

İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI SONRASINDA; SAVAŞIN VE SİYASİ,
EKONOMİK, TOPLUMSAL YAPILANMANIN ALMANYA'DAKİ RESİM,
HEYKEL, PERFORMANS SANATLARI ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

HATİCE ALEMDAR

ŞUBAT 2021

İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI SONRASINDA; SAVAŞIN VE SİYASİ,
EKONOMİK, TOPLUMSAL YAPILANMANIN ALMANYA'DAKİ RESİM,
HEYKEL, PERFORMANS SANATLARI ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

HATİCE ALEMDAR
YÜKSEK LİSANS TEZİ
PLASTİK SANATLAR BÖLÜMÜ

T.C.
YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
ŞUBAT 2021

İNTİHAL YAZISI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışında alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

03/02/2021

Hatice Alemdar

ÖZET

İkinci Dünya Savaşı'ndan yenilgi ile çıkan Almanya'da sınırlar değişmiş, ülke Doğu ve Batı Almanya olmak üzere ikiye bölünmüştür. Farklı politik ve kültürel kimliklere sahip Doğu ve Batı Almanya'da, birbirinden farklı sanat çalışmaları ortaya çıkmıştır.

Bölünmeyi takiben Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği arasında soğuk savaş başlamış; siyasi, ekonomik ve kültürel anlamda yer alan bu savaş, sanatı Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği için önemli bir güç haline getirmiştir.

Bu tez çalışmasında öncelikle 1945-1990 yılları arasında Almanya'daki siyasi, ekonomik ve toplumsal gelişmeler konusunda ön araştırma yapılmış, sanatın gelişiminin daha iyi anlaşılması için bir altyapı oluşturulmuştur. Yine aynı amaçla Amerika Birleşik Devletleri, Avrupa ve Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'ndeki sanatın gelişimi ve soğuk savaşın sanata etkisi araştırılmıştır. Son olarak Almanya'da sanat alanında yapılan çalışmalar araştırılmış; seçilmiş eserlerin incelenmesi ile de konu pekiştirilmiştir.

Anahtar kelimeler: İkinci Dünya Savaşı, soğuk savaş, sanat, soyut sanat, yapılanma, travma, Almanya'da sanat

ABSTRACT

Defeated in the second world war, the borders in Germany was changed; the country was divided in two parts as East and West Germany. Having different political and cultural identities, different works of art has emerged in the East and West Germany.

Following the separation, cold war had begun between the USA and USSR; this war in political, economical and cultural areas has brought art into a very important place for the USA and USSR.

In this thesis work, a comprehensive research on the political, economical and societal evolution between 1945-1990 in Germany has been made as a first step in order to build a basis to better understand the evolution of art. To feed the same purpose, a research has been made on the evolution of art in the USA, Europe and USSR and the impact of the cold war on the art scene. Finally, various forms of art work in this time period in Germany had been compiled and the thesis topic has been enhanced with the detailed analysis of a selected work of art.

Key words: Second World War, cold war, art, abstract art, rebuild, trauma, art in Germany

TEŞEKKÜR

Yüksek Lisans Tez çalışması sürecimde verdiği destek, yönlendirme ve motivasyon için tez danışmanım Dr. Şevket Cem Onat’a çok teşekkür ederim.

Yeditepe Üniversitesi, Plastik Sanatlar Yüksek Lisans Bölümü’nde eğitime başladığım ilk günden tezimi teslim ettiğim güne kadar destekleyen ve yanımda olan değerli hocalarıma, kızım Sıla’ya ve tez süresince masanın altını mesken tutan köpeğim Alice’e; aileme, arkadaşlarıma sabırlarından ve bana güvenmelerinden dolayı çok teşekkür ederim.

Hatice Alemdar

Şubat 2021

İÇİNDEKİLER

İNTİHAL YAZISI	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
RESİM LİSTESİ.....	vii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Amaç.....	2
1.2. Önem.....	2
1.3. Sınırlılıklar.....	3
1.4. Tanımlar.....	3
2. II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI DÖNEMDE ALMANYA.....	11
2.1. Siyasi Yapı.....	11
2.2. Ekonomi ve Toplum.....	12
3. II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI SANAT.....	17
3.1. Amerika, Avrupa ve Rusya’da Sanat.....	17
3.2. Almanya’da Sanat.....	24
4. SEÇİLEN ALMAN SANATÇILARIN ÇALIŞMALARI.....	31
4.1. Georg Baselitz.....	31
4.2. Joseph Beuys.....	38
4.3. Anselm Kiefer.....	50
4.4. Fritz Koenig.....	61

