

**T.C.**  
**SİNOP ÜNİVERSİTESİ**  
**LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**  
**DİSİPLİNLERARASI BİLEŞİK SANATLAR ANA SANAT DALI**



**ÇAĞDAŞ SANATTA FİĞÜRDE YENİ YAKLAŞIMLAR**

**VİLDAN BİLGİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN**  
**DOÇ. AZİZ ERKAN**

**SİNOP - 2024**

## TEZ KABUL

**VİLDAN BİLGİ** tarafından hazırlanan “ **ÇAĞDAŞ SANATTA FİĞÜRDE YENİ YAKLAŞIMLAR**” başlıklı bu çalışma, 07.06.2024 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS tezi** olarak kabul edilmiştir.

**Başkan**      Unvanı, Adı ve Soyadı  
Üniversitesi / Fakültesi      İmza

**Üye**      Unvanı, Adı ve Soyadı  
**(Danışman)**      Üniversitesi / Fakültesi      İmza

**Üye**      Unvanı, Adı ve Soyadı  
Üniversitesi / Fakültesi      İmza

Enstitü Müdürü

Prof. Dr. Fadime DİRİK

.....

## ETİK BEYANI

Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Vildan BİLGİ

## ÖZET

### YÜKSEK LİSANS TEZİ

#### ÇAĞDAŞ SANATTA FİĞÜRDE YENİ YAKLAŞIMLAR

VİLDAN BİLGİ

SİNOP ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
DİSİPLİNLERARASI BİLEŞİK SANATLAR ANABİLİM DALI  
DANIŞMAN: DOÇ. AZİZ ERKAN

1960 sonrası çağdaş resim sanatında tabiata dönüş ile birlikte figür yeniden önem kazanmış, bu dönüş eskinin devamı olmaktan uzak, yeni biçim, teknik ve anlatılarla başlamıştır. Bu durum sanatın anlam ve içeriğinde önemli değişimler ve zenginlikler yaratmış; salt estetik ve kısıtlı anlatı üzerinden gelişen modern sanatın aksine çağdaş sanatçılar, figüre yükledikleri zengin biçim ve anlatılarla yeni mesajlar vermişlerdir. Bununla birlikte teknolojide ki gelişmeler sanatın değişiminde önemli rol oynamıştır. Özellikle 1960'ların başında Pop-Art ile başlayan kırılmalar, 1970'lerde küreselliğe vurgu yapan sanatçıların daha çok bireyselliğe yönelmeleri, ele aldıkları konuları zenginleştirmiş; bu da toplumun sorunlarına dahil olduklarını göstermiştir. Beraberinde getirdiği çoğulculuk, pastiş, ironi gibi kavramlarla da önü açılan resim sanatında figürü farklı bağlamda ele almışlardır. Bu çalışmanın amacı çağdaş sanat içerisinde figürün dönüşünde görülen yeni yaklaşımların neler olduğunu ortaya koymaktır. Bu kapsamda 1950 sonrasında figürün dönüşüne katkı veren önemli akımlarda Bay Are Painters, Pop Art, Foto-Realizm, Yeni İmge, Neo-Ekspresyonizm, Postmodernizm temelinde inceleme ve analiz yapılmıştır. Çağdaş sanatta görülen yeni yaklaşımların modern sanatta görülen yaklaşımlardan oldukça farklı olduğu bu yeni yaklaşımların sanatlarının özgürlük alanlarını genişlettiği, her türlü tekniğin sanata katkı verdiği, her türlü malzemenin özgürce kullanıldığı, teknoloji, bilim ve tasarımla sanatın entegre olduğu, bunlarla beraber figürde görülen yeni yaklaşımların figüratif anlatıyı daha da öne çıkardığı, figürün sanat içerisinde güçlendiği görülmüştür.

**ANAHTAR KELİMELE:** Çağdaş Sanat; Figürasyon; Neo-Ekspresyonizm; Postmodernizm; Pop-Art

Haziran 2024, 101 Sayfa

## **ABSTRACT**

### **MASTER THESIS**

#### **NEW APPROACHES TO FIGURE IN CONTEMPORARY ART**

**VİLDAN BİLGİ**

**SİNOP UNIVERSITY GRADUATE EDUCATION INSTITUTE**

**INTERDISCIPLINARY COMBINED ARTS DEPARTMENT**

**CONSULTANT ASSOC. PROF. DR. AZİZ ERKAN**

In post-1960 contemporary painting, the figure regained importance with the return to nature, and this return, far from being a continuation of the old, started with new forms, techniques and narratives. This situation created significant changes and richness in the meaning and content of art; unlike modern art, which developed solely on aesthetics and limited narrative, contemporary artists gave new messages with the rich forms and narratives they attributed to the figure. In addition, developments in technology have played an important role in the change of art. Especially the ruptures that started with Pop Art in the early 1960s and the tendency of artists who emphasised globalism in the 1970s towards individualism enriched the subjects they dealt with; this showed that they were involved in the problems of society. In the art of painting, which was paved the way with concepts such as pluralism, pastiche and irony, they handled the figure in different contexts. The aim of this study is to reveal the new approaches seen in the return of the figure in contemporary art. In this context, Bay Are Painters, Pop Art, Photo-Realism, New Image, Neo\_Expressionism, Postmodernism were analysed and analysed on the basis of important movements that contributed to the return of the figure after 1950. It has been observed that the new approaches seen in contemporary art are quite different from the approaches seen in modern art, that these new approaches expand the freedom areas of art, that all kinds of techniques contribute to art, that all kinds of materials are used freely, that art is integrated with technology, science and design, and that the new approaches seen in the figure further emphasise the figurative narrative and that the figure is strengthened in art.

**KEYWORDS:** Contemporary Art; Figuration; Neo-Expressionism; Postmodernism; Pop-Art

June 2024, 101 Page

## TEŞEKKÜR

Bu tez çalışması sürecinde benden desteğini esirgemeyen saygı değer danışman hocam Doç. Aziz Erkan’a ve sevgili aileme çok teşekkür ediyorum.

Vildan BİLGİ



## İÇİNDEKİLER

Sayfa

|                                                            |            |
|------------------------------------------------------------|------------|
| <b>TEZ KABUL .....</b>                                     | <b>ii</b>  |
| <b>ETİK BEYANI.....</b>                                    | <b>iii</b> |
| <b>ÖZET .....</b>                                          | <b>iv</b>  |
| <b>ABSTRACT.....</b>                                       | <b>v</b>   |
| <b>TEŞEKKÜR .....</b>                                      | <b>vi</b>  |
| <b>İÇİNDEKİLER.....</b>                                    | <b>vii</b> |
| <b>GÖRSELLER DİZİNİ.....</b>                               | <b>x</b>   |
| <b>1. GİRİŞ.....</b>                                       | <b>1</b>   |
| <b>2. ÇAĞDAŞ SANAT KAVRAMI .....</b>                       | <b>3</b>   |
| <b>3. ÇAĞDAŞ SANATTA FİĞÜRDE YENİ YAKLAŞIMLAR.....</b>     | <b>7</b>   |
| 3.1. Amerika’da Figürasyona Dönüş (Bay Area Painters)..... | 7          |
| 3.2. Avrupa’da Figürasyona Dönüş.....                      | 10         |
| 3.2.1. Francis Bacon .....                                 | 10         |
| 3.2.2. Lucian Freud .....                                  | 12         |
| 3.3. Pop Art.....                                          | 14         |
| 3.3.1. İngiltere’de Pop Art .....                          | 16         |
| 3.3.1.1. Richard Hamilton .....                            | 17         |
| 3.3.1.2. Eduardo Paolozzi .....                            | 18         |
| 3.3.1.3. David Hockney.....                                | 19         |
| 3.3.2. Amerika’da Pop Art.....                             | 22         |
| 3.3.2.1. Andy Warhol .....                                 | 23         |
| 3.3.2.2. Roy Lichtenstein.....                             | 27         |
| 3.4. Foto-Realizm.....                                     | 32         |
| 3.4.1. Chuck Close.....                                    | 34         |
| 3.4.2. Gerhard Richter.....                                | 36         |
| 3.5. New İmage (Yeni İmge).....                            | 39         |
| 3.5.1. Jennifer Bartlett.....                              | 40         |
| 3.5.2. Neil Jenney.....                                    | 41         |
| 3.5.3. Nicholas Africano.....                              | 42         |

|                                                           |           |
|-----------------------------------------------------------|-----------|
| 3.6. Neo-Ekspresyonizm.....                               | 43        |
| 3.6.1. Alman Neo-Ekspresyonizmi.....                      | 46        |
| 3.6.1.1. Anselm Kiefer.....                               | 46        |
| 3.6.1.2. George Baselitz.....                             | 49        |
| 3.6.1.3. Sigmar Polke.....                                | 51        |
| 3.6.2. İtalya Neo-Ekspresyonizmi ve Transavanguardia..... | 53        |
| 3.6.2.1. Sandro Chia.....                                 | 53        |
| 3.6.2.2. Francesco Clemente.....                          | 54        |
| 3.6.3. Amerika Neo-Ekspresyonizmi.....                    | 57        |
| 3.6.3.1. Eric Fischl.....                                 | 57        |
| 3.6.3.2. Julian Schnabel.....                             | 59        |
| 3.6.3.3. David Salle.....                                 | 61        |
| 3.7. Postmodernizm.....                                   | 65        |
| 3.7.1. Postmodern sanatın ortaya çıkışı.....              | 67        |
| 3.7.2. Postmodern sanatın figüre etkileri.....            | 68        |
| <b>4. ÇALIŞMALARIM VE ANALİZLERİ.....</b>                 | <b>73</b> |
| <b>5. SONUÇ .....</b>                                     | <b>83</b> |
| <b>KAYNAKLAR .....</b>                                    | <b>86</b> |
| <b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>                                     | <b>91</b> |

## GÖRSELLER DİZİNİ

### Sayfa

|                                                                                                   |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Görsel 2.1.1 Vik Muniz, Aftermath'tan Socrates, 1988 .....                                        | 5  |
| Görsel 3.1.1 David Park, The Bus, 1952.....                                                       | 8  |
| Görsel 3.2.2 William Theophilus Brown, Untitled, 1961.....                                        | 8  |
| Görsel 3.1.3 John Brown, İsimsiz, 1960.....                                                       | 9  |
| Görsel 3.2.1.1 Diego Velazquez, Portrait of İnnocent X, 1649-1650.....                            | 11 |
| Görsel 3.2.1.2 Francis Bacon, Velazquez'in Papa X İnnocent'in Portresi Sonrası Çalışma, 1953..... | 12 |
| Görsel 3.2.2.1 Lucian Freud, Paddington'da İç Mekan, 1952.....                                    | 13 |
| Görsel 3.2.2.2 Lucian Freud, Two Irishman, 1984-1985.....                                         | 14 |
| Görsel 3.3.1.1.1 Richard Hamilton, Günümüzün evlerini bu denli çekici yapan nedir? 1956.....      | 18 |
| Görsel 3.3.1.2.1 Eduardo Paolozzi, Yeşil Boyutta Dev, 1952.....                                   | 19 |
| Görsel 3.3.1.3.1 David Hockney, Bir Sanatçının Portresi, Havuzda İki Figür, 1972.....             | 20 |
| Görsel 3.3.1.3.2 David Hockney, Fred and Marcia, 1968.....                                        | 21 |
| Görsel 3.3.1.3.3 David Hockney, Noya ve Bill Brandt ile Birlikte Otoportre, 1982.....             | 22 |
| Görsel 3.3.2.1.1 Andy Warhol, Yirmi Marilyn, 1962.....                                            | 26 |
| Görsel 3.3.2.1.2 Sandro Boticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1486.....                                     | 27 |
| Görsel 3.3.2.1.3 Andy Warhol, Venüs, 1984.....                                                    | 27 |
| Görsel 3.3.2.2.1 Roy Lichtenstein, Çiçek Şapkalı Kadın, 1963.....                                 | 29 |
| Görsel 3.3.3.2.2 Pablo Picasso, Dora Maar ve Kedi, 1941.....                                      | 30 |
| Görsel 3.3.2.2.3 Roy Lichtenstein, Drowning Girl, 1963.....                                       | 31 |
| Görsel 3.3.2.2.4 Roy Linctenstein, Steppin Girl, 1963.....                                        | 32 |
| Görsel 3.4.1.1 Chuck Close, Leslie, 1973.....                                                     | 35 |
| Görsel 3.4.2.1 Gerhard Richter, Merdivenden İnen Kadın, 1965.....                                 | 37 |
| Görsel 3.4.2.2 Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, 1912.....                                 | 37 |
| Görsel 3.4.2.3 Gerhard Richter, Betty, 1988.....                                                  | 38 |
| Görsel 3.5.1.1 Jennifer Bartlett, Hava: 24 Saat, Sabah 5, 1991-1992.....                          | 40 |
| Görsel 3.5.2.1 Neil Jenney, Obstinace and Disapproval, 1969.....                                  | 41 |
| Görsel 3.5.3.1 Nicholas Africano, The Dance, 1978.....                                            | 42 |

|                                                                                 |    |
|---------------------------------------------------------------------------------|----|
| Görsel 3.6.1.1.1 Anselm Kiefer, Untitled (Heroic Symbols), 1969.....            | 47 |
| Görsel 3.6.1.1.2 Anselm Kiefer, Herzeleid, 1979.....                            | 48 |
| Görsel 3.6.1.2.1 George Baselitz, The Great Friends, 1965.....                  | 50 |
| Görsel 3.6.1.2.2 George Baselitz, Der Ausgang-Karl, 1978.....                   | 51 |
| Görsel 3.6.1.3.1 Sigmar Polke, Üç Kız, 1979.....                                | 52 |
| Görsel 3.6.2.1.1 Sandro Chia, Der Traumende, 1976.....                          | 54 |
| Görsel 3.6.2.2.1 Francesco Clemente, On Dört İstasyon, 1981-1982.....           | 56 |
| Görsel 3.6.2.2.2 Francesco Clemente, İçeri Dışarı, 1980.....                    | 57 |
| Görsel 3.6.3.1.1 Erich Fischl, Best Westwrm Study, 1983.....                    | 58 |
| Görsel 3.6.3.2.1 Julian Schnabel, Sylvie, 1987.....                             | 60 |
| Görsel 3.6.3.2.2 Julian Schnabel, The Exile (Sürgün), 1980.....                 | 61 |
| Görsel 3.6.3.3.1 David Salle, We'll Shake the Bag, 1980.....                    | 62 |
| Görsel 3.6.3.3.2 David Salle, Muscular Paper, 1985.....                         | 63 |
| Görsel 3.6.3.3.3 Pablo Picasso, Bather with Beach Ball, 1932.....               | 63 |
| Görsel 3.6.3.3.4 Jusepe de Ribera, Yumru Ayaklı Çocuk, 1642.....                | 64 |
| Görsel 3.6.3.3.5 Max Beckman, The Iron Bridge, 1922.....                        | 65 |
| Görsel 3.7.1 Philip Guston, The Studio, 1969.....                               | 69 |
| Görsel 3.7.2. Diego Velazquez, Las Meninas (Nedimeler), 1656.....               | 70 |
| Görsel 3.7.3 Pablo Picasso, Las Meninas, 1958.....                              | 70 |
| Görsel 3.7.4 Pablo Picasso, Avignonlu Kadınlar, 1907.....                       | 71 |
| Görsel 3.7.5 Manolo Valdes, Las Senioritas de Avignon Las Demoiselle, 1989..... | 72 |

## 1. GİRİŞ

Avrupa’da 19. yüzyılın ortalarında başlayan devrim niteliğinde ki değişimler sanatı da önemli derecede etkilemiştir. Özellikle bilim ve teknoloji de yaşanan gelişmeler, yeni düşüncelerin ortaya atılması ve geleneksel inançların sorgulanması yeni arayışların temelini oluşturmuştur. Yeni bir toplum düzeninin kurulmaya başladığı bu dönemde artık sanattan beklentiler de farklılaşmaya başlamış, sanatçının imgelem oluşturduğu eserlerin her biri değişime uğramıştır. Sanatçılar, değişen toplumsal ve ekonomik ortam içerisinde sadece geleneksel ve tarihsel olanı değil akademiye bağlı nerdeyse bütün üslupları ve kalıpları sorgulamışlar, önceki sanatçılardan farklı anlayışta eserler üretmişlerdir. 20. yüzyılın ilk yarısına kadar süren ve ‘‘Modern Sanat’’ olarak nitelendirilen bu dönemde çok çeşitli kuramlar ve eğilimler ortaya çıkmış, ikinci yarısında ise daha çok düşünce ve teoriye dayalı (özellikle kavramsal sanat) sanat yapıtlarının üretildiği görülmüştür.

1960 sonrasında ortaya konulan sanat pratikleri yeni bir sanat anlayışının habercisiydi. Özellikle 1960’ların başında kullanılmaya ve tartışılmaya başlanan popüler kültür, kavram olarak daha çok, çok kültürlü bir anlayışı temsil etmekteydi. 1960’larda yaşanan büyük değişimleri; modernizme karşı bir duruş, tavır, modernizmin aşılması, modernizmin sonu olarak kabul edildiği gibi modernizmin geliştirilmiş hali olarak kabul eden görüşler de vardı. 1960 sonrası çağdaş sanatın getirdiği yenilikler içerisinde figür tekrar önem kazanmaya başlamış, bu durum sanatın anlam ve içeriğinde önemli değişimler ve zenginlikler yaratmıştır. Salt estetik ve kısıtlı anlatı üzerinden gelişen modern sanatın aksine çağdaş sanatçılar, figüre yükledikleri zengin anlatılarla yeni mesajlar vermişlerdir. Sanatçıların bu yeni görsel anlatıları estetik ve biçim kaygısı yaratmıştır.

Bu araştırmada çağdaş sanat akımlarının figürü yeniden ele alışlarında hangi yeni yaklaşımları sergiledikleri görsel ve içerik bakımından incelenmiştir. Çağdaş sanat içerisinde figüratif anlatıma yönelen Bay Area Painters, Pop-Art, Foto-Realizm, Neo-Ekspresyonizm, Postmodernizm gibi önemli akımlara farklı kültür ve farklı bakış açılarından bakılarak sanatçıların eserleri analiz edilmiş ve çağdaş sanatın figüre yüklediği görevlerin modern sanatın figüre yüklediklerinden ne denli farklı olduğu ortaya konulmuştur.

Bu çalışmada sınırlılık kapsamında ele alınan akımların sanatçıların eserleri incelenmiş; figürde görülen yeni yaklaşımların neler olduğu ortaya konulmuş ve bunun için nitel araştırma yönteminden yararlanılarak literatür taraması yapılmıştır. İnceleme sırasında

basılmış yerli ve yabancı kitap, dergi, makale gibi her türlü yazılı metin ya da yazıyla aktarılmış kaynaklar ile birlikte görsellerden yararlanılmıştır. Ayrıca görsellerin biçim ve içerik analizleri yapılırken birincil kaynaklar ve yayınlardan yararlanılmıştır.



## 2. ÇAĞDAŞ SANAT KAVRAMI

Sanat, çağlar boyunca farklı düşünürler, kuramcılar ve eleştirmenler tarafından tanımlanmış ve bu tanımlar insanlığın gelişimiyle paralel olarak değişiklik göstermiştir. Yunan filozoflarından Platon (M.Ö 428/427- 348/327) ve Aristo (M.Ö 384-322) sanatı doğanın taklidi olarak görürken, Alman filozof Immanuel Kant (1724-1804)'a göre ise sanatın kendisinden başka bir amacı olmamıştır. Lev Tolstoy (1828-1910) ise ahlaki değerler açısından sanata anlamlar yüklerken, "sıkıntı sürecinde olgunlaşan, düşünceyle yoğunlaşan, emekle hazırlanan ve en iyiyi vermeyi amaçlayan faaliyete sanat denir." şeklinde ifade etmiştir (Tolstoy, 2011). Sadece birkaç tanımını verdiğimiz sanat için en genel anlamıyla yaratıcılığın ve hayal gücünün ifade edilmesidir denilebilir. Ancak modern sanatla başlayan önemli kırılmalar ve sonrasında görülen büyük değişimlerle birlikte sanatın tanımı ve kapsamı oldukça muğlaklaşmıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra özellikle 1950'lerden itibaren de "çağdaş sanat" ve "çağdaş sanatçı" kavramları sanatın merkezine oturmuştur.

"Çağdaş" kavramı Türk Dil Kurumu'nda aynı çağda yaşayan, çağcıl, asri, muasır, bulunulan çağın anlayışına, şartlarına uygun olan, uygarca, modern şeklinde tanımlanmıştır. Bu tanıma ek olarak görece yakın geçmişte üretilmiş eserleri ifade etse de genel görünüşünde, üretiminde ve fikirlerinde alışılmadık olan sanatı da ima etmektedir (Whitham ve Pooke, 2022). Salt bir sözcük olmaktan ziyade içinde çok daha farklı anlamlar barındıran "çağdaş" kavramı kendiliğinden değil; geçmiş dönem sanat üsluplarının bir yandan devamı diğer yandan onlara karşı oluşturulan tepkisel bir süreci ifade eder. Başlangıcını kesin bir tarihte başlatmak oldukça zor olmakla birlikte, Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesi 1940 sonrasında yapılan eserleri, Londra'daki Tate Modern Müzesi 1965 yılından sonra yapılan eserleri çağdaş olarak tanımlar. Çağdaş Sanat tarihi uzmanı Kristine Stiles ve sanat tarihçi Peter Selz ise 1945 yılından itibaren yapılan eserleri çağdaş olarak tanımlar (Artun ve Öрге, 2022). "Çağdaş Sanatı Anlamak" adlı kitabında Graham Whitham Pooke (2022), 1980 sonrası üretilen eserleri çağdaş olarak niteler. Bununla birlikte son dönemlerde üretilen eserleri önceki üretilenlerden ayırmak için "Çağdaş" olarak nitelendirildiği de ileri sürülmektedir.

Yukarıdaki açıklamalar doğrultusunda çağdaş sanatın, 1950'lerden itibaren kendisini göstermeye başladığını söylemek yanlış olmayacaktır. 1950'lerden günümüze uzanan bu dönemin bir taraftan kendisinden önceki modernist ve geç modernist dönemin gelenekleri

ile çalışırken diğer taraftan postmodernizmi farklı sebeplerle kabul etmeyen sanatçıları da içine alan bir dönem olarak kabul edildiğini görmekteyiz.

1950'ler ve 1960'lardan sonra postmodernizm tartışmaları sanat eleştirmenleri tarafından gündeme getirilmiş olsa da 1980'lerden itibaren teknolojinin de etkisiyle hızlı bir şekilde değişen ve gelişen dünyada sanatın ele alınışı, temsili ve anlamlandırılma biçimlerinde de değişimler görülmüştür. Bu konuda Alman filozof John Rajchman da (1946-) çağdaş sanatın modern sanattan kopuşunu 1989 olarak tarihlendirir, aynı zamanda da çağdaş sanatın küreselliğine vurgu yapar (Olgun, 2020). Aynı şekilde modern ile çağdaş arasındaki ayrımın 1970'li yıllar ile 1980'li yılların ortalarına kadar netleşmediğini ileri süren Arthur Danto'da "çağdaş"ın daha geniş bir kavram, postmodernizmin ise çağdaş sanatın bir parçası olduğunu ifade etmiştir (Danto, 2014). "Çağdaş sanat" kavramına dair bir adım ileriye giderek "güzel sanatlar" kavramının "çağdaş sanat" kavramı haline geldiğini iddia eden eleştirmenler, kavramı elit eğlence ile kitle kültürü arasında kalan bir şey olarak ifade etmektedirler (Artun, 2022). Bu bağlamda da "çağdaş sanat" kavramı ile ilgili olarak, sanatın karmaşık hale gelen yapısı için daha genel ve küresel bir ifadeyi karşıladığından postmodern sanat kavramını da içine alarak daha kapsayıcı bir kavram şeklinde kullanılmaya başlanmıştır denilebilir.

Çağdaş Sanatın ne olduğunu anlamaya yönelik herkesin bir sav ortaya attığı, amacına dair ise fikirlerin beyan edildiği, tartışmaların (geçmiş sanat biçimlerinin hem devamı hem de onlara karşı bir tepki olarak) yaşandığı yılların 1950'liler ile 1970'li yıllar arası olduğunu görüyoruz. 1980'li yıllarda yaşanan küresel olaylar ise çağdaş sanat dünyasının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Doğu ve Batı Almanya'nın birleşmesi, Sovyetler Birliği'nin dağılması, küresel ticaret antlaşmalarının yapılması, ticaret bloklarının güçlenmesi ve Çin'in devlet güdümlü bir kapitalist ekonomiye dönüşmesi şekillenmenin ana etkenleridir (Stallabras, 2022).

1980'li yılların sonlarına kadar politik bir tavır gösteren çağdaş sanat, 1989'dan itibaren bu politik tavırda (feminen hareketler, ırkçılık, kültür savaşları vb.) amacına ulaşmış ve sanatta çeşitlilik artmıştır. Eskide ve yenide var olan her şeyi birleştiren çağdaş sanatçılar, bunu şimdiyi (günümüzü) anlamanın bir yolu olarak kullandıkları ve geleceği şimdiden görebilen yeni sanat pratikleri ortaya çıkarmışlardır. Sanatçılar tüm bu sanat pratiklerini ve farklı disiplinleri kullanırken, plüralist (çoğulcu) bir yaklaşım gösterirken, tasvir ettikleri ve tercih ettikleri metinlerin kullanımı ile sahip oldukları sıra dışı perspektif ve görsel imgeleri

eklektik bir anlayışla sanat nesnesine dönüştürmüşlerdir (Uçar, 2014). Böylece çağdaş sanatçılar modernizmin çizgisinden çıkarak çoğulculuğu, çeşitliliği savunan pratikleri ve söylemleri ile küreselleşmiş sanat dünyasında oldukça ilgi görmeye başlamıştır. Örneğin 1999 yılında Liverpool Çağdaş Sanat Bienali'nde Vik Muniz (1961-) "Aftermath" adlı serisini sergilemiş; bu seride figür olarak sokak çocuklarından yararlanmıştır. Muniz, Manierist, Rönesans ve Barok dönemi gibi birçok geçmiş dönem sanatçılarından Jan van Dyck (1390-1441), El Greco (1541-1614), Diego Velazquez (1599-1660) vb. nin eserlerinin kopyalarıyla poz veren çocukların fotoğraflarını çekmiş ve ardından hatları belli olmayan çocukların üzerinden şekerle geçilmiş gölge görüntüleri yerleştirerek büyük ebatlarda baskılarla sergilemiştir "Görsel 1". Muniz, bu çalışmaları ile kolonyalizme, köleliğe ve bu tür ırkçı eylemlere karşı geçmiş dönem sanatçılarından eserlerini referans alarak günümüze gönderme yapmıştır (Stallabrass, 2021).



**Görsel 2.1.1** Vik Muniz, Aftermath'tan Socrates, 1998, boya, imha baskı, sıvı altı, 155 x 128 cm  
Erişim: 04.06.2023 <https://www.phillips.com/detail/vik-muniz/UK040112/103>

Sonuç olarak, pek çok sanat tarihçisi bu dönemlerde ortaya atılan düşünce ve görüşlerin, bugün çağdaş sanat olarak adlandırdığımız şeye temel oluşturduğunu ileri sürmüştür. Bazıları bunu modernizmin sonu ve postmodernizmin başlangıcı olarak niteler. Hatta bazıları ise "modernist avangart" çalışmaların devamı olarak görür ve bu çalışmaları geç

modernizm olarak adlandırarak, postmodernizmi tanımlanabilir farklı bir dönem olarak ele almaktan kaçınır (Whitham ve Pooke, 2018). Çağdaş sanat, geleneksel sanat söylemine meydan okuma arayışında etkisini postmodern fikirlerden almış, “deneyim” çağdaş sanatın gelişiminin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Modern sanatın hayattan bağımsız olarak ortaya koyduğu eserlerin sorgulanması ve izleyici ile karşılıklı iletişim içerisinde gelişmesi çağdaş sanatın en önemli göstergesi olmuştur. Çağdaş sanatın sıklıkla referans aldığı teknik seçeneği, yeni üslup ve tarzların oluşmasında etkili olmuştur. Teknolojik gelişmelere paralel olarak gelişen fotoğrafın sanat malzemesi olarak kullanılması belgesel bir özellik taşıırken, bir yandan da manipülasyon için sonsuz seçenekler sunmuştur. Sınırlı bir tanıma sığmayacak kadar geniş bir çeşitliliği ve tam olarak belirlenemeyecek kadar hızlı bir akışı olan çağdaş sanat içerisinde sürekli yeniyi arama çabasında olan sanatçılar, bu yaklaşımla yaklaştıkları eserlerinde çoğulcu imgeleri kullanmayı tercih etmişlerdir. Böylece gelenek, feminizm, yabancılaşma, kimlik, tarih, çok kültürlülük, imge, cinsiyet, aidiyet, bugün ve yarın gibi kavramları sorgulayarak “bugün” hakkında atıfta bulunmuşlardır (Uçar, 2014).

1990’lardan itibaren ise küreselleşme kavramına yönelmeye başlayan çağdaş sanatçılar, sıklıkla mekan, düzlem, bellek ya da doku ve anlamları deforme ederek, bazen de metafor kullanarak çalışmalarını yapmışlardır (Uçar, 2014). Küreselleşme ve onun yansımaları, sanatçıları, var olan ya da izlenen politikaların yeniden gözden geçirilmesi gerekliliğine ve sanatsal üslup olarak yeni temsillerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Yapılan yeni eserler farklı dönem ve kültürleri yeni disiplinlerde kullanarak yansıtırken, yorum ve içerik çözümlemesinde sanat izleyicisine belgesel niteliğinde bir içerik sunmuştur.

### 3. ÇAĞDAŞ SANATTA FİGÜRDE YENİ YAKLAŞIMLAR

#### 3.1. Amerika’ da Figürasyona Dönüş (Bay Area Painters)

Figürün yeniden canlanması Amerika’ nın özellikle Bay Area Hareketi’nin önemli rolü olmuştur. Bay Area Figüratif Hareketi ya da Körfez Bölgesi Figüratif Okulu 1950’lerin ve 1960’ların yirmi yılını kapsayan soyut dışavurumculuğun terk edilmesi ve resimde figüre geri dönüş ile nitelendirilmektedir. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, tamamı San Francisco’nun körfez bölgesinde bulunan ve figüratif resme dönüş yapmak adına öznel resim kavramından vazgeçen hareketin birinci nesil kurucuları David Park (1911-1960), Richard Diebenkorn (1912-1993), Elmer Bischoff (1916-1991)’dur.

