasında gündüz bölümüne devam etti ve Tübke, Mattheuer ve Foreyt’in öğrencisi oldu, grafik diploması aldı. Leipzig’de yaşayan ve çalışan sanatçı diğer Leipzig’li bir grup sanatçıyla birlikte Galerie Schwind tarafından temsil edilmektedir. Figür gruplarını indirgenmiş tonlarla dingin bir atmosfer içinde ele alan sanatçı, durağanlık içinde etkili bir sonuca ulaşır (Çalışmaları için bakınız; <http://www.erich-kissing.de/zaehmunge.html>).

Biraz daha genç kuşaktan bir sanatçı olan Norbert Wagenbrett (1954-Leipzig) Yeni nesnelci prensipleri daha doğrudan uygular görünen ilginç bir sanatçıdır. 1977-82 arasında Leipzig HGB’de Arno Rink Atölyesinde eğitim gören sanatçı, W.Peuker, V. Stelzmann ve S. Gille’nin de öğrencisi olur. 1986-88 arası Willa Sitte ile yüksek lisans çalışması yapar. 1988 43. Venedik Bienaline katılır. Leipzig’de yaşayan ve serbest çalışan sanatçı, figüratif kompozisyonlarında insanların hayallerini, korkularını ve benzerlik derecelerini keşfetmeyi amaçlar. Çalışmaları neredeyse Yeni nesnelliğin ilk dönemlerindeki üslupsal çözümleri içeriyor gibi görünse de (Otto Dix ve Bernard Buffet arasında gidip gelen bir stilizasyon) belirli bir güncelliğe sahiptirler (Resim 54).

İlk kuşak ve onların öğrencileri olan sonraki kuşak (ikinci kuşak) Leipzig okulu sanatçılarına ağırlıklı olarak nesnel tutum ve Yeni nesnelci etkiler açısından yaklaştıktan sonra günümüz sanatında etkili olan Yeni Leipzig Okulu sanatçıları son bölümün



Resim 54: Norbert Wagenbrett, *Lothar & Eva Poll'un Portresi*, 2012, 150x100 cm. <http://norbert-wagenbrett.de/> Erişim: 04.08.2015

konusu olacaktır. Bu bölümde yer verilmesi gereken sanatçı Arno Rink’e ise yeni jenerasyonun biçimlenmesinde önemli bir etkiye sahip olduğu için ve aynı zamanda yeni kuşağın sürükleyicisi Neo Rauch’un da hocası olduğu için son bölümde yer verilecektir

5.3 – Yeni Leipzig Okulu ve Sanatçıları

5.3.1 –Yeni Leipzig Okulu’nun Oluşumunda Eğitimin Rolü ve Arno Rink Faktörü

Bernhard Heisig, Arno Rink ve Neo Rauch, Leipzig HGB, Görsel Sanatlar Akademisinin Resim bölümünde, kuşaklar arası bağlantıyı oluşturan zincirin en önemli üç halkasını oluştururlar. Heisig resim bölümünü kurmuş, misyonu asistanı Rink’e devretmiş, Rink de aynı şekilde görevi asistanı Rauch’a devretmiştir. Sigward Gille gibi başka değerli eğitimci-sanatçılar da mevcuttur ancak “Yeni Leipzig Okulu”nu temsil eden sanatçıların eğitim geçmişlerinde bu üç sanatçı-eğitimcinin ismine daha çok rastlanmaktadır. Bunların arasında Arno Rink daha özel bir öneme sahiptir. 1990’lı yıllarda Amerika’da patlamaya yol açan Leipzig kökenli resmin lanse edilmesinde rol oynayan pek çok araçsal unsurların yanı sıra, Rink’in deyim yerindeyse “piyasaya ressam yetiştirme” fonksiyonu çok önemlidir. Arno Rink, 1987 yılında okula rektör olduğu dönemde Doğu Almanya’da çok ilgi gören yeni deneysel bölümlerin (multimedya, video, performans sanatları v.b.) kurulmasına ön ayak olmasına rağmen, bu ilginin etkisi altında kalmadan tual resmi konusundaki konsantrasyonunu korudu. Bu sayede öğrencileri eşsiz bir fırsat yakaladılar ve bunun sonucunda “Yeni Leipzig Okulu Ressamları” ortaya çıktı. Akademinin geçmişten gelen klasik ve figüratif eğitim sistemi içindeki resmetme geleneğinin de bunda büyük bir etkisi vardır. Bu etmenlerle birlikte Berlin duvarı da Batı Almanya’daki kavramsal uygulamaların Doğu Almanya’da yayılmasına karşı bariyer oluşturmuştur. Arno Rink New York Times’a verdiği röportajında bu konuda şöyle der; “Berlin duvarı estetik bir avantajın kanıtı olmuştur: duvar bize Cranach ve Beckmann’ın geleneğini takip etme şansı vermiştir. Sanatı Joseph Beuys’un etkisinden korumuştur” (Bader, 2007: 54-55). Aynı bariyer etkisi soyut sanata karşı da oluşmuştur. II. Dünya savaşıdan sonra batıda soyut sanatın yükselişi sonucunda hor görülen figüratif sanat, Leipzig’de etkisini kaybetmeden

varlığını sürdürmüştür. Zaten önceden beri var olan geleneksel ve klasik eğitimin sonucu olan temsile dayalı resimsel yaklaşım kesintiye uğramaksızın devam etmiştir. Okulun diğer bölüm öğrencileri tarafından sıkıcı bulunan resim bölümünün bu durumunu, orada okuyan Leipzig’li sanatçı Tilo Baumgartel “çift perspektifli bir evin nasıl çizileceğini yada dönerek yükselen bir merdivenin nasıl yapılacağını öğrendik” (Lubow, 2006: 2) diyerek anlatıyordu.

Yeni Leipzig Okulu sanatçılarının yetişmesi ve eğitiminde büyük rol oynayan Arno Rink 1940 yılında Schlotheim/Türingen’de doğdu. 1962-67 arasında Leipzig HGB’de eğitim gördü. W. Tübke, H.M.Foreyt ve Harry Blume ile çalıştı. 1964’te B. Heisig uzman sınıfında profesyonel çalışmalar yaptı. Leipzig HGB Resim / Grafik sanatlar bölümüne 1975’te doçent, 1979’da profesör oldu. 1978-2005 arasında kesintisiz olarak bölüm başkanlığı görevinde bulundu. 1987-1994 arasında HGB’nin rektörlüğünü yaptı. 2007 yılında emekli olan Rink, Leipzig’de yaşıyor ve çalışıyor.

Rink 60’lı ve 70’li yıllarda daha çok klasik bir çizgide ve kapalı kompozisyon anlayışıyla çalışırken, 70’lerin sonuna doğru bu yaklaşımından yavaş yavaş uzaklaşarak figür plastiğine dayalı resimsel tutumunu koruyup daha soyutlamacı ve renkçi bir yola girmiştir. Kadın figürünün ağırlıklı olduğu kompozisyonlarında, M. Beckmann ve O. Dix arasında bir yerde konumlanabilecek dışavurumun izlerine rastlanır (Resim 55).



Resim 55: Arno Rink, *Unterm Tuch / Bez Altında*, 1994, Sunta Üzerine Yağlıboya,

120 x 140 cm. <http://www.rundgang-kunst.de/events/bilder-der-leipziger-schule/> Erişim:19.08.2015

Yeni Leipzig Okulu ve Leipzig Akademisiyle ilgili Amerikan dergi ve gazetelerinde (Art in America, The New York Times v.b.) buradan yetişen ve son yıllarda popüler olan figüratif ressamların başarısıyla ilgili olarak genelde şu konulara vurgu yapılmaktadır; geleneksel figür teknikleri, sabah 9'dan akşam 5'e kadar çalışma alışkanlıkları ve yalnızca resmetme istekleri. Alman sanatçıların en önemli avantajı, geleneksel olarak kültüre çok önem veren bir toplumdaki geliyor olmaları, eğitim aşamasında iyi desteklenmeleri ve tarihsel, özellikle de yakın tarihsel deneyimlerinden çıkarımlar yapıyor olmalarıdır. "Almanya'nın tarihsel deneyimleri, Nazi felaketinden soğuk savaş dönemindeki uzun süreli sınır konumuna kadar, yönelebilecekleri zengin bir materyal kaynağı sunarken, büyük konularla uğraşmak için de bir yükümlülük oluşturuyor" (Rubinstein, 2004:121). Burada ironi yoktur, kavramsal sanatın, sanatın araçlarını sorgulama mirasına dair bir şey yoktur. Bu sanatçılar Alman sanatı içinde var olan resmetme geleneğini sürdürmektedirler. Bu vurguların yanısıra, coğrafi ve sosyal koordinatlara odaklanma, Rauch ve Althof'ta olduğu gibi, geçmişe ait form ve kavramların izlerine tutunma (hatıra pratiği), "Ostalji-Ostalgie" duygusu; duvar yıkılmadan önceki Doğu (Ost) Almanya'daki yaşama, yani herşeyin daha basit olduğu, dünya pazarının bütünleşmediği ve küreselleşmenin olmadığı bir döneme duyulan özlem de bu sanatçıların motivasyonlarını oluşturmaktadır.

5.3.2 – 1990'larda Sanatsal Görünüm ve Yeni Alman Resmi

Leipzig'li sanatçıların ataklarından önce yakın geçmişe yani 90'lı yıllara kısaca baktığımızda, resim sanatı açısından pek de iç açıcı bir durum yoktu. Daha doğrusu fark yaratan herhangi bir sanat hareketi yoktu. Dizüstü bilgisayarlar ve cep telefonları yeni ve pahalı, medya ise renkli ve magazinseldi. Fark yaratan ve sembolik güce sahip biçimsel çözüm üreten bir sanat yoktu. 1980'lerde sanat pazarındaki rahatlıktan sonra, 90'ların başındaki ekonomik kriz, galerilerden bağımsız küratöryal etkinlikleri gündeme getirdi ve sanat dünyası küratör kavramıyla tanıştı. "Var olan kurumlardan ayrılan özgür sergi yapımcıları 1993'lerde sanat dünyasındaki aktüaliteyi müzelerden ve sergi salonlarından (galerilerden) daha çok belirlediler" (Fleck, 2009: 228). İnternet kullanımının yaygınlaşmasıyla birlikte küreselleşmenin de sonucunda küratörler dünyanın dört bir yanında çok rahat hareket eder hale geldiler. Küratörlerin belirli bir

konseptte kurguladıkları ve konuya ilişkin metinlerle destekleyerek oluşturdukları sergilerde katılımcı sanatçılar geri planda kalıyor, küratörler starlaşıyordu. Ellerinde sergiyle ilişkilendirmekte zorlandıkları bu metinlerle bir bienalden diğerine koşuşturan ve yapıtları anlamlandırmaya çalışan bir izlerkitle de oluşmuştu. Bu şekilde küratörlük meslek haline geldi. Bu alanın öncüleri ise 1969'da “Davranışlar Biçime Dönüştüğünde” adlı kavramsal sanat sergisini yapan Harald Szeemann (1933-2005) ile en son 2014 Manifesta sergisinin küratörü olan Kasper König (1943-...) tir. Sanat yapıtının alınıp satılmasına ve metalaşmasına karşı olan bu tür sergilerde yer alan güncel sanatçılar, her ne kadar yerleştirmelerini, video enstalasyonlarını ve sanatsal objelerini satmayı reddetmiş olsalar da sponsor firmaların mali desteklerine hayır dememişlerdir. Zaten kapitalizm her zaman kendini eleştiren sanatçıları finanse ederek onları ehlileştirmeyi başarmıştır.

“Mal hizmet ve işçiliğin sürekli olarak bir hareket içinde olduğu böyle bir çağda sanatçıları özellikle ‘Amerikalı’, olarak izole etmenin ne anlamı vardır, kaldı ki günümüzde artık Amerikan yada Alman sanatı diye bir şeyden söz etmek mümkün müdür?” (Bader, 2007: 51) diye soruyor Amerikalı sanat tarihçi Graham Bader, Yeni Alman Resmi kitabının içinde yer alan “Alman Resmi, Amerikan Gözü, Küresel bir Sunum” adlı inceleme yazısında. Evet, böylesine bir küreselleşme içinde ulus fikri, sanat konusunda (özellikle de Alman sanatı açısından) hala büyük bir etkiye sahiptir. Moma küratörlerinden Joachim Pissarro’ya göre Saksonya metropollerindeki ressamlık yani Yeni Alman Resmi, tartışmalı da olsa beğenilse yada beğenilmese de “inkar edilemeyen bir biçimde ‘ateşli’ ve bu açıdan da hem dikkat hem eleştiri talep eden yerdedir” (Bader, 2007: 52).