4.5. Gerhard Marcks.....	63
4.6. Sigmar Polke.....	66
4.7. Gerhard Richter.....	74
4.8. Dieter Roth.....	85
4.9. Wilhelm Rudolf.....	89
4.10. Wolf Vostell.....	95
5. HATİCE ALEMDAR'IN ÇALIŞMALARI.....	102
6. SONUÇ.....	110
KAYNAKÇA.....	114

RESİM LİSTESİ

Resim 1	Georg Baselitz, Große Nacht im Eimer (Big Night in the Drain), 1962-1963	33
Resim 2	Georg Baselitz, Bild für die Vater (Picture for the Fathers), 1965	34
Resim 3	Georg Baselitz, Der Jäger/The Hunter, 1966	35
Resim 4	Georg Baselitz, Nachtessen in Dresden (Dinner in Dresden), 1983	36
Resim 5	Georg Baselitz, Adler/Eagle, 1981	37
Resim 6	Joseph Beuys, Filzanzug (Felt Suit on Hanger), 1970	41
Resim 7	Joseph Beuys; I like America and America likes me; 1974	42
Resim 8	Joseph Beuys, La Rivoluzione Siamo Noi (We are the Revolution), 1972 .	43
Resim 9	Joseph Beuys, RICHKRAFTe einer neuen GEsellschaft (Directing Powers of a New Society), 1974-77	45
Resim 10	Joseph Buys, Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt (How to Explain Pictures to a Dead Hare), 1974	47
Resim 11	Joseph Beuys, Dürer ich führe Persönlich Baader and Meinhof durch die Documenta V (Dürer I will guide Baader and Meinhof Personally through the Documenta V), 1972	48
Resim 12	Joseph Beuys, Ausfegen (Sweeping Up), 1972-1985.....	49
Resim 13	Anselm Kiefer, Heroische Sinnbilder (Heroic Symbols), 1969	51
Resim 14	Anselm Kiefer, Besetzungen (Occupations), 1969	52
Resim 15	Anselm Kiefer, Varus, 1976	55
Resim 16	Anselm Kiefer, Margarete, 1981	57
Resim 17	Anselm Kiefer, Sand of the Marches, 1982	58
Resim 18	Anselm Kiefer, Nürnberg, 1982	59
Resim 19	Anselm Kiefer, Lilith am Roten Meer (Lilith at the Red Sea), 1990	60

Resim 20	Fritz Koenig, Grosse Gerahmte figüren, 1962	61
Resim 21	Fritz Koenig, Sphere, 1971	62
Resim 22	Gerhard Marcks, Gefesselter Promethous II(Promethous Bound II),1948.	64
Resim 23	Gerhard Marcks, Der Rufer (The Crier), 1967.....	65
Resim 24	Sigmar Polke, Die Fünfziger Jahre (The Fifties), 1963-1969.....	67
Resim 25	Sigmar Polke, Kapitalist Gerçekçilik yaklaşımını yansıtan bir çalışma.....	68
Resim 26	Sigmar Polke, Kartoffelköppe-Mao&LBJ (Potato Heads-Mao&LBJ), 1965	69
Resim 27	Sigmar Polke, Bunnies, 1966.....	70
Resim 28	Sigmar Polke, Watchtower, 1984	71
Resim 29	Sigmar Polke, Lager (Camp), 1982	73
Resim 30	Sigmar Polke, Kathreiners Morgenlatte (Kathreiner's Morning Wood), 1963	74
Resim 31	Gerhard Richter, Lebensfreude (Joy of Life), 1956.....	75
Resim 32	Gerhard Richter, Famillie (Family), Edition 2, 1966.....	78
Resim 33	Gerhard Richter, Onkel Rudi (Uncle Rudi), 1965	79
Resim 34	Gerhard Richter, Helga Matura mit Verlobtem (Helga Matura with her Fiancé), 1966	79
Resim 35	Gerhard Richter, Acht Lernschwestern (Eight Student Nurses), 1971	80
Resim 36	Gerhard Richter, Volker Bradke, 1966.....	81
Resim 37	Gerhard Richter, Adler (Eagle), 1972	83
Resim 38	Gerhard Richter, November, 1989	84
Resim 39	Dieter Roth, Literature Sausage, 1968.....	87
Resim 40	Dieter Roth, Schokoladenlöwenturn Chocolate Lion Tower, 1969-93.....	89
Resim 41	Wilhelm Rudolph, Ruinenstadt, 1945-46	91