Birinci Nesil Körfez Sanatçıları, New York Okulu olarak bilinen ve modernizmin desteklediği soyut resim sanatçıları Mark Rothko (1903-1970), Jackson Pollock (1912-1956) ve diğerlerinin arasından sıyrılarak saf soyutlamaya meydan okuyup çalışmalarına maddeyi katmışlardır. Aynı yıllarda Pop Art sanatçılarının da soyut resme başkaldırısı, yüzeysel olanın aykırı bir şekilde kucaklanmasıyla tanımlandıysa da, onlar yine de mümkün olduğunca figüre yaklaşmışlardır. Örneğin renkli ve soyut resim yapmayı bırakan David Park, 1952’de günlük sahneleri, objeleri ve insanları duyarlılıkla betimlemeye odaklanmış; geleneksel boya fırçası yerine spatulayı kullanmıştır, Figürlerini ortak bir mekanda ama aynı zamanda ayrı; her birini kendi düşünce ve özlemlerinin derinliklerinde tasvir etmiştir. Park, ayrıca psikolojik derinliğe ve gizeme sahip resimler yaratmak için yoğun renkler kullanmış, sıra dışı perspektif uygulamış ve bir dereceye kadar soyutlamaya gitmiştir. Örneğin ”The Bus” ”Görsel 1” adlı resimde de görüldüğü gibi figüre dönüşünün izlerini göstermiştir. Park’ın resminde figürü oldukça yakın plandan bir portre görüntüsünde vermiştir. Sarı rengin tonları ve formları daha dışavurumcu hale gelmiş, kendi bireysel anlatımıyla modellerin iç dünyasını hissettirmiştir. Soyut dışavurumculuğun duygusal etkilerini figüratif sanat için kendisine mal ettiğini düşündürten yeni yaklaşımıyla Park, psikolojik derinliğe ve gizeme sahip resimler yaratmak için kendilerinden sonra gelen ”Köprü Nesli” ve ”İkinci Nesil” körfez sanatçılarını da etkilediği erken dönem figüre dönüş resimleri yapmıştır.



**Görsel 3.1.1** David Park, The Bus, 1952 Erişim: 12.03.2023 <https://www.aparences.net/art-contemporain/ecole-de-san-francisco/david-park/>

Birinci Nesil sanatçıların çalışmalarından en çok etkilenen Köprü Nesli sanatçılarından Theophilus Brown (1919-2012) ve Paul John Wonner (1920-2008) temsilin geleneklerine bağlıydılar. Ayrıca Roland Peterson (1941-2017), Nathan Olivera (1928-2010) gibi sanatçılar da Bay Area Hareketi içerisinde her ne kadar soyut resim yapmış olsalar da figür resmi yapmaktan vazgeçmemişlerdir. Sanatsal gelişimi arkadaşı Wonner ile ilişkili olan Theophilus Brown'ın çalışmaları ise figüratif hareketin örneği olmuştur. Figür çalışmalarına 1960'larda soyutlama, ışık ve renk deneyleri yaparak devam eden sanatçının 1961 yılında yaptığı 'Untitled' adlı resminde 'Görsel 2' tanıdık figürler, nesneler, kullanmıştır. Theophilus Brown'ın çalışmasında denge ve düzensizlik yok olmuş figürler bildik figürler olsa da yüzlerini bilinçli olarak yapmamış, kim olduklarını önemsizleştirerek figüre farklı bir şekilde yaklaşmıştır.



**Görsel 3.2.2** William Theophilus Brown, Untitled, 1961, kâğıt üzerine yağlıboya, 31,1 x 45,7 cm Erişim: 24.05.202 <https://fostergwin.com/artist-bios/theophilus-brown/>

Köprü Neslini takip eden İkinci Nesil sanatçılarından Bruce McGaw (1935-) Joan Brown (1938-1990), Manuel Neri (1930-2021) de figüre dönüşleriyle dikkat çekmişlerdir. McGaw, figüratif resimlerinde Diebenkorn'dan etkilenirken, figürlerinde kendisine ait bir çok yenilikler getirmiştir. Manuel Neri ise figürlerinde ilgi alanlarını renk ve formda sentezleyerek içerikle oynamıştır. Özellikle figürlerinin özgün olmayışı ve soyut nitelikte olmaları onun hareketin önemli bir ismi olmasını sağlamıştır. Figüre yeni bir yaklaşım getiren körfez sanatçılarından Brown ise kısa bir süre figür resmi yapmasına rağmen yoğun bir şekilde üretkenlik göstermiş ve hareketin en önemli figür eserlerini vermiştir. 1960'ta yaptığı "İsimsiz" adlı çalışmasında "Görsel 3" Brown, hangi mekanda olduğu belli olmayan bir figür yapmıştır. Figürün tamamı resmi kaplarken adım attığı belirgin ama cinsiyeti belli değildir. Sanatçının düz ve sade bir fon üzerine yerleştirdiği tek bir figür yeni bir yaklaşımı göstermektedir. Brown, modern dönem dışavurumcu sanatçıların, resmin tamamında kullandıkları koyu renklerin aksine açık sarı, açık pembe ve beyaz gibi soft renkler kullanırken, resmin ortasına ani ve keskin bir şekilde yerleştirdiği siyah görüntü ile dışavurumcu etkileri göstermiştir. Çağdaş sanatta yeni bir yaklaşım olarak görülen bu resminde Brown, figürde estetik kaygısı olmadan biçim bozmalara gitmiş, kaba renk vuruşları yapmış, figürün yönünü, fonda ki siyah görüntüye doğru vermiştir ki bunu yaparak tabiatı insan ruhuna göre yansıtmıştır.



**Görsel 3.1.3** Joan Brown, İsimsiz, 1960 Erişim: 12.03.2023 <https://thewomangallery.com/joan-brown-1938-1990/>

### 3.2. Avrupa’ da Figürasyona Dönüş

Figürasyona dönüş kendisini 1950’lerde Amerika’da Körfez bölgesi (Bay Area Painters) sanatçılarıyla gösterirken, aynı yıllarda Avrupa’ da yaygın olan soyut resme rağmen figür resmini tercih eden sanatçılar da olmuştur. Her ne kadar modernizmin son dönemlerinde Amerika ve Avrupa’da figüre dönüş yeniden doğmaya başlasa da, bu doğuş yeni bir sanatın habercisi olmamıştı çünkü duyarlılık açısından çağdaş olsa da üslup bakımından ekspresyonistti. Bu sanatçıların çoğu, çağdaş figürlerin imgelerini resmettiler ve genellikle duygusallıktan uzak, bazen şiirsel bazen de öfkeli bir üslup gösterdiler.

Figüratif resimle özellikle en fazla ilişkilendirilen sanatçılardan Francis Bacon (1909-1992), Lucian Freud (1922-2011) ve Frank Auerbach (1931-) figürasyona dönüşte önemli yere sahiptirler.

#### 3.2.1. Francis Bacon

İrlandalı sanatçı Francis Bacon, 1909’da Dublin’ de dünyaya gelmiştir. Eserlerinin çoğu figür olan Bacon, 1930’ lu yıllar boyunca iç mimar olarak çalışmış, ardından 1950’ lerden sonra bir ressam olarak ciddi başarılar elde etmiştir (Dönmez, 2021). 1960’lı yıllarda daha çok portrelere odaklanan sanatçı kendi tarzını da oluşturmaya başlamıştır. 1992 yılında hayatını kaybeden ve çağdaş sanatta oldukça önemli bir yere sahip olan Bacon, figür sanatına yeni bir bakış açısı getirmiştir. Bedeni, varlığı sorgulamak için araç olarak kullanmış, böylece maddesel olanla öznel olanı aynı noktada birleştirmiştir. İlk başta anlaşılamayan figürlerinden, güçlü biçim bozmalarla yeni bir figür yaratmış; bu yeni figürde ‘benzetme’ yerini ‘hatırlatmaya’ ve ‘hissettirmeye’ bırakmıştır. Gerçeği temsil etmek gibi bir derdi olmayan Bacon’ un figürleri gerçek modeller olmasına karşı onlarla arasında ki bağı tamamen kopartmış ve modeline benzetmemeye çalışmıştır (Eschenburg vd., 2005 ; Ümer, 2018 ).

Örneğin Bacon’un, Velazquez’in ‘Portrait of Innocent X’ ‘Görsel 1’ resminden yola çıkarak farklı versiyonlarını yaptığı ‘Papa X. Innocent’in Portresi’ ‘Görsel 2’ adlı çalışmasını fotoğraftan ve ‘Potemkin Zırhlısı’ filmin karesinden esinlenerek yapar. Bacon Papa’yı gerçekçi ve gösterişli bir din adamı yerine dehşet saçan bir canavar gibi göstererek, politik gerçekliği ifade etmiştir. Sarı-mor, açık-koyu gibi kontrast renkler kullanarak yaptığı Papa resminin merkezinde etek ve yaka ile yüzdeki lekeler dikkat çekmektedir. Düşey olarak kullandığı fırça vuruşları ve dokular Bacon’un dışavurumcu yanını da gösterir. İmge olarak kullandığı papa figüründe dikey fırça vuruşlarını, sarı renk ile yay şeklinde verdiği çizgi hareketleriyle dengelemiştir (Köse, 2009).

Bacon, figüratif resimleri ile kendi evrenini mi gösteriyor ya da gönderme mi yapıyor? Bu soruya cevap olarak özellikle II. Dünya Savaşı'nın kendisinde bıraktığı ruhsal sıkıntılar, yaşadığı bunalımlar Bacon'un dışavurumcu yanını ortaya çıkararak kimliğini yeniden sorgulamasına sebep olmuştur. Modernizmin son dönemlerinde yaşadığı buhranın da etkisiyle deneysel işler üretmeye başlayan Bacon, sanatta tekrarlamalarla ya da kendine mal etme (temellük) ile ifade edilebilecek yeni bir yaklaşımla çağdaş sanat sürecinde yeni figüratif eserler ortaya çıkarmıştır. Öznel deneyimlerinden yola çıkarak yaptığı figür resimlerinde üslupsal bir endişesi olmadan, estetik kaygılardan uzak, soyutlamaya giderken, fotoğraftan, film karelerinden ve ünlü ustaların önemli eserlerinden yararlanması da çoğulcu bir anlayışla hareket ettiğini gösteren yeni bir yaklaşımdır.



**Görsel 3.2.1.1** Diego Velasquez, Portrait of Innocent X, 1649-1650, tuval üzerine yağlıboya, 141 x 119 cm Erişim: 28.04.2024 <http://busbed.bingol.edu.tr/en/download/article-file/1740050>



**Görsel 3.2.1.2** Francis Bacon, Velazquez'in Papa X İnnocent'in Portresi Sonrası Çalışma, 1953, tuval üzerine yağlıboya, 153x118 cm Erişim: 28.04.2024 <http://busbed.bingol.edu.tr/en/download/article-file/1740050>

### 3.2.2. Lucian Freud

Lucian Freud 1922 yılında Almanya'da doğmuş ve 2011 yılında İngiltere'de İngiliz vatandaşı olarak ölmüştür. 1933 yılında ailesi ile birlikte Nazi partisinin yönetiminde ki Almanya'dan kaçarak İngiltere'ye yerleşen Freud, Londra Sanat Okulu'na gitmiş ve bu okulda Alman Dışavurumculuğundan etkilenmiştir (Baybora, 2016). 1950'lerden itibaren çıplak modellerden portreler yapmaya başlayan sanatçı figüratif ve portre resimlerinde ince ayrıntıcı, bazı resimlerinde cesur fırça vuruşları bazılarında kalın dokular ile 1920'lerin Alman sanatına dayanan hiper gerçekçi resimlerinde kendine has bir tarz oluşturmuştur.

Erken dönem resimlerinde Alman Dışavurumculuğundan etkilenen sanatçı, sanat dünyasından tanıdığı insanların portrelerini resmetmiştir. Modellerini resmetme sırasında sohbet etmeler, şarkı söylemeler, şiir okumalar olduğu için Freud'un modellerini resimlemesi oldukça uzun sürmüştür. Bu durum onun resimlerinde modeliyle arasındaki ilişkinin gerçekliğe dönüştüğünü gösterir. 2002' de sanatçıya modellik yapan Hockney şu şekilde aktarmaktadır: "Onun resmetme yöntemi çok iyi çünkü çok yavaş resmettiğinden konuşma imkânınız oluyor. Bakıyor ve size dikkat kesiliyor, incelemek için size daha da yaklaşıyor, onun portreleri şimdiye kadar ki yapılmışların en iyilerinden, katmanlarla dolu ve fotoğraf onun resimlerinin yakınına bile yanaşamaz (Baybora, 2016). 1952 yılında yaptığı "Paddington'da İç Mekan" "Görsel 1" çalışmasında kullandığı figür kendisinin de hayran olduğu Jean-Paul Sartre'dir (1905-1980). Figür, dönemi ve sol eğilimi yansıtan uzun

pardesü ve bol kumaş pantolonu giymiş, hemen yanında duran sivri uçlu yuka bitkisi ve yerde serili kırmızı ve biraz da figürün ayağının altında kırışmış bir halı vardır. Arka planda ise şehrin görüntüsü renk perspektifine göre resmin sağ tarafında verilmiş. Resimde tüm detayların çok ince bir işçilikle verilmesinin yanında özellikle ayrıntıların dağılımı eşit bir şekilde verilmiş ki bu da yeni bir fotoğrafik bakış açısını göstermektedir (Hopkins, 2008).



**Görsel 3.2.2.1** Lucian Freud, Paddington'da İç Mekan, 1952, tuval üzerine yağlıboya, 152 x 114,3 cm Erişim:12.02.2023 <https://www.liverpoolmuseums.org.uk/artifact/interior-paddington>

Lucian Freud, doğrudan figürlerin dış görüntüsünü ele almıştır. Bu görüntü bazen izleyicide rahatsızlık yaratabilmektedir. Fakat buna rağmen yine de model ile izleyici arasında güçlü bir duygu da oluşturmaktadır. Bu izleyicide rahatsız edici derecede bir samimiyetlik duygusu oluşturmaktadır. “Görsel 2” de bir iç mekanda figürleri tepkisiz olarak resmeden Freud, kendi bakışı ve modelin tepkisizliği arasındaki çözülmei tarafsız bir şekilde göstermek istemiştir. Her iki figürün duruşlarına uzak- yakın ilişkisi ile gerçekçi bir üslubu da eklemesi, 1960 yıllardan itibaren figürlerde yeni bir yaklaşım olarak görülen eklektik yapıyı Freud’un uyguladığı görülür. Portreleri detaylı bir şekilde resmettiği bu çalışmasında modellerinin güzel ya da çirkin olmasını önemsememiş nesnel bir tavırla onların ruh hallerini yansıtmıştır. Böylece figürlerde yaşanan estetik kaygıdan uzaklaşmış hatta çağdaş sanatın getirdiği yeniliklerden birisi olan büyük ebatlı tuvalle figüre dönen Freud, boya katmanlarının kendi maddi varlığını korumuş ve deriyi, onun da altındaki eti hissetmiştir.



**Görsel 3.2.2.2** Lucian Freud, Two Irishman , 1984-1985, tuval üzeri yağlıboya, 141 x 172,8 cm  
Erişim: 19.05.2023 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/321272>

Görülüyor ki çağdaş sanatta 1950’ler ve 60’lar Amerika’sı ile birlikte Avrupa’ da da etkin olan körfez sanatçıları her ne kadar farklı üsluplarla çalışsalar da figür çalışmaktan vazgeçmemişler ve hatta figürün yeniden yükselişe geçmesinde etkin rol oynamışlardır. Körfez sanatçılarının II. Dünya Savaşı’ndan sonra yaşadıkları varoluşsal sorunlar figürlerini yerleştirdikleri mekânsal görüntüler üzerinde doğal bir etki göstermiştir. Figürlerini düz, sade bir görüntü üzerine yerleştirdikleri gibi izleyici de soğukluk etkisi veren mekanları kullandıkları da görülür. Bazı sanatçıların hassasiyetle yaklaştıkları figürlerini, boyama biçimleri ile derinliklerine kadar irdelemeleri, iç dünyalarını ışığın dramatik karşıtlığından yararlanarak ve renk deneyleri yaparak güçlü hale getirmeleri figürde yeni bir yaklaşımdır. Fotoğraftan da yararlanarak, sıradan, gündelik yaşantıları ve tanıdık figürleri dışavurumcu etkilerle resimleyen sanatçıların, figürlerini çarpıtılmış bedenler, eller ve yüzler üzerinden vermeleri de çağdaş sanatta figüre getirdikleri yeni bir yaklaşımdır.

### 3.3. Pop-Art

Pop-Art, 1950’li yıllardan itibaren İngiltere ve Amerika başta olmak üzere modernizmin desteklediği soyut sanata karşı aynı zamanlarda tepki olarak ortaya çıkmıştır. Tüketim toplumunun sanatı olan Pop-Art her ne kadar her iki ülkede de birbirinden ayrı ve bağımsız olarak kendisini gösterse de çıkış noktası aynıdır. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlayan kitle iletişim araçlarında ki gelişmeler ve ardından 20. yüzyılda yaşanan teknolojik ilerlemelerle sanayileşen toplumların tüketim toplumu haline gelmesidir (Tunç, 2003). Tüketim kültürü 20. yüzyıl başlarında Amerika’da sürekli bir yaşam şekline gelmiş ve

zamanla Batı Avrupa'ya daha sonra doğu bloku ülkelere yayılmaya başlayarak var olan küresel ayrışmanın ortadan kalkmasına neden olmuştur. Böylece sanayileşmiş ülkeler için yeni tüketim kaynakları ihtiyacı doğarken üçüncü dünya ülkelerinin toplumlarını kendilerine kaynak olarak görmüş ve bunun için öncelikle onları tüketime özendirebilecekleri ve tüketim ihtiyaçlarını değiştirebilecekleri bir süreç başlamıştır. Bu süreç içerisinde üçüncü dünya ülkeleri de, teknolojiye dayalı kitle iletişim araçlarının da etkisiyle sürekli kendilerine empoze edilen tüketime dayalı yeni bir kültürü benimsemişlerdir (Öğüt, 2008).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra toplumda kullanılan eşyalardan, mimariye giyim tercihlerine kadar bir çok maddi kültür ürünlerinde seri üretim hız kazanmaya başlamıştır. Bu kültür ürünlerinin endüstriyel ürün haline gelmesiyle yaygınlaşmış bir kavram olan Pop-Art, popüler sanatı ifade etmektedir. Bu bağlamda Popüler kültür ya da Pop kültürü, Türk Dil Kurumuna göre ‘‘belli bir dönem için geçerli olan, hızlı üretilen ve hızlı tüketilen öğelerin bütünü’’ olarak tanımlanmaktadır. Bu özelliğinden dolayı birçok entelektüel tarafından ağır eleştirilere de uğrayan popüler kültürün sosyal hayattaki etkileri, toplumları peşinden koşturan bir özelliğe sahiptir. Modadan müziğe, sinemadan resme ve edebiyata kadar sanatın farklı alanlarında etkisini gösterirken, bilimde de popüler kültür terimi kullanılmaktadır.

‘‘ Popüler kültür’’, günün modasını da ifade ettiğinden kitle kültürü olarak da bilinmektedir. Geniş anlamda daha gelişigüzel, ayrıntısı olmayan ya da fazla sanatsal olmayanı ifade eden popüler kültür içerisinde, moda olan, güzel olan, iyi olan, ünlü olan sürekli yer değiştirmiştir. Popüler kültür içerisinde sanatçılar da özellikle 1950’lerin sonları ve 1960’larda popüler dünyaya ayak uydurmuşlardır. Böylece yeni icat edilen ve üretilen nesneler etkisini -resim, müzik, sinema- bir kültür tasarımı olarak sanatta da göstermeye başlamış ve sanatçılar popüler dünyaya ayak uydurarak yeni eserler üretmeye başlarken, Pop-Art akımının büyük kitlelere yayılmasına sebep olmuşlardır (Cengiz, 2010).

Pop-Art sanatçıları dünyanın gidişatını gözler önüne sermek için günlük hayatta kullanılan ve sıradan olan tüm nesneleri sanatlarına direkt dahil etmişler ve insanların giderek daha hazırıcı olduklarını, aşırı tüketim yapmaya başladıklarını, daha az üretip daha çok tüketiyor olmalarını sanatlarını kullanarak eleştirmişlerdir. Bu eleştiri kendisini, bir başkaldırı olarak gösterirken, her an her yerde bulunabilen nesneler, bir anda son derece dikkat çeken renkler ile sanat tarihinde yerini almıştır.

Ele aldığı nesneleri üst değerler seviyesinde halka tanıtmaya çalışan Pop-Art, Dadaistlerin kolajları ve kendisinden önceki avangard akımları tekrar çok daha kuvvetli canlandırmış ve devam ettirmişlerdir. Pop-Art, genel olarak Dada akımı ile ilişkilendirilmiş; konu ve malzeme kullanımları gündelik yaşamın kültürel nesnelerinden oluştuğu için ‘Neo-Dadacı’ olarak da görülmüştür (Antmen, 2019). Bu yönü ile Pop-Art’ın gelişiminde kavram ve nesne ilişkisi bakımından kaynak oluşturduğu söylenilebilir. Marcel Duchamp’ın (1887-1968) hazır yapım nesnelerini sanat eseri olarak sunmuş olması Pop-Art sanatçılarının dikkatini çekmiş, onların popüler kültür öğelerini benzer bir istekle denemelerinde etkili olmuştur.

Modern sanat ile çağdaş sanat dönemi arasında bir köprü görevi gören Pop-Art, figür resminin dönüşünde de oldukça etkili olmuştur. Sanat ortamının bir imgeler dünyasına dönüştüğü bu dönemlerde Pop-Art’ın İngiltere ve Amerika’da ki avangart sanatçıları figürü farklı bağlamlarda ele almışlardır.

### **3.3.1. İngiltere’de Pop-Art**

1950’lerden sonra başlayan tüketim kültürünün sanattaki yansıması olan ‘Pop-Art’ kavramını ilk kez, 1946 yılında İngiliz sanat eleştirmeni Lawrence Alloway (1926-1990), 1958 yılında Architectural dergisine yazdığı ve popüler kültürü irdelediği ‘Sanatlar ve Kitle İletişimi’ makalesinde kullanmıştır. Daha sonra Alloway, 1960’lardan sonra Pop-Art kavramının kapsamını genişleterek güzel sanatlar alanında popüler kültür öğelerini kullanan sanatçıları da aynı şemsiye altında değerlendirmeye başlar (Antmen, 2019).

Her ne kadar henüz tam olarak adı yerleşmemiş ve zamanı gelmemiş bir eğilim olarak görülen bu kavramı ilk kez Alloway 1958’de kullanmışsa da ‘Bağımsız Grup’ üyesi heykeltıraş Eduardo Paolozzi (1924-2005) önderliğinde 1953 yılında Londra’da ‘Çağdaş Sanatlar Enstitüsü’nde açılan ‘Hayat ve Sanat Paraleli’ sergisinin İngiltere’de Pop-Art’a başlangıç olduğu söylenebilir. Sergi, oto muhabirlerin çektiği fotoğraflardan, farklı nesnelere kadar çeşitlilik gösteren görsellerin yan yana dizilmesinden ibarettir. Güzel sanatlara ait imgeler bulunmasına rağmen kültürel benzeşme göndermesi yapan birer röprodüksiyonlardır (Hopkins, 2008).

Görsel Sanatlar bağlamında ise ‘Pop’ kavramı ilk kez 1961’de Londra’daki Whitechapel Gallery’de düzenlenen ‘İşte Yarın’ başlıklı sergideki ‘Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Cazip Kılan Şey Nedir?’ ‘Görsel 1’ başlıklı popüler kültür özelliklerini gösteren bu resim de yine İngiltere’de Pop-Art akımının habercisi olmuştur. Richard Hamilton (1922-2011)’a ait olan bu eserde, yarı çıplak bir vücut geliştirmecisinin elinde tuttuğu abartılı

boyutlarda, kırmızı bir lolipop üzerinde ‘‘Pop’’ yazmaktaydı. Danto (2020)’ ya göre soyut dışavurumculuk sanatta derinlemesine metafiziksel iken, Pop-Art herkesin bildiğini b skalaştırmak yoluyla sanata yaklaşmıştır. Sıradan insan ruhunu ve nesnelerini yansıtmıştır. Pop Art sanatçıları bunu yaparken enstalasyon, baskı, poster, serigrafi ve kolajı içeren karışık teknikte; figüratif uygulama alanında ise farklı konuları farklı tekniklerle çalışmışlardır. Bu bağlamda Pop-Art’ın, figüratif resim için itici bir g  , yeni bir yaklaşım olduğu, kitle kültürü ve  ağdaş teknolojinin boyutlarını keşfeden, karışık teknikli melez bir resim anlayışını da güçlendirdiği söylenbilir.

### **3.3.1.1. Richard Hamilton**

 ngiltere’de pop sanatın önemli bir sanatçısı olarak görülen Hamilton, 1922 yılında Londra’da dünyaya gelmiştir. 2011 yılında hayatını kaybeden sanatçı 1938’de Kraliyet Sanat Akademisi’nde öğrenim görmüştür. 1950’lerde Britanya’daki Pop-Art’ın gelişimine katkıda bulunan  ağdaş Sanatlar Enstitüsü’nde kurulan ‘‘Bağımsız Grup’’ un  yesi olmuştur. Görsel Sanatlar bağlamında ‘‘Pop’’ kavramı ilk kez 1961’de Londra’daki Whitechapel Gallery’de düzenlenen ‘‘ şte Yarın’’ başlıklı sergideki ‘‘Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Cazip Kılan şey Nedir?’’ adlı çalışmasında ‘‘Görsel 1’’ popüler kültür özelliklerini gösteren resmi ile yeni bir akımın habercisi olmuştur.  ngiliz Pop-Art’ında bir katalizör görevi gören ve ‘‘Pop’’un ilk gerçek eseri olarak kabul edilen bu resimde yarı çıplak bir vücut geliştiricinin cinsel organı hizasında tuttuğu abartılı boyutlarda, kırmızı bir lolipop üzerinde ‘‘Pop’’ yazmaktaydı (Stonard, 2007). Kolaj şeklinde yapılmış bu eserde kullanılan görsellerin çoğu ABD’de yayınlanan dergilerden alınmış, televizyon, plak alar gibi teknolojik ev gereçleri, cinsel imgeler, kasları gelişmiş çıplak bir erkek manken, koltuğunda oturmuş sol eli belinde poz vermiş yine çıplak sayılabilecek bir kadın, duvarda asılı bir fotoğraf ve büyük ebatlarda ‘‘Young Romance’’ ın kapak resmi, batı’da insanlara artık yabancı olmayan sıradan günlük objelerdir. Hamilton bu kolajında kullandığı figürde geleneklere karşı olduğunu göstermiş, modern sanatın figüratif olmayan resmin kalıcı olacağına olan inancını yıkmıştır. Toplumun değişen değerlerine yönelik sanatsal bir inancı, fig rl r üzerinden ve kolaj tekniğini kullanarak sanat yapıtına dönüştürür. Kendisinden önce ki Dadacılar gibi çeşitli imgeleri gerçek dünyalarından koparıp yermek amacıyla ya da simgesel olarak değil, aksine imgeleri kendi gerçek anlamlarıyla vermeye çalışmıştır. Hamilton’un özellikle erkek figürü, kadın gibi seyirlik bir figür şeklinde göstererek ironik bir durum yaratması ve  ağdaş insanın gerçeğini pentür geleneğinden uzaklaşarak figürlerini farklı görsellerden kesip yapıştırması  ağdaş sanatta figüre getirdiği yeni bir yaklaşımdır.



**Görsel 3.3.1.1.1** Richard Hamilton, Günümüzün evlerini bu kadar farklı yapan şey nedir? 1956, kağıt üzerine kolaj Erişim: 10.03.2023 <https://gaiadergi.com/richard-hamilton-bugunun-evlerini-denli-farkli-denli-cazip-kilan-nedir/>

### 3.3.1.2. Eduardo Paolozzi

1924 yılında İtalyan asıllı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen İskoç heykeltıraş ve sanatçı Paolozzi, 1947’de lisans diplomasını Londra Üniversitesi Slade Güzel Sanatlar Okulu’ndan almış, 1947-1949 döneminde eğitimine Paris’te devam etmiştir. Burada ki Paris Ekolü’ne dahil olduktan sonra Londra’ya yerleşmiş ve İngiliz Pop-Art’ının kaynağı olarak görülen Independent (Bağımsız) Grubu’nun üyesi olmuştur (Belting, 2020). 1952’de kurulan “Bağımsız Grup” adlı sanatçılar grubunun ve o yıllarda büyük ilgi görmeye başlayan Pop-Art akımının da öncüsü olmuştur.

Londra’da açtığı stüdyosunda yüzlerce hazır bulunmuş nesne, malzeme, araç-gereç, model ve heykeller vardı. Paolozzi, her türlü malzemeye ilgilendi ve özellikle kolaj resimlerinde çok çeşitli materyal ve nesne kullanmıştır.

Paolozzi aslında daha Bağımsız Gruba üye olmadan çok önce 1947’de hazırladığı Bunk! isimli serisini öncüsü olduğu ve müze sanatına savaş ilan eden “Hayat ve Sanat Paraleli” sergisinde sergilemiştir (Belting, 2020). Yüksek sanata ve sanat tarihine bir başkaldırının ilk işareti olarak görülen bu çalışmaları, özel bir dil, onun arkadaşlarına göstereceği bir şey ve çizgi roman gibi düşük kaliteli ilüstrasyonlar için yaptığı çalışmalardır (Janes, 2015). Bu seride yer alan ve çok ses getiren “Yeşil Boyutta Dev” “Görsel 1” adlı kolaj çalışması Amerikalı sanayici Henry’ye atıfta bulunmak içindir. Vücut geliştirmeci Charles Atlas’ın bir arabayı kaldırışını gösterdiği bu çalışması, hazır olan bir görüntüyü yeniden kullanması açısından figürde yeni bir yaklaşımı gösterirken Pop-Art ile birlikte figürasyona dönüşüm de belgesi niteliğindedir. Fotoğraftan alınan bu figürle beraber yazının da kullanılmasıyla

afişlerde de figür kendisini göstermiştir. Böylece Paolozzi, sanayileşmeye ve sanayileşmenin sonucu toplumda ortaya çıkan tüketim alışkanlıklarına, popüler kültür ve teknolojiye figür üzerinden gönderme yapmıştır.