1990’ların sonu ve yeni binyılın başıyla birlikte Dünya ve Alman ekonomisinin toparlanması ve refah seviyesinin yükselmesi sonucunda, sanat pazarında patlama yaşanmış, resme yatırım artmıştır. Resim sanatının yeniden gündeme gelmesinin sonucunda tekrar galeriler ağı ile birlikte temsil edilen sanatçılar ortaya çıkmış; bu durum söylence şeklinde devam eden, ekonomik kriz dönemlerinde kavramsal sanat, refah dönemlerinde ise resim öne çıkar, klişesini sanki doğrulamıştır. Gerçekten de bu dönemde resim alım satımı üst seviyeye çıkmış, Christies Müzayede Evi 2004’teki

cirosunu 298 milyon dolara çıkarmıştır. İşte tam bu aşamada Almanya’da özellikle de Leipzig’de yapılan resim önem kazandı. Çünkü figür resmi tekrar rağbet görmeye başladı, sağlam ve klasik eğitim altyapısına sahip, figürasyon temelli Leipzig Okulu sanatçıları bu sayede popülerlik kazandılar. Resimlerinin fiyatları 15-20 katına çıktı. Örneğin Neo Rauch’un resimleri 1990’ların başında 3000 mark iken, 2006’da 250 000 Euro’ya ulaştı. Arkasından müze küratörleri ve koleksiyonerler Leipzig ve Berlin’e akın etmeye başladılar.

“Neo Rauch’un peşindeki koleksiyonerlerin, müzelerin ve küratörlerin, onun resimlerini satın alabilmek yahut sergileyebilmek için çok güçlü olmaları gerekiyor. Arzdaki bu darlıktan dolayı, birçok resim-delisi koleksiyoner ve onların temsilcileri Leipzig’e veya Berlin’deki LIGA Galeri’ye gidip, Arno Rink ve Sigward Gile’in öğrencileri olan Tilo Baumgärtel (Leipzig’li), Tim Eitel (Leonberg’li), Martin Kobe (Dresden’li), Christoph Ruckhäberle (Pfaffenhofen’li), David Schnell (Bergisch-Gladbach’lı) ve Matthias Weischer (Elte-Westphalia’lı) gibisinden sanatçıları keşfetti. Bu sanatçıların çoğunluğu Saxon resim metropolünde eğitim görmek için Almanya’nın batısından gelmişlerdi. Sağlam ve klasik eğitime dayalı akademinin egzotik şöhreti –bu, netlikle belirlenmiş bir esneklik anlamına geliyor– diğer yerlerde de duyulmuş olmalıydı” (Tannert, 2007: 36).

İki Almanya’nın birleşmesinin hemen öncesinde Doğu Almanlar, Macaristan ve Polonya’daki siyasi dönüşümlerden çok Sovyet Glasnost politikasının çoğulculuğuna yatkındılar. Birleşmenin heyecanı yanı sıra belirli bir tedirginliğe de sahiptiler. “İşçiler sosyalizmin nimetlerinden vazgeçmeden, Batı Almanya’nın tüketim düzeylerine de ulaşmak istiyorlar. Yani işsizliğin olmadığı, kiraların ve temel maddelerin ucuz, eğitim ve sağlığın bedava olduğu bir düzeni hem korumak, hem de batılılar gibi tüketmek istiyorlar”dı (Boratav, 1989: 12). Bu doğal olarak zaman alacaktı. İki Almanya birleştikten sonra sağcı popülist politikaların (Berlusconi-İtalya, Jörg Heider-Avusturya) dışında kalmıştır. Her uyum süreci doğal olarak sancılıdır ancak bu birleşmede sanatçılar soğuk savaşı unuttular ve diğer konulara döndüler, bunların merkezinde şimdiki zaman ve gelecek vardı. “Bu da Federal Almanya sanat manzarasına bugün bile hissedilen bir tazelik getirdi” (Fleck,2009:231). Doğu Almanya’nın çöküşünden sonra Berlin resme zaten hazırды ve Leipzigitler bu önemli boşluğu doldurdu. Ancak en önemli etken, bu sanatçıları destekleyen ve lanse eden

David Zwirner, Friedrich Petzel, Anton Kern, Leo Koenig, Eigen+Art, Liga Projesi gibi galerici ve galerilerdir ki bu konuya tekrar dönülecektir.

Öte yandan bir ressamın şehri olan Berlin, kavramsal mekan sorgulamalarına “resim öldü-resmin sonu” tartışmalarına rağmen 90’ların ortalarından beri etkili bir dizi resim sergilerine sahne oldu. Devam eden on yıllık süreç içinde gerçekleşen bu yenilenme esnasında, tuval dışı malzeme kullanımına dönük “resimden başka her şey olma eğilimindeki, şatafatlı ve geveze çalışmalar / pop, reklam, çip kültürü ve sanat tarihinden illüstrasyonlar” (Tannert, 2007: 19) gündeme gelmiş olsa da bunlar ömrünü çabucak doldurdu. Berlin’de 90’ların sonunda ortaya çıkan resmin önemi, dışavurumculuğun son çırpınılarına dair jestlerden çok serinkanlılıkla hesaplanmış fotoğraf ve film yüzeylerinin, club kültürünün ve yaşam tarzının estetik rol oynadığı yeni biçimsel dilin ortaya çıkışından gelir. Wawrzyniec Tokarski (1968), Franz Ackermann (1963), Jonathan Meese (1970), Sergej Jensen (1973), Pablo Alonso (1969), Tine Benz (1969) gibi sanatçılar 90’lardan beri plastik kavramını Beuys’çu kapsamından geri aldıktan sonra resmi işlevsel bir estetik bağlamına taşıldılar. Işık, duvarların renklendirilmesi, duvar kağıdı gibi bileşenlerle birlikte resimler tavan, duvarlar ve zemine entegre edildi.

Yeni Alman Resmi kişilerin onu nasıl değerlendirdiğinden bağımsız olarak, çağdaş dünyayla resimleri aracılığıyla yüzleşir. Bu resimler; imgelerin kaotikliği, Leipzig Okulunun ağıtları, konstrüktivistlerin pop serinkanlılığı ve tüm bu yaklaşımların sahip olduğu dekoratif patlayıcı gücün temellerini sarsan zombi benzeri görüş birliğine sahip, neo-punk tarzı bir dürtüyü de içeren günümüz bilinçliliğini ve duygularını sembolik ve anlatımcı bir biçimde yansıtır.

“Bu, André Butzer’in boyaları-damlayan boyanmış maddeselliğinde, Andreas Hofer’in mitolojik, anime edilmiş çizgi roman dizilerinde, Jonathan Meese’in radikal dokunaklılığında, Daniel Richter’in soytarı gösterilerinde ve Marcus Selig’in bir tarihçi olarak hareket etmeye yönelik görevini anıtsal bir şekilde yerine getirme eğiliminde görülebilir” (Tannert, 2007: 31).

5.3.3 – Amerika’da Leipzig’lilerin Atağı ve Alman Resminin Başarısı

Amerika’da en çok ilgi gören sanatçılar Neo Rauch ve Kai Althof’tur. Bu sanatçılar Amerika’da ard arda açtıkları kişisel sergilerle bunu elde etmişlerdir. Althof 1997’de Anton Kern Gallery’de (New York), Rauch 2000’ de David Zwirner Galerisinde, Dresden’den Thomas Scheibitz 1999’da Bonakdar Jancou Galerisinde açtıkları ilk kişisel sergiler sonrasında, Neo Rauch uluslararası ününü kanıtlayıp pekiştirmiş, Scheibitz ve Althof tanıtım imkanı bulmuştur. Scheibitz, Dresden çevresinden dikkat çekmiş ve izlenmesi gereken sanatçı olarak görülmüş, Sınırlı bir ilgiyle karşılanan Köln’den Althof ise dağınık ve karmaşık bulunmuştur. Althof kendini ancak 2001 yılında Kern Galerisindeki ikinci sergisinden sonra kanıtlamıştır.

Rauch ve Althof’un ilk etapta ilgi görmesinin nedeni, her ikisinin de Alman ikonografisiyle ilişkili olmasıdır. Her ikisi de kişisel yaşam deneyimlerini, ülke gerçekleriyle ilişkilendirerek ortaya koyar. Rauch, Doğu Almanya’daki yaşamı ahşap evler, iç karartıcı işçiler ve yarı faşist selamlamalarla ele alıp, melez bir tarzda alacakaranlık kuşağı sosyalist gerçekçiliği ortaya koyarken, Althof, Bruegel’den Nolde’ye ve Egon Schiele’ye kadar herşeyi çağrıştırmaktadır. Her iki sanatçı da Alman formsal mirasıyla çok derin olmasa da ilgilidir. “Ancak uygulamalarındaki inkar edilemeyen garip ‘Almanlık’ içerisinde, Rauch ve Althof, günümüz sanatıyla ilgili olarak, her geçen gün daha çok kabul gören görüşü; resmin yeniden dirilmekte olduğunu ve resmin yuvasının hem coğrafi hem de ruhani biçimde Almanya olduğunu da doğrulamaktadır” (Bader, 2007: 56).

Genç Alman sanatçıların Amerika’da ilgi görmelerini sağlayan faktörlerden birisi Gerard Richter’in Amerika’daki sergileri aracılığıyla oluşturduğu olumlu etkidir. Bu sanatçının 2002 yılındaki MoMA sergisi yeni Alman sanatının bu ülkedeki kabulünü sağlamıştır. Bu büyümlü etkiyi yaratan, sanatçının savaş sonrası Alman sanatının güçlü bir temsilcisi, Alman sahnesine dair tarihsel bir miras ve canlı bir örnek olması ve Rauch, Scheibitz ve diğerlerinin bu mirasın varisleri olarak kendilerini göstermeleridir. Çalışmaları diyalektik bir yoğunlukta olan Richter, şüphe ve umut, güzellik ve kuşkuculuk, ustalık ve onun imkansızlığı gibi çelişik kavramları ustaca harmanlar. Dresden’de doğması, batıya geçip yeni bir kültürle yüzleşerek sanatını oluşturması,

Alman resmine hayranlıkla bakan Amerikalılar için bir şablon oluşturmuştur. “Dümeninde Richter’in bulunduğu Alman resmi, resimsel yetenek ve tarihsel rezonans yanında çalışılmış bir ciddiyetin ürünüdür” (Bader, 2007: 61). Rauch, Althof ve Havekost gibi sanatçıların resimlerindeki yoğunluk, Damien Hirst ve Elizabeth Peyton gibi isimlerin basit popülizminden çok daha ötedir. 80’lerden itibaren etkili olan Genç İngiliz Sanatçıları (YBAs) gibi şoke etmek ve sansasyonun yerine, yalnızca resim yapan Genç Alman Sanatçıları, 90’ların sonuyla birlikte onların yerini alıyorlardı. Richter yolu açmış, Genç Alman Sanatçıları ondan da fazla başarı elde etmişlerdir.

Pek çok sergi, organizasyon, yayınlar ve müzayede katalogları aracılığıyla Rauch, Leipzigitler ve diğer Alman sanatçılar her yerde görülmeye başladılar. Yeni Leipzig Okulu sanatçıları New York Times Style dergisi tarafından 2004 yılında, içinde bulunulan 10 yılın sanat yıldızları olarak lanse edildi. Bu yükselişi tetikleyen sergi ve organizasyonların bazıları şunlardır;

2004-Boston Çağdaş Sanat Enstitüsü Kai Althof (1966) ile ilgili gezici retrospektif sergi düzenler ki Althof daha kırk yaşında bile değildi. Yine 2004 yılında “Pink Flag – White Horse” adı altında Daniel Richter’in (1962) gezici Kanada sergisi düzenlenir.(Bu serginin gösterim alanları arasında diğer Alman Sanatçıları da sergileyen David Zwirner Galerisi bulunmaktadır).

2004- New York, Marianne Boesky Galerisinde, Christian Ehrentraut küratörlüğündeki “Position of Contemporary Painting from Leipzig / Leipzig’den Çağdaş Resim Durumları” Sergisi, Weischer, Ruckhaberle, Schnell, Kobe, Baumgartel ve diğerlerini içermekteydi ve onların Amerika’da her geçen gün daha da çok konuşulduğu bir zamanda açılmıştı.