Resim 42	Wilhelm Rudolph, Mathildenstraße, 1945–46	92
Resim 43	Wilhelm Rudolph, Zöllnerstraße, 1945–46.....	92
Resim 44	Wilhelm Rudolph, Zöllnerstraße (ikinci baskı),1945–46	93
Resim 45	Wilhelm Rudolph, Mittagsangriff am 14. Februar, 1946–48	93
Resim 46	Wilhelm Rudolph, Mord, 1946–48	94
Resim 47	Wilhelm Rudolph, Das Ende, 1946–48.....	94
Resim 48	Wilhelm Rudolph, Ammonstraße, 1946–47	94
Resim 49	Wolf Vostell, Deutscher Ausblick (German View from the Black Room Cycle), (1958-1959)	97
Resim 50	Wolf Vostell, Coca-Cola, 1961	98
Resim 51	Wolf Vostell, You Are Leaving the American Sector, 1964.....	98
Resim 52	Wolf Vostell, Konrad Adaneur, 1967; kanvas üzeri foto-transfer, akrilik; 120x120cm; Museum Ludwig; Köln (Bilderchiv, 1982, s. 1).....	99
Resim 53	Wolf Vostell, B-52 Lippenstiftbomber (B-52 Lipstick Bomber), 1968....	100
Resim 54	Wolf Vostell, Miss America, 1968	101
Resim 55	Hatice Alemdar, Yaşam, 2016.....	103
Resim 56	Hatice Alemdar, Yangın, 2016	104
Resim 57	Hatice Alemdar, Geceye Bakış, 2016.....	104
Resim 58	Hatice Alemdar, Topağacı, 2016.....	105
Resim 59	Hatice Alemdar, Nefes 1, 2016.....	105
Resim 60	Hatice Alemdar, Katmanlı Asetat çalışması, 2017	106
Resim 61	Hatice Alemdar, Kaçış 1, 2017	107
Resim 62	Hatice Alemdar, Kaçış 2, 2017	107
Resim 63	Hatice Alemdar, Doğa, 2018	107
Resim 64	Hatice Alemdar, Nostalji, 2018	108

Resim 65	Hatice Alemdar, Soyut 1, 2018.....	110
Resim 66	Hatice Alemdar, Soyut 2, 2018.....	110
Resim 67	Hatice Alemdar, Soyut 3, 2018.....	110
Resim 68	Hatice Alemdar, Soyut 4, 2018.....	110
Resim 69	Hatice Alemdar, Soyut 5, 2019.....	110



1. GİRİŞ

Bu çalışmada 1945'ten 1990'a kadar olan dönemde; İkinci Dünya Savaşı ve sonrası gelişmelerin Alman resim, heykel ve performans sanatları üzerindeki etkisi incelenmektedir.

Giriş bölümünde çalışmadan kısaca bahsedilmiş; amacı, önemi, sınırlılıkları ve ilgili tanımlar verilmiştir.

Savaş Sonrası Almanya bölümünde savaş sonrası Almanya'daki siyasi, ekonomik ve toplumsal durum hakkında kısaca bilgi verilmiş; sanat etkileşimine geçmeden önce okuyucunun ülkenin içinde bulunduğu durum hakkında kısaca bilgi sahibi olması düşünülmüştür.

Savaş Sonrası Sanat bölümünde, 1945 sonrası dönemde Avrupa, Amerika ve Rusya'daki sanatsal çalışmalar konusunda kısaca bilgi verilmiştir. Amerika ve Avrupa'da sanat konusundan bahsedilirken öncelikle dünyada kültür/sanat alanında başlayan liderlik savaşı ve sanatın merkezinin değişmesi ve dönemin öne çıkan sanat akımı Soyut Dışavurumculuğun Amerika ve Avrupa'daki gelişimine değinilmiştir. Ayrıca Almanya'da sanatın gelişimi, ülke özelinde, daha çok savaş ve yapılanmanın etkileri gözetilerek ayrı bir alt başlık altında detaylandırılmıştır.

Seçilen Alman Sanatçıların Çalışmaları bölümünde, Alman sanatının gelişiminde rol alan sanatçılardan bir seçki oluşturulmuş; seçkideki sanatçıların soyadı sırasına göre aynı dönemdeki eserleri incelenmiş; savaş ve sonrasında sanatçıların ve çalışmalarının üzerindeki etkisinin anlaşılması amaçlanmıştır. George Baselitz, Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Fritz Koenig, Gerhard Markcs, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Dieter Roth, Wilhelm Rudolf, Wolf Vostell seçkide yer alan sanatçılardır.