**Görsel 3.3.1.2.1** Eduardo Paolozzi, Yeşil Boyutta Dev, 1952, kolaj, 25,6x17,6 cm  
Erişim:10.03.2023 <https://arthive.com/Paolozzi>

### 3.3.1.3 David Hockney

İngiliz Pop-Art'ının bir diğer önemli isimlerinden olan David Hockney, 1937'de Bradford'da doğmuştur. Bradford Sanat kolejinde okuduktan sonra sanat kariyerine Britanya sanatının "harika çocuğu" olarak başlayan Hockney, İngiliz Pop sanatının gelişini açıklayan "Genç Çağdaşlar" sergisine Peter Blake (1932-) ile birlikte katılmıştır. Hockney bu sergi ile Londra sanatını derinden etkilemiştir.

1964 yılında Los Angeles'a taşındıktan sonra Hockney canlı renkler kullanarak yaptığı havuz resimlerinde birkaç farklı tema kullanmıştır. Bunlardan bir tanesi yaptığı havuz resimlerinde havuzdaki suyun dalgalanmasını aktarmaya çalışırken uyguladığı formüllerin çözümlemesi ve eşcinselliği işlediği temadır. Hockney'i üne kavuşturan ve 1961-1972 yılları arasında Amerikan yaşam biçimini konu olarak aldığı yüzme havuzları çalışmalarından biri olan "Bir sanatçının portresi- Havuzda iki figür" resmidir. "Görsel 1" İki farklı fotoğrafı birleştirerek çalıştığı ve en ikonik motiflerinin doruk noktası olarak

bilinen çalışmasında ayakta duran figür kendisi, havuzda yüzen figür ise yakın arkadaşıdır. Sıcak ve güneşli bir California gününde çalıştığı figürleri daha canlı ve güçlü renklerle boyamıştır. Akrilik boya kullandığı halde fırça vuruşları ve suyun gerçekçiliğinin yansıtılmasına farklı çözümler getirdiği görülür. Bir yandan geleneksel değerlere de sahip çıkarken ve estetik bir tutuculuk sergilerken diğer yandan Pop-Art'ın bir başka özelliği olan farklı görüntülerden yararlanmıştır. Modern resmin dayatmacı soyut resimlerine karşı Hockney bu çalışmasında sıradan bir günlük hayatta gördüğü detaylara ve figürlere gerçekçi bir şekilde yaklaşarak yansıtmıştır.



**Görsel 3.3.1.3.1** David Hockney, Havuzda İki Figür, 1972, tuval üzerine akrilik, 213,5 x 305 cm  
Erişim: 12.04.2023 <https://www.christies.com/features/David-Hockney-Portrait-of-an-Artist-Pool-with-Two-Figures-9372-3.aspx>

Bir başka teması ise, Amerika'nın, özellikle California eyaletinde ki yaşam tarzını resmetmesidir. "Görsel 2" 1960'lı yılların sonlarına doğru yaptığı ve Hockney'in arkadaşları olan Fred ve eşinin portre resimleri, Amerika'nın o yıllarda ki ruh hali hakkında bilgi vermektedir. Ağırılıkta pastel tonlar kullandığı resmini, rüya gibi görünmesini sağlayacak şekilde resmederken, güneş ışığını çok net bir şekilde göstermiştir. Fred ve eşi sanki bir heykelmişçesine bahçede öylece durmaktadırlar. Resim aynı zamanda geleneksel cinsiyet rollerine de karşı dururcasına verilmiş. Bunu göstermek için özellikle Marcia'yı zarif bir gülümsemeyle poz vererek resimlerken, Fred'i ise yumruklarını sıkarak bir direk gibi resimlemiş ve böylece her ikisini de ayakta eşit bir pozisyonda göstermiştir. Hockney bu resmi için "Portre sadece yüzlerde değildi, tüm ortamdaydı." derken aslında Güney California'nın yaşantısının portresini yaptığını söylemiştir. Modern dönemin metafizik resimlerinde figüre atfedilen görevi anımsatırcasına etraflarını saran nesneler kadar katı ve hareketsiz olan çift birbirinden ayrı dururken, onların bu durumları arkalarında duran figüratif heykelde kendisini gösteriyor. Resmin bütününe bakıldığında oldukça basit ve sade renkler kullanırken figürlerde geometrik biçim çözümlerine gittiği görülmektedir.



**Görsel 3.3.1.3.2** David Hockney, Fred and Marcia Weisman, 1968, tuval üzerine akrilik, 213,4 x 304,8 cm Erişim: 15.04.2023 <https://oggito.com/icerikler/david-hockney-nin-kariyerini-ozetleyen-5-resim/65758>

Hockney 1973’de Pablo Picasso’nun (1881-1973) ölümü üzerine büyük ustanın anısına saygı niteliğinde kübist izler taşıyan resimler yapmaya başlamıştır. 1980’lerden itibaren farklı bir teknik denediği ve yeni bir dil oluşturduğu foto kolajları ile denemeler yaparak, bir çok farklı açılardan çekilmiş fotoğrafları birleştirmiş, eksiksiz tam bir görüntü ortaya çıkartmıştır. ‘‘Görsel 3’’ Bütün kompozisyonu bozuma uğrattığı ve tekrar birleştirdiği bu görüntüler için Hockney, ‘‘birleştiriciler’’ demiştir. Birçok kareden oluşan bu birleştiriciler ile zaman, hareket ve izleyicinin konumu ile ilgili betimlemelerle denemeler yapmıştır. Kolajın sol alt köşesine dikkat edildiğinde, aynı anda aynı fotoğraf makinesiyle yaptığı Polaroid kolaj görülür. Daha dikkatli bakıldığında en alt sırada soldan ikinci karede, karelerden biri yeni çekilmiş olduğundan görüntünün film yüzeyinde henüz net olarak görünmediği fark edilir. Hockney’in o yıllarda kullandığı 35 mm. Polaroid fotoğraf makinesi ile fotoğrafladığı bu fotoğrafları tekrar birleştirerek hatta bir fotoğrafa bakarak sonraki karesini kafasında planlayarak farklı açı, uzaklık ve farklı ışık zamanlarını da değerlendirerek bütün bir kompozisyon haline getirdiğini söylemek mümkün (Baybora, 2014).

Hockney, figür ağırlıklı yaptığı resimlerinde görüntünün görüntüsünü kullanarak figürlerini parçalamış ama yine de hissettirmek istediği asıl görüntüyü izleyiciye ulaştırmıştır. Böylece çağdaş sanatta figür resmine farklı deneysel arayışlarla yaklaşmıştır.



**Görsel 3.3.1.3.3** David Hockney, Noya ve Bill Brandtile birlikte otoportre, 1982, 62,2 x 62,2 cm  
Erişim: 28.04.2024 <https://orhancemcetin.wordpress.com/tag/david-hockney/>

### 3.3.2. Amerika’da Pop-Art

Pop-Art 1950’lerden bu yana İngiltere ile hemen hemen aynı yıllarda Amerika’da da kendisini göstermeye başlamıştır. Özellikle II. Dünya Savaşı’ndan sonra gelişen ekonominin etkisiyle ortaya çıkan tüketim toplumunu ve kültürünü, şehir yaşamını, parlıtlı hayatları, gösteriş düşkünlüğünü yansıtan Pop-Art, uluslararası sanat ortamında modernizme sırt çevirip çağdaş hayatı olabildiğince gerçekliğiyle ele almıştır. Bu yüzden Amerika’da aynı dönemlerde çok güçlü bir durumda olan Soyut Dışavurumculuk ile yarışmak zorunda kalmasına rağmen, Amerikan sanat ortamında Pop-Art, yine de başlarda yoğun ilgi görmemiş ama bir süre sonra galerilerin, sanat piyasasının ve müzelerin ilgisini çekerek 1960’lara damgasını vuran önemli bir akım haline gelmiştir (Antmen, 2019).

New York’ta Andy Warhol (1928-1987), Roy Lichtenstein (1923-1997), Claes Oldenbourg (1929-2022), Keith Haring (1958-1990) gibi Pop-Art sanatçıları, nerdeyse modern sanatla ve akademik sanatın gelenekleriyle olan bağlarını kopartmış ve topluma gerçeği olduğu gibi aktarmışlardır. Sanatçıların özgürce yaşam bulduğu New York ile birlikte şehir kültürünün ve yaşamının tüm değerleri de sanatın içine girmiştir. Topluma kendisini kabul ettiren Pop-Art artık bayağı bir sanat akımı olmaktan çıkmış vazgeçilmez bir hayat tarzı haline gelmiştir. Canlı, ıslıl ıslıl renklerle sanki badana yapılmış Marilyn Monroe (1926-1962), Elvis Presley (1935-1977), Elizabeth Taylor (1932-2011) portreleri büyük bir heyecan yaratmıştır. Warhol, rock grubu Velvet Underground’un ilk albümlerinin kapaklarını tasarlamış; içki

şişelerini, çorba ve ketçap kutularını boyamıştır. Tüketim toplumu kavramı, Warhol'un eser üretimi için hiç tükenmeyecek bir kaynak olmuştur. Bu sanat eserleri daha sonra koleksiyonlarda, galerilerde ve müzelerde yer edinmiştir.

En büyük özellikleri, çağdaş sanat üzerinde çok fazla etkisi olan popüler kültürün var olan tüm özelliklerini her yönüyle ve hiçbir ayırım gütmenden resimleyen Pop-Art sanatçıları öncelikle hazır imgelerden yararlanmış, artık gündelik yaşamının bir parçası olan sıradan nesneleri iki boyutlu yüzeylere aktarmışlardır. Endüstri ürünü atıklardan gazete parçalarına, insan ile diğer canlı ve eşyalardan alınmış kalıplardan, doğada kendiliğinden bulunan nesnelere kadar ne bulurlarsa kullanmış ve sanat yapıtı olarak sunmuşlardır. Kullandıkları her türlü görsel unsurları televizyonlardan, çizgi romanlardan, sinema dergilerinden reklamlardan almışlardır. Bu görsel unsurları objektif bir şekilde, hiçbir övgü veya yergi söz konusu olmadan ticari teknikler kullanarak gösteren Pop-Art sanatçıları gerçek ile görüntünün farkını çarpıcı bir biçimde ortaya koymuş ve tüketim kültürünü eleştirmişlerdir.

### **3.3.2.1. Andy Warhol**

Pop Art'ın ve 20. yüzyılın önemli sanatçılarından biri olarak kabul edilen Warhol, 1928 yılında Amerika'nın Pennsylvania eyaletinde doğmuştur. Doğal bir ressam olmamasına rağmen lise yıllarındayken reklam alanında ödül kazandığı resim stilleri yapmıştır. 1950'li yıllarda New York'a taşınan Warhol girdiği reklamcılık işinden gelir elde etmeye başlamış ama sonraları reklamcılık ve illüstratörlük işini bırakarak sanatçı tavrı ile resimlerinde bu konuları ele alarak Pop kültürünü bir imaj gibi işlemeye başlamıştır (Şahiner, 2013).

Warhol için çalıştığı bütün yıldızlar bir kitle efsanesi ve ticari birer simgeydi. Tıpkı, kaza ve intihar haberleri, doğal felaket haberleri ve resimlerinde kullandığı daha birçok görsel imgeler gibi. Yalnız bu imgesel ifadeler izleyiciye hiçliği hissettirmiştir. Tekrarlanan görüntüleri, bu görüntülerin anlamsızlığını ve izleyiciyi modelin ritmik vuruşlarına çekme gücünü anlamış, gözümüzün önünden bir film makarası gibi ağır ağır geçerken teknoloji çağının baş döndürücü yeniden üretme, baskı üstüne baskı çalışmaları çağdaş sanatta figüre getirdiği yeni bir yaklaşım olmuştur.

Belli bir toplumsal durumu yakından yansıtmasıyla kolaylıkla anlaşılan Pop-Art imgeleri, kitle iletişim araçları tarafından kullanıldığı için kültürel bir olgu haline gelmiştir. Pop-Art'ı eleştirenler her ne kadar onu "kitch" olarak tanımlayıp estetikten yoksun olduğunu düşünseler de Warhol'un "kitch" olanı kullanması çağdaş sanatı oldukça etkilemiştir. Tüketim toplumunun ihtiyaçları, başta Amerika olmak üzere gelişmiş ve sanayileşmiş

lkelerde yaşam tarzı ile endüstriyel üretim nesneleri arasında dikkat çekici bir farkındalık sağlamıştır. Özellikle Batılı ülkelerin yüksek teknolojiye sahip toplumlarına uygun düşen bir sanat biçimi olarak eleştirilmiş ancak kabul de görmüştür. Bu eleştirel kabul edilişin ve postmodern sanat anlayışının Amerika'daki öncüsüdür Andy Warhol. 1960'lerden sonra başlayan ve özellikle postmodern söylemler içerisinde tartışma konusu olan üsluplar ve akımlar arasındaki çizginin ortadan kalkması Warhol'un sanata bakış açısı ile örtüşmektedir (şahiner, 2013). Yaşadığı yerin ve dönemin kültürünü, ekonomisini ve diğer tüm özelliklerini belirten çalışmalarıyla dikkat çeken sanatçının, Marilyn Monroe ve diğer starların posterlerini kullanması hem fiğre getirdiği yeni bir yaklaşımken hem de popüler kültüre gönderme olarak yaptığı, sanatsal konulara dönüşmüş en iyi örnekler olarak gösterilmektedir.

Kuspit (2018), sanat için, içinde bulunduğu zamanı yansıtmasına rağmen içinde daima zamansızlık barındırdığını ve günümüz sanatının da içinde yaşadığımız dönemi yansıtmasının temellerinin Pop-Art'ın ortaya çıkmasıyla olduğunu ifade etmiştir. 1950'li yılların ortalarında Warhol'un, yaşanan sanatsal değişimleri lehine çevirdiği ve ticari çalışmalarını sanat dünyasının içine sokmayı başardığı da görülmektedir. Warhol'un eserlerinin en önemli özelliği, sanat tarihinin, resimle fotoğraf, biricik olanla her zaman her yerde bulunan, yüksek sanatla popüler kültür arasında ki zlemeyen zıtlıkları çözmeyi başarabilmesi ve onun yarattığı lirizmdir (Adair, 1993). Modernizmin soyut ve soyutlama dayatmalarından sonra Baudrillard'ın da (2014) dediği gibi "artık sanata değil, sanat fikrine inanıyoruz." düşüncesinin egemen olmaya başlamasıyla değişimin öncüsü olan Warhol' da bu çalışmaları ve sanatı için şunları söylemiştir: "Piyasa sanatı, sanat'ın ardında gelen aşamadır. Ben bu içe ticari sanatçı olarak başladım ve piyasa sanatçısı olarak bitirmek istiyorum. Adına ister "sanat" densin ister başka bir şey, bu işi yaptıktan sonra piyasa sanatına yöneldim"(Ataseven, 2011, s.54). Warhol, bu söyleminden çok daha önce 1962'de, popüler kültür biçimlerini serigrafı baskılara dönüştürerek çoğaltmaya başladığı o nl "Campbell's Soup Cans" serisini yapmıştır. Bu serisi otuz iki aynı tuvalden oluşan ve her biri Campbell's orbası kutusunun bir resmini içeren çalışmalardır.

"Pop'un Papası" olarak da anılan Warhol'un, bu hareket için ne kadar önemli olduğu bilinmektedir. Çünkü o, kasten "eşi bulunan" işler üreterek, eşi bulunmayan haline geldi (Adair, 1993). Birçok sanatçı için 1960'lı yıllardan bu yana Pop-Art, kendi iradeleri ve tercihleri doğrultusunda seçtikleri bir harekete dönüşmüştür. Warhol'da tıpkı Campbell's orbası kutusu gibi gündelik yaşamda karşılaşılan fiğrleri, sanat yapıtına

dönüştürebileceğini kanıtlamıştır (Güngen, 2019). Adını duyurmayı başaran Warhol daha sonra senaryo serisini yapmıştır. Bu serilerden en ünlüsü kült film yıldızı Marilyn Monroe (1926-1962)'nin ölümünden kısa bir süre sonra yapmaya başladığı çalışmasıdır. “Görsel 1” Warhol bu çalışmasını, Gene Korman (1927-2020) tarafından çekilen Monroe'nin fotoğraflarını tuvale aktarmak için kullandığı serigrafî tekniğine ve mekanik çoğaltım yöntemlerine başvurarak sanatının içeriğini belirleyen felsefesini oluşturmuştur (Antmen, 2019). Çağdaş sanatta figürde oldukça yeni bir yaklaşım olarak görülen bu çalışmalarından sonra da Monroe'nun bu fotoğraflarından yirmi adet eser ortaya çıkarmıştır. Warhol sürekli tekrar eden bu çalışması için “film şeridi montajı etkisi” demiştir (Farthing, 2020). Her yüz defalarca kez gösterilmesine rağmen kendi içinde kusurları olan bir çalışmadır. Mürekkep veya ekran cihazının kayması sonucu oluştururken, serigrafî mürekkebinin kabaca uygulanışı kumlu gölgeler ve lekeler yaratarak orjinal fotoğrafın ihtişamını gölgelemesi ise figürde farklı bir yaklaşımdır (Farthing, 2020). Monroe'nun her bir baskıda ki ifadesi değiştiğinde, insan zihni portrenin bazı geleneksel özelliklerini fark edebilmek için çaba harcamaktadır. Böylece modern sanatın figürlerinden farklı olarak görüntünün görüntüsünü kullandığı bu çalışmasında, önceki görüntüsünü kontrol edebildiği bir süreç ile dönüştürmüştür.

Warhol, kendisine neden serigrafîyi sevdiği sorulduğunda “ Aynı resmi her seferinde küçük farklarla yeniliyorsunuz.” demiştir (Farthing, 2020). Onun “küçük farklar” olarak bahsettiği bu çalışmalarının aslında çağdaş sanatta figür için oldukça yeni bir yaklaşım olduğu rahatlıkla görülmektedir. Çünkü Warhol'un bu serisindeki her baskı bir öncekiyle aşağı yukarı aynı olmasına rağmen yine de kişi kendini farklılıklar içinde görüntüyü izlerken bulabilir.



**Görsel 3.3.2.1.1** Andy Warhol, Yirmi Marilyn, 1962, Serigrafi, 197 x 116 cm Erişim: 18.03.2023  
<https://cutveravisualculture.wordpress.com/2013/11/13/marilyn-diptych-andy-warhol/>

Warhol'un Marilyn Monroe'nun yüzünü tekrar tekrar kullanması, reklam sektöründe kullanılan imge seçkisinin tüketici üzerinde gerçekleştirdiği etkinin ne kadar büyük olduğu fikrini de güçlendirmektedir. Öyle ki bu durum bir imgenin, kitleler için değer verilen bir film yıldızının medya tarafından üretilen anlamının devam ettirilerek ona yeniden bir statü kazandırılmasıdır. Bu statü sanat olarak karşılanabilir. Kitle kültürü imgesi ile sanat imgesi olarak "Marilyn Monroe" arasından sınır, sanat kurumu içerisinde ikincisinin değer kazanması ile karşılanır (Ümer, 2019).

Popüler olan her şey Warhol'un ilgi alanına giriyordu ancak o sadece bugün ile değil geçmişle de ilgileniyordu. İtalyan Rönesansının en ünlü eserlerine bir dizi serigrafi yaparak hem hayranlığını dile getirmiş hem de onların eserleri üzerinde yaptığı çalışmalarla kendisine mal etmeyi bilmiştir. Bu eserler arasında Sandro Boticelli'nin (1445-1510) "Venüs'ün Uyanışı" "Görsel 2" de vardır. Warhol serigrafi ve mürekkep kullanarak yaptığı "Venüs" serisinde, "Görsel 3" tanrıçanın yüzünü yeniden üretmiş, bir fotoğraf aracılığı ile doğrudan resimden alınmış ve yeşil, sarı, pembe, mor gibi renklerle yeniden resimlemiştir. Arka planda ise tek bir renk kullanmıştır. Birçok kişi veya eleştirmenler tarafından saygısızca ve kışkırtıcı gibi görünse de figüre yeni bir yaklaşım getiren Warhol, Rönesans şaheserinin mükemmelliğini bozuyor, soyut güzelliğini yok ediyor. Saanatçının, kutsal imajını canlı güçlü ve parlak renklerle bozuyor gibi görünmekle asıl niyetinin bu olmadığı da artık bilinmektedir.



**Görsel 3.3.2.1.2** Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1486, tuval üzerine yağlıboya, 280 x 180 cm  
<https://www.tarihlisanat.com/sandro-botticelli/>



**Görsel 3.3.2.1.3** Andy Warhol, Venüs, 1984, tuval üzerine serigrafi ve mürekkep, 65,5 x 94 cm  
Erişim: 13.05.2023 [https://www.artesvelata-it.translate.google.com/warhol-reinterpreta-venere-botticelli/?\\_x\\_tr\\_sl=it&\\_x\\_tr\\_tl=tr&\\_x\\_tr\\_hl=tr&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://www.artesvelata-it.translate.google.com/warhol-reinterpreta-venere-botticelli/?_x_tr_sl=it&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=sc)

Warhol bu denemeleri ilk kez yapmamıştı. Leonardo Da Vinci'nin Mona Lisası'nın da birçok versiyonunu daha önceki yıllarda farklı teknikler ve materyaller kullanarak yapmıştır. Ya da Marilyn Monroe gibi sinema, siyaset, haber, moda ve müzik dünyasının en ünlü isimlerinin her birini aynı şekilde çalışmıştır. Eskiyle yeni ile birleştirerek hem geçmiş hem de bugünü anlamının, anlatmanın yolu olarak görmesi figüre getirdiği yeni bir yaklaşımdır. Warhol modern sanat anlayışın dışına çıkarak 'hazır' olan görüntüleri kendisine referans alarak figürün yeniden canlanmasında etkin rol oynamıştır.

### 3.3.2.2. Roy Lichtenstein

Amerikalı Pop-Art sanatçısı Lichtenstein, üst orta sınıf Amerikan Yahudisi bir ailenin çocuğu olarak 1923 yılında New York, Manhattan' da doğmuş. Gençliğinde önce ressam Reginald Mars ile kısa bir dönem çalışmış ardından 1940'ta Ohio State University'deki School of Fine Arts'a başlamış fakat öğrenimi İkinci Dünya Savaşı nedeniyle kesintiye uğramıştır. 1946'da Fine Art'tan mezun olduktan sonra sanat eğitimcisi olarak çalışan

Lichtenstein, 1949'da Ohio State University'den yüksek lisans derecesi almış ve iki yıl sonra New York'ta ilk kişisel sergisini açmıştır.

Lichtenstein önce Picasso'nun etkisiyle Kübizm akımından eserler verdikten sonra 1957'de soyut dışavurumcu tarza yönelmiş, hatta bu üslubu parodileştiren “Fırça Vuruşu” adlı bir resim de yapmıştır (Gompertz, 2019). Sanatçı 1960'ta, sanatı halkın daha kabul edebileceği bir yönde geliştiren popüler kültüre dayalı yeni fikirleri araştıran bazı sanatçılarla tanışmıştır. Tanıştığı sanatçılardan etkilenmesiyle, iyi bilinen çizgi roman figürlerini (muhtemelen çocukları için yaptığı Mickey Mouse ve Donald Duck karakterleri) resimsel form içinde sunmuştur. Yaptığı bu çalışmalardan büyük zevk alan Lichtenstein, figürlerini büyük boy çizgi roman imgelerinden seçerken, onları tuval üzerinde uygulanmasından başka birşey olmayan bu resimleri ile ironik ve cesur bir adım atar. Sanatçı bu çalışma üslubu ile reklam baskısı görünümünde küçük değişikliklerle ve fırça-boya ilişkisinde saklanmış olan pentürden uzak durarak figürde yeni bir yaklaşım ile karşımıza çıkar (Kalfa, 2019).

1962'de New York'ta düzenlediği yenilikçi ilk kişisel sergisiyle uluslararası bir alıcı kitlesine sahip olan Lichtenstein bu sergiden sonra 1966'da Londra'da Tate Gallery'de sergi düzenleyen ilk Amerikalı ünvanına da sahip olmuştur. Pop-Art'ı kendi tanımlamasıyla “bir Amerikan resmi değil, endüstriyel bir resim” olduğunu söylemesine rağmen Lichtenstein dergilerin görsel dilini işlemeyi tercih ederek yayın kısmını ele almıştır. Pop-Art akımına ivme kazandıran Ben-Day noktacıları kendisinin ürünüdür. Çalışmalarında Ben-Day noktacılarını, tipografıyı ve konuşma balonlarını sıklıkla kullanmıştır (Demirel ve Ceylan, 2019).

1960'ların sonlarında ilham almak için çizgi romanları kullanmayı bırakan Lichtenstein, modern dönemin usta sanatçılarının eserlerinden yararlanarak Pop-Art tarzında yeniden resimlemeye başlamıştır. Claude Monet (1840-1926), Henri Matisse (1869-1954) ve Pablo Picasso'nun da aralarında olduğu modern dönem sanatçılarına saygısını göstermek amacıyla onların eserlerini referans alarak yeniden eserler üretti. Örneğin ürettiği bu eserler arasında 1963 yılında yaptığı “Çiçek Şapkalı Kadın” adlı eseri “Görsel 1” ile Picasso'ya gönderme yapmıştır. Picasso'nun 1941 yılında yaptığı “Dora Maar ve Kedi” “Görsel 2” adlı çalışmasını referans alan Lichtenstein, bu çalışmada bir deste kartın içinde ki bükülmüş kraliçe figürü, kübist özellikler gösterirken yer yer yine Ben-Day noktalarını kullanmıştır. Eserlerinde genelde akrilik ya da yağlıboya kullanan sanatçı sarı, mavi, kırmızı gibi renkleri

kullanırken siyah ve beyazı kontrast yapmak amacıyla kullanmıştır. Cesur hatlar ve canlı renkler kullandığı figürüne bu özellikleri ile getirdiği yeni yaklaşımında Postmodern söylemin bir özelliği olan, sanatın tekrarlarla da var olabileceğini göstermiş, geçmişe öykünerek kendisine mal etmiştir. Böylece hem modern dönem sanatçılarına saygı gösterirken hem de modernizmin soyut sanat, yaratıcı olma ve özgünlük dayatmasına figür resmi ile tepki göstermiştir.



**Görsel 3.3.2.2.1** Roy Lichtenstein, Çiçek Şapkalı Kadın, 1963, tuval üzerine yağlıboya, 127 x 101,6 cm Erişim: 10.05.2023 [https://en.wikipedia.org/wiki/Woman\\_with\\_Flowered\\_Hat](https://en.wikipedia.org/wiki/Woman_with_Flowered_Hat)



**Görsel 3.3.2.2.2** Pablo Picasso, Dora Maar ve Kedi, 1941, tuval üzerine yağlıboya, 46 x 61 cm  
Erişim: 10.05.2023 <https://tr.painting-planet.com/dora-maar-bir-kedi-ile-pablo-picasso/>

Çizgi roman karelerinin duvarlarımıza asılması Roy Lichtenstein sayesinde olmuştur. Aslında Lichtenstein bir çizgi roman çizeri değildi, yaptığı şey geniş açı klişeler çizmekti. Sanatçının, aşk acısıyla ağlayan kadınları, bir tartışmanın ortasındaki çiftleri, bilim kurgu konularını, alevler içindeki uçaklardan atlayan pilotları ve daha başka klişeleri ses efektleriyle ve konuşma balonlarıyla da süsleyerek öncesi ve sonrası olan gerçek çizgi roman kareleri yaratmıştır. Çağdaş sanatta figüre getirdiği bu yeni bir yaklaşımı ile yaptığı ‘‘Boğulan Kadın’’ adlı eserinde ‘‘Görsel 3’’ bir boğulma sahnesi üzerinden aslında insanların başkalarının acılarından nasıl tuhaf bir şekilde etkilendiklerini bir Amerikan klişesi olan tüm gururunu aşkına tercih eden bir kadın figürü üzerinden anlatır. Büyük ebatlı bir tuval üzerine resimlediği çizgi roman çalışmasının görselini Tony Baruzzo (1996-1999)’nun 1962 yılında yaptığı bir çalışmasından kopyalayan sanatçının bu figürü, sıkıntılı ya da trajik durumdaki kadın figürlerden sadece bir tanesi. Eserindeki çizim tekniği, siyah-beyaz renkler, oldukça yakın plandan ve farklı bir perspektif açısıyla resimlediği portresinde figürün duygularını ve içinde olduğu durumu ironi yaparak verir. Figürde yeni bir yaklaşım olarak görebileceğimiz boyayı düz kullanarak grafiksel etkiler yarattığı çalışmasında azgın dalgalar içerisinde yaşam mücadelesi veriyor gibi bir etki yaratan kadın, kendi gözyaşlarında boğulacak gibidir. Olayın geçtiği anın dondurulması ile birlikte duygular donarken izleyici de bir süre sonra bu sahne karşısında donacaktır.

Lichtenstein figür resimlerini yaparken mekanik üretim yerine titiz el boyama teknikleriyle seri üretilen imgeleri taklit etmiş, böylece figürlerine farklı bir üslupta yaklaşmıştır. Bu yeni yaklaşımını gösterirken çağdaş bir sanatçı olarak geleneksel yüksek sanat anlayışını da sorgulamıştır.



**Görsel 3.3.2.2.3** Roy Lichtenstein, Drowning Girl (Boğulan Kadın), 1963, tuval üzerine karışık teknik, 171,6 x 169,5 cm Erişim: 18.03.2023 <https://www.canvastar.com/roy-lichtenstein-bogulan-ki>

Lichtenstein, sıradan aşk hikayeleri ve savaş çizgi romanlarından esinlenmesini şöyle açıklamıştır: “İnsanların hiçbir yere asamayacağı kadar kötü bir resim yapmak çok zor. Herkes her şeyi alıp duvarına asabiliyor. Damlatma resimleri denilen paçavraları bile duvarlarına asıyorlar ancak ticari sanata karşı herkes nefret dolu. Görünen o ki yeteri kadar da nefret edememişler” (Farthing, 2020, s.490). İyi bilinen çizgi roman figürlerini resimsel form içerisinde ve büyük boyutlarda çalışmış ve savaş sonrasında kitle üretimi, popüler reklamcılık ve çizgi romanların büyük dalgasını figür resmi üzerinden çağdaş sanatın söylemlerinden biri olan ironiyi cesur bir şekilde kullanarak ifade etmiştir.