2005 yılında iki bağımsız koleksiyon sergisi açılır;

“ Life After Dead: New Leipzig Paintings from the Rubell Family Collection / Ölümünden Sonra Yaşam: Rubell Aile Koleksiyonundan Yeni Leipzig Resimleri” ve “From Leipzig: Works from the Owitz Family Collection / Leipzig’den: Owitz Aile Koleksiyonundan İşler”.

Amerika'daki Alman etkisi, geleneğe dayalı Leipzig sanatçılarının yanı sıra, Köln (Cologne) ve batı kökenli Kippenberger tarzı bir eklektisizmin (Albert Oehlen, Rosemarie Trockel, Michel Majerus v.b.) birbirini tamamlamasıyla gerçekleşir. Franz Ackermann (1963) da buna dahil edilebilir. Ackermann, sınırları ortadan kaldıran bir küreselleşmenin temsilcisi olarak görülebilir ve Leipzig'liler de bunun tam tersi mekan, tarih ve ortama sıkı sıkıya bağlılıkları yoluyla buna direnç gösterirler. Sonuçta Amerika 'da Alman sanatı hiç olmadığı kadar gündemdedir. Amerikalılar tarihsel derinlik ve resimsel becerinin harmanlanmasından oldukça etkilenmektedir.

5.3.4 – Yeni Leipzig Okulu ve Alman Resminin Sunumu Aşamasında Etkili Olan Galeriler, Sergiler ve Yayınlar

Resim Sanatının yeniden gündeme gelmesine ve Resim Sanatına gösterilen saygıya neden olan yayınların başlıcaları şunlardır; “Hareket halindeki Resim / Painting on Move”- 2002, “Şimdi Sanat / Art Now” – 2002, “New Perspective in Painting / Resimde Yeni Perspektifler” Vitamin P- 2002, “The Triumph of Painting / Resmin Zaferi” – 2005.

Bu yayınların yanı sıra 2003 yılında Almanya'da gerçekleştirilen, ulusal ve uluslararası basında yankı bulan ve patlamaya dönüşen sergiler şöyledir; Frankfurt Kunstverein'de “Deutschemalereizweitausenddrei / Almanresmiikibinüç” (Bu sergi tamamen ulus kavramına odaklandı ve Adorno'nun 100. doğum gününe adandı) , Frankfurt Schirn Gallery'de “Lieber Maler, maler mir / Sevgili Ressam beni resmet”, Abteiberg Müzesinde “Painting on Roof / Çatıdaki Resim”, Wolfsburg Sanat Müzesinde “Fotoğrafları Resmetmek”. Aslında bunlardan da önce 1999 sonu ve 2000 başında “20. yüzyıl, Almanya'da sanatın bir yüzyılı” sergisi Alman kavramını “bir estetik olanaksızlık” olarak görmeye çalıştı.

Federal Almanya, Amerika'dan sonra sanattaki ve sergi işletmesindeki değerleri sarsabilecek güçteki ikinci ülkedir. New York'ta faaliyet gösteren Alman galericiler; David Zwirner, Friedrich Petzel, Anton Kern ve Leo Koenig, Leipzig'li ve genç Alman sanatçıların sunumu ve satışı konusunda büyük bir başarı göstermişlerdir. Bunun yanı sıra Art News'in verilerine göre 2005'in zirvedeki 200 koleksiyoneri arasında Udi

Brandhorst, Frieder Burda, Harold Falckenberg, Ingvild Goetz, Uli Knecht, Inge Roden Stock, Benedikt Taschen, Reinhold Würth gibi Almanlar yer almıştır. Böylece “çağdaş sanat toplamayı tercih eden Alman koleksiyonerler, talep ve arz arasında hassas bir denge sağlama konusunda önemsiz sayılamayacak bir rol oynamışlardır” (Tannert, 2007: 34).

Leipzig’li sanatçıları temsil eden galerilere bakacak olursak, ilk kuşak sanatçılar; Bernhard Heisig (ve oğulları; Johannes Heisig, Walter Eisler), Hartwig Ebersbach ve onların öğrencileri (Lutz Friedel, Werner Liebermann, Gero Künzel, Walter Libuda v.d.), Doğu Alman kökenleri nedeniyle Galerie Berlin- Küttner&Ebert GmbH tarafından temsil edilir. Bu sanatçıların ortak özelliği renkçi ve dışavuruma eğilimli olmalarıdır. Ayrıca annesinin soyadını kullanan Bernhard Heisig’in oğlu Walter Eistler de kendi ismini taşıyan galerisinde babasının ve kardeşinin çalışmalarını sergilemektedir. Yine ilk ve ikinci kuşak Leipzig’li sanatçıları (Ulrich Hachulla, Erich Kissing, W. Metthauer, Wolfgang Peuker, Arno Rink, Günter Thiele, W.Tübke, Michael Triegel v.b.) Leipzig, Frankfurt ve Berlin’de üç galerisiyle Galerie Schwind temsil eder. Bu galerinin portfolyosunu genellikle figür temelli ve temsile dönük çalışan Leipzig’li sanatçılar oluşturur. 2005 yılında Leipzig’de kurulan Galerie Koenitz de ağırlıklı olarak Leipzig’li sanatçıları temsil eder.

Her şey bir yana, Eigen+Art’ın Leipzig’li sanatçıları tanıtmaya ve pazarlama konusunda ulaştığı başarı hiçbir şeyle karşılaştırılmaz. Rauch ve diğer Leipzig’liler profesyonelliğe bu galeriyle adım attılar. Eigen+Art 1983’te underground bir galeri olarak, 1981’den 90’ların başına kadar Akademide nü modellik yapan Gerd Harry Lybke (1961-Leipzig) tarafından Körnerplatz’da kendi çatı katındaki dairesinde kurulur. Lybke buraya “kendi sanatınız / tuhaflık” gibi iki anlamı olan Eigen+Art ismini koyar. Devletin sanat fikriyle çelişen ve yasaklı sanatçılar burada illegal sergiler açarlar. Başlangıçta eğlence gibi ilerleyen iş daha sonra profesyonelleşir. Galerinin bu gün temsil ettiği ve dünya sanat piyasasında yer almasını sağladığı isimlerin birçoğu buradaki ilk sergi projelerinde yer almış olan sanatçılardır. 1985’te daha merkezi bir binaya taşınan galeri, 80’lerin sonuna kadar yılda iki kez düzenlenen ve batının girişine izin verilen geleneksel fuarlarda yer alarak dikkatleri üzerine çekti. 1990’da Art

Frankfurt'a katılan Eigen+Art, 1992'de Berlin Şubesini (Auguststrabe 26) açtı. Duvarın yıkılmasıyla birlikte ise Lybke uluslararası sanat kapitaliyle doğrudan bağlantı kurabileceği geçici sanat mekanlarını planlamaya başladı. Bunların ilkinin 1990'da Tokyo'da, diğerlerini de 1991'de Paris'te, 1993'te New York'ta, 1994'te de Londra'da başlattı. Eigen+Art 1991 den beri New York, Basel, Berlin, Londra ve Miami'de düzenlenen önemli sanat fuarlarında yer almaktadır. Eigen+Art günümüzde Leipzig, Berlin ve Berlin Lab olarak üç galeriden oluşmaktadır. Leipzig'deki yeni yeri Spinnerei'ye 2005 te taşınmıştır. Eski bir iplik dokuma fabrikası olan Baumwollspinnerei'deki mekan, cömertçe sergiler düzenleme konusunda geniş alanlar sağlar. Berlin'deki galeri ise sunumun daha konsantre formlarını gerçekleştirir. 2012 de Berlin'de açılan Eigen Lab ise adından da anlaşılacağı gibi, galeri programında olmayan ancak, Eigen+Art'ta sergilenme potansiyeli olan sanatçıların denendiği ve alan yaratıldığı bir laboratuvar galeridir. Eigen+Art günümüzde resim dışı disiplinlere de yer vermektedir. (Daha detaylı bilgi için bakınız; <http://www.eigen-art.com>)

Kendi alanının marketing lideri olan Lybke'nin başarısına geçici galerileri ve Liga projesinin önemli katkıları olmuştur. Bu projeler aracılığıyla Neo Rauch 1994 Art Cologne'de (sponsorlu bir stand) lanse edilmiş, 1996'da ise New York Armory Show sunumunda yer alarak başarıyı yakalamıştır. Rauch'un Armory Show sunumu hakkında New York Times sanat eleştirmeni Roberta Smith'in Rauch'u "soğuktan gelen ressam" (Tannert, 2007: 39) diye nitelendirdiği yazısı, Rauch'un ve Alman resminin Amerika'da ilgi görmesinde çok etkili olmuştur. Galerinin bu etkinlikleri sayesinde diğer Leipzig'lilerin de yolu açılmış ve Amerika'daki Alman resminin patlaması gerçekleşmiştir. "Juddy" lakaplı Lybke, sergi politikaları, bekleme listeleri, müzayedeler/ikinci el piyasası, sanatçıları ve resimleri sunma konusunda o kadar ustalaşmıştır ki birlikte çalıştığı "sanatçılarının her yıl kaç tuval üreteceğini ve bunları kimin satın alacağını denetlemesiyle" (Thompson, 2011: 296) ünlenmiştir.

Liga projesi veya galerisi aslına bakılırsa bir tür sanatçı inisiyatifi ya da kooperatifi olarak nitelendirilebilecek bir yapılanmadır. Leipzig'de yaşamayı seçen bir grup genç sanatçı Liga Galerisini 2001'de Berlin'de (Tieckstrasse) açarlar. 11 sanatçı (Tilo Baumgartel, Peter Busch, Tim Eitel, Tom Fabritius, Martin Kobe, Oliver Kossack,

Jörg Lozek, Bea Meyer, Christoph Ruckhaberle, Julia Schmidt, David Schnell, Mathias Weischer) belirli bir miktar maddi katkı payıyla bu oluşumu gerçekleştirir. Lybke parasal bir beklentisi olmaksızın projeye destek verir ve yanında yetişen Christian Ehrentraut'u galerinin yöneticiliğine getirir ve koleksiyonerleri buraya yönlendirir. Ehrentraut, okulu bitirmiş olan bir sanatçı adayının kariyerine adım atma ve sürdürülebilir bir perspektif oluştumasını sağlamada oldukça becerikli birisiydi. Kısa bir süre içinde “yeni kariyerleri müjdeleyen küçük ve iyi planlanmış sergiler, Liga'nın belirgin özelliği haline geldi” (Tannert, 2007: 41). Buradan geçen pek çok sanatçı, birçok prestijli galeri ve küratörlerle bağlantı kurarak, Almanya ve yurt dışında sergi açabilmenin yollarını bulabildiler.

Liga projesinin başarısı, tüm çeşitlilikleri içinde sanatsal yaklaşımlara eşitlikçi bir muamele yapmasında yatar. Burada varoluşlarını resim üretimiyle sağlamayı amaçlayan adayları desteklemek en temel amaçtır. Serbest sanat topluluğu olan Liga, 2004'te gerektiğinden fazla başarı gösterdiğini ve misyonunu tamamladığını ileri sürerek kapandı. Liga projesi en azından Tim Eitel, Matthias Weischer ve David Schnell açısından başarılı oldu ve bu sanatçılar Eigen+Art'a geçtiler. Ehrentraut 2005'te kendi galerisini kurdu ve Tilo Baumgartel, Martin Kobe ve Christoph Ruckhaberle'yi kadrosuna dahil etti. Bunun arkasından Berlin'de bu projeden ilham alan yapımcı/üretici (productive) galeriler kuruldu. Bunlar; Rekord (Dresden ve Berlin'li sanatçıları), Amerika (Leipzig Mezunu Fotoğraf Sanatçıları), Diskus (Dresden Akademisi mezunu heykelticilerini) sergileyen proje galerileridir.