Hatice Alemdar'ın Çalışmaları bölümünde, Hatice Alemdar'ın çalışmalarından oluşan bir seçkiye yer verilmiş ve değerlendirilmiştir.

1.1. Amaç

Bu çalışmada amaç; İkinci Dünya Savaşı'ndan Berlin Duvarı'nın yıkılmasına kadar geçen ekonomik ve toplumsal yapılanma sürecinde yaşananların; Alman resim, heykel ve performans sanatları üzerindeki etkisini ortaya koymaktır. Çalışmada aşağıdaki araştırma sorularına yanıt aranacaktır:

- Savaş sonrası Almanya'da sosyal ve toplumsal yapı nasıldır?
- Savaş sonrası dönemde Rusya, Amerika ve Avrupa'daki sanat hareketleri nelerdir?
- George Baselitz, Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Fritz Koenig, Gerhard Markcs, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Dieter Roth, Wilhelm Rudolf, Wolf Vostell gibi Almanya'da önde gelen sanatçılar, savaş ve sonrası dönemde yaşananlardan nasıl etkilenmiş, nasıl çalışmalar yapmışlardır?

1.2. Önem

İkinci Dünya Savaşı sonrası sınırlar değişmiş, ülkeler arasında soğuk savaş başlamıştır. Siyasi, ekonomik ve kültürel anlamda yer alan bu savaşta sanat ülkeler için önemli bir güç haline gelmiştir.

Bu çalışma, savaş sonrası Almanya'da sanatın nasıl etkilendiğini anlamak açısından önemlidir. Çalışmanın '1945-1990 döneminde Almanya'da sanat' konusunda yapılmış olan diğer araştırmalara, çalışılan seçki kapsamında katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Ek olarak, Hatice Alemdar'ın seçkideki sanatçıların çalışmalarından nasıl etkilendiğini değerlendirebilmek açısından da önem taşır.

1.3. Sınırlılıklar

- Bu araştırma yüksek lisans tezi olarak ele alındığından, bahse konu zaman dilimiyle sınırlı tutulmuştur.
- Bu araştırma 1945-1990 yıl aralığını kapsamaktadır.
- Bu araştırma örnekleme tanımlı sanatçıların tüm eserlerini kapsamamakta, seçilen eserler üzerinden değerlendirilmektedir.

1.4. Tanımlar

Aksiyon Resmi (Action Painting): Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının bir alt koludur. Boyanın sıçratılarak, akıtılarak ve dökülerek kullanılması; hızlı ve usta fırça teknikleri bu resim anlayışına Aksiyon Resmi denmesine neden olmuştur. Aksiyon Resminde resmin sonucunu değil yapıldığı sürecin içsel coşkusu ön plana çıkarır. En önemli temsilcileri Jackson Pollock ve Willem de Kooning'dir. (Eşen, 2015, s. 212-213).

Dekolaj (De-collage): Duvarlara üst üste yapıştırılmış afiş ya da benzerlerinden koparılan parçalarla yapılmış bir tür kolaj (kesyap). İlk kez 1950'lerde Alman sanatçı Wolf Vostell (d. 1932) bu türde çalışmalar yapmış, ayrıca Fransa'da afişçiler de bu tekniği uygulamıştır (arkhesanat.com, 2021, s. 4).

Enstalasyon (Yerleştirme Sanatı): “Sergi mekanını sarmal bir alana dönüştüren üç boyutlu sanat formudur. Objelerin yerleştirilmesi ile oluşturulur. Bu akım kapsamında üretilen yapıtlar belirli bir alana özel yapılmış olabilir, ancak benzer alanlarda tekrarlanabilme ihtimali de vardır. 1970’lerde yaygın olan toplanabilir sanat objesi hareketine karşıt olarak çıkmış ve kalıcı olmayan eserler yapılmıştır. Bunun sebebi, 1970’lere kadar sanat olarak görülmemiş olmasıdır. Sanatçıların yerleştirmeler yapması 1980’lerden sonra kabul görmüştür. Günümüzde pek çok yerleştirme kalıcı olarak sergilenebilmektedir” (Chilvers, 2004, s. 358).

Fine Art: 18. yüzyılda uygulamalı ya da dekoratif sanatlara karşı olarak; resim, heykel mimari, şiir, müzik gibi sanat dallarını ifade etmek için kullanılmaya başlanan terim (Chilvers, 2004, s. 257).

Fluxus: “1960’lı yıllarda toplumsal muhalefet biçimlerinden beslenen, dönemin kültürel muhalefet dalgasına eklemlenen bir oluşumdur. Almanya’dan çıkıp birçok Avrupa kentine ve NewYork’a akan Fluxus, ortak bir üslup olmaktan çok, o akışa kapılan sanatçıların ortak bir tavrıdır” (Antmen, 2016, s. 203).