Lichtenstein, 1978 yılında yaptığı “Stepping Girl” adlı eserinde ise “Görsel 4” geçmiş dönem üsluplarından Pointilizmi kendisine referans alarak geliştirdiği Ben-Day noktalarını kullanarak postmodern bir figür anlayışı da ortaya koymuştur. Çalışmasında kullandığı figürlerinde modern sanat anlayışının dışına çıkmış, Pop-Art’ın bir özelliği olan hazır görüntülerden yine yararlanarak figüre yeni bir yaklaşım getirmiştir.



**Görsel 3.3.2.2.4** Roy Lichtenstein, Stepping Girl, 1978, tuval üzerine yağlıboya, 220,3 x 178,1 cm  
Erişim: 20.03.2023 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/482133>

#### **3.4. Foto-Realizm**

1960'larda ABD'de ortaya çıkan ve 1970'lerde Avrupa'ya yayılan Foto-Realist akım; daha önceki sanat akımlarından farklı olarak fotoğrafın kendisini model olarak kullanıp, yüzeye fotoğraf gerçekliğinde aktarılan eserleri tanımlamak için kullanılmıştır. Foto-Gerçekçi sanatçılar doğa karşısında resim yapmamışlar, doğanın parçasını fotoğraflayarak tuvale aktarmışlardır. Burada sanatçı öznel duygu ve düşüncelerinden tamamen uzaklaşmıştır (Yalım, 2023). Yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki sınırları kaldıran Pop-Art'ın bir uzantısı olarak resim ve heykel alanında fotoğraf ile bağdaşıklık gösteren sanatçıların eserlerini oluşturan akım için Hyper-Realizm, Super-Realizm, Fotoğrafik, Photographic Realizm, Sharp Focus Realizm gibi birçok isim verilmiş ancak zamanla Photo-Realizm ismi daha çok benimsenmeye başlanmıştır. İsim babası olan Isy Brachot, Brüksel'de kendi galerisinde düzenlediği Foto-Realist ressamların karma resim sergisinde, sergiye isim ararken Foto-Gerçekçilik tabirini kullanmıştır.

Foto-Realist resimler gündelik hayattan, tüketim kültüründen beslenmektedir. Dönemin popüler kültürünün ikonaları sayılabilecek konuları seçen kimi sanatçılar çeşitli tekniklerle özellikle bir projeksiyon makinesini tuvale yansıtarak resimler yapmışlardır. Kimi sanatçıları ise eserlerini, boya püskürtme tabancası veya geleneksel yöntem olan kareleme

tekniki ile fotoğraf ve resim arasındaki farkı en aza indirmeye çalışarak resmetmişlerdir. Foto-Realist sanatçıların sanata getirdiği yaklaşımlara bakıldığında, fotoğrafın yakaladığı görüntüleri resimlemiş olmaları daha önce yapılan bir uygulama değildi. Hatta daha da ileriye giderek fotoğraf objektifinin yakalayamadığı açıları birçok fotoğraf karesi ile bir araya getirip çizdikleri görülür. Ele aldıkları konulara bakıldığında fotoğraflar için sadece bu teknikleri uyguladıkları söylenemez. Fotoğrafi çekilen nesneyi aktaran, düzenlemeden kaçan sanatçılar olduğu gibi, tek bir fotoğrafı farklı bir şekilde stilize edip çalışmalar üreten sanatçılar olduğu söylenebilir. Bu bağlamda fotoğraf nesnesinden referans aldıkları materyalleri bilinçli bir şekilde çalışmalarına aktardıkları görülebilir (Ünlü, 2021). Asıl amaçları ise yansıttıkları gerçeklik değil, fotoğraftan yansıyan gerçek dünyadır (Antmen, 2019). Resimler incelendiğinde konuya önem verilmediği, asıl amaçlarının fotoğraftan yansıyan görüntünün birebir aynısının resmedilmesinin asıl amaç olduğu görülmektedir.

Foto-Realist sanatçıların, Pop-Art sanatçılarının figür resmine dönerek, alıntı imgelerden yararlanmalarından etkilendikleri bilinmektedir. Kitle iletişim araçlarına ait imgeleri (dergi, yazılı basın, fotoğraf..) farklı tekniklerle (kolaj ya da asamblaj) bir araya getirip doğrudan tuvale aktarmışlardır. Foto-Realist sanatçılar ise bu yöntemi bir adım daha ileri taşımışlar ve nesnelerin imgelerini görüntünün görüntüsü gibi aktararak yeni bir yaklaşım sergilemişlerdir (Yalım, 2023). Resim karesini bütün olarak kullanırlarken, görüntünün sürekliliğini ancak tuvalin çerçevesi ile kesmişlerdir.

Foto-Realist sanatçılar için fotoğrafın, ‘‘resmin konusu’’ haline dönüşmesi bu döneme kadar ele alınmış bir konu olmaması açısından da oldukça yeni bir yaklaşımdır. Fotoğraf makinası görüntüden seçme-eleme, değiştirme yapmamaktadır. Foto-Realist sanatçılar tam bu noktada makinanın yapamadığını yaparak fotoğraftaki görüntüye ekleme ya da çıkarma yapmışlardır. Fotoğraf makinasının yapamadığı ‘‘ekleme’’ ve ‘‘seçme’’ ye karşı sanatçının tavrı devreye girmiştir.

Çağdaş sanata getirdikleri yeni yaklaşımlar ile günümüzde hala devam etmekte olan Foto-Realist akımın sanatçıları figür resmi çalışmalarında da bu yeni yaklaşımlarından yararlanmışlardır. Özellikle Chuck Close (1940-2021), Gerhard Richter (1932-) başta olmak üzere Richard Estes (1936-), Ralph Goings (1928-2016), John Kacere (1920-1999), John Baeder (1938-), Malcolm Marley (1931-), Audrey Flack (1931-) gibi sanatçılar vardır.

### 3.4.1. Chuck Close

Büyük boyutlarda insan portreleri üzerinde çalışan Chuck Close 1940 yılında Washington'un Monroe kentinde dünyaya gelmiştir. Mimarlık eğitimi gören sanatçı, Arshile Gorky (1904-1948) ve Willem de Kooning (1904-1997)'in çalışmalarından etkilenmiştir. 1960'larda dışavurumcu resimler yapan Close, bu dönemlerde sürekli gittiği New York'ta Pop sanatına da ilgi duymuş, 1967'den sonra da fotoğraflarından resim yapmak için soyut çalışmalarını bırakmıştır. 1968 yılında ise ilk kendi portresini yaparak, insan yüzünü bilimsel ve sistematik şekilde incelemiştir (Çağlayan, 2023).

1950'lerden itibaren sanat dünyası, yaşanan teknolojik gelişmeler ile birlikte fotoğrafın yarattığı imkan ve biçimlerden yararlanmıştır. Andy Warhol 'un ve Robert Raushenberg (1925-2008)'in serigrafileri ile fotografik görüntüleme ve imge üretme süreçlerine ilişkin vurguların yükselmesi, Gerhard Richter'ın fotoğrafları bulanıklaştırarak resimlerine aktarması, Vija Celmins (1938-)'in doğadaki yüzeyleri örümcek ağları gibi gerçeğe tıpa tıp sadık kalarak oluşturduğu baskı ve çizimleri gibi örnekler Chuck Close'un da fotografik çoğaltma tekniği ile ilgili girişimlerde bulunmasında etkili olmuştur (Ulutaş ve Dokak, 2018). Close, model fotoğrafı karelere bölerek bir tarafına rakamlar bir tarafına harfler yazmış ve aynı kare sayısını büyük tuvale taşımıştır. Tuvaldeki her bir karenin içine modeldeki görüntüyü büyütürken resmetmiştir. İlk başlarda bir araç olarak kullanılan bu teknik daha sonra görünür hale gelmiş ve bir temaya dönüşmüştür.

Close'nin figüre yeni yaklaşım olarak getirdiği, büyük ölçekli eserler üretmesi ve yakın plan çalıştığı portreleridir. Bu portrelerinde bazen yüzün asıl ana bölümlerini bulanık bırakıp, izleyiciyi yüzdeki ince detaylara odaklamaya çalışmıştır. Fotoğraf makinesi ile çekilen ancak makinenin bile odak dışı bıraktığı, gözün göremeyeceği ayrıntıları öne çıkararak, insan yüzünün bütün ayrıntılarını izleyiciye sunmuştur. Her yüzün kendi içinde ki yaşanmışlıklarını ve duygu durumlarını resmederken, yüzde ki kırıksıklıkları, lekeleri, yaraları hiç saklamadan vermeye çalışması Close'nin çağdaş sanatta portrelerinin dramatik yanını da göstermeye çalıştığı yeni bir yaklaşımıdır. Bu yaklaşımı nedeniyle Close, izleyicinin odağını 'yüz' den ayırmamak için fonda herhangi bir görüntüye yer vermemiştir (Özcan, 2019). Örneğin 1973 yılında yaptığı yine büyük ebatlı çalışmalarından biri olan "Leslie" "Görsel 1"dir. Fonda kullandığı açık gri rengi düz bir şekilde boyayarak dikkati yüze odaklar. Böylece bu kadar yakın plan çalıştığı portre resminde figürün yüzündeki tüm mahremiyetini izleyiciye sunar. Figüre getirdiği bu yeni yaklaşımı uygularken boyut

değişiklikleriyle, renk ve ışık oyunları ile aslında kim olduğu, ne yaptığı, yaşayıp yaşamadığı dahi bilinmeyen bir insanın yüzünde ki her detayı göstermeye çalışması izleyici üzerinde bildiğinden farklı ve yeni bir bakış açısı yaratmıştır.



**Görsel 3.4.1.1** Chuck Close, Leslie, 1973, suluboya, 184,2 x 144,8 cm Erişim: 13.04.2023 <http://chuckclose.com/work033.html>

Foto-Gerçekçilikte asıl önemli olan, nesnelliktir. Close'nin portreleri de gerçeği yani hayatın kendisini, yaşanmışlıkları gösterdiği için mimetiktir ki bir bakıma resimleri artık kendisinden başka bir şey anlatmaz hale gelmiştir. Foto-Gerçekçiliğin etkisi altında kalarak resimler yapan Close' un, bir süre sonra bu etkiden çıkmış ve fotoğrafın altında yatan nedenlere yönelerek çeşitli sanatsal ve felsefi anlamlara yönelmiştir. İlk bakışta sanatsallıktan uzakmış gibi görünse de fotoğraftan birebir çalışmak, Close'nin eserlerine yorum katmasına, görüntünün görüntüsü üzerinden iç dünyalarına girmesine ve bunu izleyiciye sunmasına engel olmamıştır. Figüre getirdiği bu yeni yaklaşımlarına ayrıca bir "belge" olma özelliğinin de eklenmesi onun çağdaş sanatta ki yerini güçlendirmiştir. Kendi portrelerini de yaptığı resimleri başlangıçta "belge" özelliği taşıırken 2000'li yıllardan sonra "gerçeğin temsili"nin dışına çıkması ile portreyi sanatsal bir üslup aracı gibi görmeye başlamıştır.

### 3.4.2. Gerhard Richter

1932’de Dresden’de dünyaya gelen Gerhard Richter, Nazizmin baskısında çalkantılı bir toplumsal hayatın çelişkilerinde bir çocukluk geçirmiştir. 1950’lere kadar kitap illüstrasyonlardan ve çeşitli figürlerden etkilenerek nü resimler yapmıştır. Richter, 1953-57 arasında Dresden, 1961-63 arasında da Düsseldorf Güzel Sanatlar akademilerinde öğrenim görürken Sigmar Polke (1941-2010) ile tanışmıştır. Batı Almanya’ya 1961’de Berlin Duvarı inşa edilmeden iki ay önce taşınmış ve hayatının ilk 30 yılını Nazi rejimi altında geçirmiş bir sanatçıdır. 1968’de figüratif resimler yapan sanatçı, bu döneminden sonra Foto-Realist çalışmalar yapmaya başlamıştır. Günümüzde hala çocukluğundan itibaren yaşadığı dönemlerin etkisini çalışmalarında gösteren sanatçı ilk kez 1960’ların ortalarında fotoğraflara dayanan bulanık resimlerle ilgi çekmiştir (Boyraz ve Şahin, 2018). 1969’da, ‘‘Romantik Manzara Geleneği’’nin bir devamı niteliğinde görülen buğulu, yumuşak renkli yağlıboya manzaralar yapmaya başlayan sanatçı, bunlarda yapaylık görünümüyle ressamlığını birleştirmiştir. Bunu yapmasındaki nedeni ise daha evrensel türden bir içeriği iletme çabasında olduğunu söyleyen Richter, sanat yaşamının ilerleyen yıllarında hem figüratif hem de soyut resmin dilini aynı anda kullanmıştır (Harrison ve Wood, 2016). Zaten Richter’in sanatının temelini oluşturan da, kullandığı bu üslupsal zenginlik ve resmin farklı araçlara sahip olduğunu ortaya koyma çabası olmuştur. Çalışmalarında bir biçime bağlı kalmamış ve bir üslup çabasında da olmamış, bazen soyut, bazen fotoğrafik görüntüyü temel alan ve hatta fotoğrafların kendisini boya ile harmanlayan resimler üretmiştir.

Benjamin H. R. Buchloh’un 1988 yılında Richter ile yaptığı bir röportajında kendisiyle bağlantılı olan siyah-beyaz fotoğrafları kullandığını çünkü renkli fotoğraflardan daha güçlü, daha doğru, daha sanatsallıktan uzak, bu yüzden daha inandırıcı tasvir ettiğini söylemiştir. ‘‘Merdivenden İnen Kadın’’ ‘‘Görsel 1’’ adlı eseri siyah-beyaz fotoğraftan yararlanarak resimlediği bu türden bir çalışmasına örnektir. Richter, bu eserinde hem farklı bir teknik denerken hem de Marcel Duchamp’ın (1887-1968) ‘‘Merdivenden İnen Çıplak’’ ‘‘Görsel 2’’ çalışmasına atıfta bulunmuştur. Sanatçı giyinik bir kadın figürünü, fonu tam olarak gösteren fotoğrafik bir mekanda resimlemiştir. Duchamp, figürünü resmin yüzeyine soldan sağa doğru geçirirken, Richter izleyiciye doğru çapraz bir şekilde ilerleterek resmin yüzeyinin bütünlüğünü tehdit edermiş gibi resmetmiştir. Bu bağlamdan bakıldığında Richter’in eseri iki kez ironiktir (Avcı, 2021). Duchamp’ın eserine farklı bir açıdan yaklaşan Richter, figürü ön plana çıkartarak kübist ve fütürist etkiyi ortadan kaldırmış, mekanik bir

hareket yerine daha yumuşak, buğulu bir klasik tasvir ile figüre yeni bir yaklaşım getirmiştir. Boya kullanarak renk ve ışık geçişleri ile fotoğraf izlenimi uyandırmak isteyen Richter'ın, modern düşüncenin postmodern kültür içerisinde ki, değişerek yeniden şekillenişini gösteren bu çalışması figürün yeniden doğuşunun da bir temsilidir (Tokdil, 2021).



**Görsel 3.4.2.1** Gerhard Richter, Merdivenden İnen Kadın, 1965, tuval üzerine yağlıboya, 198 cm x 128 cm Erişim: 21.05.2023 <https://www.arthipo.com/tr-tr/gerhard-richter-merdivenden-inen-kadin.html>



**Görsel 3.4.2.2** Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 147 cm x 89,2 cm Erişim: 21.05.2023 <https://www.sanatinoykusu.com/marcel-duchamp/>

Richter'in belirli bir biçime bağlı kalmayan sanat anlayışı; içinde bulunduğu Postmodern sanat anlayışın onun sanatı üzerindeki etkisi olduğunu düşündürse de sanatındaki bu çeşitliliğe ve çoğulcu yaklaşıma rağmen onun sanatının temel meselesinin sanat yoluyla gerçeğin temsili ile ilgilidir denilebilir (Dönmez, 2020). Figür resminde yeni bir yaklaşım

olarak görebileceğimiz bu teknikte, buğulu bir görüntü vermek amacıyla Richter, ilk olarak görüntüyü önce nasıl bulanıklaştıracağına karar vermiş ve ardından bu görüntüyü elde etmek için özellikle yelpaze fırçalar ile boyacı fırçaları kullanmıştır. Daha sonra fırçaları ıslak boyanın üzerine sürerek resmin üzerinde dağılmalarla beraber lekeler oluşturmuştur. Böylece görüntünün tanınmasını engellemiş ve izleyicide gerçekte yeni bir karşılaşma yaratmak ya da belleklerinin geçmişle ilişkisini sorgulamak istemiştir (Şahin, 2018).

Richter'in buğulu görünümlü figür resimlerinden farklı bir yaklaşımla, bulunduğu zamandan belki de kendisine, geçmişe bakmasını söylediği bir başka çalışması da "Betty"dir. "Görsel 3" 1977 yılından sonra 1988' de ikinci kez yaptığı bu eserinde bir fotoğraftan bakarak kızı Betty'i resmetmiştir. Resimde alışılmış olanın aksine Betty'nin başını geriye doğru çevirerek resmine aktarması izleyici de bir ilgi ve merak duygusu uyandırmaktadır. Çünkü, Betty başını koyu gri bir fona çevirmiş ve nereye, kime baktığı belli değildir. Daha önce ki portre resimlerinde görülmeyen bir poz verilmiş olan bu çalışmada, figürde yeni bir yaklaşım olarak özellikle portre resimlerinde modelin her türlü duruşunun resmin konusu olabileceği çok rahatlıkla görülmektedir. Fotoğrafik gerçekliğin ötesinde, resimde fonun bir bakıma figürün önüne geçmesi de yeni bir yaklaşımdır.



**Görsel 3.4.2.3** Gerhard Richter, Betty, 1988, tuval üzerine yağlıboya, 102 x 72 cm Erişim: 19.05.2023 <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-r/richter-gerhard/gerhard-richter-betty-9374/>

Erken dönemde yaptıklarının tersine, hem renkli hem de netliği iyi ayarlanmış bu portre de aslında fotoğrafta olmayan şeyler görülmektedir. Fırçanın izleri, akışları, boyanın kalınlığı

görülebilmektedir. Ama Richter burdaki fotoğrafik gerçekliği sadece teknik olarak kullanmıştır. Yine bu çalışmasında çağdaş sanatın sanatçılara sağladığı özgürlüğün de etkisini görürüz ki fon da hiçbir şeyin olmaması bir anlamda kavramsal düşünceyi de hatırlatmaktadır.

### 3.5. New İmge (Yeni İmge)

1970’lerde New York’ta kavramsal dönem sonrasında figüre geçişin göstergesi olan ‘‘Yeni İmge Resmi’’ sergisi önemli bir yer tutar. Sergi 1978’de küratör Richard Marshall (1947-2014) tarafından açılmıştır. Sergiye katılan ressamlar geleneksel figüratif resimlerden çok soyutlama çalışmışlardır. Bu ressamların eserleri incelendiğinde figüratif çalışmalarının dışında üslupsal birlikteliklerinin, ortak bir eğilimlerinin olmadığı ama seçtikleri imgelerle gelenekseli özellikle çalışmalarına kattıkları, pentüre, renkselliğe önem verdikleri görülür. Yeni İmge Ressamlarının figür resmine bakış açıları tamamıyla farklıdır. Onlar figüre daha çok soyutlamacı bir anlayışla yaklaşmışlardır. Yeni imge ressamlarının kaygılarının genellikle minimal, postminimal ve kavramsal sanattan türetilmiş, resim karşıtı veya resim olmayan çeşitli ilgi çekici taktikleri içererek anlatıya ve/veya figürasyona son derece radikal bir onaylama ve yeni bir soluk getirmiştir (Demircan, 2022).

Figürasyona ve tuval resmine dönüşü de temsil eden Yeni İmge Ressamlarını bir arada tutan şey aslında sürekli vurgulanan çeşitlilikleridir. Bu da akla postmodernizmin plüralist (çoğulculuk) özelliğini getirmektedir. Avrupa’da sanat, 1945’lerden, 1980’lere kadar ABD’ nin gerisinde kalmıştır. Bu tarihten itibaren Avrupa sanatı tekrar kendisini gösterirken özellikle figüratif çalışmalarıyla ortaya çıkan ressamlar ve yaklaşımları birbirlerinden etkilenerek çoğalmışlardır. Plüralizm olarak da adlandırılan bu dönem de feminen hareketler, enstalasyonlar, üç boyutlu objelerin yüzey üzerinde simultane kullanıldığı düzenlemeler gibi farklı anlayışları içinde barındırırken, yeterince farklılığa ulaşıldığında yenilik elde edilebileceği görüşünde olmuşlardır (Ataseven, 2011). Çoğulculuk kontrolleri ortadan kaldırır her şeyin izni verilir. Hiçbir sınırlama olmadan buluşan sanatçı, etkilemekte özgürdür ve dilediği şekilde davranabilir (Whiteley, 2012). Bireyselliklerini çok rahat ifade edebilmek için ‘özgürlük’ sanatçılar için çok önemlidir. Özellikle bu dönemde bireyselliklerine sürekli vurgu yapan sanatçılar ‘‘Yeni İmge Resmi’’ sergisinde yaptıkları resimlerle bunu göstermişlerdir. Alloway’ın de bahsettiği bu özgürlükten etkilenen sanatçılar Nicholas Africano (1948-), Jennifer Bartlett (1941-2022), Denise Green (1946-),

Michael Hurson (1942-2007), Neil Jenney (1945-), Robert Moskowitz (1935-), Susan Rothenberg (1945-2020), David True (1942-) ve Joe Zucker (1941-) dır (Demircan, 2022).

### 3.5.1. Jennifer Bartlett

Bartlett, erken dönemlerinde Arshile Gorky (1904-1948), Piet Mondrian (1872-1944), Sol LeWitt (1928-2007) gibi sanatçılara öykünürken, 1960'ların sonlarında John Cage (1912-1992)'in çalışmalarından etkilenmiştir. Sanatçı 1970'li yıllarda ise gerçekçi çalışmalar, mütevazı evler ve figür çalışmaları yapmıştır. 1990'lı yıllarda ise daha çok figüratif çalışmalarına devam etmiştir. Bu çalışmalarından birisi de tek bir anlatı üzerinden üretkenliğinin çeşitliliğini gösterdiği ve günün her saati için birer tane olmak üzere toplam 24 adet resimden oluşan serisi "Air: 24 Hours"tir. "Görsel 1" Sabah saat 5'i resmettiği çalışmasında sanatçı, resmin geleneklerinden tamamen kopmuş, derinliğin olmadığı uzamsal bir ortamda absürt bir şekilde ve ironi yaparak günlük yaşamın bu en sıradan saatini resimleyerek yeni bir yaklaşım göstermiştir. Resmin sol alt kısmında kullandığı saat imgesi de saat 5'i gösterirken sanki sabahın bu en erken saatlerinde resmin hemen altından film şeridi gibi geçen müzik notaları eşliğinde esrarengiz bir hava katmaya çalışarak dans eden çifti karikatürize ederek resimlemiştir. Bu açıdan bakıldığında Bartlett'in, çocuk resmi naifliğinde yaptığı figürleri, perspektifi olmayan bir görüntünün üzerine estetik kaygısı olmadan yerleştirmiş olması ve anlatmak istediğini dolaysız olarak resimlemesi figür resminde yeni bir yaklaşımı göstermektedir.



**Görsel 3.5.1.1** Jennifer Bartlett, Hava: 24 Saat, Sabah 5, 1991-1992, tuval üzerine yağlıboya, 213,4 x 213,4 cm Erişim: 10.03.2023  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486054>

### 3.5.2. Neil Jenney

1945 yılında Connecticut'ta doğan Jenney, 1966'ya kadar Massachusets sanat kolejine gitmiştir. Bu tarihten sonra New York'a taşınan ve halen orada yaşayan sanatçının resim stilini 1978'de sanat eleştirmeni Marcia Tucker (1940-2006), 'Kötü Resim' olarak tanımlamış ancak sanatçı ise kendi çalışma stilini gerçekçilik olarak açıklamıştır. Çalışmalarında, anlatı kullanan sanatçının, ilk tanındığı dönem olan 1969–1970 yılları arasındaki çalışmaları, her ne kadar Minimalizme ve Foto-Gerçekçiliğe karşı tepki gibi görünse de temsili resmin yeni bir rotaya girmesine yardımcı olurken 1970'ler, 80'ler ve 90'ların sanatı için emsaller oluşturmuştur. Sanat tarihinin belli dönemlerinde ortaya çıkan akımların kendisinden önceki akımlara ya da çağdaşı olan yaklaşımlara tepki olarak da ortaya çıktıkları bilinmektedir. Jenney' de 1969 yılından itibaren Foto-Realizme tepki olarak yeni imge resimleri yapmaya başladığını söylemiştir. Yeni imge resimleri için 'yeni olan ve imgesi olan her şey yeni imgedir' demiştir. Aynı yıllarda yaptığı 'İnat ve Onaylama' 'Görsel 1' çalışmasında da bu düşüncesini desteklemiştir. İki figürle görselleştirdiği resminde özellikle fonda parmaklarını kullanmıştır. Ekspresif bir tavırla boyadığı resimlerinde ilk kaygısı görüntünün hemen o an verilmesi ve dolaysız, açıkça istediğini anlatması çağdaş sanatta figüre getirilen yeni bir yaklaşımdır. Oldukça ilkel, basit bir şekilde çizdiği figürlerin yanı sıra boyayı bir çocuk naifliğinde kullanması ile boyayı da önemseydiğini gösterir. Jenney'in figüre bu yaklaşımı ile psikolojik gizli anlamlar yerine empatik bir ilişki kurmaya çalışarak kavramsal bir etkinin varlığını da göstermeye çalıştığı görülür. Böylece 1950'lerden önceki figür resimlerinde görülmeyen empati kurma kavramı ve istenileni dolaysız anlatımı da bize figürde yeni bir yaklaşım olarak kendisini gösterir.



**Görsel 3.5.2.1** Neil Jenney, Obstinance and Disapproval (İnat ve Onaylama), 1969, tuval üzerine yağlıboya, 142,9 cm x 169,7 cm Erişim: 10.03.2023 <https://whitney.org/collection/works/37794>

### 3.5.3. Nicholas Africano

“Yeni İmge Resmi” sergisine katılan bir diğer sanatçı da Nicholas Africano’dur. 1948 yılında Kankakee’ de doğan sanatçı İllinois Eyalet üniversitesinde eğitim görmüştür. 1980’lerden itibaren merkezi figürleri sergileyen ilkel, büyük ölçekli resimler yapan Africano, figürleri minyatür gibi küçük ve profilden resmetmiştir. Bu figürlerini tek renk ve düz, sade boyanmış fon’un ortasına yerleştirdiği ve anlatıyı tamamen figürlere, onların davranışlarına yüklediği görülür. Aynı zamanda hikayeler de yazan sanatçı, ingilizce öğrencisi olarak yazdığı kısa hikâyelerin kısaltmaya devam ettiğini ve bir görüntünün dolaysızlığına ihtiyaç duyduklarını söyleyerek, kelimelerin yerine küçük çizimler ve ideogramlar koymaya başladım demiştir (Demircan, 2022).

Görüldüğü üzere resimlerine giden yolun edebiyatla başladığını ve bu sebeple anlatımcı olduklarını da ilk ağızdan vurgulamaktadır. Örneğin “Görsel 1” de çağdaş bir tavırla yaptığı figür teatral olarak bir poz vermiş gibi görünmekte ve figürün tasviri için bir anlatı oluşturmaktadır. Çağdaş sanatta yeni bir yaklaşım olarak figürler incelendiğinde resmin ortasında, çok uzakta ki bir görüntüye bakılıyormuş hissi verirken, sessiz bir iç gözlem, sıradan bir dinginlik, sanki sonsuz ve belirsiz bir durumun, bir problemin içinde gibi jestlerle gösterilmiş ve diğer yeni imgecilere göre daha gerçekçi bir şekilde betimlemiştir. Oldukça büyük ebatlı tuval içerisinde, tek renk bir görüntünün ortasında bu kadar küçük figürler kullanması çağdaş sanat sürecinde, tabiatta yalnızlaşmayı ya da ondan gittikçe uzaklaşmayı figürleri üzerinde farklı bir biçimde gösterdiği yeni bir yaklaşımdır.



**Görsel 3.5.3.1** Nicholas Africano, Bir tartışma, 1977,tuval üzerine yağlıboya ve mum boya, 174,3 x 216,4 cm Erişim: 11.03.2023  
<https://whitney.org/collection/works/4017>

Yeni İmge sanatçılarının en önemli özelliği kendisinden önceki kuşaklardan kopamasa da değişimi hissedip imgeye ve boyaya olan yaklaşımlarıdır. Kavramsal sanat ve minimalizmin katılığından bir nebze olsa uzaklaşan Yeni İmge sanatçılarının bazıları, biçimsel olarak figürlerinde soyutlamaya gitse de bazıları figürlerini gerçekçi bir tavırla resmetmiştir.

Modern sanat döneminde figür sıkça eleştirilmesine rağmen kendisinden sonra gelen çağdaş sanat döneminin plüral yapısı sanatçıları özgür kılmış, Yeni İmge sanatçıları da bundan faydalanmıştır. Bu bağlamdan bakıldığında çağdaş sanat sürecinde Yeni İmgecilerin figüre getirdikleri yeni yaklaşımlar için şunları söyleyebiliriz:

- Yeni, özgür bir alan, anlatı, gündelik temalar, empati kavramı,
- Figürde boyasallığa verilen önem,
- Tanınabilir, kişiselleştirilmiş görüntüler,
- Figüre daha çok soyutlamacı, indirgeyici bir anlayışla yaklaşan, karikatür özelliğini de gözardı etmeden ve birden çok sanatçıdan aynı anda etkilenecek yaklaşımları,
- Tek renkli tuvallerden, renk alanlarından aynı anda etkilenmeleridir.