5.3.5 – Çalışmaları ve Sanatsal Yaklaşımları Açısından Yeni Leipzig Okulu Sanatçıları

Hiç kuşkusuz hem Leipzig Okulunun hem de günümüz resim sanatının en popüler ressamı Neo Rauch'tur, en azından figüratif, anlatımcı ve temsile dayalı resim açısından. Rauch ilk kuşak Leipzig Okulu ressamlarıyla genç kuşak arasındaki bağlantıyı gerçekleştiren bir ara figürdür, fenomendir. Bu durum, onun öncelikle bireysel olarak başarı sembolü olmasının yanı sıra “Alman Demokratik Cumhuriyetinin (GDR) daha yaşlı siyasi ressamı ile birleşmiş Almanya'nın genç kuşak sanatçıları

arasındaki bir köprü konumunda olmasıdır” (Lubow, 2006: 1). Onun bu köprü konumu biraz da ilk gençlik yıllarını Doğu Almanya’da yaşamış olmasına rağmen, kendi döneminin tarzını önemli ölçüde etkilemiş olan çizgi roman, TV ve bilgisayar estetiğine dayalı görselliği yeterince özümsemiş olmasında yatar.

1960’ta Leipzig’de doğan sanatçı, altı haftalıkken anne ve babasını (babası 21 yaşında ve Leipzig Akademisi öğrencisiydi, annesi de işleri toparladıktan sonra akademiye girmeyi düşünüyordu) tren kazasında kaybetmiş, dedesi ve anneannesi tarafından büyütülmüştür. Anne, babasının uydurduğu ve İngilizcede “yeni” anlamına gelen garip isminin yanısıra soyadı da “duman” anlamına gelen ilginç bir kelimedir. 1981-1986 yıllarında Leipzig HGB’de okuyan ve Arno Rink’in öğrencisi olan sanatçı, 1986-1990 arasında Meisterschüler (Usta öğrenci) olur ve Bernhard Heisig ile yüksek lisans çalışması yapar. 1993-1998 arasında Arno Rink ve Sighard Gille’nin asistanlığını yapar. Bu arada ise doktora tezini 1950’lerde Federal Almanya’daki soyut sanat hakkında hazırlar. 2005-2009 arasında Leipzig HGB Resim ve Grafik Sanatlar bölümünde profesör olan sanatçı, 2009’dan bu yana burada onursal profesördür.

Eigen+Art ve Liga Galerisinin sunumuyla yakaladığı başarıyı, 1997 yılında Leipzig’deki yerel bir gazetenin (Leipziger Volkszeitung) düzenlediği yarışmada ödül alarak pekiştiren sanatçı, hem kendisi hem de Leipzig Okulu sanatçıları adına önemli bir sıçrama gerçekleştirdi. Ödül aldıktan sonra, bu ödülün bir parçası olan Leipzig Müzesindeki sergisi, ona 2000 yılında Amerika’da David Zwirner Galerisindeki kişisel sergisinin yolunu açmıştır. Yeni Leipzig Okulunun fenomen haline gelen bir öncüsü olan Rauch, kendine has bir etki alanı oluşturabilmiş olması nedeniyle burada özel bir öneme sahiptir. 1994 yılında Stuttgart’tan Doğu Almanya’ya taşınmış bir ressam olan Tim Eitel bu konuda “eğitimimiz süresince hepimiz Neo’nun yalnızca tek bir fenomen olduğunu ve onun gibisinin bir daha çıkmayacağını hissediyorduk” (Lubow, 2006: 1) diyerek Rauch’un bu konudaki önemini belirtmiştir. Rauch bu başarılarıyla Leipzig için ve Leipzig’li genç sanatçılar için bir yol açmış oldu. Onun açtığı bu yol, başlangıçta biraz da Lybke’nin galerisindeki stratejilerle oluşmuştu. Bu stratejiler sayesinde Leipzig 50’lerin New York’u, 90’ların Londra’sı gibi bir prestij elde etmişti. Rauch fenomeni ve Leipzig’in çekim merkezi haline gelmesiyle de batıdan sanatçılar ve öğrenciler buraya

gelmeye başlar. Başka bahaneler de vardır; geleneksel eğitim, ucuz kira ve dertsiz hayat.

Rauch'un resimleri bir mesaj iletmekten çok bir hissiyatı/duyarlılığı yansıtır. Başlangıçta Heisig etkisiyle Dışavurumcu Alman Sanatçılarıyla ilgilenen sanatçı, daha sonra kendi sentezini oluşturdu. Doğu Almanlığa özgü bir toplumcu gerçekçilik ile Pop Art'ın bileşimine dair çalışmalarında Rauch "1950'lerin eski üniformaları içindeki işçilerini gizemli işler gerçekleştirirken tasvir etmiştir" (Lubow, 2006: 1) (Resim 56).



Resim 56: Neo Rauch, *Scheune/Ambar*, 2003, Tuval Üzerine Yağlıboya, 190x250 cm.

<http://www.davidzwirner.com/artists/neo-rauch/survey/image/page/29/#> Erişim: 26.08.2015

Etnik (Völkisch) ve bilimkurgusal özellikler taşıyan Rauch'un çalışmaları "Pop Art'a ait bir deneyimi Doğu Alman aksanıyla dile getiriyor gibidir" (Lubow, 2006: 2). Kitaj'ı

çağrıştırırlar, tarihsel bir anlatım boyutu var gibi görünse de daha çok bilinçaltını açık eden rüyaları andırırlar. Toplumcu gerçekçilikten ödünç alınan temaların yanı sıra gerçeküstücü gariplikler de görülür (Resim 57). Bağlantısız eş zamanlı sahneler, iletişimsiz figürlerin izole olmuş halleriyle, absürd bir tiyatro sahnesi gibi kurgulanır. “Vahşi biçimde teatral olan bu resimler, izleyenin eşzamanlı olarak gerçekleştirilen, garip biçimde imalar içeren ancak nihai olarak açıklanamayan bu eylemlere, anlamamak için bakmalarını talep ediyor” (Lubow, 2006: 3). Böyle bir resimsel kurguya diğer genç Leipzig ressamlarında da rastlanır.



Resim 57: Neo Rauch, *Ordnungshüter/Güvenlik görevlisi*, 2008, Tuval Üzerine Yağlıboya, 250x300 cm.

http://www.eigen-art.com/index.php?article_id=103&clang=1 Erişim: 27.08.2015

Leipzig disiplinine sahip bir sanatçı olan Rauch’u hocası Sighard Gille “sanat askeri” diye nitelendiriyor. Sabah dokuz, akşam altı arası düzenli çalışıp, yılda 15-20 civarında tuval boyuyor ve bu alışkanlık genç Leipzig’lilere de sirayet ediyor. Leipzig

Baumwollspinnerei'de⁷ (eski pamuklu dokuma fabrikası) atölyesi olan Rauch, oğlu ve karısı ressam Rosa Loy ile birlikte Leipzig'de yaşıyor ve çalışıyor.

Neo Rauch'un açtığı yol ve oluşturduğu sinerjiyle birlikte, yaklaşık aynı dönemlerde Leipzig'de eğitim gören Tim Eitel, Tilo Baumgartell, Matthias Weischer, David Schnell, Christoph Ruckhaberle, Martin Kobe bir anda rağbet gören sanatçılar haline geldiler. Bu sıralarda yaşları henüz otuzlarının başında olan bu sanatçıların çalışmaları her ne kadar içerik ve biçim açısından farklılıklar gösterse de “teknik yetkinlik, figüratif sanata olan bağlılık ve ağlamaklı olmayan melankolik konulara olan eğilim açısından bir ortaklık içermektedir. Ustalıklarını Leipzig'de bulunan bu Akademiden ediniyorlardı. Aynı zamanda Leipzig'deki yaşam ve ruh hali onlara malzeme oluşturunuyordu” (Lubow, 2006: 2). Yeni kuşak Leipzig ressamaları, önceki kuşaklar kadar sert, siyasi ve toplumsal çelişkiler yaşamamış ve olayları anlamlandıramamış olsalar bile ülkenin içinde yaşadığı durumdan ve bulundukları çevreden etkilenmişler ve bunları çalışmalarına yansıtmışlardır. Bu nedenle bu sanatçıların resimlerinde, belirli bir hoşnutsuzluk atmosferi, serinkanlı bir zihinsel tavır ile bağlantılı düşsel yapılar ve duygu sömürüsü içinde olmayan bir melankoli ve ağıt hissi mevcuttur. Komünist dönemden kalma, terk edilmiş, kapalı ya da harap haldeki fabrikalar ve konutların yanı sıra devam eden yenileme çalışmaları, tuhaf bir çelişki yaratmakta ve bu durum sanatçılar açısından ilginç bir motivasyon kaynağı olmaktadır. İki Almanya'nın birleşmesinin ilk anda vermiş olduğu mutluluk ve coşku, yerini somurtkan bir hayal kırıklığına bırakmıştı. Bu hayal kırıklıklarının süzülüp gelen sonuçları olan Genç Leipzig'li sanatçıların resimleri, başta ABD olmak üzere dünyanın değişik yerlerindeki insanlar için, güçlü ve etkili bir sesleniş gibiydi.

Yukarıda betimlenen türden melankoliye ait duygu, Matthias Weischer'in iç mekan resimlerindeki terk edilmişliğin buruk tadında varlığını hissettirir. Sanatçı, kendisinin tanınmasını sağlayan bu iç mekan (interior) resimlerinde, geçtiğimiz yüzyılın

⁷ **Leipziger Baumwollspinnerei** (Pamuk iplik dokuma fabrikası), 1884 yılında bir anonim şirket olarak kuruldu. 1907'de Avrupanın en büyük pamuk ipliği eğirme fabrikası haline geldi. İki Almanya birleştikten sonra endüstriyel hizmeti durdu. Fabrika satıldı ve 2000'e kadar burada araba lastiği teli üretildi. 2001'de kültür merkezi haline getirildi. Burada Leipzig Okulunun ressamlarının yanı sıra, farklı disiplinlerden 40 civarında sanatçının atölyesi ile birlikte aralarında Galerie Eigen+Art'ın da bulunduğu 11 galeri bulunmaktadır. (Detaylı bilgi için bakınız: <http://www.spinnerei.de/> Erişim: 27.08.2015.)

soluk renkli eşyalarını, aynı dönemin modernist ve soyut resimsel unsurlarıyla bir arada kullanır. Bu dışavurumcu lekeler mekanın soluk renkleriyle zıtlık oluştururlar (Resim 58). Aslında işlevsiz olan eşyalarla dolu bu tekinsiz iç mekanlar, onların varlıklarına



Resim 58: Matthias Weischer, *St. Ludgeraus*, 2004, Keten Üzerine Yağlıboya, (Diptik) 198,2 x 252 cm.

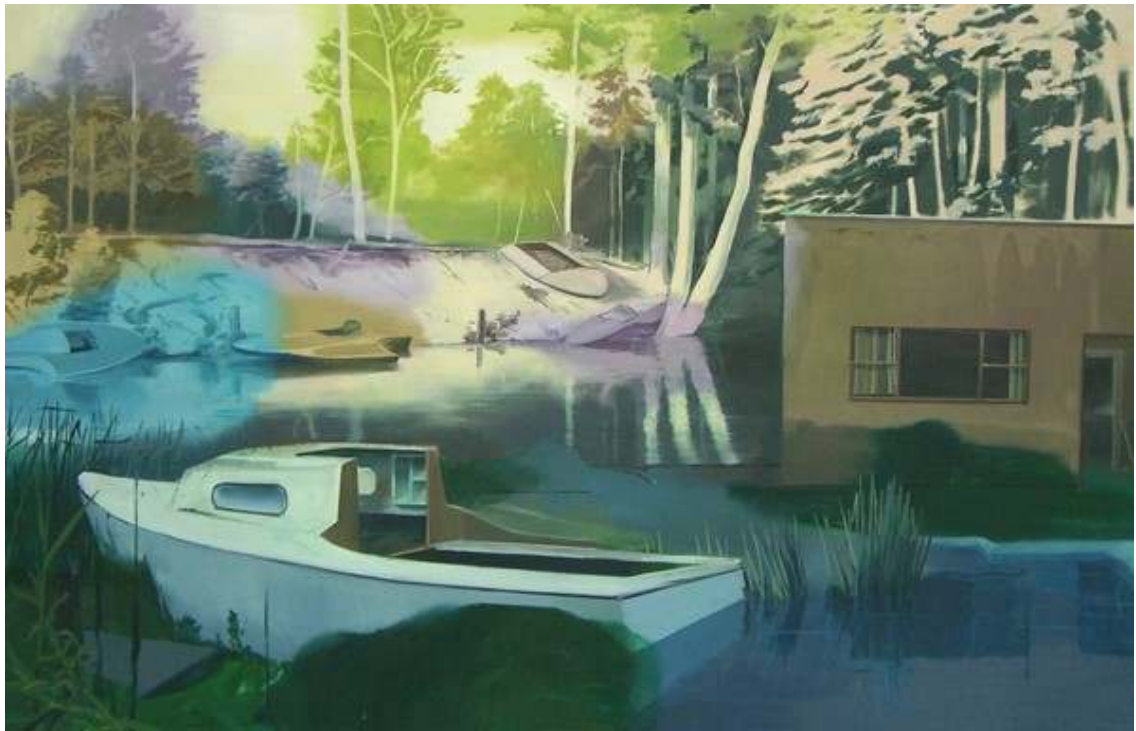
https://fictionofrealism.wordpress.com/a2-sensation/phoca_thumb_1_weischer-stludgerus/ Erişim: 29.08.20

katlanma zorunluluğunu öne sürerler. Bu resimlerde kimsesizlik hissinin kol gezdiği geçmişin baskın atmosferinin hakimiyeti söz konusudur. Pentürel imkanları göz ardı etmeyen Weischer'in resimlerinde gerçek ile düşsel olan hem iç içedir hem de birbirlerine karşı mesafelerini korurlar. Bunların dışında çoklu tuvaleri birleştirerek oluşturduğu kimi manzara çalışmalarında sanatçı kavramsal bir tutum sergiler ve bunlar David Hockney'in foto-kolajlarını çağrışırlar.