Formalizm: Sanat çalışmasının kabul edilebilmesi için çizgi, şekil, renk gibi formal özelliklerinin kalitesinin yeterli olduğu; etik, sosyal içerik ve temsil gibi diğer vasıfların ikincil olduğu ya da dikkate alınmadığı yaklaşım biçimi (Chilvers, 2004, s. 260).

Foto-deformasyon: Fotoğraflar üzerinde boya ve benzeri malzemelerle, yırtma, kesme, boyama gibi bozma işlemlerinin yapılması.

Geometrik Soyutlama: Soyut sanatta, geometrik şekiller kullanılarak yapılan çalışmalardır. Piet Mondrian eserleri buna en güzel örnektir (Kayapınar, 2016, s. 55).

Jestüel Lirik Soyutlama: Avrupa’da 1947’lerden sonra, daha önceki hiçbir soyut akımla bağlantı kurmayan, Fransız Geleneği’ne ve Geometrik Soyutlama’ya karşı olan, kendi mizacını safça ve içtenlikle ifade etmeye çalışan ressamların oluşturduğu akım. Lirik soyutlamada yapılan resimlerde fişkırılmış boyalar, lekeler ve simgeler, hızlı ve heyecanlı fırça sürüşleri, romantik boya akıntıları, grafik benzeri çalışmalar görülür. Hans Hartung, Gerard Schneider, Pierre Soulages, Atlan, Bram van Velde, Georges Mathieu gibi sanatçıların çalışmaları Jestüel Lirik Soyutlama kapsamında değerlendirilmiştir (Özerden, 2005, s. 32).

İkonografi: “Dinsel içerikli sanat yapıtlarında dinsel olay ya da kişi ile ilgili tipleşmiş hatta bir ölçüde standartlaşmış biçim düzenlerini veya kalıplarını inceleyen bilimsel disiplin. Simgesel dil” (Dersimiz.com, 2003, s. 1).

Kapitalist Gerçekçilik: Kapitalist Gerçekçilik, Doğu Almanya’daki Sosyalist Gerçekçilik ile dalga geçer, kapitalizmi eleştirir ve genç Alman sanatçıların çalışmalarını Amerikan Pop Art’tan ayırır. Temsildeki kötülük ve Fine Art gelenekleriyle popüler tüketici kültürü arasında kurduğu dialog olmak üzere iki şekilde karakterize olur.

Kapitalist Gerçekçi sanatçılar Pop Art'ı taklit etmezler, Almanya'daki iki farklı politika ve sosyoekonomik sistemin karmaşasını ifade etmeye çalışırlar (Klaasmeyer, 2014, s. 1).

Kavramsal Sanat: Sahip olunabilir, sergilenebilir, yeniden üretilebilir objeyi devreden çıkaran, bir fikir öneren sanat akımıdır. “Hareketlerin ve tepkilerin farkına varılmasını sağlar. Toplumsal çevrenin koşullandırmalarından arınmış olarak, az ya da çok idrak edilir. Kavramsal sanatla herhangi bir galeride, televizyon ekranında, gazetelerde, caddelerde karşılaşılabilir” (Lynton, 2009, s. 329).

Kitsch: “Modernizm ile üstü örtülen ama Post-Modernizm ile yeniden canlanan Modernizme yönelik bir eleştiri. Pop Sanat ironik biçimde popüler kültür ile kitsch görüntüleri kullanırken, Post-Modernizm de eski ile yeniye birleştirir ve kitsch ile benzerliklere sahiptir. Kitsch; sanatta, bakışta, yaşamda bayağılık, ucuzluk, taklit, uyumsuzluk, rüküşlük, düzeysiz ve gelişigüzel beğeni, içeriksiz bir özentilik, abartı, kaba bir ifade biçimi, teknik ve sanatsal yetersizlik gibi tariflerle açıklanıyor” (Yılmaz N. , 2011, s. 1).

Lekeci/Taşist (Art Informel): 1950’li yıllarda Avrupa’da popüler olmuş Lirik Soyutlama resim üslubu için kullanılan Fransızca terim. Bu üslupta doğaçlama ve deneysel teknikler kullanılmıştır. 1950’de Michel Tapie’nin Art Informel tanımlaması ağır basmıştır. Wols, Bryen, Fautrier, Atlan, Michaux, Riopelle ve Sam Francis gibi sanatçıların eserleri bu kapsamda değerlendirilmiştir (Farthing, 2014, s. 564).