Yukarıda bahsedilen Yeni İmge sanatçılarına ve onların figürlerine yaklaşımlarına bakıldığında, 1970'lerin karakteri olan çoğulculuk anlayışı içerisinde, politika ve kültürün birleştiği duyarlı bir sanat biçimine olan inançları için erken postmoderne işaret ediyorlar denilebilir.

### **3.6. Neo-Expresyonizm**

1970'lerden itibaren Avrupa ve Amerika'da kendisini gösteren Neo-Expresyonizmin özünde, 1960-1980 arası sürece damgasını vuran kavramsal yaklaşıma tepki vardır. Alman Dışavurumculuğu ile ilişkilendirildiği için Almanya'da Yeni Fovizm, Yeni Vahşiler olarak da anılmıştır. Die Brücke'nin koyu dışavurumcu renkleri ile Der Blaue Reiter'in daha lirik olan tonlarını harmanlayan Neo-Ekspresyonizm ilk olarak Almanya ve İtalya'da dikkat çekmeye başlamıştır. Otorite karşıtı olan Yeni Dışavurumculuğun arkasındaki öğeler savaş, politik sıkıntılar, ekonomik bunalım ve bunların bireysel düzlemde yansımaları olan uyuşturucu, madde kullanımı, alkol ve şiddet tutkusudur. Bir başka deyişle bireyin özellikle 1980'li yıllarda toplumsal otorite tarafından yok sayılması ve ezilmesidir. Bu açıdan bakıldığında Yeni Dışavurumculuğun ortaya çıkmasında dipte özellikle varoluşsal sorunsallar olduğu söylenebilir. Bu sorunsallar özellikle sanayi toplumlarında her şeyin

mekanikleşmesi ile insan-nesne ilişkisinin nesne-nesne ilişkisine dönüşmesine ve metalaşma ile beraber yabancılaşmanın başlamasına sebep olmuştur. Yabancılaşma olgusuna tepki gösteren Neo- Ekspresyonist sanatçılar özneliği eserlerine yansıtmışlar, bireyselliği tekrar geri getirerek sanatın merkezine oturtma çabasına girmişlerdir (Kahraman, 1988). Bir tür romantik yaklaşımla ‘‘kaçmak’’ çabası içerisinde primitif olana sığınırken, gerçek olanı hiçbir dayatma ve kısıtlama olmadan öznellik ve özgürlük içerisinde ifade ettikleri görülmektedir. Kaba sanattan etkilenmiş ve kendilerinden önceki ekspresyonistler gibi sanat ve toplumu biçimlendirmede ‘‘primitif’’ duyguların rolüne kendilerini iyice kaptırmışlardır. Daha çok kendi yarattıkları mitleri, imgeleri, anıları, düşleri ve bilinçaltını kullanarak resimler yapmışlardır.

Neo-Expresyonizmin çıkışına baktığımızda toplumlarda yaşanan ekonomik ve sosyal bunalımların olduğundan yukarıda bahsetmiştik. Tarihsel birikimden gelen bu unsurların yanı sıra postmodernist akımların geldikleri noktada yaşadıkları tıkanma da görülmektedir. Özellikle 1950’lerde Amerikan Soyut Ekspresyonizminin, daha sonra minimalist ve kavramsal sanata dönüşmesi de bir noktadan sonra izleyiciye büyük bir tıkanma yaşatmıştır. Fakat ilerleyen yıllarda yeniden kendisini göstermeye başlayan figür resmi, özellikle 1970-1980 yılları arasında dışlanmış olan tuval resmi olgusu, yeni dışavurumcularla tekrar bir umut vaat eder olmuştur. Yeni Dışavurumcular aracılığıyla vaad edilen bu yeni umut ne denli nihilist, ne denli başkaldırıcı olursa olsun ressamdan ‘‘ressamca’’ beklentilerimize yanıt vermektedir (Beykal, 1988).

Neo-Ekspresyonist sanatçılar, 1980’li yıllarda figüratif resme farklı bir biçimsel anlayışla yaklaşarak, geleneğin devamının bulgulanması ve yeniden değerlendirilmesinin peşinde olmadıklarını, yalnızca geleneğin artık yok olduğunu söylemek ve kanıtlamak için çaba harcadıklarını da belirtmişlerdir. Özellikle bireyselliklerini ve öznelliklerini vurgulayan Neo-Expresyonizmin önemli sanatçıları Almanya’da George Baselitz (1938-), Jörg Immendorf (1945-2007), Anselm Kiefer (1945-), A.R.Penck (1939-), Sigmar Polke (1941) ve Gerhard Richter (1932-), Amerika’da David Salle (1952-), Julian Schnabel (1951-), Eric Fischl (1948-), İtalya’da Sandro Chia (1946-), Enzo Cucchi (1949-), Francesco Clemente (1952-), Fransa’da Gerard Garouste (1946-) gibi sanatçılardır.

Yukarıda bahsedilen sanatçılar ‘‘Ölü’’ sanat denen resmi benimsemişler, saf soyutlamayı tercih etmelerinin yanı sıra, soğuk ve akli bir yaklaşıma sahip olmayı hiçe saymışlardır. Dolayısıyla özünde modernizme tepki olarak gelişmiş ve gözden düşürülmüş olan

figürasyon, objektiflik, duyguların belli edilmesi, otobiyografi, hafıza psikoloji, sembolizm, cinsellik, edebiyat ve anlatıyı eserlerinde açık açık göstermişlerdir (Özcan, 2018). Aynı zamanda yeni dışavurumcu sanatçılar ortak ulusal kimliğin yapaylığından ve kültürel coğrafyadan beslenerek resimler yapmışlardır (Farthing, 2020). İkinci Dünya savaşından itibaren Alman kimliğine ait birçok eylemi reddeden Neo-Ekspresyonistler ayrıca Joseph Beuys'un (1921-1986) açtığı yolda giderek, ama resim sanatı aracılığı ile tartışmalı olan imge ve simgeleri kullanarak geleneksel resim yapmışlar, bunu yaparken de kendi geçmişleriyle hesaplaştıklarını düşündürten imgeler kullanmışlardır (Antmen, 2019). Amerika'da ise Julian Schanabel, Steven Campbell (1953-2007) gibi Neo- Ekspresyonistler, şahsi, tarihi ve mitolojik kaynaklardan yararlanarak çok çeşitli kaynaklara göndermeler yapmışlardır (Farthing, 2020). Bununla birlikte 1980'lerin Amerikan sanat ortamında resmin geri dönüşü bir yandan Jean-Michael Basquiat (1960-1988) ve Keith Haring (1958-19990) gibi özünde kent kültürünün yansımalarını içeren ve 'Graffiti Sanatı' bağlamında ele alabileceğimiz genç ressamıların gündeme taşırken, bir yanda da daha önceki kuşaktan Philip Guston'un (1913-1980) öncülük ettiği 'Yeni İmgecilik' hareketinin şekillenmesine yol açmıştır (Antmen, 2019, s.268).

Neo-Ekspresyonizm, 20.yüzyılda figür resminde farklı biçimsel yaklaşımları ile öne çıkan bir akım olmuştur. Neo-Ekspresyonist sanatçılar, insanın insan olarak değerlendirildiği bireyselliğin önemsendiği toplumsal değer yargılarına geri döndüğü bir anlayışı yakalamayı amaçlamışlardır. Sanatçılar, bu toplumsal etkileri ifade edebilmek için tuval resmine geri dönmüşlerdir (Yayman, 2023). Tuval resmi ile birlikte figürün dönüşünde özellikle 1981 yılında Londra Kraliyet Akademisi'nde açılan 'Resimde Yeni Bir Ruh' (A New Spirit in Painting) ve 1982 yılında Berlin'de açılan 'Zamanın Ruh'u' (Zeitgeist) başlıklı sergiler adeta dönüm noktası olmuştur (Hopkins, 2008).

Resme, figüre, tuvale, boya kullanımına, anlatıya, tarihe dönüşü içeren Neo- Ekspresyonizm başta da belirttiğimiz gibi İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği yıkımlar, korkular, çarpıklıklar, ekonomik bunalımlar, sosyo-kültürel ve psikolojik sıkışmışlıklar yaratmıştır. Bunun sonucunda da bütün bu olgular sanatçılar üzerinde farklı resimsel kaygılar göstermiştir. Ülkelerine ait kültürel kimlikleri ve tarihi geçmişi, kendi bireyselliklerini, yaşanmışlıklarını figür resimleriyle anlatmışlardır çünkü figür onlar için kendilerini en iyi anlatı biçimi olmuştur. Modern dönemin getirdiği biçimsel kaygılardan tamamen uzaklaşmışlar ve özgürce yaptıkları tuhaf, ironik, deformasyona uğramış figürler kendi kişisel dünyalarını yansıtan birer imge olmuştur. Yaptıkları ironilerle toplumu eleştirirken figürü yeri

geldiğinde abartılı bir ifade aracı olarak kullanan Neo-Ekspresyonizme bu bağlamdan bakıldığında, çağdaş sanatta tuval resminin geri dönüşünün de işareti olarak yorumlanan eserlerin temel noktalarının, figüre olan eğilim olduğu görülür (Antmen, 2019).

### **3.6.1. Alman Neo-Ekspresyonizmi**

Almanya’ da sanatçılar ulusal ve kültürel geleneklerine bağlılıklarını göstererek geçmiş miraslarına sahip çıkmışlardır. Bu durum 20. yüzyılın ilk yarısında Alman Dışavurumculuğu olarak kendisini gösterirken, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra ise bazen ‘‘ Yeni Fovizm’’ olarak adlandırılan ‘‘Yeni Dışavurumculuk’’ olarak göstermiştir. Alman sanatında Alman kimliğine dair her türlü göstergenin reddine karşı özellikle tartışmalı olan çeşitli imgeleri, simgeleri ve çağrışımları harmanlayan Alman Yeni Dışavurumcuları, bir anlamda Joseph Beuys’un açtığı yolda, ama daha geleneksel bir mecra olan resim aracılığıyla, kendi geçmişleriyle hesaplaştıklarını düşündüren imgeler yaratmışlardır. Bu yaklaşımlar bütünü, ulus birliğine dayanan bir kültürel anlayıştan, ulusal bir üsluptan söz etmek mümkün olabilir mi? gibi soruların gündeme gelmesine yol açmıştır (Antmen, 2019).

Anlaşılabacağı üzere Almanya, modernizmin getirdiği soyut sanattan ve evrensellik düşüncesinden uzaklaşmış, Neo-Ekspresyonist sanatçılar ve eserleri ile birlikte bireyselliğe ve öznelliğe dönüşe başlamıştır.

#### **3.6.1.1. Anselm Kiefer**

Yeni Dışavurumcu yaklaşımın önemli bir sanatçısı olan Kiefer, II. Dünya savaşının başladığı yıl olan 1945’ te Batı Almanya’da dünyaya gelmiştir. Donal Kuspit’e (2018) yaptığı bir açıklamasında kendi sanatı için, politik ve eylemci olduğunu söyleyen ressam ve heykeltıraş Kiefer, resim çalışmalarına 1966 yılında başlamıştır (Arıman, 2022). Sanatçının kendisini politik ve eylemci olarak görmesinin altında yatan neden çocukluğunun savaştan kalma yıkıntılar arasında geçmiş olma olasılığıdır. Bu yüzden, yıkıntıların kendiliğinden oluşan düzeni, ideal güzellik anlayışı yerine yıkıntıların, tahrip edilmişliğin güzelliğine dayalı bir estetik haz geliştirmesinin yolunu açmıştır.

Kiefer için resmin konusu onun kişisel yaşanmışlıkları, içine doğduğu kültürün kimliği üzerinde yoğunlaşmış ve Nazi geçmişiyle ilgili olarak üstü örtülenle, söylenmeyenle yüzleşme ve hatta sorgulama çabası içine girmiştir (Gündüz ve Enginoğlu, 2018). Bu durumu resimlerinde kullandığı temalar, gerek kişisel gerek gizli ve ulusal bir hastalık olarak yaşadığı Almanya’nın kültür değerlerini içeren geçmişidir. Alman Nazizminin karanlık

döneminin topluma yaşattığı korkunç olayları, resimlerinde sembolik malzemeler kullanarak göstermiştir. 1969 yılında yaptığı ve nazi selamını yeniden canlandırdığı ‘‘Sembolik Kahramanlar’’ adlı resminde ‘‘Görsel 1’’ kendi Alman doğası ve böyle bir hareketin kendisinde uyandırdığı ya da çağrıştırdığı tarihi, ironi yaparak figür üzerinden anlatması figüre getirdiği yeni bir yaklaşımdır. 1943 yılında yayınlanan bir makaleden de esinlenerek verdiği bu ironik başlıklı çalışmasında, modern sanatta sürrealizm ve sembolizmden çok daha farklı olarak doğanın, mekanın genişlemesine karşılık figürün küçülmesi ise yeni bir anlatı biçimidir. Ayrıca bireysel, psikolojik oluşum yerine toplumsal sorunlara odaklandığı eserinde kullandığı fırça vuruşları dışavurumcu etkilere sahip iken resme hakim olan koyu yeşilin tonları ile siyah renkler ve figürün hemen arkasında gri rengini kalın boya tabakası şeklinde kullanması savaşın ve geçmişin izlerini renkler üzerinden de ifade ettiğini gösterir. Modern resimdeki biçimsel kaygılar Kiefer’in bu çalışmasında kendisini figüre bırakırken Art Brut’ün naif ve çocuksu sanat anlayışından da beslendiği görülür.



**Görsel 3.6.1.1.1** Anselm Kiefer, Untitled (Heroic Symbols) (Sembolik Kahramanlar), 1969, kağıt üzerine suluboya, guaj ve karakalem, 37,8 cm x 45,4 cm Erişim: 20.05.2023 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486543>

Kiefer’in, çağdaş sanat sürecinde, sanatın sanatçıya kullanmakta ve anlatmakta sınırsız özgürlük tanıdığı söylemleri figürler üzerinden anlatmaya çalıştığı da görülmektedir. Bu amaçla savaşın yıkıcılığını ve tahribatını anlatan konuların yanında mitoloji, felsefe ve doğu mistisizmi ile de ilgilenen sanatçı özellikle mitolojik hikayeleri kullanarak figür resimleri yapmıştır. Bu çalışmalarından bir tanesi de 1979 yılında yaptığı ‘‘Herzeleide’’ adlı eseridir (Görsel 2). Mitolojik bir hikayeden esinlenerek kağıt üzerine suluboya ve guaj tekniği ile yaptığı bu çalışması, savaşta oğullarını feda ettikleri için yüceltilen annelerin çektikleri acıyı anlatmaktadır. Almanca ‘‘Acı çeken kalp’’ anlamına gelen resimde, kadını elinde bir palet ile resimlemesi ise dünyanın bir sanatçının paletinin şeklini alması şeklinde yorumlanırken

sembolik bir ifade aracı olarak kullanması da figürde yeni bir yaklaşımdır. Palet üzerinde kullandığı renkler ile figürün bedeninde ve fonda kullandığı renklerin aynı olması yüzeyin önemini vurgulamaktadır. Resimde siyah yatay ve dikey çizgiler ile soyut sanata gönderme yapan Kiefer, ışığı sadece figürün yüzünde ve kollarında kullanmış bedenini ise fonda kullandığı renklerle bütünleştirmiştir. Resimde ilgi çeken bir nokta da resme adını verdiği yazıyı fonda kullanmış olmasıdır. Böylece grafiti özelliğini fonda kullanarak çağdaş sanat içerisinde çoğulcu bir anlayışı benimsediğini ve her türlü tekniği yüzeye özgürce aktardığını göstermiştir. Bu özelliği ile de figüre yeni bir yaklaşım getiren çalışmasında iç dünyasını görmenin mümkün olduğu koyu kahve ve koyu mavi renkler ise Nazi Almanyası'nın soykırımını hatırlatan anlamsal çağrışımlar kurmasına sebep olan renklerdir.



**Görsel 3.6.1.1.2** Anselm Kiefer, Herzeleid (Acı çeken kalp), 1979, tuval üzerine suluboya, guaj, 47,9 cm x 35,9 cm <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486549>

Kiefer, 1960'lı yılların Almanya'sında insanların sanki yakın geçmişte hiçbir şey olmamış gibi davranmalarını sorgulamış ve söylenmeyeni göstermek istemiştir. Bunun için de yaptığı her figürasyon eserinde geçmişe gönderme yapmıştır. Figürlerini anlatmak istedikleri için bir araç olarak kullanırken, dışavurumcu renkler kullanması ile figüre dönüşte önemli bir rol üstlenmiştir.

### 3.6.1.2. George Baselitz

Alman Neo-Expresyonizmin önemli bir temsilcisi olan Baselitz (1938-), 1950'lerin sonu ve 1960'ların başında soyut sanatın karşısında durarak ve onun yerine kökleri Art Brut'e ve zihinsel hastalıkları ele alan psikotik sanata dayanan kişisel, ifadeci figüratif sanatı getirmeyi amaçlamıştır (Kozlu, 2012). Bu amaçla 1963 yılında Berlin'de ilk kişisel sergisini açan Baselitz'in, ilk resimleriyle soyuta ve taşizme karşı çıktığını da gösteren, sembolik olarak vücut uzuvları ve cinsel görüntüler içeren sergisi skandala yol açmıştır. 1965'te Floransa'ya giden Baselitz'in bu yolculuğu, onun saf bir klasizm'e yönelmesine neden olmadıysa da figüratif sanata hayranlığını pekiştirmiştir. 1960'larda soyut sanatın karşısında duran Baselitz, daha çok zihinsel hastalıkları ifade etmeye çalıştığı Vincent van Gogh (1853-1890), Edvard Munch (1863-1944), Emil Nolde (1867-1956)'deki psikotik ve sezgisel içeriğe dayanan, ifadeci figür sanatına yaklaşmayı amaçlamıştır (Devrim, 2002/4).

Baselitz, Alman dışavurumcu geleneğini canlı tutmaya çalıştığı kompozisyonlarındaki figürlerini önce izole edip sonra parçalamıştır. 1960'larda çalıştığı figürler genellikle savaştan dönen askerlere veya kıyamet manzaralarında dolaşan köylülere benzemektedir. Resimlerine "Yeni Tipler" adını veren sanatçı, resimlerinde ki figürleri kahramanlar, isyancılar ve çobanlar olarak isimlendirmiştir. Bu resimlerinde birisi olan "The Great Friends" "Görsel 1" de, düşmüş bir Amerikan bayrağının önünde kabus gibi bir boşlukta yürürken el ele tutuşan iki figürü tasvir etmiştir. Çağdaş yaklaşım olarak, estetik kaygıdan uzak olan bu resminde daha çok anlatıya odaklanmıştır. Konu ve tema bakımından bireysel değil toplumsal olan resim aslında bir isyan, başkaldırı ve siyasidir. Portrelerin bir durum portresinden ziyade daha çok sembolik imgeler olması çağdaş sanatta yeni bir yaklaşımdır. Yine figürlerde dışavurumun güçlü etkisiyle anlatışa, groteski anıştıran görünümleri ile de anatomik doğruluk hiçe sayılmış, biçim bozmalarla insan bedenini imgeye dönüştürerek figüre yeni bir yaklaşım getirmiştir. Baselitz'in çağdaş sanatta sanatçıların artık tuvale yeniden dönüşünü desteklercesine oldukça büyük ölçülerde çalıştığı bu eseri, izleyicide duygusal bir etki yaratmaktan tamamen uzak, toplumsal bir soruna odaklandığı figürleri ile belge niteliğinde ki bir çalışmasıdır.



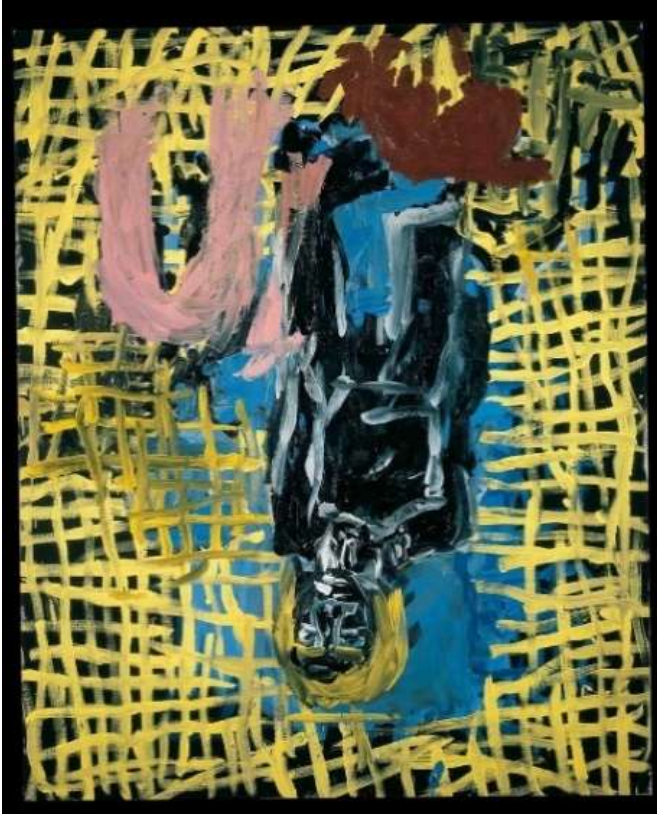
**Görsel 3.6.1.2.1** George Baselitz, The Great Friends, 1965, tuval üzerine yağlıboya, 250 x 300 cm  
Erişim: 20.04.2023 <https://www.artsy.net/artwork/georg-baselitz-the-great-friends>

Baselitz, 1969'dan itibaren fırça darbeleri ile Hitlerizm etkisinin görüldüğü baş aşağı duran resimler yapmaya başlamıştır. Tüm resmi baş aşağı çevirerek odağını resmin konusundan uzaklaştırıp onun tanınabilirliğini ve belge özelliğini ortadan kaldırmıştır (Fineberg, 2014, s. 412). Baselitz, bu yeni yaklaşımı ile konudan ziyade dışavurumcu resimsel özelliklere dikkat çekmek için yapmıştır. Resimlerine bakıldığında sanki asıl amacının izleyicilere meydan okumak ve onları rahatsız etmek olduğu düşünülebilir. Baselitz, izleyicinin özellikle grotesk ve rahatsız edici içerikler hakkında çok düşüncelerini sağladığına inanır.

1971 ve 1975 yılları arasında Mussbach'ta çalışmalarına devam eden Baselitz, beklenene karşı bir tavır, geçmiş ve şimdi arasında kalan Almanya'yı simgeleyen resimler yapmıştır. 'Der Ausgang-Karl' 'Görsel 2' adlı çalışmasında da figürleri doğru bir şekilde asılmış olarak görmeye alışkın olan izleyiciyi, figürlerini ters döndürerek alt üst etmekte ve klasik, baskıcı geleneklere, modern sanata karşı yeni bir yaklaşımla meydan okumaktadır. Genellikle anatomik yapılarını göz ardı ettiği figürlerinde büyük ve etkili boya kullanımı ile canlı ve çarpıcı renkler tercih eden Baselitz, bu çalışmasında da aynı şeyi yapmış ve kalın, güçlü fırça darbeleri ile insanın yeryüzündeki duruşunu, Nazi Almanyası'nın çirkin yükünü taşıyan, gelecek kaygısı içinde olan hırslı ve çaresiz bir genci temsil ederek sorguladığı görülmektedir.

Estetiği, uyum ve dengeyi reddettiği resminde figürlerin tanınabilirliğine, okunabilirliğine karşı çıktığı söylenebilir. Dikkati konudan çok tuval yüzeyindeki saf, dışavurumcu enerjiye çekmeye çalışan Baselitz, tuhaf gibi görünen figürlerle birlikte kullandığı katmanlı ve parlak renklerle önemli bir konuma yükseltmesine rağmen kabaca sürdüğü renkler, Grotesk haline

dönüşmüş ve hızlıca yapılmış etkisi vererek eserin ‘bitmişlik hissini’ hiçe saydığı bu ters figürler çağdaş sanatta yeni bir yaklaşımı göstermektedir.



**Görsel 3.6.1.2.2** George Baselitz, Der Ausgang-Karl, 1978, tuval üzerine yağlıboya, 162 x 200 cm  
Erişim: 22.04.2023 <https://artsandculture.google.com/asset/der-ausgang-karl-georg-baselitz/OQHQfd2Ui-Xg6w>

### 3.6.1.3. Sigmar Polke

1941 yılında dünyaya gelen Alman ressam ve fotoğraf sanatçısı Polke, 2010 yılında hayatını kaybetmiştir. 1963’te öğrenci olduğu yıllarda Gerhard Richter ile birlikte ‘‘Kapitalist Gerçekçilik’’ adında bir projede çalışmış, reklam dilini ve kitle kültürünü kullanarak soyut dışavurumculuğa karşı savaşımıştır. Bu savaşı sırasında dergilerden, gazetelerden imgeler ve fotoğraflardan yararlanmıştır (Türkmenoğlu, 2008).

1970’lerde George Baselitz ve Anselm Kiefer gibi yeni dışavurumcu ressamlarla birlikte Alman yeni dışavurumculuğun bireyselleşme yönüne atılmıştır. 1980’lerde ise fotoğraftan resme yönelen sanatçı bu dönemlerde çok daha büyük ebatlarda resimler yapmaya başlamıştır. Zaman zaman farklı resimler ve üslupları alıntılarla parodiye başvururken, modern sanatın ironik yorumunu da yapmıştır (Antmen, 2019). Her ne kadar farklı teknikler, yöntemler ve üslup kullansa da Neo-Expresyonist döneminde ki çalışmalarında figür

kullandığı da dikkat çekmektedir. 1979 yılında yaptığı desenleri resimlerinde biçimlendirici bir öge olarak kullanmış, fotoğraf imgeleri üzerinde çizgisel desenler oluşturmuştur.

Figürü ve soyutu aynı yüzeyde buluşturduğu “Üç Kız” adlı çalışması “Görsel 1” da yine bu dönemine denk gelmektedir. Karışık teknikle yaptığı resminde üç kadın figürünü, dönem dergilerinden alıntılar yaparak yapar. Kolaj estetiği, sanatta gerçeklik ve temsile dayanan farklı ifade biçimlerini birleştirdiği görülen bu çalışması figürün dönüşünü göstermektedir. Hem figüratif hem de soyut etkiler görülürken elle çizilmiş figürleri birleştirmesi figüre getirdiği yeni bir yaklaşımdır. Görsel kültür öğelerinin gittikçe arttığı bir dönemde Polke’nin bu çalışması sanat ile görsel kültür öğelerinin arasındaki belirsizliği arttırması açısından da figüre getirdiği yeni bir yaklaşımın örneğidir. Kontur deseni ve saydamlık görülen figürlerinde, resim ve desen arasında ki ayrımın kalktığı görülür. Mekanın ve zamanın belli olmaması aslında dikkati figürlere ve toplumsal bir konuya vermek istemesiyle ilgilidir. Kadın figürleri ayakta, sağlam, kendine güvenen figürler olarak tasvir ederken açık pembe ve sarı fon üzerinde resimlemesi erkek figürü ise siyah bir zemin üzerinde kadınların ayaklarının altında resimlemesi o dönemlerde kendisini göstermeye başlayan kadın hareketlerine bir göndermedir. Bu göndermeyi yaparken çağdaş sanatta figürde yeni yaklaşım olarak ironik ve yıkıcı şakalar oluşturmuştur (Türkmenoğlu, 2008).



**3.6.1.3.1** Sigmar Polke, Üç Kız, 1979, Kağıt üzerine akrilik ve karışık teknik, 99,8 x 69,9 cm Erişim: 26.04.2024 <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-p/polke-sigmar/sigmar-polke-uc-kiz-9414/>

### 3.6.2. İtalya Neo-Ekspresyonizmi ve Transavanguardia

İtalya’da Neo-Ekspresyonizm, “Transavanguardia” adıyla ortaya çıkmıştır. 1979’da Francesco Clemente (1952-), Sandro Chia (1946-), Enzo Cucchi (1949-) ve Mimmo Paladino (1948-) gibi İtalyan yeni dışavurumcuların ortak özelliği, figüratif resimlerinde kendi kişisel dünyalarını yansıtan imgeler kullanmalarıdır. Örneğin, Clemente, otoportreleriyle dikkat çekerken, Sandro Chia ise kuşağının önde gelen İtalyan sanatçısı olarak büyük İtalyan ressamlarının eserlerini mizahi bir yaklaşımla yeniden ele almasıyla tanınmıştır (Othman, 2023). Sanatçıların eserlerine bakıldığında genel olarak eklektik bir anlayışı, romantik ve nostaljik bir etkiyle yaptıkları görülür. Artpoverta ile ilişkilendirilen bu sanatçıların birçoğunun resimden koptukları bir dönemde Neo-Expresyonizm, resim düzlemini postmodern bakış açılarıyla yeniden ortaya koymuştur. Çünkü Transavanguardia sanatçıları belirsizliğin ve bilinmeyene doğru hareket etmenin sınırsızlıklarıyla tanışmışlardır (Şenel, 2023).

#### 3.6.2.1. Sandro Chia

1946 yılında İtalya’da doğan Sandro Chia, İtalya’nın üç büyük ‘‘C’’si olarak bilinen sanatçılardan biridir. Resmi yeniden canlandırmayı ve duyguyu resme yeniden katmayı hedefleyen sanatçı, 1971 yılında Floransa’daki Accademia di Belle Arti’de eğitimini tamamlamıştır. Ressam ve heykeltıraş olan Chia, Türkiye de dahil olmak üzere Hindistan ve Avrupa’yı dolaşmış, 1980’den sonra Amerika’ya yerleşmiştir. “Doğru zamanda doğru yerde olmak” düşüncesiyle hareket eden Chia, New York ressamları arasına girerek sanat birikimini Avrupa’da edinmenin ayrıcalığını yaşamıştır. Onun yapıtlarının kökenleri, kendi ifadesiyle, Giotto De Bondone (-1337)’den Picasso’ya uzanan süreçteki figür resmine dayanmaktadır. Konularını genellikle hareket halindeki insanlardan seçen Chia, oldukça güçlü çizgiler ve canlı renklere sahip paletini dinamik fırça hareketleri ile birleştirmiştir. Örneğin “hayalperest” adlı resminde “Görsel 1” kontrast renkleri de oldukça güçlü bir şekilde kullandığı görülmektedir. Figürün yeni bir anlatısını izleyiciye sunmaya çalıştığı bu resmi gerçeğin temsili olmaktan daha çok bir imge olarak karşımıza çıkar.