Weischer, 1973 Elte-Westfalen'de doğdu. 2000 yılında Leipzig HGB Resim bölümünü bitirdi. 2000-2003 arasında ise Sigward Gille sınıfında yüksek lisans yaptı.

Liga projesi ve Eigen+Art'ın lanse ettiği sanatçılardandır. Aldığı ödüllerden birisi de Rauch'un da daha önce almış olduğu Leipziger Volkszeitung (2005) ödülüdür. Bu ödülün Leipzig müzesindeki sergisinin açılışına pek çok galerici ve koleksiyoner katılmıştır. Çünkü Weischer'in 2003 yılında 20-25000 Euro olan çalışmalarının fiyatları katlanmış, 2005 Christies Müzayedesinde orta ölçekli bir iç mekan resmi 210000 sterline satılmıştır.

1972 Leipzig doğumlu Tilo Baumgartel 1991-1998 arasında Leipzig HGB Görsel Sanatlar Akademisi, Prof. Arno Rink sınıfında resim eğitimi aldı. 1998-2000 arasında da yine Arno Rink ile yüksek lisans çalışması yaptı. Baumgartel'in çalışmalarında görülen bataklık ve nehir kıyılarında betimlenmiş botlar, yakın zamanda kesilmiş hissi veren dev ağaç gövdeleri, eski bir komünist bungalov yerleşiminin taşmış havuzu gibi unsurlar, hızlanan dünyaya yönelik azalmakta olan bir direncin işaretleri ve doğanın çırpınıklarının tanıklıklarıdır (Resim 59).



Resim 59: Tilo Baumgartel, *Hydroplan / Sürat Teknesi*, 2002, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 x 300 cm

<http://www.verfhuid.com/arken/> Erişim: 01.09.2015

Ayrıca renkten kaçınarak gerçekleştirdiği büyük karakalem çalışmalarında sanatçı, Rauch'un rüyaya benzer manzaralarını çağrıştıran bir yaklaşım sergiler. Baumgartel'in çalışmaları, 19. yy sonu dekadans çağı sanatçıları, Max Klinger, Arnold Böcklin, Edward Munch ve 20. yy başı Chirico'nun çalışmalarının mirasını paylaşırlar.

Weischer'in insansız ve eşyasız iç mekanlarında hissedilen buruk tat, Christoph Ruckhaberle'nin (1972) resimlerindeki yarı giyinik, güçten düşmüş genç insanların üzerine sinmiş gibi görünmektedir. Bu figürler önceden tahmin edilemeyen özgürlüğünü yansıtır ve bu durumu mekan algısıyla sıkı bir ilişki içine sokar. Ruckhaberle'nin çalışmalarını sembolistler üzerinden Balthus'a uzanan bir çizgide konumlandırmak mümkündür (Resim 60).



Resim 60: Christoph Ruckhaberle, *Suite*, 2003, Tuval Üzerine Yağlıboya, 190,5 x 280 cm.

<https://www.pinterest.com/pin/227431849906288011/> Erişim: 01.09.2015

“Bu Leipzig’lilerin artık avantgardın tam tersi olarak görmek yerine, geçmişe ihanet etmeyen fakat uyarım sağlayan ilginç çeşitlemeler olarak tekrar keşfettikleri Arnold Böcklin ve Hans Von Marees’in mirasının bir parçası değil

midir?.....Tutuculuğun, resmin haute ecole'üne bağlı olduğu takdirde, aynı zamanda 'tutkulu' anlamına gelebileceği izleyici tarafından anlaşıldığında, tutucu resim devrimi, sanatsal peyzaja artık gölge düşürmez hale gelir" (Tannert, 2007: 42).

Christoph Ruckhaberle 1991-93 arasında California Sanat Estitüsünde Animasyon eğitimi aldı. 1995-1999, Leipzig HGB Görsel Sanatlar Akademisinde Arno Rink sınıfına devam etti. 2000-2002, Arno Rink ile yüksek lisans çalışması yaptı. Aralarında 2. Prag Bienali, Liga Galerisi Berlin ve Marianne Boesky'nin New York sergilerinin bulunduğu önemli sergilerde yer aldı.

Leipzig'lilerin resim piyasasındaki açığı gideren ve talep gören ağıt niteliğindeki resimsel yaklaşımlarına bir katkı da, manzara içinde çürümüş ambarları konstrüktif bir biçimde yorumlayan David Schnell'den (1971) gelir. Perspektif yorumların ön planda olduğu bu çalışmalarında sanatçı, izleyeni resmin önünde konumlandıran aşırı uçta kaçış noktaları kullanır ve onlara çok da yapacak bir şey bırakmadan, doğrudan resmin içine çeker (Resim 61). Bu resmedilmiş bir amaçsızlık, kontrol altındaki bir absürdlük



Resim 61: David Schnell, *Bretter / Kalas plakalar*, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x300 cm.

<http://thunderstruck9.tumblr.com/post/114078444716/david-schnell-german-b-1971-bretter-planks> Erişim: 01.09.2015

olsa da böyledir. Sanatçının son çalışmalarında doğal mekanlar daha soyut bir hale gelmiştir. Schnell'de Arno Rink öğrencisidir. 1995-2000 arasında lisans, 2000-2002 arasında da yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. Liga Projesinde yer almış olan sanatçı Eigen+Art tarafından temsil edilmekte, Leipzig'de yaşamakta ve çalışmaktadır.

Yeni Leipzig Okulu sanatçılarına gösterilen ilginin en önemli nedenlerinden birisi de resimlerinin yeni bir içsellik ve duyarlılığa sahip olmalarıdır. Günümüz sanatında çokça ihmal edilen bu boyut, Leipziglilerin çalışmalarında duygu sömürsüne düşmeden ve soğukkanlı bir biçimde ele alınır. Tim Eitel (1971), bu türden bir yaklaşımın en iyi örneklerinden birisidir. Boş manzaralara bakan genç insanların yalnızlığını vurgulayan çalışmalarında, renk ve biçim açısından tutumlu davranıp, indirgemeci bir yaklaşım sergiler. Şehir mekanlarından alınmış fotoğrafları resimlerinin



Resim 62: Tim Eitel, *Container*, 2004, Tuval Üzerine Yağlıboya, 210 x 300 cm.

<http://collectivismism.tumblr.com/post/396712198/tim-eitel-container-2004-oil-on-canvas-8275> Erişim: 16.09.2015

alt yapısında kullanan sanatçı, bazen gerçekçi, bazen de gerçeklikten ayrılan bir resimsel sonuca ulaşır. Çalışmalarının çoğu, figür dışı ve bağlamından koparılmış

nesnelerin, durgun, muğlak ve endüstriyel renklerle boyanmış bir geri plan üzerinde ele alınmasıyla oluşturulmuştur. Bunun sonucu ise belirli bir marjinallik ve yalnızlıktır (Resim 62). Tim Eitel, 1993-1994 arasında Stuttgart Üniversitesinde Alman Dili/Edebiyatı ve Felsefesi okudu. 1997-2001, Leipzig HGB Görsel Sanatlar Akademisinde Arno Rink sınıfında resim eğitiminden sonra 2001-2003 arasında yine Arno Rink atölyesinde Meisterschüler oldu. Eigen+Art'ın sanatçısı olan Eitel, 2006'dan beri Pace Gallery-New York tarafından da temsil edilmektedir. Önemli ödülleri bulunan sanatçı 2000 yılından bu yana dünyanın dört bir yanında elliden fazla sergide yer almıştır.

1973 Dresden doğumlu Martin Kobe, gerçeklik hissi veren ve mimariyi çağrıştıran soyutlamalarında yapıcı/yapısalcı bir tutum sergiler. Bu yanıla figür temelli diğer Leipzig'li sanatçılardan ayrılır. Özenli bir mimari ve Escher tarzı yanılsamalarını resimsel lekelerle süsleyen sanatçı, video oyunlarının yapay gerçekliğini soyut fırça darbeleriyle birleştirir (Resim 63).



Resim 63: Martin Kobe, *Untitled / Adsız*, 2011, Tuval Üzerine Akrilik, 83 x 150 cm.

http://www.brandnew-gallery.com/Software/artist_selworksAC.php?artist=59 Erişim: 03.09.2015

Kobe duygu yoksunu gibi görünen katı renk kullanımıyla sanki insanoğlunun bu dünyadan çekip gittiği koşulları tespit etmektedir. Pürüssüz soğukluktaki bu resimlerde

sanatçı zamanı durdurmak ister gibidir. Kobe de diğer Leipzig Okulu sanatçıları gibi lisans (1995-2000) ve yüksek lisans (2000-2003) eğitimini Arno Rink Atölyesinde yaptı.

Buraya kadar bahsedilen Yeni Leipzig Okulu sanatçıları, diğerlerine göre daha çok öne çıkmış ve tanınmış olanlardır. Bu sanatçıların yanı sıra, Arno Rink'in öğrencisi Tom Fabritius (1972), televizyon ekranından elde ettiği banal imge ve görüntülerden hareketle çalışmasına rağmen bunları iç dünyanın resimleri kılmayı başarır. Yine Rink'in öğrencilerinden Peter Busch (1971) daha önce görmüş olduğuna inandığı (bunlar gerçek ya da rüya olabilir) pastoral sahneleri, genellikle akrilik tekniğiyle ele alır. Liga Projesinde de yer almış olan diğer Leipzighli sanatçılardan Jörg Lozek (1971) Prof. Sighard Gille Atölyesinde lisans ve yüksek lisans eğitimi almıştır. Genellikle renkçi bir tutum ve eklektik kompozisyon anlayışına sahiptir. Oliver Kossack (1969), Bea Meyer (1969), Julia Schmidt (1976) gibi Leipzighli diğer sanatçılar da multimedya ve disiplinler arası çalışmalarlarıyla tanınmaktadırlar.

5.3.6 – Adları Leipzighlilerle Birlikte Anılan Diğer Alman Sanatçılar

Yeni Alman Resmiyle ilgili olarak Neo Rauch'la birlikte Amerika'da adını ilk duyuran sanatçılardan birisi Kai Althoff 'tur. 1966 – Köln (Cologne) doğumlu sanatçı, 2004 yılında Boston Çağdaş Sanat Enstitüsü tarafından Amerika'da gezici retrospektif sergisi düzenlendiği sırada 40 yaşında bile değildi. Multimedya disiplininde çalışan ve çok yönlü bir sanatçı olan Althoff, müzik ,resim, enstalasyon gibi alanlarda işler üretmektedir. Resimlerinde Alman yakın tarihine dair militarizmin izlerine rastlanır. Bunların yanı sıra erkek egemen toplumun güçlerini sorgular, kuralları yıkmayı sever ve oynak bir zeminde hareket eder (Resim 64). Resim ve desenlerinin zenginliği geçicilik kavramıyla ilgilidir.