Maniyerizm: İtalyanca üslup anlamına gelen maniera sözcüğünden türetilmiş; Yüksek Rönesans’ın natüralist yaklaşımına gösterilen tepkidir. Maniyarist eserler

döneme hakim Rönesans değerlerinden farklı olması sebebiyle anormal, tuhaf ve şaşırtıcı nitelendirmesi yapılmıştır (Farthing, 2014, s. 202).

Media Sanatı: Elektronik medya, film ve teknolojiyi (analog, dijital) sanat ortamı olarak kullanılarak üretilmiş tüm sanatsal form ve çalışmalar. Film, televizyon, radyo, video, internet, interaktif ve mobile teknolojiler, video oyunları, uydu yayınları ile ilgili sanat projeleri bu kapsamda değerlendirilebilir (Libbey, 2009, s. 197-207).

Minimalizm: 1960'ların ikinci yarısında Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkan bir tür soyut sanat akımı. Bu akım, çoğunlukla tek renkle ve ana renklerle gerçekleştirilen resimlerle modern ve endüstriyel üç boyutlu tasarımların yaratıldığı yalın formlardan oluşmaktadır (Farthing, 2014, s. 564).

Oluşum Sanatı (Happening): Dikkatlice planlanmakla birlikte, içinde spontane bölümlere de yer verilen, tiyatro ve görsel sanatları birleştiren oluşum. Genellikle politik ya da sosyal propaganda amacı ile sanatçılar tarafından sahnelenen gösteri (Chilvers, 2004, s. 327).

Performans Sanatı: “1960'larda sanatçıların gösterilerinde vücutlarını bir araç olarak kullandıkları sanat çalışmaları için 'performans sanatı' terimi kullanılır. Müzikten, şarkılardan ve danstan da faydalanılan çalışmalar farklı mekanlarda tekrar edilebilir” (Farthing, 2014, s. 512).

Pop Art: 1950’lerde olağan olanın sanat nesnesi olarak düşünöldüğü ve toplumun tüketimi için üretilmiş nesnelerin sanat nesnesi olarak ortaya konduğı sanat akımı. İngiltere ve Amerika’da birbirinden bağımsız olarak aynı yıllarda ortaya çıkmıştır (Eşen, 2015, s. 219-220).

Postmodernizm: Nesnellik, mutlak hakikat, bir ana akımın monolitik otoritesi ve sabit bir anlamın olanaklılığı kavramlarını sorgular. Hem görüntüleri hem de kavramları radikal biçimde çok taraflı olarak görür. Bu bitişirmeleri ve dizileri, anlamlarını özünde istikrarsızlaştıran bir biçimde hiç durmadan değıştirerek, kişinin dünyayı deneyimlemesinde akışkan bir yeniden yapılandırmaya olanak tanır (Antmen, 2016, s. 266).

Renk Alanı Resmi (Field Painting): Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının bir kolu olan Renk Alanı Resmi; “sade bir anlatımın hakim olduğı, duygu, mitoloji, inanç gibi etmenlerden arındırma isteğı ile üretilen soyutlamadır. İnce boya kullanımı, dokulu yüzeylerden kaçış, boya tabakasının altından tuvalin görünmesi, saydam kompozisyon ve yalınlık başlıca özellikler olarak olarak saptanabilir. Barnett Newman, Clyfford Still, Ad Reinhardt ve Mark Rothko bu grubun öncü sanatçıları arasındadır” (Türkdoğan, 2004, s. 27).

Retrospektif: Bir sanatçının sanat hayatı boyunca yaptığı işlerin sergilenmesi.

Sembolizm: Sanatçıların dünyayı öznel ve kişisel deneyimler doğrultusunda temsil etmeye odaklandıkları 19. yüzyıl sonlarında ortaya çıkmış bir akım. Üslup çoğı zaman

mistik ya da erotik olan yeni bir psikolojik temelden beslenmiştir

(Farthing, 2014, s. 564).

Sosyalist gerçekçilik: Sovyet Rusya ve diğer komünist ülkelerde resmi olarak onaylanan sanat şekli. Toplumu eğitmek ve etkilemek için gerçek hayatın objektif ve kadereci bir biçimde yansıtılması durumudur (Chilvers, 2004, s. 660).