**Görsel 3.6.2.1.1** Sandro Chia , Der Traumende (Hayalperest), 1976, taş baskı 106x75 cm Erişim: 18.12.2023 <https://www.composition.gallery/art/sandro-chia-der-trumende>

Chia'nın bu eseri, boyasal resmin ağırlığını hissettirmesi açısından figürün dönüşünü kanıtlar niteliktedir. Kalın ve katlı bir boyama ile sağlanan doku (texture) kalitesi, ifadenin yalın ve anlaşılabilirliği ile uyum içinde olması ise figüre getirdiği yeni bir yaklaşımdır. Kübist etkilerin görüldüğü figüründe Picasso'dan etkilenmesi onun geçmiş dönem sanatına yaptığı bir atıftır. Kırmızı kalın kontur çizgileri direk göze çarparken figürün tamamında kullandığı kontur çizgileri estetik kaygı gütmemesi ve biçime önem vermemesi figürasyon için yeni bir yaklaşım iken sıcak-soğuk kontrast renkleri yan yana kullanması ekspresif yanını ortaya çıkarmaktadır. “İmgelem benim temel sorunumdur”, derken, görsel anlatımı belirleyecek bir zihin faaliyetinin bu resim için önemli bir konum olduğunu ortaya koyuyor. Teknik ve üslup olarak birçok yöntemi kullandığı eserinde mekanı, zamanı ve gerçeği hiçe sayması, bilinen, tanıdık öğeleri sıra dışı bir senaryoda ele alması da figür resminde yeni bir yaklaşımın göstergesidir.

### 3.6.2.2. Francesco Clemente

Neo-Ekspresyonizmin önde gelen sanatçılarından Francesco Clemente ( 1952-) İtalya ABD ve Hindistan'da yaşamış figürasyon sanatçısıdır. Göçebe ve gezgin olarak da bilinen sanatçının 1970'lerde ve sonrasında ki resimleri her tür eylemi sergileyen insan formu, insanın görünümü ve cinselliği, oryantal, minyatür, sembolizm, mistisizm ve mitolojilerdir (Menay, 2021). Gezgin olmasının da kendisine kattıklarıyla dünya çapında ki sanatsal ve kültürel simgesel öğelerle ilişkili olan Clemente özellikle 1970'lerde yaptığı Hindistan

gezisinde Hint geçmişiyle derin bir manevi bağ kurmuştur. Bu bağ için, geçmiş dönem usta sanatçıların pek çoğundan da etkilenmesinin altında yatan sebeplerden biri olduğu söylenebilir. Clemente'nin üslubu dışavurumcudur ama diğer çağdaşları gibi geçmişin ve bugünün sanatından etkilenerek eserler üretmiştir (Maney, 2021).

alışmaları incelendiğinde içeriğe önem verdiği görülen Clemente, 1980'lerde ağdaş sanatta figüratif sanata ve sembolizme dönüş yapmıştır. Otoportreleri ile de ünlü olan Clemente, birikimlerini simgesel öğelerle yansıtarak kendi otoportreleri üzerinden insanların dramatik ruhsal hallerine ve kimlik kavramlarına dikkat çekmek istemiştir (şenel, 2023). Örneğin "Görsel 1" deki çalışmasına dair 1980'lerde kendisiyle yapılan bir röportajda "On Dört İstasyon" da ki karakterlerin kim olduğu sorusuna, o bir "gece kişiliği" ve "benim için resimden resme değil, resimden resme gittiğim gece resimlerimdi" demiştir (URL-1, 2024). Hassas bir figüratif ressam olan Clemente, bu çalışmasında ve bu çalışmanın diğer serilerinde gezdiği her ülkeyi bir istasyon olarak görmüş ve o istasyonda kendi kişiliğini yeniden keşfetmiştir. Gece içerisinde figürü deformasyona uğratmış, fırça vuruşları dışavurumcu tavrını ortaya koymuştur. Gece içerisinde ışığı oldukça parlak kullanmış; belli ki gerçekten gece içerisinde bu ışığı görmüş. Hayatım boyunca spot ışıklarına karşı savaştığını dile getiren sanatçı spot ışıkları için "bir nesneye dönüştürüyor. Resmin ışığını düzleştirir" demiştir. Ona göre ışık resmin içinden gelmelidir. Resim ona doğrultulmamalı! (Dambrot, 2021, s.112). Söylediği bu cümleleri desteklercesine yaptığı çalışmalarında, ağdaş sanat içerisinde kendisine referans olarak sanat tarihinden çok düşünceye odaklanması ve onlarla bağlantılı sembolik bir dili kullanması figüre getirdiği yeni bir yaklaşımdır. Kendisini farklı görünümlerde betimlediği pek çok eseri, bir kimlik çoğulluğunun ötesine uzanarak zamansızca kapsayıcılığı ve sınırsızlığı çağrıştırmaktadır. Bu yönüyle onun eserleri, modern kapsamların, belirli ve sınırlı alanların, sabit tanımların ve çerçevenin dışına taşarak postmodern çoğulculuğun ve müphemliğin altını çizmiştir (şenel, 2023, s.142).



**Görsel 3.6.2.2.1** Francesco Clemente, On Dört İstasyon, No. XII, 1981-1982, keten üzerine yağ ve balmumu, 198 cm x 236 cm Erişim: 20.04.2024  
<https://www.christies.com/en/stories/francesco-clemente-a-profile-of-the-italian-painter-992f7e118eb349a2a972d5c3e44b59ba>

Neo-Ekspresyonist sanatçı Clemente, geçmişin ve bugünün sanatında biriktirdiği tüm kültürel değerler ile klasizm ve çağdaş sanatı bir arada kullanarak çoğulcu bir yaklaşım sergilemiştir. Rönesans'tan günümüze Batı resim geleneğini benimseyerek, New York'ta dönemin önde gelen ressamılarına arasına gelişini simgelediği resimlerinden biri olan “İçeri dışarı” çalışmasında ki “Görsel 2” figürlerinde maniyerist etkiler görülmektedir. Doğu ile batının buluşmasını, her iki kültürde de kendisinin var olduğunu göstermiştir. Resmin sol tarafı batıyı sağ tarafı ise doğuyu, oryantalizmi simgelemektedir. Figürlerini birer sembolik tavır içerisinde betimlemesi figüre yaklaşımını gösterirken, resimde ki iki figür de sanki kendi fotoğraflarını çeken bugünün fotoğraf sanatçısına ya da izleyiciye bakıyor gibiler. Mekansal ilişkiler ve perspektif aynı şekilde düz iken renkler ise resmin sol tarafında daha soluk, sağ tarafında daha canlı olarak boyanmıştır. Çağdaş sanata figüratif bir yaklaşımla eğilerek figürasyon geleneğine bağlı kaldığını gösteren Clemente, biçimi abartılarla, çarpıtmalarla, ifadeyi artıran her türlü ritme yer vererek de figür resmine yeni bir yaklaşım getirmiştir. Üslup olarak tam bir sınıflandırmaya dahil olmayan Clemente, resimlerini duvar kitap, kağıt, tuval gibi farklı yüzeyler üzerine suluboya, guaj, pastel, yağlıboya, baskı resim, desen gibi birçok tekniğini yani işine yarayacağını düşündüğü her türlü sanatsal malzemeyi karışık teknik anlayışıyla kullanarak, çağdaş bir sanatçı olarak gelenekten kopmadığını ve her iki dönemden de yararlandığını özellikle figür resimleri üzerinden göstermesi de figüre dönüşünü ve yeni yaklaşımını gösterir.



**Görsel 3.6.2.2.2** Francesco Clemente, İçeri Dışarı, 1980, kağıt üzerine guaj, el dokuması pamuk şeritle birleştirilmiş, 172 x 261 cm Erişim: 20.04.2024  
<https://www.wikiart.org/en/francesco-clemente/inside-outside-1980>

### 3.6.3. Amerikan Neo-Ekspresyonizmi

1940’lardan itibaren ABD’ de yaşanan Soyut Ekspresyonizm ile gerçek nesnelerin temsiline yer vermeden sadece renklerle ve şekillerle ifade edilen resimler yapılmıştır. Akım ilerleyen süreçte heyecanını kaybetmiş ve sanatçılar kendilerini figüre dönmekte özgür hissetmeye başlamışlardır. Soyut dönemlerde her ne kadar figür resmi yapanlar olsa da bunlar soyut ressamlar arasında oldukça cılız kalmıştır. Fakat figür resmine verilen kısa bir aradan sonra 1970’lerde özgün bir üsluptan ziyade ortak bir eğilimi yansıtacak şekilde genişleyen Neo-Ekspresyonizm Almanya ve İtalya’dan sonra Amerikada’ da kendisini güçlü bir şekilde gösterir.

Amerikan Neo-Ekspresyonistleri, Amerikan hayat tarzıyla mücadele etme yolunu seçmişlerdir. Bunun içinde genellikle Amerikan banliyöleri, şiddet, kadın bedenleri, erotizm gibi toplumsal sorunları figürleri üzerinden ifade etmişlerdir.

Amerikan Neo-Ekspresyonizmini temsil eden sanatçılar arasında Eric Fischl (1948-), Julian Schnabel (1951-), David Salle (1952-), Leon Golub (1922-2004), Jean-Michel Basquiat (1960-1988) vardır.

#### 3.6.3.1. Eric Fischl

Neo-Ekspresyonist Amerikalı sanatçı Fischl, 1948 yılında New York’ta bir banliyöde dünyaya gelmiştir. Banliyö ressamı olarak da bilinen sanatçı özellikle cinsellik konularını ele almış, kendine has bir yaklaşımla ele aldığı figürlerini, içinde yaşadığı toplumu gözlemleyerek resimlemiştir. 1972 yılında güzel sanatlar derecesini alan Fischl, resim

üslubu ve duygusu ile ‘‘Çağdaş Edward Hopper’’ (1882-1967) olarak gösterilmiştir (Menay, 2021). Ancak Fischl, Hopper’ın Orta Amerika sıkıntısına şiirsel görüşünü, taşra nevrozlarına ve baskılarına yönelik araştırmalarına aktarmıştır. Ne çok hızlı ne çok yavaş akan anlatılara tutunan sanatçının resimsel gerçekliği aslında toplumsal sorunlarla ve toplumun sıkılganlığı ile ilgilidir (Hopkins, 2008, s.243). Amerika’nın şatafatlı yaşantısı yerine, kenar mahalle yaşamlarını ele alması bazı çevreleri rahatsız etmesine rağmen, Fischl acımasız bir gözle gerçekçi resimler yapmaya devam etmiştir. Bazen genç bir erkeğin bastırılmış cinselliğinin dışavurumunun, bazen de insan vücudunun kusurlarına odaklanılan resimlerdir bunlar. Gündelik hayatın içinden çekip çıkardığı konular, çoğu zaman sıradan gerçeklerin abartılarak da izleyicide rahatsızlık hissi uyandırdığı görülmektedir. Gündelik yaşamı figüratif eserleriyle ele alıp, onları teatral bir içerikle anlatarak figüre yeni bir yaklaşım getiren Fischl, figürlerini bir filmde ya da fotoğraftan kesitler izleniyormuş duygusu ile fotoğraf karelerinde yaşanan ana tanıklık eden kesitler halinde sunmuştur (Burunsuz, 2015). Buna örnek olan çalışmalarından birisi 1983 yılında yaptığı ‘‘Best Western Study’’ ‘‘Görsel 1’’ adlı çalışmasıdır. Bu resminde Amerika’nın orta sınıftan bir çocuğunun sıradan bir anına tanıklık edilmektedir. Hiçbir misyon ya da bir şeyi anlatma kaygısı olmadan, yaşamı olduğu gibi yansıtması figürün yeni bir yaklaşımla dönüşünü göstermektedir. Oldukça basit ve sıradan bir boyama tekniği ile çalıştığı bu resminde aslında 1955 ve sonrasında Pop-Art’ın renkli imgeleri ile yansıttığı Amerika’nın diğer yüzünü yansıtması Fischl’in geçmiş dönem sanat akımlarını kendi çağı ile sentezlediğini figürleri üzerinden göstermesi yeni bir yaklaşımdır.



**Görsel 3.6.3.1.1** Eric Fischl, Best Western Study, 1983, tuval üzerine yağlıboya, 198,1 x 274,3 cm  
Erişim: 22.03.2024 <https://tr.pinterest.com/pin/375558056421046310/>

### 3.6.3.2. Julian Schnabel

1951 yılında Brooklyn, New York'ta dünyaya gelen Yahudi asıllı Amerikalı yönetmen ve ressam Schnabel, ailesi ile birlikte Teksas Brownsville'ye taşınmış, gençlik yıllarında sanatçı olmaya karar vermiştir. Bir rock grubunda da çalan Schnabel, çok yönlü ve üretken bir kişiliğe sahiptir. Onun bu çok yönlülüğü ve yaratıcı çeşitliliği ilerleyen yıllarda yaptığı çalışmalarında da kendisini göstermiştir.

1973 yılında Houston Üniversitesi Güzel Sanatlar bölümünden mezun olduktan sonra New York'a dönen Schnabel İspanya'nın ünlü mimarı Antonio Gaudi'nin (1852-1926) mimarisinden özellikle Park Güell'in mozaiklerinden etkilenmiş ve bu etkilenmeyi tabak, cam parçaları kullanarak assemblaj çalışmalarına taşımış, gerçek ve görüntüyü parçalanmış yüzeylerle anlatmaya çalışarak figüre farklı bir açıdan yaklaşmıştır.

New York'ta sanat üretmeye ve çalışmalarını tanıtmaya çalışan Schnabel, 1979 yılında ilk kişisel sergisini açmış ve büyük bir ticari başarı elde etmiş hemen ardından hem "Zeitgeist" hem de "Resimde Yeni Bir Ruh" sergilerine katılarak assemblaj çalışmalarını burada da sergilemiştir. 1980'lerde üç kişisel sergi daha açan sanatçının bu dönemlerde sık sık Andy Warhol ile görüştüğü de bilinmektedir. Popüler kültürün nesnelerinden yaptığı çalışmalarında Warhol'un sanatından etkilendiği görülürken tıpkı Alman Neo-Expresyonistleri gibi Joseph Beuys'tan da etkilenmiş ancak performans yerine düşüncelerini yüzeye aktararak göstermiştir. Avrupa mitleri ve çağdaş Amerika görüntülerini kendi üslubuyla birleştirerek, hem soyut hem de figüratif öğeleri bir arada kullandığı eklektik resimler ile figüre yeni bir yaklaşım getirmiştir (Özcan, 2018).

Biçimsel çoğulculuğun, bütün zorunlulukların ve kuralların reddedilmesi ruhundan ortaya çıkan Schnabel, büyük ebatlı resimler yaparak sanat tarihinden kendine uygun gördüğü sanatçıların eserlerini, kendine ait olan konular ile üst üste bindirerek kullanmıştır. Kendine mal ettiği bu çalışmalarını, tarihsel ve kültürel olgular içinde kavramsal paradigmalara bağlantı kurarak oluşturmuştur (Kozlu, 2012). Schnabel'in yaptığı bu ilk çalışmalar oldukça şaşırtıcı ve çılgın bulunurken sanat eleştirmeni Clement Greenberg, Schnabel için "Schnabel resim çizebiliyor ama resimleri berbat" demiştir (Barrett, 2020). Ama Schnabel her zaman çalışmalarında farklı malzeme kullanımında kararlı olmuştur. Ayrıca kırık cam ve tabakların yanında; ağaç parçalarını, sahne malzemelerini, kadife, linolyum, halı, hayvan derisi gibi farklı yüzeyleri de kullanmıştır. Böylece yüzey üzerinde farklı malzemelerle çıkıntılar oluşturarak durağanlığı da ortadan kaldırmıştır.

Örneğin Schnabel'in, "Görsel 1" de görülen büyük ölçekli portre resminde kullandığı çeşitli malzemeler ve araçlar ile resmini desteklediği görülür. Kırık tabaklar ve cam gibi parçaladığı malzemeleri ve doğada bulunan daha birçok farklı nesneleri, çağdaş resmin eğilimleri içinde düzenleyerek dışavurumcu duruşu ve figürü yeniden hareketlendirmeye yönelik girişimde bulunmuş ve resmin sonunun geldiği görüşünü kabul etmemiştir ( Kozlu, 2012). Schnabel, tanınabilir bir figürü farklı bir duruş pozu ile ahşap bir zemin üzerine, popüler kültür ile beraber kiçe ait olanları, geçmişin izlerini ve sanat eserlerini kendi sanat anlayışıyla birleştirerek sunmuştur. Neo-Ekspresyonist bir sanatçı olarak Schnabel, figüre farklı sanatsal yaklaşımı ile 'Kötü Resmi' ya da 'kiç' olanı sergilemekten çekinmemiştir.



**Görsel 3.6.3.2.1** Julian Schnabel, Sylvie, 1987, ahşap üzerine yağ, levhalar ve bono, 188 cm x 152,4 cm Erişim: 20.05.2023 <https://www.julianschnabel.com/paintings/plate-paintings-items/untitled-sylvie>

1980 yılında yaptığı "The Exile" "Görsel 2" adlı çalışması da yine bu stilde yaptığı bir çalışmadır ki burada geyik boynuzu gibi oldukça farklı bir malzeme kullanmıştır. Schnabel, çalışmasında postmodernist anlayışı resmine taşıırken, Caravaggio'nun resminden alıntılardıkları ile bir taraftan yüksek sanata gönderme yaparken, diğer taraftan kadife ve geyik boynuzu gibi düşük kültür ve kiç'e ait malzemeleri kullanması da postmodern anlayışı desteklediğini gösterir (Kozlu, 2012). Çalışmasında, fonda soyut etkiler yaratmış ve bu soyut görüntünün önüne iki figür yerleştirmiştir. Resmin solunda geyik boynuzunun hemen önünde yaptığı figür ile sağ tarafta kukla görünümünde yaptığı figürü farklı iki teknikle çalışmıştır. Figürler arasında geyik boynuzu ile bir ilişki kurulmuş olması bize resmin bir anlatısı olduğunu gösterir. Sol taraftaki figür daha gerçekçi bir üslupla çizilmişken sağındaki figür kaba, kontur çizgileri ile karikatürize edilmiş bir şekilde resimlenmiştir. Burada iki

figür üzerinde iki farklı tekniği aynı yüzey üzerinde uygulaması figürde yeni bir yaklaşımdır. Gerçek olanla sahte olanı yan yana getirmiş, bunu kullandığı farklı malzemelerle ve boya ile desteklemiştir. Schnabel, figür resminde yeni bir yaklaşım olarak görülen eklektik ve plüralist anlayışı da bu çalışmasında bir arada kullanmıştır.



**Görsel 3.6.3.2.2** Julian Schnabel, The Exile (Sürgün), 1980, ahşap üzerine yağ ve geyik boynuzu, 228,6 cm x 304,8 cm Erişim: 23.04.2023 <https://glasstire.com/2014/05/09/julian-schnabel-at-the-dallas-contemporary/>

### 3.6.3.3. David Salle

1952'de Oklahoma'da Yahudi göçmen bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Salle, çağdaş resmin figüratif sanatçısıdır. Amerikan Yeni Dışavurumculuğunda kadın bedeni, erotizm, şiddet gibi konularla ön plana çıkan Salle, 1970'lerin başlarında California Güzel Sanatlar Enstitüsü'nden mezun olduktan sonra inanç ve varoluş sorunsalları üzerine düşünmüş ve resimlerinde bireyin varoluşunu yeniden yorumlamıştır. Özellikle yaptığı figüratif resimleri ile resmi yeniden nitelendirmiş, yeniden kurgulamış ve resimde çok anlamlılık sürecinin doğmasına yol açmıştır. Aldığı fotoğraf eğitiminin de etkisiyle baskı ve resim çalışmalarını, genellikle yan yana yerleştirilmiş ya da üst üste konulmuş gibi görünen görüntülerden oluşturmuştur. Çoklu katmanlar şeklinde oluşturduğu bu görüntülerde bazen popüler kültürden, porno dergilerinden yararlanırken bazen de geleneksel sanat tarihinden yararlanarak figür resmine farklı bir boyutta yaklaşmıştır (Burunsuz, 2015).

Eklektik çalışmalarında bir anlatı yok, ancak seçtiği imgeler rastgele olmaktan uzak, birbirleriyle çapraz referanslı diyebileceğimiz tanınabilir görüntülerdir. Bu görüntüleri, çeşitli farklı stilleri, dokuları birleştirerek değiştirir ve yeni bir görüntüye dönüştür. Yüce ve soylu sanatın önemli görüntüleri birbiri içinden geçiyormuş etkisini verirken, farklı kültürel

kaynaklar arasında ayırım yapmamış, resimleri için genelde fotoğraftan çalışmış, birbirinden kopuk öğeleri kullanarak figür resminde yeni imgeler yaratmıştır (Can, 2017).

David Salle'nin resimlerinin görüntülerden oluştuğundan yukarıda bahsetmiştik. Bu görüntüler geometrik formlarla ayrılarak; fakat birbiri üstünü örtmeyerek eklemellenmiş bir sürecin sonucudur. "Görsel 1" deki çalışmasına bakıldığında gerçekçi boya sürüşleri, çizgisel dönüşümlerle, kesintili mozaik bölümler ve kolâjla biçimlenmiş (Can, 2017). Teknik ve malzeme açısından Pop-Art etkilerinin görüldüğü bu çalışmasında teatral bir dil göze çarpar. Resimlerinin birçoğunda görüldüğü gibi arkasını görebileceğimiz, içerisinden geçebileceğimiz, şeffaf ve boşlukları olan bu resimde sol taraf siyah-beyaz, sağ taraf ise renkli olan iki kadın figürünün bulunduğu fotoğrafları mozaik parçası gibi yan yana getirmesi figürasyonda yeni bir yaklaşımdır.



**Görsel 3.6.3.3.1** David Salle, We'll Shake the Bag, 1980, tuval üzerine akrilik, 121,9 x 182,9 cm  
Erişim: 22.04.2024 <https://www.davidsallestudio.net/plateE02.015.html>

Neo-Ekspresyonist sanatçı Salle, çağdaş sanatta figürlerine eklektik ve plüralist yaklaşımları ile öznelğin, bireysel olanın kavramlara yansıtıldığı şekliyle yaklaşmıştır. Renk ve fırça sürüşleri, coşkulu anlatımla birlikte, geçmişten yararlanarak ironik bir anlatımı göstermesi açısından figüre yeni bir yaklaşım getirmiştir.

Salle'nin "1980'lerin başında pek çok kişiye sanat tarihinin yeniden rayına girdiği duygusunu veren yapıtları resmin muhteşem bir biçimde yeniden doğuyordu; ne ki bunun çağdaş sanatın evriminde değil beğeni tarihinde bir epizod olduğu ortaya çıktı"(Danto, 2020, s.135). Çağdaş sanat, farklı mekanları birbiri ile alakasız gibi görünen imgelerle kurmaca bir düzenle sergilerken, toplumsal gerçekçilik de Salle'nin birçok

alışmasında olduğu gibi ‘‘Muscular Paper’’ adlı çalışmasında da ‘‘Görsel 2’’ parçalara bölünmüş görüntüler vardır (Fırıncı, 2012).



**Görsel 3.6.3.2** David Salle, Muscular Paper, 1985, tuval üzerine yağlıboya, sentetik polimer boya ve kömür, boyalı ahşap, üç parçalı 249,3 x 475 cm Erişim: 22.04.2024 <https://www.moma.org/collection/works/79555>

Geometrik bölümlerle parçalanan bu çalışmasında Pablo Picasso’nun 1931 tarihli ‘‘Bather with beach ball’’ ‘‘Görsel 3’’ heykelinin fotoğrafını tasvir etmiştir. Orta bölümde Jusepe de Ribera’nın (1591-1652) ‘‘Yumru Ayaklı Çocuk’’(1642) ‘‘Görsel 4’’ adlı tablosu’ndan alınan bir kafa iki kez yan yana yer alınırken, sağ bölümde ise Alman ressam Max Beckmann’ın (1884-1950) ‘‘The Iron Bridge’’ adlı çalışmasının ‘‘Görsel 5’’ bir baskısından alınan köprü’nün kopyasını referans olarak almıştır.



**Görsel 3.6.3.3** Pablo Picasso, Bather with Beach Ball, 1932, Heykel, Erişim: 21/05/2024 [https://www.pablopicasso.org/bather-with-beach-ball.jsp#google\\_vignette](https://www.pablopicasso.org/bather-with-beach-ball.jsp#google_vignette)



**Görsel 3.6.3.3.4** Jusepe de Ribera, Yumru ayaklı çocuk, 1642, tuval üzerine yağlıboya, 164 cm x 94 cm Erişim: 21/05/2024  
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:El\\_patizambo,\\_por\\_Jos%C3%A9\\_de\\_Ribera.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:El_patizambo,_por_Jos%C3%A9_de_Ribera.jpg)



**Görsel 3.6.3.3.5** Max Beckmann, The Iron Bridge, 1922, tuval üzerine yağlıboya, 42 cm x 25 cm Erişim: 21/05/2024 <https://www.sanatinoykusu.com/max-beckmann/>

Bu referansların üzerine ise öne çıkmak için yarışan ve çoklu, değişken anlamlar içeren, belirgin olmayan ve sanki ilgisizmiş gibi görünen imajlar ve kalıplar yapmıştır. Bu bağlamda kolajı anımsatan ve kendi özünden koparılan imgelerle çağdaş figüratif bir sanatçı olarak eklektik bir tutum sergilediği görülürken yine çağdaş sanatın merkezinde

yer alan pastiş yöntemini de alıp eserinin hem biçimi hem de içeriği haline getirmesi, figüratif resimde yeni bir yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır.

### 3.7. Postmodernizm

Postmodernizm Türk Dil Kurumunda ‘‘ modern-sonrası’’, 1980’lerden sonra ortaya çıkan bazı düşünce akımlarına verilen ad’’ olarak tanımlanmaktadır. Bununla beraber farklı kaynaklarda modernizmden devam eden veya daha derin olarak modernizmden kaynaklanan sorunların aşılmaya çalışılması anlamında da açıklandığı görülmektedir. Postmodernizm tek bir kalıba sığmaması nedeniyle sınırları ve kapsamı belirlenmiş bir sanat anlayışı olarak görülmemektedir. Bütün kültür tarihinin ve malzemenin özellikle kendisini konulaştırmış ve onu bir anlatım nesnesi haline getirmiştir. Göndermeler yoluyla bütün sanat tarihini birbirine bağlamış ve kültürlerin artık sadece kendi topraklarında değil, diğer kültürlerin topraklarında da bir miras olarak kabul edilmeye başlanmasına sebep olmuştur.

Postmodernizm birçok eleştirmen (felsefeci) tarafından gelişigüzel ve kapsamsız olarak nitelendirilmiştir (Whitham ve Pooke, 2010). Paul J. Feyerabend (1924-1995)’in anarşist bilgi kuramında önemli bir yere sahip olan ‘‘ne olsa uyar’’ aforizmasından da esinlenmiş, hiçbir ihtimali dışarıda bırakmak istemeyen çoğulcu anlayışı (plüralizm) benimsemiştir (Bozkurt, 2012).

1950’ler ve 1960’larda bazı yazarlar ve sanat eleştirmenleri tarafından başlangıçta Postmodernizme kültürel alanda ve akademik disiplin içerisinde karmaşık anlamlar yüklenmiş ve kavramın belirsiz bir hal aldığı yönünde ortak bir görüş ileri sürülmüştür. Fakat 1970’lerin sonlarına doğru hatta 1980’lerden itibaren popüler olan bu kavram ‘‘yüksek sanat’’ında otoritesine alternatif bir sanat anlayışı olurken, radikal bir devrimin gerçekleştiği, kuralların ve ilkelerin olmadığı, belirsizlik, parçalanma, melezleşme, ironi, ‘ben’in yitimi, katılma, metinsellik, geleceğe dönüş, ‘her şey gider’’ ve çoğulculuğun söz konusu olduğu bir dönemi, bir durumu ifade ettiği söylenebilir (Hatipler, 2017; Şahin, 2007). Ayrıca Postmodernizm kavramının asıl ifade ettiği nokta; modernizmin dışladığı, geçmişte kaldığı varsayılan kavramların ve uygulamaların yeni baştan sanat alanına kabul edilip yaygınlaştırıldığı bir süreç olduğu ifade edilmektedir (Kuş, 2019).

Postmodernizmi anlayabilmek için postmoderniteyi ve postmodernliği kavramak gerekiyor, ancak sınırlılıklarını ve özelliklerini ortaya koyabilmek için ise ona ‘‘modernite’’ ile ilişkisi içerisinde yaklaşmak gerekmektedir. ‘‘Modern’’ kelimesi Latince ‘‘modernus’’tan türetilmiştir ve bir zaman kavramı olarak eskiye ve antikiteye karşı olmuştur. Bu haliyle ilk defa 5.yüzyılda Hristiyan dünyasını Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için kullanılmıştır.

Avrupa’da Antik Çağı bir model kabul ederek ve kendini onunla karşılaştırarak yeniden konumlama çabası “modern”dir (Bal, 2015). Bu anlamlardan yola çıkıldığında ‘Modernite’ eskimiş, faydasız, gerici, yozlaşmış inanış şeklini, tüm düşünce, sosyal yapı ve kültürel değerleri reddetmiş, yeni, çağdaş, güncel, iyi, güzel ve pragmatik olanı benimsemiştir. Modernizm ise; moderniteden ortaya çıkmış ve 19. yüzyıl ortalarında Avrupa’da özellikle Fransa’da etkisini göstermeye başlamıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar kültürel, sanatsal ve toplumsal yenilenme modernizm ile temellendirilmiş ancak Birinci Dünya Savaşı modernizmin sonunu hazırlarken postmoderniteye geçişe sebep olmuştur. Bu geçiş temelde mimarlık, edebiyat, güzel sanatlar gibi sanatsal alanlarda yeni kültürel biçimlerin işareti olarak başlamış ve zamanla birçok disipline de ayrılmıştır.