Günümüz Alman sanatının bir diğer etkili ismi de Daniel Richter (1962) dir. Hamburg Akademisinde (1991-1995) Werner Büttner'in öğrencisi olan sanatçı, Albert Oehlen'e de asistanlık yapmıştır. 2004-2006 arasında Berlin Akademisinde profesör olan Richter, 2006'dan beri Viyana Akademisinde profesördür. Başlangıçta soyut

alışmalar yapan sanatçı 90'ların sonuyla birlikte figür plastığıne yönelmiş ve çalışmalarında psikolojik bir dışavurum kendisini hissettirmeye başlamıştır. Soyutlama



Resim 64: Kai Althoff, *Untitled*, 2000, Tuval Üz. Kağıt, Lak, Vernik, Suluboya, 50x50 cm.

http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/althoff_Untitled_3.htm Erişim: 04.09.2015

ile psikolojik aşknlığın bileşimi olan bu figürler, neredeyse asit dökülmüş gibi eriyip gitmekte, tanınmaz hale gelerek, hayaletimsi bir hal almaktadırlar. Duisen (Resim 65)



Resim 65: Daniel Richter, *Duisen*, 2004, Tuval Üzerine Yağlıboya, 270 x350 cm.

http://www.artnet.com/magazineus/features/lawrence/paint-made-flesh7-29-09_detail.asp?picnum=9 Erişim: 04.09.2015

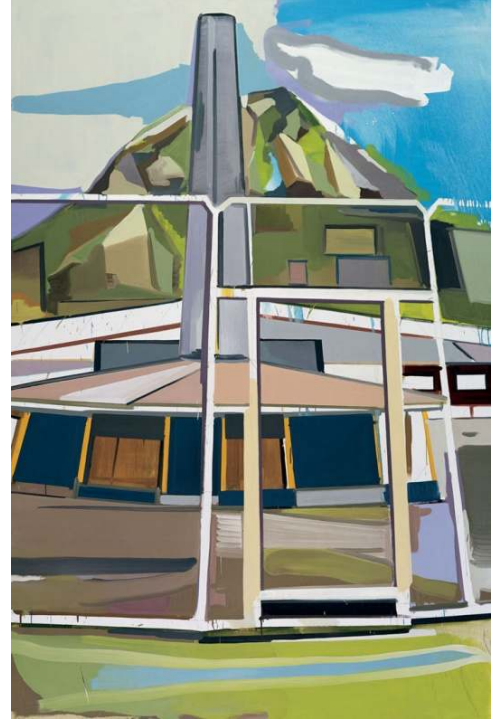
gibi resimlerinde yer alan figürlere bakıldığında bunlar, “sanki ısı sensörlü ekipmanlar tarafından izlenen ya da ruhlarını yok eden ölümcül bir virüsün kurbanı oldukları izlenimi veren” (Rubinstein, 2004: 122) bir halde betimlenmişlerdir. Bilim kurgu ve çizgi roman dilinden yararlanan Richter, Alman toplumunun ve sanatının yakın tarihiyle de ilgilidir ve belirli bir siyasi yaklaşıma sahiptir. Bu bağlamda çalışmalarında, sokak çatışmalarına, gösterilere, toplumsal kriz gibi temalara yer verir.

Neo Rauch, Kai Althoff ve Daniel Richter, 70’ler civarında doğan diğer Alman sanatçılara göre ara bir kuşaktır. Ne Kiefer gibi kural yıkıcı ve korkutucu bir figürdürler, ne de Jonathan Meese (1970) gibi yakın tarihin hatıralarıyla (mağdurları rencide edercesine) siyaseten doğruluk adına serbestçe oynarlar. Onlar bir önceki kuşak ile komünizmin düşüşü sonrasında Doğuda ve Batıda büyümüş ve çeşitli akademilerde okumuş olan genç sanatçı kuşağı arasında bir köprü oluştururlar. İşte bu genç kuşak, ne ulusal duygulara, ne de geleneksel bölgesel yalanlara inanarak çalışırlar. Hocalarının bilinçaltlarındaki sanatsal söylevlerinin etkisiyle yüzleşip, uluslararası trendler ve küreselleşme bağlamında üretirler. Buna rağmen Yeni Alman Sanatının çekici hale gelmesinin bir nedeni “provokatif, değersiz ve kalıplaşmış beyanlar yerine insana hitap etmeye” (Tannert, 2007: 16) başlamış olmasıdır. Genç Alman sanatçıları Kiefer, Beuys gibi Nazi rejimiyle muhasebeden çok, başka türden bir içsellik kavramıyla, birbiriyle çatışan yaşam dilimleriyle uğraşmaktadırlar. Bu bağlamda Alman sanatında daima var olan tutku ve samimiyetin genç kuşağa sirayet etmiş haline eleştirmenler “Yeni İçsellik” adını vermişlerdir. Bu içsellik, yeni Alman sanatının yeniden yaratıcı oluşu ve eski üsluplarda yeni olasılıklar ortaya koyabilme gücünden kaynaklanmaktadır. Yeniden yaratıcı nitelikteki girişimlerin Amerikan soyut dışavurumculuğundan ayrılan yanı, üzerinde düşünülmüş karmaşıklıklardır. Hissetmekten çok düşünmek, bu girişimleri Yeni Vahşilerden de farklı bir yere koyar. Örneğin Dresden’den Thomas Scheibitz’in (1968) renkleri kübizmi icat etmek üzere olan bir çocuğun boyama kitabındakilere benzetilmiş, Frank Nitsche (1964) için sürat şeridine dönüştürülmüş geometrik soyutlamalar benzetmesi yapılmıştır. Frank Nitsche, “dikkatlice kalibre edilmiş kıvrımlar, damlalar ve katı renk düzlemlerine ait bir ağ içinde oluşan bu işler, kısacası izleyene bir dilim pasta verirken o pastayı yemelerine izin vermekte, lüks biçimde

boyanmış soyut formlara ait duyuşsal zevkin tadını çıkarmalarına göz yumarken” (Bader, 2007: 59), eski kuşakların söylemlerinden uzak durmaktadır (Resim 66). Nitsche, pürüssüz ve teknik boyuttaki soyutlamalarıyla başka türden bir gerçeklik yaratır.



Resim 66: Frank Nitsche, *BDG-01-2002*, 2002, Tuval Üzerine Yağlıboya, 299,7 x 248,9 cm.
<http://koenigandclinton.com/artists/frank-nitsche/works/>
 Erişim: 07.09.2015



Resim 67: Thomas Scheibitz, *Skilift*, 1999, Tuval Üzerine Yağlıboya, 220 x 150 cm.
http://www.saatchigallery.com/artists/thomas_scheibitz.htm
 Erişim: 07.09.2015

Tarihi Dresden Akademisi mezunu olan Thomas Scheibitz, Frank Nitsche ve Eberhard Havekost (1967), reklam, televizyon ve video estetiğinden yola çıkarak şimdi ve burada ile ilgili, kendini kanıtlama estetiğiyle bağlantılı olduklarından “Dresden Pop” olarak anılırlar. Bu sanatçılar, “Monitör Estetiği” perspektifine - “bilgisayar destekli manipülasyon olanakları, medya tarafından sunulan spekülasyonun keyfiliği ve aleni olanın banallliği” (Tannert, 2007: 20) - sahip olmalarına rağmen, derinlikli resimsel boyut sayesinde bunu aşar ve dengelerler. Thomas Scheibitz’in çalışmaları figürasyonla soyutlama arasında gidip gelir ancak rengin dinamizmi ve onun taşıyıcısı olan biçim yasası burada önemli bir role sahiptir. Klasik resim ve mimariden, çağdaş kent manzaraları ve popüler kültüre kadar her türden imge, işaret, sembol ve

fragmanları yeniden yapılandırır ve kombine eder. Görselliğin özündeki yasaları test etmeye girişir (Resim 67).

Eberhard Havekost ise, Nitsche ve Scheibitz'e göre daha nesnel bir tutuma sahiptir. Dijital ve multimedya özgü görsel dili kullanan yeni nesil ressamıdır. Çalışmalarında, TV ve video, magazin dergi ve katalogları ile kendi fotoğraflarından elde ettiği dijitalize edilmiş görsel verileri kullanır. Genellikle figürler ve portreler, mimari iç ve dış mekanlar, ulaşım araçları ve karavanlara dair görüntülerden bir resim fikri oluşturan sanatçı, kimi resimlerine bilgisayar literatüründen alınmış isimler koyar (Resim 68). Havekost, bu ve benzeri çalışmalarında teknolojik verilerden yararlanmasına rağmen Hopper'in resimlerinde rastlanan türden etkileyici bir atmosfer oluşturmayı başarır. Figüre dönük çalışmalarında ise Havekost "kendi sağlık kapsamı içinde var olan, eğlenceye hazır, baştan çıkarılmış ve kozmetik bir tarza sahip tüketim bağımlılarının ebedi ayırt edilemezliklerini konu eder" (Tannert, 2007: 20-21). Tuhaf gözlükler takan bu figürler, kendi kusurlu fikirlerinin ve tüketimin panik dolu korkusu arasında gider gelirler. Bu türden bir yaşam tarzı propagandası, sanatçının



Resim 68: Eberhard Havekost, *User Surface / Kullanıcı Arayüzü 5*, DDO1, 2001, Tu. Üz. Yağlıboya, 160,02 x 330,2 cm. <http://www.antonkerngallery.com/artist/eberhard-havekost/#/user-surface-5-dd01> Erişim: 07.09.2015

fırçasının gücüyle dindirilir. Kimi yorumlar, Wilhelm Sasnal (1972-Polonya) ve Magnus von Plessen (1967) ile birlikte Hovekost'un çalışmalarının Luc Tymans'tan etkilendiği yönündedir.

Leipzig Okulunun başarısının en önemli sebebi, sanatsal pratik olarak gerçekliğin basit tasvirlerinden ve üslup varsayımlarından ötede bir gerçekçilik yaklaşımına sahip olmasıdır. Bu yaklaşım, tarihsel süreç, şartların ve beklentilerin örtüşmesi gibi nedenlerle başarıya ulaştı. Ancak yukarıda bahsedilen ve burada yer verilemeyen pek çok yeni Alman sanatçısı, Leipziglilerin atağını tamamlamış ve günümüz resminde bütünsel bir Alman etkisinin oluşmasını sağlamışlardır.

SONUÇ

Neue Sachlichkeit, Alman tarihindeki ilk demokratik devlet olan Weimar Cumhuriyeti'nin en önemli sanat akımıdır. I. Dünya Savaşı yenilgisi sonucunda ülkeye yüklenen borç ve kısıtlamaların korkunç gölgesinde doğan cumhuriyet, 1920'lerin ikinci yarısında kısa süreli bir istikrar dönemi yakaladıktan sonra 1933'te Hitler'in iktidara gelmesiyle sona ermiştir. 1919-1933 arasında on beş yılı bulan bu kısa Weimar Cumhuriyeti dönemi, yeni nesnelliğin ortaya çıkıp en etkili olduğu dönemdir aynı zamanda. Yeni nesnelliği ortaya çıkaran Weimar kültürü, o dönemde moderniteyi isteyip istememe ve akılcılıkla duygular arasında gidip gelen zıtlıkları bünyesinde taşıyan bir yapıya sahipti. Bu kültürün zıtlıkları, Yeni nesnelcilik içinde de varlığını hissettirir. Bu akım, genellikle Schrimpf, Mense, Kanoldt gibi Münih çevresinin idealist ve klasik ölçütlere bağlı çalışan sanatçılarıyla bir görülmeye çalışılsa da çok farklı eğilimlerin bileşimlerinden oluşmuş bir bütündür. Berlin kökenli veristlerin siyasi, toplumsal kaygıları ve ironik tutumlarıyla karikatüre yaklaşan yorumları, Dresdenlilerin toplumcu ve işçi gerçekçiliği, Köln grubunun figüratif konstrüktivizmi ve diğerleri. Bütün bu farklı gibi görünen yaklaşımların ortak yanı, nesnelere ve hemen yanı başımızdaki dünyaya, nesnel, yansız, soğukkanlı ve temsili öne çıkaran bir biçimde bakıyor olmalarıdır.

İtalyan Metafizik Resmi ve Novecento Grubunun çalışmalarıyla, geleneksel resim ölçütlerine yeniden başvurmayı öneren yeni-klasikçi yaklaşımlardan beslenen Yeni nesnellik, Ekspresyonizmin etkisini kaybetmesiyle ortaya çıkmıştır. Kısa bir dönem içinde etkili olmasına rağmen, temsile dönük resimsel yaklaşımlara kaynaklık eden en önemli referanslardan birisi olması açısından önemlidir.