Soyut Dışavurumculuk (Abstract Expressionism): İlk olarak Almanya’da Der Blue Raiter sanatçıları tarafından Birinci Dünya Savaşından önce üretilmiştir. 1919 yılında Alman ekspresyonistlerin figüratif olmayan soyut eserlerini tanımlamak için Der Sturn gazetesinde kullanılmış bir terimdir. Amerika da ise 1946 da Robert Coates 1940-1960 yılları arasında aktif olan bir grup Amerikalı sanatçının soyut çalışmalarını tanımlamak için bu terimi kullandı. Üslupları farklı olsa da bu çalışmalarda duygusal veya dışavurumcu bir etki yakalamak amaçlanıyordu. Dışavurumcu fırça darbeleri ve aksiyon resimlerinin yanı sıra, renk alanı resimleri de bu kapsamda değerlendirilir (Farthing, 2014, s. 452-454).

Transavangardizm: “İtalya’da Yeni Dışavurumculuk, Transavanguardia adı ile de anılmıştır. Bu terim, avangart sanatın en ileri düzeyini niteler. Bu grupta yer alan sanatçıların ortak özelliği, figüratif resimlerinde kendi kişisel dünyalarını yansıtan imgelere yer vermeleridir. Akımın sanatçılarından Sandro Chia (1946-), Francesco Clemente (1952-), Enzo Cucchi (1949-), İtalya’nın üç büyük ‘C’si olarak anılır” (Kavrakoğlu, 2016, s. 1).

Yeni Dışavurumculuk (Neo Expressionism): 1980’lerde Dışavurumcu tarzda yapılan resimler için kullanılan terim. Yeni Dışavurumcular çoğu zaman biçimleri bozulmuş figürlerin olduğu dramatik ve figüratif resimler yapmışlardır (Farthing, 2014, s. 564).

Yeni Fov (Neo Fov): “1980’lerde Alman Dışavurumculuğu ile ilişkilendirilen Yeni Dışavurumculuk. Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jorg Immendorf, Markus Lüpertz gibi sanatçılar bu kapsamda kabul edilir” (Antmen, 2016, s. 266).

Yeni Gerçekçilik (Neo Realism): 1960’ta sanat ve yaşamı yakınlaştırmak isteyen eleştirmen Pierre Restany tarafından kurulan Fransız akımı. Tuval resminin yanı sıra Yeni Gerçekçilik kolaj, montaj ve enstalasyon gibi farklı teknikleri de kullanmıştır (Farthing, 2014, s. 564).

2. II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI DÖNEMDE ALMANYA

2.1. Siyasi Yapı

İkinci Dünya Savaşı sonrasını anlayabilmek için, Hitler'in şansölye seçilmeden önceki politikalarına kısaca bakmak konuya giriş açısından faydalı olacaktır.

Seçilmeden önce Hitler'in öne çıkardığı iki politika alanı vardır: ırk ve dış siyaset politikası.

“1930’larda Alman halkı Hitler’in politikasını desteklemekle birlikte, Nazilerin azınlıklara özellikle de Yahudilere karşı yaptığı yıkıcı şiddet eylemlerine karşı çıkmıştır” (Fulbrook, 2017, s. 181). 1933’lerden sonra Yahudiler belirlenip göçe zorlanmış, savaş döneminde doğuda Yahudilerin yoğun olduğu toprakların işgal edilmesiyle birlikte Yahudi sorunu farklı bir boyuta ulaşmıştır (a.g.e, s. 189-194).

1933 yılında elitlerin izlediği politikalar sonucu iktidara gelen Hitler stratejisini açıkça ortaya koyar. “1935’te askerlik hizmetinin devreye sokulmasıyla birlikte, hava kuvvetlerinin ve silahlanmanın varlığı dış dünyaya ilan edilmiştir” (a.g.e, s. 182).

Savaş sonunda müttefikler arasında farklı görüşler vardır. 1943 Tahran ve 1945 Yalta konferanslarında Almanya’nın işgal bölgelerine bölünmesi; İngiltere, Amerika Birleşik Devletleri (ABD), Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB) ve Fransa’nın kendi bölgelerinin olması kararlaştırılır. 1945 Potsdam konferansında Almanya’nın Naziler ve silahlardan arındırılarak demokratikleştirilmesi yönünde anlaşmaya varılmıştır. Polonya’nın batı sınırlarının Oder ve Batı Neisse nehirleri boyunca aşağı doğru uzanan bir hat olmasının geçici olarak kabulü ile Almanya’nın sınırları batıya taşınmış olur. Polonya sınırlarının da batıya taşınması ile doğudaki

topraklar SSCB'ye kalır. Müttefiklerin her biri tazminatlarını kendi bölgelerinden alırken; SSCB, ağır kayıpları olduğundan batı bölgelerinden de ek tazminatlar almaktadır (a.g.e, s. 197-198).