Postmodernite ve postmodernizm sıklıkla karıştırılan, birbirleriyle çelişecek kadar başka anlamlara gelebilmektedir. Hatta günümüz düşünürleri tarafından da hala aralarındaki farkın netleştirilememiş olduğu, postmodernizm ile ne denilmek istendiğini bilemediklerini açıklıkla dile getirmektedirler (Uzun ve Hüsrev, 2002). İhab Hassan, postmodernizm ile postmodernitenin ayrımını yaparken, art zamanlı bir yaklaşımın yerine eş zamanlılığı koyarak, birini genel, ötekini bu genelin içine yerleşmiş daha özel ve sınırlı bir durum olarak görmüştür (URL-2, 2011). Postmodernite kavramı, postmodernizmin tamamıyla olgunlaşıp bağımsız bir düşünce biçimine varmadığı yani “izm”e henüz dönüşmediği ancak modern düşüncenin artık fonksiyonunu yitirmeye başladığı, bunalımlar yaşadığı postmodern döneme geçiş süreci olarak ifade edilmektedir. Bir başka deyişle postmodernizm, postmodernitenin temelleriyle şekillenmiştir denilebilir.

Birçok postmodernist, postmoderniteyi postmodern durumla ifade etmeye çalışır. Özellikle Fransız düşünür Jean François Lyotard’ın Avrupa’da 1979 yılında yayınlanan “Postmodern Durum” adlı kitabı sanatçılar ve düşünürler üzerinde etkili olmuş, günümüze kadar süren çok kültürlü bir anlayışı kapsarken modern sanatın yerleşik kurallarına meydan okumayı da temsil etmiştir. Lyotard (2013)’a göre postmodern durumda evrensel bakış açısının, ilkelerin ve bütünlüğün yerini, farklılıkların kutsanması, ilkesizliğin yüceltilmesi, bireysel bakış açısı ve göreliliğin egemenliği almıştır (Gül, 2016; Özcan, 2022).

Postmodernizmi, modernliğin geldiği en uç nokta olarak gören Lyotard, Postmodern Durum (2013) adlı kitabında “rasyonellik”, “aydınlanma”, “evrensellik”, “özgürlük” gibi modernizmin üst-anlatıları olarak gördüğü kavramların işlevlerini yerine getiremediğini, başarısız olduklarını ve bu yüzden de toplumda bu üst-anlatılara karşı şüphe ve inançsızlığın oluştuğunu ve bunun beraberinde postmodern durumu yani yeni bir yaşam tarzını ortaya

çıkardığını ileri sürmektedir. Bu bağlamda postmodernitenin sosyal ve ekonomik koşullar ile bu koşulların ortaya çıkardığı ruh halini, postmodernizmin ise kültürel bir mesele ve sanatta meydana gelen değişim ve gelişmeleri ifade ettiği görülmektedir.

Postmodernizm, modernizmin etkilendiği filozoflardan Descartes'in, "Düşünüyorum o halde varım." sözü ile Jean-Paul Sartre (1905-1980)'nin daha yakın bir döneme kadar bireyin özgür ve belirlenemez oluşuna dair bireyi evrenin merkezine alan varoluşçu tezini reddetmektedir. Bu durum bireyin değişimi etkileme veya yaratıcı olma yeteneğini önemsiz göstererek bireyi merkezden almaktadır (Barrett, 2020).

### **3.7.1. Postmodern sanatın ortaya çıkışı**

Postmodernizm, modernizmin getirdiği değerlerin, bağlılıkların, katı kuralların ve estetik anlayışın tümüne ya da çoğuna karşı bir duruş olarak ortaya çıkmış; bu karşı duruş postmodern sanatta kendisini çok belirgin farklılıklarla ve estetik biçimlerle göstermiştir. Güzel sanatların birçok alanında kendisini gösteren postmodernizmin amacı yok olan hayalleri yeniden geri getirmek değil eskinin geleneklerinden de yararlanıp yeni bir sanat dili oluşturarak, yeni kavramlar geliştirmek ve modernizmin dikkatinden kaçırdığı olguları fark etmektir (Özdem ve Geçit, 2013). Özgünlüğün ve kişisel üslubun zaman içerisinde önem kaybetmesi sonucu parodinin yerine pastiş kendisini göstermiş, üslup ve özgünlük sona ermiştir. Geçmiş üsluplar ve sanatçıların eserleri pastiş yoluyla taklit edilerek geçmiş tekrar yorumlanmış, kendisine yeni imgeler yaratmıştır (Erkan ve Erdal, 2021). New York Modern Sanatlar Müzesinin eski öğretmenlerinden biri olan Philip Yenawin; önemli bir postmodern görsel sanatlar sanatçısı olan Sherrie Levine'nin (1947-) modernist sanatçıların başyapıtları olarak bilinen eserlerini sahiplenmesinin ardından, "özgünlük yeni bir görsel yaratmaktan çok bir konuyu gündeme getirmekle ilgilidir. O ve diğer postmodernistlerin tavırlarında, güneşin altında yeni bir şey olmadığına göre özgünlükleri imkansızdır" (Barrett, 2020, s.58-59) diyerek postmodernistlerin bu inançla yola çıktıklarını ifade etmiştir. Postmodern sanatçılar 1960 ortalarından itibaren birçok resimsel dili bir araya getiren sanatçılardan oluşmaktadır. Bu sanatçılar postmodernizmin en belirgin örneklerini vermişlerdir. Farklı düşünceler, disiplinler, görsel işitsel unsurlar, video, fotoğraf, hazır nesne, asamblaj, boya gibi her yöntem ve tekniği bir arada kullanarak, teknolojik buluşlarında getirdiği bilgisayar ve uzay teknolojisi gibi yeniliklerle, içerik ve kavram yönünden sanatlarını beslemişlerdir. Bu yüzden postmodernist sanat, çeşitli mekanlarda, biçimlerde, dağınık ve dokusal, kimi zaman da kısa ömürlü olarak oluşturulmaktadır. Sanatın yeri ve anlamı kadar, sanatçının işlev ve rolü de yeniden biçimlendirilmektedir.

Kısaca, kültürel bir sanat alanında değilse bile farklı estetik anlamlar olasılığı açılmıştır (Şahin, 2012, s.106). Bütün bu olasılıklar ve yenilikler postmodernistleri kendisine çekmiş ancak onlar için bir gereklilik olmamıştır. Dünyanın sorunlarıyla, gerçekleriyle, hem eski hem de yeniyle uyum içinde olmuş ve onları sentezlemişlerdir (Menay, 2021).

### **3.7.2. Postmodern sanatın figüre etkileri**

Postmodernizmde özellikle insan figürünün kullanılış biçimleri geçmişten devralınan uygulamalardır. Eğer geçmişte sanata konu olmuş biçimler yeniden gündeme getiriliyorsa yapılacak en doğru şey geçmişle bugünün sentezinden yeni eserler üretmektir. Postmodernist süreçle birlikte, klasizm ve modernizmin çeşitli biçim, değer ve anlamları melez bir karışıma dönüşmüştür (Menay, 2021). Bu melez karışım klasizm ve modernizmde önemli sayılan insan figürünün, postmodernizm ile arasında benzerlik olduğunu düşündürse bile postmodern resimdeki insan figürlerinin, klasizm ve modernizmde ki figürlerden farklı olduğu görülmektedir. Klasizm ve modernizm figürlerde ideal olanı tasvir ederek resmin merkezine alırken, postmodernizm figürü artık resmin merkezine almamaktadır (Menay, 2021). İroni, pastiş, kiç, eklektisizm gibi birçok farklı resimsel dili bir araya getirip, (içeriği genellikle çevreci olmak, küreselleşmeyi ve dünya içinde çeşitliliği savunmak gibi ) daha birçok güncel konuları geçmiş ile birleştirir. Var olan durumu açık ve doğru bir biçimde yansıtırken kendi ilkelerini yani sanatın yaşamdan ayrılmaması gerektiğini, sanatın kendisinden başka şeylere gönderme yapabileceğini ve yapmak durumunda olduğunu, sanatın kendi biçiminden farklı bir şey olabileceğini ve olması gerektiğini gösterdiği görülebilir ( Barrett, 2020).

Postmodern sanatta sanat, soyut bir imgeleme yöntemi olmaktan çıkarak gerçeğin indisi haline dönüşmüştür. Baudrillard bu durumu, sanat ile gerçekliğin arasındaki sınırların ortadan kalktığı, yeni bir süreç (postmodern süreç) olarak tanımlamaktadır ( Özdem ve Geçit, 2013). Bu postmodern süreç, modernizmin kendisinden ödün vermeyen soyut ve kavramsal sanatla birlikte bir anlamda ortadan kaybettiği figür resminin de yeniden doğuşu olarak görülmektedir. Örneğin resimdeki yeniden doğuşun ilklerinden biri, New York'ta "Yeni İmge" resminin doğmasına yol açan Philip Guston (1913-1980), 1960'larda figür ve portre resmine yönelmiştir. 1969 yılında yaptığı "The Studio" su "Görsel 1" esrarengiz kapüşonlu bir şekilde kendi portresini çizdiği, kara mizah, kaba ve karmaşık kompozisyonu figüratif üsluba geçişte yaptığı bir çalışmadır. Puro için kukuletalı klansmen, kopuk uzuvlar, kablunun ucundan sarkan çıplak bir ampul, boyalar, fırçalar, şövale gibi tanıdık nesneleri yeniden kullanmıştır. Tanık olduğu Amerikan siyasetinin ikiyüzlülüğüne, savaşa ve

adaletsizliğe gönderme yapmıştır. Sarkan elektrik lambası ile Picasso'nun Guernicası'ndan esinlendiğini düşündürtürken geçmişin köklerinden yararlanması onun postmodern düşünceden beslenerek figürü yeni bir yaklaşımla ele aldığını göstermektedir.



**Görsel 3.7.1** Philip Guston, The Studio, 1969, tuval üzerine yağlıboya, 122 cm x 107 cm. Erişim: 10.03.2023 <https://www.artsy.net/artwork/philip-guston-the-studio>

Postmodernizm her ne kadar 1980'lerde aktif olarak gelse de, sanat tarihi kataloglarını karıştırarak geçmişin köklerinden beslenmeye çalışan Picasso 1950'li yıllarda günümüz postmodern sanatçıların yaptığıı tarif edercesine geçmişle geleceği sentezlemiştir. Bunu 1957' de İspanyol ressam Diego Velasquez'in 1656'da yaptığı "Las Meninas" "Görsel 2" resmi üzerinde 58 kez üzerinde çalışarak göstermiştir. "Görsel 3" İlk önce kompozisyonu yorumlamış daha sonra resmin farklı kesitlerini yatay ve dikey formatlarla büyötmüştür. Her zaman arayış içerisinde olan Picasso, yine özgün tavrı ile Las Meninas'ın sadece boyutlarını ve formatlarını değiştirmekle kalmamış; konudan uzaklaşmadan yeniden yorumlayarak resmi kendisine mal ederek figür resmine farklı bir üslupla yaklaşmıştır (Doyran, 2005/16). Resimde özellikle Picasso'yu en fazla etkileyen prensesin parlak elbisesi olmuştur. Elbisesi üzerine defalarca çalışmıştır. Işık-gölgeyi ve figürü tek renkli kompozisyon olarak kullanmıştır. Görölüyor ki Picasso'nun üslubu, yaptığı ironi, modern sanat süreci içerisinde, postmodern sanatçı düşüncesini içermektedir. Sanatçı, orijinal resmin konusundan ayrılmadan; kompozisyon olarak, figürlerin farklı görünümünü yapmış, renklerini değişime uğratmıştır. Picasso bu çalışmalarında, özgün, biçimci yaklaşımıyla içerisinde yer

aldığı modern dönem sonrasında ki çağdaş sanat sürecinde sanatın tekrarlamalardan da var olabileceğini gelecek kuşak sanatçılara göstermiştir.



**Görsel 3.7.2** Diego Velazquez, Las Meninas (Nedimeler), 1656, tuval üzerine yağlıboya, 318 cm x 276 cm Erişim: 15.03.2023 <https://birsanatkirkitap.com/sanat/sanat-tarihi/diego-velazquez-ve-las-meninas-nedimeler/>



**Görsel 3.7.3** Pablo Picasso, Las Menninas, 1958, tuval üzerine yağlıboya, 194cm x 260 cm Erişim: 15.03.2023 <https://fahrenheitmagazine.com/tr/sanat/plastik/velazquez-picasso-yapan-las-meninas>

Sanatçıların daha çok bireyselliği öne çıkardıkları, ele aldıkları konular dolayısıyla da toplumun sorunlarından kopmadığı ve figürün farklı bir bağlamda ele alındığı görülmektedir. Örneğin, postmodern sanatçılardan Manolo Valdes Blasco (1942- ) seksenli yıllarda yeni bir resim anlayışına yönelir. Yönelindiği bu sanat anlayışı ise sanat tarihi ve maddeselliktir. 1980'lerin başından itibaren yönelindiği bu anlayış doğrultusunda sanat tarihinin önemli sanatçıları olan Velasquez, Rembrandt (1606-1669), Rubens (1577-1640), Matisse (1869-1954), Picasso'dan esinlenerek postmodern bir anlayışla yoluna

devam etmektedir. Figür ve portrelerin görünümelerini, sanat eseri ve izleyici arasındaki temas için bir sembol ve araç olarak yorumlayarak ironiden uzaklaşmıştır. Doku ve nesneyi buluşturma bakımından (hatta figürden hiç ayırmadan) çalışmaları teknik olarak Manolo Millares (1926-1972), Antoni Tapies (1923-2012), Alberto Burri (1915-1995) ve Jean Dubuffet (1901-1985) gibi ressamların eserlerine yaklaşmıştır (Erkan, 2022). Valdes, Picasso'nun 1907 yılında yaptığı "Avignonlu Kızlar (Les Femmes d'Alger)" resmine "Görsel 4" atıfta bulunduğu "Las señoritas de Avignon Les Demoiselle" "Görsel 5" çalışmasında maddeselliğe dönüşünü ve malzemelerin doğasına vurgu yapmak amacıyla zımba teli, yağ, sicim, çuval bezi gibi gündelik nesneleri kullanarak göstermiştir. Kullandığı çuval bezlerini ise kolaj tekniğiyle bir araya getirerek yaptığı çalışması bir tür espri kopyası olması bakımından da figüre yeni ve farklı bir açıdan yaklaşmıştır.



**Görsel 3.7.4** Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907, tuval üzerine yağlıboya, 243,9 cm x 233,7 cm Erişim: 16.03.2023 [https://tr.wikipedia.org/wiki/Avignonlu\\_K%C4%B1zlar](https://tr.wikipedia.org/wiki/Avignonlu_K%C4%B1zlar)



**Görsel 3.7.5** Manolo Valdes, Las señoritas de Avignon Les Demoiselle, 1989, çuval bezi kolajı üzerinde yağ, zimba teli ve sicim, 228,6 cm x 204 x 7 cm Erişim: 16.03.2023 <https://www.mutualart.com/Artwork/Las-senoritas-de-Avignon--Les-Demoiselle/5BE84366975067D0>

Postmodernizm'in heterojen kültürünün bir göstergesi de görünürde sanatçı sayısındaki artış, sanat piyasasında oluşan yığılmalar (Şahiner, 2013), olduğu gibi resimler arasılık da oldukça etkilidir. Yukarıda bahsettiğimiz sanat tarihinin önemli sanatçıları ile günümüz sanatçıları arasında ki sanatsal etkileşim oldukça açıktır. Çünkü postmodernizm sanatçılara bu rahatlığı sunmaktadır. Herhangi bir görüntü ki bu bir motif olabileceği gibi bir figür de olabilir çok açık bir şekilde ya da sezdirmeye, hatırlatmaya yol açacak şekilde kullanılarak resimler yapılmaktadır. Kavram karmaşaları ve belirsizlikler içerdiği düşünülmesine rağmen günümüzde postmodernizm siyaset, felsefe, edebiyat, sinema gibi sanatın bütün alanlarında hala etkisini devam ettirmektedir.

#### 4. ÇALIŞMALARIM VE ANALİZLERİ

Yaşadığımız dünya teknoloji ile birlikte büyük bir dönüşüm geçirmektedir. Bu dönüşüm insan hayatını kolaylaştırdığı gibi pek çok olumsuz yanları ile insan ilişkilerini önemli ölçüde etkilemiş, ayrışmayı, güvensizliği, korku ve kaygıyı getirmekle kalmamış hatta öğretmeye başlamıştır. Bütün bu olumsuz duygular insanları birbirlerine yabancılaştırmıştır. Yıllarca bir arada yaşayan insanlar kendi özelinden, özgürlüğünden uzaklaşmıştır. Aslında bir aradaymış gibi görünen insanlar bulundukları çevreden ya da ortamdan uzaklaşmış ve gün geçtikçe daha fazla bireyselleşmeye başlamıştır.

Çalışmalarım bu bilinçle, insanların yitirilmiş gerçekliği üzerinden oluşmuştur. İzleyiciyi de bu gerçekliğe çekerek öznel bakış açısıyla görsel anlatılar oluşturma çabasına girdim. Bunu yaparken empati kurmak, öznenin özüne inmeye çalışmak, yitirilmiş ve kaybedilmiş benliği anlamak, öncelikle kendimde içsel olarak oluşturmaya çalıştığım farkındalık için önem taşımaktaydı.

Her bir çalışmam bir sonraki çalışmamın olgunlaşmasında etkili olurken bu arada ortaya koymaya çalıştığım biçimsel tavır gelişmeye ve tuval üzerinde var olan resmin genel ilke ve kurallarından arınarak eksilmenin ve sadeleşmenin önemini kavramama yardımcı olmuştur. Çalışmalarımda, insan figürü görsel olarak sıkça kullanılmıştır. Bu figürler çoğunlukla deformasyona yönelik olup duyguların belli edilmesi, yalnızlaştırılma, tabiattan uzaklaşma, psikoloji ve anlatı gibi unsurları ön plana çıkarmaktadır.

Çalışmalarımda figürün etkisi resmin geneli üzerinde kendini hissettirirken; ilerleyen süreçlerde deformeden uzaklaşıp, soyuta varan geometrik imgeye kadar indirgenmiştir. Görüntünün azaltılıp anlatının güçlenmesine yönelik bu yaklaşımında ki asıl amaç yaşadığımız hayatın olumlu yanları kadar insanı olumsuz etkilediğini ve yalnızlaştırdığını vurgulamaktır.

Resimlerimde ki bu anlatı elbette klasik sanatın biçim ve üslubuyla olmayacaktı. Yaşadığımız çağa ve zamana ait yeni deneysel ve yeni çağdaş biçimlerle olacaktır. Görüntünün doğrudan ortak anlatı yerine izleyicinin farklı deneyim ve algılamalarına da fırsat verdim. Bu yüzden tabiat, figür ve nesneleri sembol olarak gösterdim hatta imgeye dönüştürdüm.



**Görsel 4.1** Vildan Bilgi, Yalnızlık I,  
2024, tuval üzerine akrilik,  
85 cm x 155 cm



**Görsel 4.2** Vildan Bilgi, Yalnızlık II,  
2024, tuval üzerine akrilik,  
85 cm x 155 cm

Görsele 1'e ait çalışma tuval üzerine akrilik olup, 85 x 155 cm ölçülerinde 2024'te tamamlanmıştır. Dikey olarak gösterilen bu çalışma da iki insan figürü ve tabiatta benzettiğimiz binalarla gösterilmiştir. Tabiat ve gökyüzü resmin üst kısmını yatay olarak tamamlarken, izleyiciye yakın olarak gösterilmiş iki figür de dikey olarak ele alınmıştır. Görsel 2 de görülen çalışma da yine akrilik olup 85 x 155 cm ebatlarındadır. Çalışmada ayakta dik olarak duran ve cinsiyetleri belli edilmiş iki figür vardır. Figürler beyaz bir zemin üzerine yerleştirilmiş hemen arkalarında ise neredeyse resmin yarısına yakın bir yerde içerisinde griyi de hissedebildiğimiz açık mavi bir yatay çizgi ile bölünmüştür. Bu renk resmin üst kısmında gökyüzü olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine bu çalışmada da binalar yapılmıştır, fakat görsel 1'e göre figürlere daha yakındır. Gri-mavi ve beyaz renklerin kullanıldığı çalışmada yer yer sarı ve pembe tonlara da yer verilmiştir. Her iki çalışmada da renk tonlamaları hem figürlerde hem de figürlerin arkasındaki görüntülerde birbirine yakın renklere sahiptir. Görüldüğü gibi kimliklerini neredeyse tamamen kaybeden bu görüntüler, çok

uzaklardan görüntüler olarak karşımıza çıkar. Oysa yakınımızda duran iki figürün çok uzakta ki görüntüsü ile gösterimi figürlerin kimliklerinin ve duyumsal komplekslerinin gösterilmeyişi yaşadığımız çevrede kaybettiğimiz değerleri sorgulamaktadır. Bir yandan insan-tabiat ve insan-insan ilişkisinde yalnızlaştığımızın ironik bir anlatısıdır. Yalnızlaşma teknolojik çağın kaçınılmaz bir sonucudur. Bu çalışmada insanın çevresinden uzaklaşmasını ve yalnızlığa itilmesi yorumsuz olarak anlatılmaya çalışılmıştır.

Figürlerin dik duruşları anıtsal bir görüntü yaratsa da tamamen estetik kaygılardan uzaklaşmıştır. Gri – mavi renklerin hakimiyeti yaşam sevincinin azalmasına bir göndermedir. Figürler üzerinde kullanılan renklerin fonda görünen binaların üzerine taşınması artık insanlarla betonların iç içe girdiğini, birbirinden ayrılmaz birer parça olduklarını ve bu durumun onları giderek daha da bencilliğe, yalnızlığa, tek başınalığa götürdüğünü anlatmaktadır. Renklerde ön arka ilişkisi de dikkate alınmamış, form, ışık-gölge gibi kavramlar önemsizleştirilmiş ve düzlemsel anlatının hakim olduğu bir kompozisyon oluşturulmuştur. Fırça vuruşları figürlerde ağırlıkta daha büyük ve dikey hareketlilikle kullanılmış , boyanın pentür etkisi yok edilmiştir.

Sanayileşme ile birlikte gelişen makineleşme süreci aslında insanları da otomatikleştirmiştir. Sabah erken saatlerde başlayan iş yaşantısı akşam saatlerine kadar devam ederken insanlar koşuşturmalar arasında sıkışıp kalmaktadır. Bu sürecin insanlar üzerindeki etkilerinin anlatılmaya çalışıldığı Görsel 3'te görünen resimde önde duran ve aynı yöne doğru gidiyormuş gibi görünmelerine rağmen başlarını tersi yöne çevrilmiş ve gerçek görünümülerinden uzaklaşmış, deformasyona uğratılmış iki figür vardır.



**Görsel 4.3** Vildan Bilgi, Yalnızlık III, 2024, tuval üzerine akrilik, 130 cm x 130 cm

Resim figürlerin hemen arkasında koyu mavi yatay bir duvar görüntüsü ile ikiye bölünmüş ancak bu yatay mavinin hemen önünde doğayı simgeleyen yeşil renk yine yatay bir şekilde kullanılmıştır. Makineleşmelerini sağlayan fabrika ise hemen arkasındadır iki figürün. Fabrikanın bacası ise gri rengi ile açık mavi gökyüzünün önündedir. Dikey olarak kullanılan bu iki figürlerden biri başını sola çevirmiş sanki fabrika da bıraktığı yarım kalan işini düşünür gibi, diğer figür ise tam aksi yöne bakarak biran önce gideceği yere ulaşmak derdinde. Yüzlerde ki jest ve mimikler tamamen yok edilmiştir. Aynı karede olmalarına rağmen hiç ortak noktaları olmayan figürler aslında çağın insana yüklediği yalnızlaştırma ve bir karede sıkışmışlık duygusu yaşamaktadırlar. Resme bakıldığında ağırlığı yokmuş gibi hissedilen bu figürlerden sağda ki, disiplin altına alınmış bir yürüyüş sergilemektedir ve karenin önünden yürüyerek geçip gitmektedir. Yer yer açık-koyu değerler yan yana kullanılmıştır. Figürler de kullanılan koyu renkler hemen arkalarındaki koyu yataylıkla bağdaştırılarak fabrika duvarlarının onlar üzerindeki baskın etkisi ve tabiattan uzaklaşmış olmaları gösterilmiştir.



**Görsel 4.4** Vildan Bilgi, Yalnızlık IV, 2024, tuval üzerine akrilik, 120 cm x 120 cm

Figür resminin, resim sanatı içerisinde var olma biçimini gösteren ( Görsel 4) ‘‘yalnızlık ‘‘ adlı çalışmamda yine ayakta duran iki figür ön plandadır. Figürlerden önde duran bir adım atmış arkada ki ise olduğu yerde donup kalmış bir duruş sergilemektedir. Her ikisi de soyutlanmış olan figürlerin tanınabilirliği tamamen ortadan kaldırılmıştır. Resim çapraz bir şekilde ikiye ayrılmış, figürlerden birinin gölgesi ile arkada aralanmış koyu mavi

kapının zemine vuran gölgesi verilmiştir. Yeşil, mavi ve tonlarının hakim olduğu resimde turuncu özellikle baştaki figürde kontrast renk olarak kullanılmıştır. Pentürden yine uzak durulmuş özellikle fon düz bir şekilde renklendirilmiştir.

Resimde aralanmış kapı bir metafor olarak kullanılmış, mavi ile gösterilen boşluk ise aslında doğanın kendisi olmuştur. Arkadaki figür ise bu kapı önünde ki duruşuyla ne yapacağını bilememektedir. Resmi hakimiyeti altına alan yeşil ve tonları ise tabiatı anlatırken öndeki figür tabiattan uzaklaşmış yalnızlığına giderken arkadaki figürün tabiata karşı tepkisizliği verilmiştir. Benliklerinin tüm parçalanmışlıklarına rağmen yalın hareketleri ile bir ironi yapılmak istenmiştir. Yüzlerindeki ifadeler gösterilmemesine rağmen duruşlarında ki durum özellikle öndeki figürün omuzlarının düşük verilmesi, arkada ki figürün sabit duruşu onların ruhsal durumlarını ve dolayısıyla toplum içinde ki yalnızlıklarını ele vermektedir.



**Görsel 4.5** Vildan Bilgi, Yalnızlık V, 2024, tuval üzerine akrilik, 70cm x 100 cm

İçinde bulunduğumuz mevcut dünya düzeninde insan olarak tabiata karşı umursamaz duruma geliyoruz. Bu durum bazen başıboşluk bazen aylıklık bazen de tembellik gibi durumlar olarak etkisini gösterirken doğanın sınırlarından da uzaklaşıyoruz. İşte bu bilinçten yola çıkılarak yapılan görsel 5'teki çalışma 70 x 100 cm ebatlarında, akrilik tekniği kullanılarak dikey bir şekilde resmedilmiştir.

Bir ormanın içerisinde yine iki figür kullanılmıştır. Öndeki ilk figür ellerini cebine sokmuş, başını öne eğmiş ve bir ağaca yaslanmaktadır. Hemen arkasındaki ikinci figür de yine bir ağaca yaslanmıştır. Resim yatay bir şekilde ikiye bölünmüş, üst kısımda ağaçlar devam etmektedir. Arkada kalan ağaçların sağında ise koyu yeşil ile yapılmış beton bir yapının bir kısmı görünmektedir. Resimde ağırlıkta tabiatın renkleri olan mavi ve yeşilin tonları kullanılmışsa da bu renklerin arasına açık mor ve ten rengi yerleştirilmiştir. Resmin diğer alanları geometrik ve parçalı bir şekilde, perspektif dikkate alınmadan resimlendirilmiştir. Renklerde uzak-yakın ilişkisi dikkate alınmamış, derinlik etkisi tamamen kaybedilmiştir. Aynı mekan içerisinde yalnızlaşmış bu iki figürden önde olanda fırça vuruşları daha belirgin iken resmin diğer kısımlarında ise düz vuruşlar yapılmıştır. Yine kimliklerinin özellikle belirtilmediği bu görüntülerde, her iki figürde yalnızlıklarını ağaca yaslanarak göstermişlerdir. Öylece başıboş bir şekilde duran figürler uzaktan bakıldığında tembellik yapıyor gibi görünmektedir. Kendilerini güvende hissetmeyen insanlar sığınma ihtiyacı duyar. Sığınacağı güvenli yer ise yine tabiatın kendisidir. Resimde hem birbirlerinden hem de tabiatın uzaklaşan figürlerin orman içerisinde verilmesi ise bir ironidir.



**Görsel 4.6** Vildan Bilgi, Yalnızlık VI, 2024, tuval üzerine akrilik, 120 cm x 120 cm

Küresel olaylar incelendiğinde insanların toplum içerisinde ki yabancılaşmasının bir sebebi olarak teknolojinin olduğu görülmektedir. Teknolojinin ürettiği ürünler ve nihayetinde

birbirini görmeden geçip giden insanlar. Görsel 6’ da bu görmeden geçip gitmeler üzerine yapılan bir göndermedir. 120 x 120 ebatlarında ve tuval üzerine, akrilik boya tekniği ile yapılan bu çalışma da iki figür kullanılmıştır. Figürlerin kimlikleri belirgin olmamasına karşın bulundukları mekan kendisini hissettirmektedir. Metafor olarak demir kapının kullanıldığı bu resimde sağdaki figür başını sağa doğru çevirirken soldaki figür yürüyüp gitmektedir. Ten rengi ve beyaz fon üzerine yerleştirilen figürler de mavi ağılıkta olarak kullanılsa da koyu kırmızı ile sert bir şekilde yan yana kullanılmıştır.

Demir kapının hemen arakasında ki siyah ve beyaz görüntüler aydınlık ve karanlığı ifade etmektedir. Soldaki figür görmeden geçip giden olduğunu düşündürmektedir. Sağda ki figür ise onun bu durumuna tepkisiz kalarak cevap vermiştir. Bilinçli olarak kare şekilde yapılan bu çalışma gündelik yaşantımız içerisinde kullandığımız ‘kare içerisinde olmak, kare içerisine almak’ tabirlerinden ileri gelmektedir. Gördüğümüz görüntü de aslında her gün karşılaşılan ve artık yabancı olunmayan karelerden sadece bir tanesi. Bu açıdan bakıldığında hem içinde hem de dışında olduğumuz bu kare yabancılaşmanın ve yalnızlaşmanın bir ironisidir.