Soyut ve soyutlamayı temel alan sanat tarihsel yaklaşımlar nedeniyle gölgede kalan, Soyut Dışavurumculuğun II. Dünya Savaşı sonrasındaki egemenliğiyle tamamen yok sayılan Yeni Nesnellik, zaman zaman ortaya çıkan ve son yıllarda tekrar ilgi gören temsile dönük resimsel tutumların temelini oluşturduğu için gün yüzüne çıkarılmayı hak etmiştir. Aslında soyut ve resim dışı çalışmaların gerçekleştirildiği süreç içinde Yeni nesnellik ve onun etkileri tam olarak kaybolmuş değildir. Örneğin Yeni nesnellik

Amerika’da ve Avrupa’da yoluna “Büyülü Gerçekçilik” adı altında devam etmiştir. Soyut dışavurumculuğun egemenliğine dur diyen Pop sanat ve Foto-gerçekçilerin nesnel yaklaşımlarının geri planında Yeni nesnelliğin mirası yer almaktadır. Postmodern süreçle birlikte ortaya çıkan, temsile dayalı her türden resimsel tutumunun temelini de (anlatı resmi, tarihsel resim, yeni gerçekçilik v.b.) Yeni nesnelcilik oluşturur. Bunun dışında Edward Hopper, Balthazar Balthus, Giacometti, Lucian Freud, Philip Pearlstein ve hatta Francis Bacon gibi pek çok duayen sanatçı gerçeklikle bağını koparmadan, genel geçer sanat hareketlerinden uzak durarak çalışmalarını sürdürürken dolaylı da olsa Yeni nesnellğe kimi şeyler borçludurlar.

Bir başka açıdan bakılacak olursa Yeni nesnellik içinde bulunduğu çağın gerçekçi sanat tarzı olmaya çalışırken, geleneksel olanla avangarda eşit derecede bir şeyler borçludur. “Sanatsal ve siyasal yelpazenin iki tarafına da açık olması, başlangıçta bu akımın güçlü hale gelmesinde önemli bir rol oynasa da, nihayetinde sonunu getiren de bu özelliği olacaktı” (Michalski, 2003: 202). Kritik bir dönemde Nazi rejimiyle ikircikli bir ilişkisi olan Yeni nesnelliğin kimi sanatçıların üslubu Nasyonal Sosyalist resim anlayışıyla örtüşüyordu. Bu nedenle başlangıçta Yeni nesnelcilik için yarı açık bir kapı bırakılmıştı. Bu yarı açık kapıdan geçmiş ve kariyer yapmış olan ikinci kuşak Yeni nesnelci sanatçılar olmasına rağmen Yeni nesnelcilik ile Nazi sanatının amaçları tamamen farklıdır. Zaten bu yüzden 1938’lerden itibaren Yeni nesnelci sanatçılar ve çalışmaları Nazi rejiminin kırımına uğramışlardır.

Almanya II. Dünya savaşı sonrasında ikiye bölündüğünde “Neue Sachlichkeit”ın mirası, Almanya’nın öteki yarısında yapılan resimlerde daha belirgindi: 1968 ile 1980 arasındaki Doğu Alman resminin tarihi, aynı zaman da da Neue Sachlichkeit resmine yapılan sürekli göndermelerin tarihidir” (Michalski, 2003: 202). Leipzig HGB’de 1950’lerin ortasından itibaren Bernhard Heisig tarafından kurulan (başlangıçta resim atölyesi) resim bölümünde 60’lar ve 70’lerde Yeni nesnelci prensipleri uygulayan sanatçılar Doğu Alman resminin üzerini örten dogmatik kabuğun kırılmasına yardımcı olmuşlardır. Leipzig Okulu, Berlin duvarının oluşturduğu bariyer etkisiyle batıdaki resim dışı oluşumlardan kendini korumuş, 80’lerin sonuna doğru okulda medya sanatlarına dair bölüm oluşturulmasına rağmen, geleneksel akademik eğitim sistemi

günümüze kadar varlığını ve etkisini sürdürmüştür. Leipzig Okulu bünyesinde bir araya gelen Yeni nesnelci dokunuş ve geleneksel akademik eğitim, şu anda gündemi oluşturan Yeni Leipzig Okulu sanatçılarını ortaya çıkarmıştır.

Yeni Leipzig Okulu sanatçılarının bu kadar ilgi görmelerinin nedeni, bir şekilde derinliğini kaybeden güncel sanat ortamı ve yeniden resim sanatına (daha da özelleştirilirse temsile dönük resim sanatına) yönelen ilgidir. Bu ilginin yöneldiği kaynağın Alman resim sanatı ve Leipzig Okulu sanatçılarının olması tesadüf değildir. Bunun nedenleri ise şunlardır; Öncelikle geri planda tutkulu ve ateşli devasa bir Alman Resim geleneğinin varlığı, Leipzig Okulunun geleneksel figüratif yaklaşımı ve düzenli çalışma alışkanlıkları ve de başka hiçbir yola başvurmada sadece resmetme isteği, yeni bir içsellik, duyarlılık ve samimiyettir. Leipzig şehri ayrıca “Max Beckmann’ın doğum yeri olmaktan ve Lucas Cranach’tan bu yana gelen bu resim soyundan gurur duyar” (Lubow, 2006: 1). Bunlara bir de Almanya’nın yakın tarihsel geçmişinin travmatik sosyolojik geri planını ve Leipzig kentinin ve Doğu Almanya’nın birleşmeden sonraki görünümünü eklemek gerekir. Bütün bunlar bir araya geldiğinde güçlü ve etkili bir resim ortaya çıkmakta, bu duyarlılık insanları özellikle de Amerikalıları etkilemektedir.

Bir başka önemli faktörden bahsetmek gerekirse, bu da sergileme, sunum ve pazarlama teknikleri konusunda Almanya’nın ne kadar iyi olduğudur. Amerika’da da şubeleri olan Alman galericilerin bunda büyük bir payı vardır. Ancak Leipzig Okulu sanatçılarının ve özellikle de Neo Rauch’un tanıtılması ve dünya sanat ortamına lanse edilmesi aşamasında Eigen+Art ve bu galerinin yöneticisi Gerd Hardy Lyybke’ nin payı en büyüktür.

Yeni nesnellik, Alman resim sanatının aydınlatılmayı bekleyen, karanlıkta kalan bir yüzüdür. İlgi görmemesinin pek çok nedeni vardır ki bunlara bu araştırma boyunca değinildi. Ancak Leipzig Okulu sanatçıları aracılığıyla ilk kez gündeme gelen Alman resim sanatının dışavurumculuk haricindeki bir yüzü, yani nesnel ve temsile daha yakın olan yanı, Neue Sachlichkeit’ten bahsetmek için önemli bir fırsat yaratmıştır. Daha önce Yeni dışavurumculuk ve Yeni vahşiler aracılığıyla 1915’lerin Alman dışavurumculuğu kendinden bahsettirmişti. Şimdi ise Tim Eitel, Matthias Weischer, David Schnell, Tilo

Baumgarthell, Martin Kobe ve hatta Eberhard Havekost gibi sanatçıların çalışmaları aracılığıyla Yeni nesnellikten bahsetmek için önemli bir fırsat ortaya çıkmıştır. Bu sanatçıların resimlerinin temelinde yer alan ve varlığını derinden hissettiren nesnel ve soğukkanlı, bir o kadar da duyarlı yaklaşımın, Yeni nesnelci gelenekle bağlantılı olduğu rahatlıkla öne sürülebilir.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

ANTMEN, Ahu (2014), *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık, Sanat Kitapları: 1.

ARTUN, Ali (2012). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları 1653 (Sanat-Hayat Dizisi:22).

ARTUN, Ali (2011). “Geometrik Modernlik: Bauhaus Enternasyonalı ve Türkiye’de Sanat”, *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*, (ed. Ali Artun – Esra Çavuşoğlu), İstanbul, İletişim Yayınları (1381 Sanat hayat dizisi 16), ss.183-193.

BADER, Graham (2007). “German Paint, American Eyes, A Global Present” *Neue Deutsche Malerei-New German Painting* (ed. Christoph Tannert), München-Berlin-London-New York: Prestel Verlag, ss. 50-64.

BERLIN, Isaiah (2004), *Romantikliğin Kökleri*, (çev. Mete Tunçay), İstanbul: YKY.

CASSOU, Jean (1987), *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, (çev.Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş), İstanbul: Remzi Kitabevi.

CLAIR, Jean (1981). “Metafizik ve Korkutucu Ürkütücü Olan” (çev.Can Mızrak), *Realismus 1919 / 1939 – Zwischen Revolution und Reaktion* (ed. Günter Metken), München: Prestel Verlag,ss.26-29.

Catalogue: Centre Georges Pompidou, Paris,1980- Staatliche Kunsthalle, Berlin, 1981

CLAIR, Jean (1981). “Realizm ve Neo Klasizm” (çev. Gülbahar Vuruşkan), *Realismus 1919 / 1939 – Zwischen Revolution und Reaktion* (ed. Günter Metken), München: Prestel Verlag, ss.12-20.

Catalogue: Centre Georges Pompidou, Paris,1980- Staatliche Kunsthalle, Berlin, 1981.

CLOUDON, Francis (1988), *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, (çev.Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş), İstanbul: Remzi Kitabevi.

DANTO, Arthur (2010), *Sanatın Sonundan Sonra*, (çev: Zeynep Demirsü), İstanbul: Ayrıntı (Sanat ve Kuram).

DELLALOĞLU, Besim F.(2002). *Romantik Muamma*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

FEARNA, Jose Maria (1995). *De Chirico*, New York: Cameo/ Abrams.

FLECK, Robert (2009). “Pek çok Sanatçı, Pek çok Sergi, Pek çok Müze” (çev. Merih Doğan Baysal) *Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland, 1949 bis 2009* (ed. Walter Smerling), Berlin, Wienand, 2128-231.

FOSTER, Hal (2009), *Gerçeğin Geri Dönüşü*, (çev: Esin Hoşsucu), İstanbul: Ayrıntı (Sanat ve Kuram Dizisi).

FOSTER, Hal (2004), *Tasarım ve Suç*, (çev: Elçin Gen), İstanbul: İletişim (Sanat-Hayat Dizisi-4).

FOSTER, Hal (2011), *Zoraki Güzellik*, (çev: Şebnem Kaptan), İstanbul: Ayrıntı (Sanat ve Kuram Dizisi).

GENÇ, Adem (1983). *DADA; Antropi ve nedensizlik açısından DADACI Sanat hareketlerinin çözümlenmesine ilişkin bir yöntem araştırması*, İzmir: Doktora Tezi.

GREENBERG, Clement (1997). “Modernist Resim” (From Lectures ‘Washington D.C.:Voice of America’,1960’tan çev. Doğan Şahiner), *Modernizmin Serüveni – Bir ‘Temel Metinler’ Seçkisi 1840-1900* (ed. Enis Batur) İstanbul:YKY, ss. 357-363.

GREGORY, Clive (LLB-LYON, Sue BA: Honours); Editors, (1987). *American Artists*, Freeport, Long Island N.Y: Marshall Cavendish Ltd.

GUILBAUT, Serge (2009), *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*, (çev: Elif Gökteke), İstanbul: Sel Yayıncılık.

KUSPIT, Donald (2006), *Sanatın Sonu* , (çev: Yasemin Tezgiden), İstanbul: Metis Yayınları.

LYNTON, Norbert (1982), *Modern Sanatın Öyküsü*, (çev: Cevat Çapan / Sadi Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi.

METKEN, Günter (1981). *Realismus 1919 / 1939 – Zwischen Revolution und Reaktion* München: Prestel Verlag.

Catalogue: Centre Georges Pompidou, Paris,1980- Städtliche Kunsthalle, Berlin, 1981.

MICHALSKI, Sergiusz (2003). *New Objectivity-Neue Sachlichkeit-Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany 1919 /1933*. Italy/Roma: Taschen.

RIBARD, Andre (1983), *İnsanlığın Tarihi*, (çev. Erdoğan Başar/Berktaş, Şiar Yalçın, Halil Berktaş), İstanbul: Say Kitap Pazarlama.

RICHARD, Lionel (1984), *Expresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (çev.Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhanUsmanbaş), İstanbul: Remzi Kitabevi.

RUHRBERG, Karl (2000), “Investigation into Reality; Aspects of Neo-Realism” , *Art of the 20 Century*, (ed. Ingo F. Walther), Köln: Taschen ss.334-335.