**Görsel 4.7** Vildan Bilgi, Yalnızlık VII,  
2024, duralit üzerine akrilik,  
70 cm x 100 cm



**Görsel 4.8** Vildan Bilgi, Yalnızlık VIII,  
2024, duralit üzerine akrilik,  
70 cm x 10 cm

Görsel 7 ve Görsel 8, insan ilişkilerinde yalnızlaşma, ötekileşme, duyarsızlaşma kavramlarına bir göndermedir. Kimlikleri belli olmayan bilinçli olarak yok sayılan

kimlikleri insanların birbirleriyle ne kadar uzaklaştığının ironik bir anlatısıdır. Görsel 7’de ki çalışma 70 x 100 ebatlarında duralit üzerine akrilik boya tekniği kullanılarak yapılmıştır. Hemen hemen birbirlerine yakın duran iki figür önde beyaz ve mavi fon üzerine yerleştirilmiştir. Figürlerde daha sert fırça vuruşları kullanılırken fon beyaz ve mavi olarak düz bir boya ile gösterilmiştir. Yalnızlaşmış ya da yalnızlaştırılmış bir dünyada yaşamak zorunda bırakılan insanların durum tespiti ironik olarak gösterilmiştir. Fonda görülen mavi ve beyaz boş alanlar gökyüzü ve yeryüzünü temsil etse de aslında ‘hiçliğin’ temsilinden başka bir şey değildir.

Görsel 8’deki çalışma 70 x 100 ebatlarında ve duralit üzerine yapılmıştır. Biri önde diğeri arkada kimliksiz iki figür kullanılan resmin fonunda sarı ve yeşil tonu kullanılmıştır. Öndeki figür ellerini arkasında bağlamış öndeki figür ise tepkisiz bir şekilde durmaktadır. Fonda görülen pencere yine bu resimde de metafor olarak kullanılmıştır. Figürlerde kullanılan renkler mavi ağırlıkta öndeki figürde ise mavinin zıttı olan turuncu kullanılmıştır.

Her iki çalışmada da amaç başta da belirttiğim gibi yabancılaşma, duyarsızlaşma, hissizleşme, ötekileşme gibi insanın tabiattan uzaklaşmasında etkili olan kavramlar üzerinde yoğunlaşmıştır. Görsel 7’de sağdaki figür başını arkaya doğru çevirmiş solundaki figürle aralarında bir ilişki varmış görünümü yaratmaktadır. Görsel 8 de de yine aynı şekilde öndeki figür ellerini arkaya bağlayarak öndeki figürle arasında bir ilişki kuruyormuş gibi görünmektedir. Her iki resim de bu açıdan bakıldığında bir anlatıya sahip. Onları ‘hiç’liğe sürükleyen ise fonda kullanılan renklerle anlatılmak istenmiştir. Çünkü onlar doğada gördüğümüz renklerdir ve insanlar bu renklerin arasında gittikçe kimliksizleşmekte, silik bir hale gelmektedir.



**Görsel 4.9** Vildan Bilgi, Yalnızlık IX,  
2024, tuval üzerine akrilik,  
70 cm x 140 cm



**Görsel 4.10** Vildan Bilgi, Yalnızlık X,  
2024, tuval üzerine akrilik,  
70 cm x 100 cm

Toplumsal yabancılaşmanın gün geçtikçe ilerlediği aşıkardır. Bu yabancılaşma insanlarda kimiksizlik ve yalnızlaşmayı da beraberinde getirmektedir. Görsel 9 ve 10' da ki çalışmalar da bu yabancılaşmaya vurgu yapılmak istenilmiştir. Görsel 9'daki çalışma 70 x 100 cm ebatlarında ve dikey olarak akrilik boya ile tuvale aktarılmıştır. Resimde kimlikleri belli olmayan belli belirsiz biçimler neredeyse parçalanmış, görüntüler belli belirsiz de olsa dört figürü hatırlatmaktadır. Çoklu figürlü bu resimde ağırlıkta açık renkler kullanılmış fonda ise bilinçli olarak koyu mavi kullanılmıştır. Görsel 10'da da yine aynı şekilde beyaz rengin üzerine mavi tonları ile yine bilinçli olarak parçalanmış görüntüler yerleştirilmiş, kimlikleri belirsiz figürleri hatırlatmaktadır. Figürlerin bedenlerinin yarısı görülürken onlardan çok uzakta ki yapıların ise sadece bir kısmı gösterilmiştir. Her iki resimde de bir yandan biçimlerini tamamen kaybederek soyuta yaklaşması, diğer yandan birbirlerinden ayrı ve ayrık olması kaçınılmaz yaşamsal sonucun ironik bir anlatımıdır.

Metafizik bu görüntüler bir yandan sürreal bir anlatıyı da çağrıştırmıştır. Mekan ve zamanın birleştiği bu görüntüler yaşamda görmemizin mümkün olmadığı görüntülerdir. İnsanın yaşadığı çevrede yalnızlığa getirilmesinin tehlikeli bir sonucunun olası bir göstergesidir.



**Görsel 4.11** Vildan Bilgi, Yalnızlık XI, 2024, tuval üzerine akrilik, 120 cm x 120 cm

Tabiatı ve tabiatın içinde yaşamayı geri plana iten günümüz insanlığı artık kendisini küçük, çarpık kutular ve duvarların içine sıkıştırmıştır. Bu sıkışmışlık insanları kendi ruhsal durumları ile baş başa bırakmaya zorlamaktadır. Yalnızlık XI adlı Görsel 11'deki çalışma bu amaçla yapılmıştır. 120 x 120 cm ebatlarında tuval üzerine akrilik boya ile yapılmış, mavi ve tonlarının ağırlıkta olduğu çalışmada sarı ve turuncu renkler ince bir şekilde dik olarak kullanılırken resmin geneline hakim olan geometrik şekiller üzerine yerleştirilmiş iki figür resmedilmiştir. Figürler üzerinde fırça vuruşları belirgin bir şekilde kendisini göstermesine karşın fonda kullanılan geometrik şekillerde pentürden uzaklaşmıştır. Önde görülen figür arkadan görünürken başını geriye doğru çevirmiş diğer figür ise düz bir şekilde yürümektedir.

Figürlerin gölgesi bilinçli olarak üçgen bir şekilde yapılırken fonda ki parçalanmış geometrik şekillerin arkasında duvar görüntünün içerisine yerleştirilmiştir. Duvarda kaçış çizgileri ve gri renk kullanımı bilinçli bir şekilde verilmiş olup betonlaşmaya gönderme yapılmıştır. Betonlaşma da beraberinde yabancılaşma ve yalnızlaşmayı getirmiştir. Geometrik şekillerin parçalanmış bir şekilde verilmiş olması betonlaşmanın getirdiği bölünmeyi ve ayrışmayı da göstermektedir.

## 5. SONUÇ

20. yüzyılın ikinci yarısından sonraki süreç, yaratıcılığın, özgünlüğün tartışıldığı ve çağdaş sanatın temellerinin atılmaya başlandığı zamanlardır. Teknoloji ve bilim alanındaki gelişmelere paralel olarak küreselliğe vurgu yapan sanatçılar yeni söylemler ortaya koymuşlar ve daha çok bireyselliğe yönelmişlerdir. Toplumun sorunlarından kopamayan sanatçıların eserlerinde fikir, kullanılan materyal, malzemeler, metot ve süreçler çeşitlilik göstermeye başlarken, figür resminin dönüşümünde de yeni yaklaşımlar görülmüştür. Bu araştırmada figürün dönüşünde görülen biçim ve anlatıların hangi şekilde yansıtıldığı, hangi estetik ve biçim kaygısı üzerinden verildiği araştırılmıştır.

1950'ler ve 60'lar da soyut resme başkaldırıp figüratif resme dönüş yapan Bay Area Painters (Körfez Sanatçıları) sanatçıları, figürleri gerçek bir sıcaklıkla betimlemeye çalışmışlardır. Kişisel bakış açıları ve dışavurumcu renkleriyle figürlerin ruh hallerini hissettirmeye çalışan bu erken dönem figürasyon sanatçılarının hem Amerika'da hem de Avrupa'da etkili oldukları görülmüştür. Yine 1960'lı yıllarda özellikle toplumsal yaşamın her alanında etkili olduğu görülen pop kültürünün yaygınlaşması sanatı da etkilemiştir. Sanatçıların popüler kültüre ayak uydurması ve bu alanda eserler üretmeye başlaması ile ortaya çıkan Pop-Art büyük kitlelere yayılmıştır. Popüler kültürün gidişatını göstermek için bütün gündelik nesneleri sanatlarına dahil etmişler ve bundan da hiç çekinmemişlerdir. İngiltere ve Amerika'da etkili olan Pop-Art sanatçıları ele aldıkları nesnelere üst değerler katarken, alıntı imgelerden yararlanarak figüre de dönüş yapmışlardır. Figürlerini özellikle dönemin tanınmış, ikon olmuş starlarından seçmişler ve onların fotoğraflarından yararlanarak figürü fotoğrafta gördükleri gibi tek biçimli, doku ve fırça darbelerinin olmadığı bir teknikle yüzeye aktarmışlardır. Günümüzde hala etkilerini gördüğümüz Pop-Art sanatçıları çağdaş sanatın bu ilerleyen dönemlerinde Foto-Gerçekçi sanatçılara da öncülük etmişlerdir. 1960'larda Amerika'da başlayıp 1970'lerde Avrupa'ya da yayılan Foto-Realistler fotoğraf makinasının kendisini model gibi kullanmışlar ve modern sanat, modelin görüntüsünü resmederken, Foto-Gerçekçiler görüntünün görüntüsünü resmetmişlerdir. Tuvallerinin ebatlarını büyütmişler ve gündelik yaşamdan kareleri projeksiyon, airbrush, kareleme gibi geleneksel yöntemleri kullanarak tuvale aktarmışlardır. Fotoğraf ile resim arasında ki farkı ortadan kaldırmaya çalışarak resim yapmaya çalışan sanatçılar, figürleri fotoğrafta görünenden daha parlak, göz kamaştırıcı bir şekilde resmettikleri eserleri birer belge olma özelliği gösterirken,

figürlerin en bilinmeyen ayrıntılarını izleyiciye olduğu gibi sunmuşlardır. Pop-Art ve Foto-Gerçekçiler gibi modernizmin dayatması olan soyut sanata ve kavramsal yaklaşıma tepki gösteren Yeni İmge sanatçıları ise 1978 yılında New York'ta açtıkları "Yeni İmge Resmi" sergisi ile figür resmine yeni bir soluk getirmişlerdir. Üslupsal bir birliktelik göstermemelerine rağmen onları bir arada tutan şey; anlatıya, figür resmine bağlılıkları ve sürekli vurgulanan çeşitlilikleri olmuştur.

Figürasyona ve tuval resmine dönüşü temsil eden Yeni İmge resmi New York'ta etkisini sürdürürken, 1970'lerin sonlarına doğru önce Almanya, İtalya ve Fransa'ya ardından Amerika'ya damgasını vuran Neo-Ekspresyonistler de 1980' lere gelindiğinde figürasyona farklı bir biçimsel anlayışla yaklaşmışlardır. II. Dünya Savaşı'nın yarattığı kaotik ortam, göçler ve sanayileşme çabalarının insanı makinalaştırması gibi küresel etkenler Neo-Ekspresyonist sanatçıları daha çok bireyselliğe itmiştir. Psikolojik sıkışmışlıkları, ülkelerine ait kültürel kimlikleri ve tarihi geçmişi figür resimleriyle anlatmışlar, kavramsal sanattan kaynaklanan hoşnutsuzluğu gözler önüne sermişlerdir. Böylece Neo-Ekspresyonistler, ölü olarak görülen figür resmini popüler hale getirirken tuval resminin dönüşünün de kesin kanıtı olmuşlardır. "Resimde Yeni Bir Ruh" olarak görülen Neo-Ekspresyonist sanatçılar için figür ve tuval resmi en iyi anlatı biçimi olmanın yanı sıra modernizmin dayattığı biçimsel kaygılardan tamamen uzaklaşma şekli olmuştur. Özgürce yaptıkları tuhaf, ironik, deformasyona uğramış figürler kendi kişisel dünyalarını yansıtabildikleri birer imgeye dönüşmüştür. Yaptıkları ironilerle toplumu eleştirirken figürü yeri geldiğinde abartılı bir ifade aracı olarak kullanmışlar.

1960'lı yıllarda kendini gösteren ancak 1980'lerin başında en etkin duruma ulaşan Postmodernizm ise, modernizmden kaynaklanan sorunların aşılma çabasıyla bir dönem olarak görülmüştür. Bu dönemde sınırlar ortadan kalkmış, parodinin yerini pastiş almış özgünlük ve üslup zaman içerisinde kaybolmuştur. Geçmiş dönem sanatçıların eserleri taklit edilmiş ve sanatçılar bu çalışmalarını taklit yoluyla yeni imgeler yaratarak kendilerine mal etmişlerdir. Özellikle insan figürlerini kullanış biçimlerinde geçmişten kendilerine devredilen uygulamaları bugün ile birleştirmişler, biçim, anlam ve değerleri melezleştirmişlerdir. Postmodernizmde figürler resmin merkezinde olmamış, anlatı için figür bir aracı konumuna gelmiştir. Kiç, pastiş, eklektisizm gibi bir çok resimsel dili bir araya getirerek birçok güncel ve küresel konuları açık ve doğru bir biçimde yansıtan

postmodernizmde sanat, kendisinden başka şeylere de gönderme yapmaya başlamıştır. Figürün de bu postmodern süreç içerisinde yeniden doğduğu görülmüştür.

Sonuçta görüldüğü gibi resim sanatında figüratif anlatı modernizmle kısa bir kesintiye uğrasa da yeniden sanatın en önemli elemanı olmuştur. Sanat tarihi boyunca biçimsel anlatılarda figür önemini hep korumuştur. İnsanı insana anlatan en tanıdık eleman olan figürün taşıdığı biçimsel ve üslupsal özellikleriyle sanatın en önemli elemanı olmaya devam edeceği kuşkusuz görülmektedir.



## KAYNAKLAR

- Adair, G. (1993). *Postmodernci kapıyı iki kere çalar*. Nazım Dikbaş (çev.), İletişim Yayıncılık
- Akçay, A. S. (2019). Aurebach ve ‘‘Figūra’’ Kavramı. *Türk Dili, Nisan*, 62-67. [https://tdk.gov.tr/wp-content/uploads/2019/05/11\\_Ahmet-Sait-Ak%C3%A7ay-\\_AUERBACH-VE-%E2%80%9CF%C4%B0GURA%E2%80%9D-KAVRAMI-\\_6.pdf](https://tdk.gov.tr/wp-content/uploads/2019/05/11_Ahmet-Sait-Ak%C3%A7ay-_AUERBACH-VE-%E2%80%9CF%C4%B0GURA%E2%80%9D-KAVRAMI-_6.pdf)
- Antmen, A. (2019). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl batı sanatında akımlar* (10. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık
- Anonim, (2011). *Postmodernite ve Postmodernizm*. <https://www.yenimakale.com/postmodernite-ve-postmodernizm.html> (Erişim tarihi: 15.05.2024)
- Arıman, Y. (2022). Anselm Kiefer – Resim, Söz, Malzeme ve Sanat. *Sanat Tarihi Dergisi*, 31(2), 807-819. <https://doi.org/10.29135/std.919696>
- Artun, A. & Örgü, N. (2022). *Çağdaş sanat nedir? Modernlik sonrasında sanat* (4. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları
- Ataseven, S.Y. ( ). *Çağdaş Figüratif Resimde Geleneğe Dönüş ve ‘‘YeniEskiUstalar’’* (Yayınlanmamış doktora tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Avcı, M. A. (2021). Postmodernizm ve Eklektizm Çerçevesinde Gerhard Richter’in Üslup Deneyimleri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(117), 2148-2489. <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.51066>
- Balseçen, H. (2018). Yves Klein’in Antropometrilindeki Bedenler. *Batman University Journal of Life Sciences*, 8(2/1), 12-20. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/605627>
- Baudrillard, J. (2014). *Sanat komplosu yeni sanat düzeni ve çağdaş estetik. 1.* Elçin Gen & Işık Ergüden (çev.). Ali Artun (edt.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baybora, T. (2014). David Hockney’in sanatında ana başlıklar. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(2), 125-136. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/321367>
- Baybora, T. (2016). Et: Lucian Freud Flesh: Lucian Freud. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(1), 11-20. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/321272>
- Beaton, C. (2015). Richard Hamilton and The Queer, Transatlantic Origins of Pop Art. *Visual Culture in Britain*, 16(3), 308-330. <http://dx.doi.org/10.1080/14714787.2015.1092282>
- Belting, H. (2020). *Sanat tarihinin sonu*. Mustafa Tüzel (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Beykal, C. (1988). Dışavurumculuk Sanat Seçkisi, Kalın, (7), 8-19.
- Boyraz, B. & Şahin, Ü. I. (2018). 21. Yüzyıl Alman Resim Sanatında Gerhard Richter’in Yeri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(55), 312-323. <http://dx.doi.org/10.17719/jisr.2019.3733>
- Boyraz, B. & Cantürk, A. (2013). Yeni gerçekçilik bağlamında yves klein ve fernandez arman’ın boşluk ve doluluk sergileri. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 2(3), 125-135. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/92670>

- Brooks, A. (2024). 80'ler sonra Francesca Clemente, Erişim: 12 Nisan 2024, .  
<https://www.artforum.com/columns/francesco-clemente-165769/>
- Can, G. Ş. (2017). Postmodern Süreçte Eklektisizm Olgusu ve David Salle. *The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science*, (56), 239-248.  
<http://dx.doi.org/10.9761/JASSS6980>
- Cebraioğlu, O. (2013). Modernizm-Postmodernizm Kısacasında Sıradışı Bir Sanatçı; Gerhard Richter. *Gazi Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Eğitim Fakültesi Dergisi*, (32), 115-126.  
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/296370>
- Cengiz, E. (2010). Popüler Kültür ve Sanat. 16(64), 7-14.  
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/255292>
- Ceylan, İ. G. (2019). Dergi Kapak Tasarımlarında Pop-Art Akımının İzleri. (23), 105-115.  
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/737472>
- Çağlayan, S. Ö. (2023). Fototrealist Bağlamda Chuck Close Portreleri. *Premium E-Journal of Social Sciences*, 7(33), 790-799.
- Dambrot, S. N. (2021). What of that handsome grape? Well, it contains multitudes. *Flaunt*, (178), 112.  
<https://www.vitoschnabel.com/attachment/en/55cd07616aa72cc608d19704/News/61d484cd5a5a9f215a71e757>
- Danto, A. C. (2020). *Sanatın sonundan sonra. Çağdaş sanat ve tarihin sınır çizgisi*. Zeynep Demirsü (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Demircan, H. (2022). 1970'lerin Plüralist Karakteri Bağlamında Yeni İmge Ressamları. *Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 8, 242-265, Makale 1148307. <http://doi:10.46372/arts.1148307>
- Demirel, U. & Ceylan G. (2019). Dergi Kapak Tasarımlarında Pop-Art Akımının İzleri. (23), 105-115. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/737472>
- Devrim, M. (2002). George Baselitz İstanbul'da, sanat plastik sanatlar dergisi, (55), 54-59.
- Doğan, M. S. & Azeri, N. Y. (2021). Bir Sanatçı Kitabı: Anselm Kiefer'in Gılgamış Miti. *Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*, 15(28), 169-189, Makale: 944425 <http://doi:10.48069/akdeniz.944425>
- Dönmez, İ. (2020). Fotoğraf, Bellek ve Gerçekliğin Temsili Üçgeninde Gerhard Richter'in 'FotoResim'ler. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (27), 171-195. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1845991>
- Dönmez, İ. (2021). Francis Bacon'un 'Otoportre İçin Çalışma' Adlı Resimleri Üzerine Bir İnceleme. 15(28), 255-267. <http://doi.10.48069/akdenizsanat.945366>
- Doyran, Y. (2005). Velazquez, Picasso ve Las Meninas, rh+ sanat, mart, (16), 45.
- Erkan, A. & Erdal, B. B. (2021). Postmodern Bakış açısından Manolo Valdes'in Sanat Anlayışı. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 86, 1352-1362. <http://doi:10.7816/idil-10-85-07>
- Eroğlu, Ö. (2022). *Erwin Rosenthal: Tarihin ışığında çağdaş sanat* (1. Baskı). İstanbul: Tekne Yayınları.
- Farthing, S. (2020). *Sanatın tüm öyküsü*. Gizem Aldoğan & Firdevs Candil Çulcu (çev.). Mehmet Üstünipek (edt.). Hayalperest Yayınevi.

- Fırıncı, M. (2012). Postmodern Süreçte Sanatın Değişen Anlamı. 1(10). 25-38. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/20657/220380>
- Girgin, Z. (2021). Diego Velazquez'in Papa X. İnnocent'in Portresi Adlı Eseri Bağlamında Sanatta Yineleme. *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (22), 613-642. <https://doi.org/10.29029/busbed.929729>
- Gompertz, W. (2015). *Pardon neye bakmıştınız?. Modern sanatın 150 yıllık şaşırtıcı, sarsıcı, kimi zaman da tuhaf hikayesi*. Süreyya Evren (çev.). Mine Haydaroğlu (edt.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Güler, C. (2010). Armand Pierre Fernandez'in "Inclusion De Montre" Adlı Eserinde Sorgulanan Zaman İzleği , *Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, (1), 101-105. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/757133>
- Gündüz, Y. K. & Enginoğlu, T. (2018). Dışavurumculuk Bağlamında Anselm Kiefer'in "Osiris Ve Isıs" Adlı Eserinin Göstergebilimsel Çözümlemesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(51), 1307-1314. <http://doi.org/10.7816/idil-07-51-01>
- Güngen, Z. 2019. Pop Art'ın Anti-Romantizm Söylemi ve Amerika Sanatına Etkileri. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 6(3), 681-696. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/678335>
- Harrison, C. & Wood, P. (2016). Sanat ve kuram 1900-2000 değişen fikirler antolojisi. Sabri Gürses (çev.). Küre Yayınları.
- Hatipler, M. (2017). Postmodernizm, Tüketim, Popüler Kültür ve Medya. *Bilgi* (34) 33-50. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/303934>
- Hopkins, David. (2018). *Modern sanattan sonra 1945-2017*. Firdevs Candil Erdoğan (çev.), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- İpşiroğlu, N. & İpşiroğlu, M. (2017). *Sanatta devrim yansıtmacılıktan oluşturmaya doğru* (6. baskı), İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Kalfa, Z. (2019). Soyut Resim Sanatı: Eğilimler, Öğretiler ve Karşı İddia. *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi*, 4(2), 201-221. <https://doi.org/10.21733/ibad.532474>
- Kozlu, D. (2011). Kötü Resmin Sanattaki Yeri. *e-Journal of New World Sciences Academy*, 7(2), 55-71, *ArticleD0085*. [https://www.academia.edu/109049008/K%C3%B6t%C3%BC\\_Resmin\\_Sanattaki\\_Yeri](https://www.academia.edu/109049008/K%C3%B6t%C3%BC_Resmin_Sanattaki_Yeri)
- Köse, O. & Köse, A. (2009). Bir Düşünür-Bir Kavram, Üç Resim-Bir Ressam ve Bir İmge: Kötü. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 2(3), 1-20. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/193355>
- Kuspit, Donald. (2004). *Sanatın sonu*. Yasemin Tezgiden (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Kuş, M. (2019 Ağustos). Postmodern Sanat ve Günümüz. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 60, 1003-1010. <http://doi.org/10.7816/idil-08-60-06>
- Lyotard, J. F. (2013). *Postmodern Durum*. İsmet Birkan (çev.), İstanbul: Bilgesu Yayıncılık.
- Menay, S. M. (2021). Postmodern resimde Figüratif Arayışlar. *International Refereed Journal On Social Sciences*, 41(7), 1919-1929. <http://doi.org/10.31568/atlas.700>

- Okat, Ö. Ö. & Geçit, E. (2013) Postmodern Sanat Akımları ve Reklamlara Yansımaları. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 36, 153-174. <https://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423903267.pdf>
- Olgun, H. B. & Olgun, C. K. (2020). Çağdaş Sanat veya Öznesini Yitiren Sanat: Sanatçının Ölümü. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (36), 317-354. <https://doi.org/10.14520/adyusbd.796203>
- Othman, D. M. (2023). Çağdaş Resim Sanatında Neo-Ekspresyonizm Eğilimi: Ikb/Erbil Örneği (1901-2015). *DergiPark Akademik Sanat Yazıları*, (49), 447-469. <https://doi.org/10.61742/sanatyazilari.1290638>
- Öğüt, Ç. G. (2008). Popüler Kültürün Toplumsal Etkileri Ve Pop Sanat. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. *Dokuz Eylül Üniversitesi*.
- Özcan, Ç. D. (2019). Dramatik Olanın “Yüz”de Belirşi: Yakın Plan. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 8(63), 1563-1577, *Makale 1216*. <http://doi:10.7816/idil-08-63-13>
- Özcan, M. & Zincirli, M. (2018, 25 Ağustos). *IV. Uluslararası güzel sanatlar sempozyumu tam metin kitabı* (1.Baskı). AsosYayınevi. [https://kayit.asoscongress.com/files/asos2018alanya/2018\\_G%C3%BCzel\\_Sanatlar\\_Tam\\_Metin\\_Kitab%C4%B1.pdf](https://kayit.asoscongress.com/files/asos2018alanya/2018_G%C3%BCzel_Sanatlar_Tam_Metin_Kitab%C4%B1.pdf)
- Stonard, J. P. (2007). Pop in the Age of Boom: Richard Hamilton's 'Just What Is It That Makes Today's Homes so Different, so Appealing?'. *Burlington Magazine Publications Ltd.*, (149), 607-620. <http://www.jstor.org/stable/20074973>
- Şahin, D. (2018). Gerhard Richter ve Foto-Resimler. *İnönü University Journal of Culture and Art*, 4(1), 96-102. <http://doi: 10.22252/ijca.423347>
- Şahin, H. (2012). Postmodern Sanat. 5, 92. <http://doi: 10.7816/idil-01-05-07>
- Şahiner, R. (2013). *Sanatta postmodern kırılmalar* (2. baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şahiner, R. (2020). *Sanatta post-nesne ve post-insan* (1. baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şenel, E. (2023). Transavanguardia: Yeni Dışavurumculuğun Postmodern Karakterine İtalyan Bir Yaklaşım. *Artuklu Sanat ve Araştırma Dergisi*, (10), 131-154. <https://doi.org/10.46372/arts.1334807>
- Tokdil, E. (2021). *Merdivenden İnen Çıplak Örnekleminde Duchamp'ın Postmodernizme Etkisi*. İstanbul Modern Bilimsel Araştırmalar Kongresi Tam Metin Kitabı, 619-633. [https://www.academia.edu/49347834/\\_Merdivenden\\_%C4%B0nen\\_%C3%87%C4%B1plak\\_%C3%96rnekleminde\\_Duchamp%C4%B1n\\_Postmodernizme\\_Etkisi\\_Duchamps\\_Effect\\_on\\_Postmodernism\\_in\\_the\\_Sample\\_of\\_Nude\\_Descending\\_a\\_Staircase](https://www.academia.edu/49347834/_Merdivenden_%C4%B0nen_%C3%87%C4%B1plak_%C3%96rnekleminde_Duchamp%C4%B1n_Postmodernizme_Etkisi_Duchamps_Effect_on_Postmodernism_in_the_Sample_of_Nude_Descending_a_Staircase)
- Tolstoy, L.N. (2011). *Sanat nedir*. A. Baran Dural (çev.). Alper Arısan (edt.). Bilge Karınca Yayınları
- Tunç, A. Z. (2003). Tüketici Toplumun Sanatı Pop-Art ve Kaynakları Açısından Kitle İletişim Araçları. 8, 114-121. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/31306>
- Türkmenoğlu, D. (2008). Günümüzde Eleştirel Bir Yöntem Olarak Sigmar Polke Sanatı. *Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(25), 35-46. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/219463>
- Uçar, A. (2014). Çağdaş sanatta kimlik, süreç yaratıcılık. 2014. Nobel Akademik Yayıncılık.

- Ulutaş, Ü. G. & Dokak, H. (2018). Moda ve Teknoloji Bağlamında Yığın Nesnelerin Sanatsal İmgelere Dönüşmesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(43), 227-241. <http://doi: 10.7816 /idil-07-43-02>
- Uzun, S. & Yolsal, Ü. H. (2002). *Felsefe sözlüğü* (1. baskı). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Ünlü; R. (2020). Resim Sanatında Gerçekçi Temsili; Klasizm, Oryantalizm ve Fotorealizm Akımlarının Ortak Yönleri. *International Journal of Social, Political and Economic Research*, 7(4), 1010-1022. <http://doi.org/10.46291/IJOSPERvo17iss4pp1010-1022>
- Ünlü, R. (2021). *1960 Sonrası Fotogerçekçi Eğilimler ve Çağdaş Türk Resim Sanatına Etkileri* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale
- Ümer, E. (2019). Sanatın Sonu ve Andy Warhol'un Sanatı. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 9(1), 37-47. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/679075>
- Yaman, S. (2023). Anselm Kiefer'in Neo-Ekspresnoist Tarzındaki Resimleri Üzerine Bir İnceleme. *Ekav Akademi Dergisi*, (95), 277-287. <https://doi.org/10.17753/sosekev.1269526>
- Yalın, A. (2023). Foto Realizm'in Sanat Ontolojisi Bağlamında Temellendirilmesi Ve Anlamsal Boyutu. *Uluslararası Sosyal Bilimler Akademik Dergisi* 5(11), 235-253. <http://doi 10.47994/usbad.1284156>
- Whitham, G. & Pooke, G. (2022). *Çağdaş sanatı anlamak*. Tufan Göbekçin (çev.). Firdevs Candil Erdoğan (edt.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

## ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : VİLDAN BİLGİ

Yabancı Dili : İNGİLİZCE

### Eğitim Durumu

Lise : SAMSUN TİCARET MESLEK LİSESİ, 1993

Lisans : SAMSUN 19 MAYIS ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR  
EĞİTİM FAKÜLTESİ RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ, 2004-2005

### Mesleki Deneyim

İş Yeri : KÜTAHYA ATATÜRK İLKÖĞRETİM OKULU, MEB, 2006-  
2009

İş Yeri : SİNOP ERFELEK YUNUS EMRE İLKÖĞRETİM OKULU,  
MEB, 2009-2010

İş Yeri : SİNOP BİST Ş.E.Y. GÜZEL SANATLAR LİSESİ, MEB, 2010-  
2024