SCHİMED, Wieland (1981). “Pittura Metafisica ve Yeni Nesnelcilik; Bir Tasvirin Hikayesi” (çev.Can Mızrak), *Realismus 1919 / 1939 – Zwischen Revolution und Reaktion* (ed. Günter Metken), München: Prestel Verlag, ss.20-26.

Catalogue: Centre Georges Pompidou, Paris,1980- Städtliche Kunsthalle, Berlin, 1981

TANNERT, Christoph (2007). *Neue Deutsche Malerei (New German Painting)* München-Berlin-London-New York: Prestel Verlag.

TANSUĞ, Sezer (1992). *Resim Sanatının Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

THOMPSON, Don (2011), *Sanat Mezat*, (çev: Renan Akman), İstanbul: İletişim (Sanat-Hayat:21).

TURANİ, Adnan (1992), *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

WALDBERG, Patrick (1997). “Metafiziğin Gerçeküstücülüğe Etkisi” (çev:Sema Rifat), *Modernizmin Serüveni – Bir ‘Temel Metinler’ Seçkisi 1840-1900* (ed. Enis Batur) İstanbul:YKY, ss.332-337.

WOLF, Norbert (2005), *Dışavurumculuk*, (çev. Mehmet Tahsin Yalım), Köln: Taschen / Remzi Kitabevi.

Dergiler / Makaleler:

ADAMI, Valori (1989). “Karanlık olan her şey...”,(çev: Fatma Bursalı), *Adam Sanat Dergisi*, sayı:39, Şubat 1989, ss.38-39.

ALSAÇ, Üstün (1993). “Yoğunluğun Ressamı: Bernhard Heisig”, *Adam Sanat Dergisi*, Sayı:94, Eylül 1993, ss. 46-53.

ARACAKÖK, Zafer (1989). “Edward Hopper; Geceden Kurtulanlar”, *Argos (Yeryüzü kültür dergisi)*,Eylül 1989, No:13, ss.106-114.

BORATAV, Korkut (1989). “Berlin Duvarı - Duvar Delinirken Demokratik Almanya’ya Bir Bakış”, *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı 229, 1 Aralık 1989, ss. 11.

ERGÜVEN, Mehmet (1992). “Soyulamayan Çıplak”, *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, Sayı 135, Şubat 1992, ss.88-91.

KÖKSAL, Ahmet (1992). “Weimar Döneminin Eleştirel Grafiği”, *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı 286, Sıra 636, 15 Nisan 1992, ss. 44-45.

ÖZDOĞRU, Nüvit (1980). “Yeni Dünyanın Mona Lisa’sı 50 Yaşında”, *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı 14 (Yeni Dizi), 15 Aralık 1980, ss.32-35.

ÖZSEZGİN, Kaya (1991). “Stuttgart’ta İki Önemli Retrospektif; Max Ernst ve Otto Dix”, *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı 271, Sıra 261, 1 Eylül 1991, ss. 32-35.

RUBINSTEIN, Raphael (2004), “Anarşinin Allegorileri”, (çev. Onur İlter), *Art in America*, Sayı 92, Issue:11, Aralık 2004, ss. 120-123.

İnternet Kaynakları:

BLUME, Julia (ed.), History, Summary of the chronology of the HGB,

<http://www.hgb-leipzig.de/index.php?a=hgb&b=gesch&print=1> Erişim: 10.07.15

Cf.P. Fossati, (1981). Valori Plastici, 1918-1922 (Essays), Eunadi,
https://en.wikipedia.org/wiki/Valori_plastici Erişim: 17-01-2015

GREENBERG, Clement, (2010), “Avangard ve Kitsch”, (çev. Alev Berberoğlu), *Halk Sahnesi Oyuncuları*.

http://www.halksahnesi.org/yazilar/avangard_kitsch/avangard_kitsch.htm

Erişim: 25.09.2015

LUBOW, A. (2006). The New Leipzig School, 1-4

<http://www.nytimes.com/2006/01/08/magazine/08leipzig.html?pagewanted=print>

Erişim: 22.03.2015

ROH et. Al., (1997). p.296, https://en.wikipedia.org/wiki/Novecento_Italiano

Erişim: 17-01-2015

[https://en.wikipedia.org/wiki/Volker_Stelzmann#cite_note-](https://en.wikipedia.org/wiki/Volker_Stelzmann#cite_note-BiographischeDatenbankenVS-1)

BiographischeDatenbankenVS-1 Erişim : 14.07.2015

<http://www.biksady.com/exhibitions.php?lang=english> Erişim: 15.07.15

http://www.eigen-art.com/index.php?article_id=19&clang=1 Erişim: 24.08.2015

http://www.galerie-schwind.de/arno_rink_biografie.0.html Erişim: 18.08.2015

<http://www.spinnerei.de/from-cotton-to-culture-150.html> Erişim: 27.08.2015

<http://www.tendreams.org/magic-art.htm> Erişim: 15.06.2015

https://en.wikipedia.org/wiki/Neil_Welliver Erişim: 06.07.2015

<http://www.pacegallery.com/artists/120/tim-eitel/bio> Erişim: 02.09.2015

<http://collectivismism.tumblr.com/post/396712198/tim-eitel-container-2004-oil-on-canvas-8275> Erişim: 16.09.2015

http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/althoff_Untitled_3.htm
Erişim:04.09.2015

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Hamdi Gökova

Doğum Yeri ve Yılı: Gökova / Muğla, 1962

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans: 1991, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, “Sanatta Manevîlik Üzerine” adlı tez çalışmasıyla.

Lisans: 1988, Buca Eğitim Fakültesi, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı

Lise: 1979, Ortaklar Öğretmen Lisesi

İş Tecrübesi: 1999-2002 DEÜ, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Ders Saati Ücretli Öğretim Görevlisi, 2003’te aynı kurumun Resim Bölümüne “Öğretim Görevlisi” olarak atandı. Halen bu görevine devam etmektedir.

KİŞİSEL SERGİLER

1991 – Türk Amerikan Derneği Sanat Galerisi İZMİR.

1991 – Golden Kafe, ÇANAKKALE.

1994 – Yapıkredi Beyoğlu Sanat Galerisi İSTANBUL.

1995 – Leonardo Sanat Galerisi İZMİR.

1998 – Galeri Selvin Ankara.

1999 – Leonardo Sanat Galerisi İZMİR.

2003 – Ziraat Bankası Tünel Sanat Galerisi İSTANBUL.

2004 – G.F. Art Sanat Galerisi İZMİR.

2007 – Galeri Akademist İZMİR.

KARMA SERGİLER

1988- Mezuniyet Sergisi, Konak Belediyesi, Güzelyalı Kültür Merkezi -İZMİR

1989- 23.DYO Resim Yarışması Sergisi - İZMİR ,İSTANBUL ,ANKARA

1989- 50.Devlet Resim Sergisi - ANKARA

- 1989- Ramazan Bayrakoğlu, Ümmü Gülsüm Tuncel, Hamdi Gökova Sergisi - Mask Sanat Galerisi - İZMİR
- 1990- 7.Yunus Emre (Esbank) Resim Yarışması Sergisi - ESKİŞEHİR
- 1990- Tijen Şikar, Mukadder Çağlar, Hamdi Gökova Sergisi - Kuş Cenneti Kültür ve Turizm Festivali - BANDIRMA
- 1990- Dokuz Eylül Resim Yarışması Sergisi - İZMİR
- 1991- “Genç Sanatçılar –I Sergisi”, Buca Eğitim Fakültesi Resim Bölümü Sanat Galerisi Buca - İZMİR
- 1991- Yaz Sergisi (Ekrem Yalçındağ ,Mustafa Keysan ,H. Gökova), Temizocak Sanat Galerisi – Karşıyaka İZMİR
- 1992- İzmirli Genç Sanatçılar Sergisi, Çamkıran Sanat Galerisi - Bornova -İZMİR
- 1992- "İki Resim Sergisi", Vakıfbank Sanat Galerisi - BARTIN
- 1993 - Uğur Mumcu Anısına Sergi, DEÜ, GSF Sanat Galerisi -Alsancak -İZMİR
- 1993- 5.Mevlana Resim Yarışması Sergisi - KONYA
- 1994- Karma Sergi, Didim Sanat Galerisi - DİDİM
- 1996- Ulusal Bağımsızlık Savaşımız Konulu Sergi - İZFAŞ&BİLİM SANAT -İZMİR
- 1997- Gençler Karma Sergisi - Resim Heykel Müzesi – İZMİR
- 1997- (KAOS) Genç Etkinlik 3, U.P.S.D., Tüyap Tepebaşı Sergi Sarayı - İSTANBUL
- 1997- Türk Yunan Ortak İşliğı, Foça Festivali – FOÇA
- 1997- “PENC-Ü SE”, Retrospektif/Otoportre Sergileri (Proje: E.Yalçındağ) – M. Zorlu Sanat Galerisi - İZMİR
- 1998- “Medeniyetler” karma sergi, Türk İngiliz Kültür Derneğı - ANKARA
- 1998- “Benzerlikler-Farklılıklar” Bodrum Sergisi - BODRUM
- 1998- 75.Yıl Karma Resim Sergisi, Türk Amerikan Derneğı - İZMİR
- 1999- UPSD İzmir Şubesi Üyeleri Sergisi, D.R.H.Müzesi – İZMİR
- 1999- İkibine Doğru Gençler Sergisi, Bilim & Sanat Galerisi Org., AKM-İSTANBUL
- 2000- D.E.Ü - G.S.F Resim Bölümü Sergisi, EGS Outlet – İZMİR
- 2001- D.E.Ü. Öğretim Elemanları Resim Heykel Sergisi, Toyan Sanat Galerisi - ANKARA

- 2002- Yaşamdan Yana Bir Sergi, İHD İzmir.Şb.Org. İletişim Sanat Galerisi - İZMİR
- 2002- Ataya Saygı Sergisi, Konak Belediyesi Sanat Galerisi – İZMİR
- 2003- 12.Plain-air, “Yunanistandan İzlenimler”, Uluslararası Resim Sempozyumu
(Temmuz 2003-Gargaliani) ve Sergisi (Ekim 2003 KEO Sanat Galerisi-ATİNA)
- 2004- 13. Plain-Air, “Yunanistan’dan İzlenimler”, Uluslararası Resim Sempozyumu
(Temmuz 2004-Soufli) ve Sergisi (Kasım 2004 Keo Sanat Galerisi –Atina)
- 2005- 3. Uluslararası Plain Air, “Umbria’dan İzlenimler”, Terni, İTALYA.
- 2006- İzmirli Sanatçılar Karma Sergisi, Güzelyalı Kültür Merkezi - İZMİR.
- 2006- İzmirli Sanatçılar Karma Sergisi, E.Ü. Kampüs Kültür Merkezi, Bornova-İZMİR.
- 2007- Safran Sanat Galerisi Açılış Sergisi (Karma Sergi), Konacık – BODRUM
- 2007- Marmara Üniv. GSF 50. Yıl, Ulusal Öğretim Elemanları Sergisi, Beşiktaş Kültür Merkezi – İSTANBUL
- 2008- Hamdi Gökova & Feyzi Korur Resim Sergisi, Yağcı Kültür Merkezi, Burhaniye / Ören – BALIKESİR
- 2009- Büyük Buluşma II, “Güzel Sanatlar Fakülteleri Öğretim Elemanları Sergisi”, Muğla Üniversitesi / AKM – MUĞLA
- 2009- 3. Ege Art Sanat Günleri, “ Ege’de Sanat Yaşamı” , Devlet Resim Heykel Müzesi – İZMİR
- 2010- Türkiye Güzel Sanatlar Fakülteleri Buluşması, Galeri Işık –İSTANBUL
- 2010- Hamdi Gökova / Resim & Mahmut Durmuş / Özgünbaskı Sergisi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Demiralay Konağı Sanatevi - ISPARTA
- 2011- 20. Uluslararası Plain Air “Mesta’dan ve Sakız’dan İzlenimler ve Resimler” Resim Sempozyumu ve Sergisi – Mesta / Sakız – YUNANİSTAN
- 2011- 4. Uluslararası Egeart Sanat Günleri “Ege’ de Sanat Yaşamı” Karma Resim Sergisi, Devlet Resim Heykel Müzesi – İZMİR
- 2015- Dünya Sanat Bayramı, Karma Resim Sergisi, Devlet Resim Heykel Müzesi Sanat Galerisi, Kültürpark - İZMİR

ÖDÜL

- 1993 -Tarih 80.Yıl Ödülleri, Resim İkincilik Ödülü –İZMİR