Yeni sınırlar çerçevesinde oluşan Batı Almanya'da ekonomi hızla gelişir. Bu gelişimin sonucu olarak 1950'lerde Doğu Almanya'dan Batı Almanya'ya göç başlar. “Doğu Almanlar önce Doğu Berlin üzerinden özel statüye sahip Batı Berlin'e, oradan da uçakla Batı Almanya'ya geçmiştir” (Fulbert, s. 85).

1949-1961 yılları arasında yaklaşık 2,7 milyon Doğu Alman Batı Almanya'ya kaçar. 1961 yazının ortalarında, Doğu Almanlar göçü engellemek için Almanya'nın eski başkentinin Doğu kesimini Batı'dan ayıracak bir dikenli tel bariyeri inşa etmeye başlarlar. 13 Ağustos'ta konan geçici bariyer çok geçmeden silahlı muhafızlarla dolu bir kalıcı duvara dönüşerek, Avrupa'nın Batılı ve komünist bloklara bölünmesinin bir simgesi haline gelir (McMahon, s. 115-116).

2.2. Ekonomi ve Toplum

Batı Alman ekonomisi 1948'deki para reformundan önce büyümeye başlayıp Marshall yardımıyla¹ hız kazanmış, 1950'lerde dikkat çekici büyüme oranlarına ulaşmıştır. “1950'lerin başında, mültecilerin ve yurda dönen savaş esirlerinin etkisiyle

¹ Marshall yardımı - George Marshall Haziran 1947'de İkinci Dünya Savaşı'ndan çıkan Avrupa ekonomilerini kaldırmak için kapsamlı bir program önermiştir. Marshall Planı ya da Marshall Yardımı olarak adlandırılan bu program katılmak isteyen her Avrupa ülkesine Amerika Birleşik Devletleri'nden yapılacak mali yardım, malzeme ve makine yardımını içeriyordu. Plan savaş sonrası ekonomik sorunları çözmek için yapılmıştır. Türkiye dahil İngiltere, Fransa, Belçika, İtalya, Portekiz, İrlanda, Yunanistan, Hollanda, Lüksemburg, İsviçre, İzlanda, Avusturya, Norveç, Danimarka ve İsveç'in dahil olduğu 16 Avrupa ülkesi Marshall Yardımını düzenli alabilmek için 16 Nisan 1948'de Avrupa Ekonomik İş Birliği Örgütü'nü (OECD) kurmuşlardır. Marshall yardımları sonucunda Avrupa'daki sanayi üretimi %25, tarımsal üretim %14 artış göstermiştir. (tarihbilgi.org, 2020, s. 1)

görece yüksek olan işsizlik (yaklaşık %8), on yılın sonunda bir işgücü yetersizliğine dönüşmüştür. Hızlı büyüme 1950'lerin sonunda geriler; böylece Batı Almanya ekonomisinin performansı 1960'larda diğer Batı sanayi toplumları ile aynı seviyelere gelir. 1966-1967 yıllarında bir durgunluk yaşanır. Batı Almanya ticarete ve petrol ithalatına fazlasıyla bağımlıdır; bu sebeple 1973 ve 1979 petrol krizlerinden, 1970 sonları ile 1980'lerdeki genel durgunluktan büyük ölçüde etkilenmiştir"

(Fulbrook, 2017, s. 218-219). 1980'lerde ekonominin performansı önceki yıllara kıyasla sönük, işsizlik görece yüksek (%8-10), büyüme oranları da görece düşüktür (%2-3). Birçok Almanın 1920'lerden beri yaşadığı temel korku olan enflasyon Avrupa'nın en düşük seviyelerinde tutulmaktadır. 1980'lerin sonunda Batı Almanya; açıkça refah sahibi ve tüketici odaklı bir toplumdur; kalabalık da olsa bakımlı otoyollarda hızla ilerleyen şık arabalara, 'ormanların ölümü' gibi yakınmalar artsa da genelde temiz, bakımlı bir doğal ortama ve maddi bolluğa sahiptir (a.g.e, s. 220).

Batı Almanya'daki sanayi ilişkileri sıklıkla işçiler ile işverenler arasındaki uyumlu bir toplumsal ortaklık ile yürütülür. "Sanayide işçilerin temsiline ve yönetime katılma uygulamaları 1976'da çalışan sayısı 1000 kişiden fazla olan tüm büyük işletmeleri kapsayacak şekilde genişletilmiştir" (a.g.e, s. 220).

Batı Almanya, gençler için çok yüksek düzeyde eğitim sunar, böylece işgücünün tüm kesimleri birbirlerine kıyasla iyi eğitilmiş ve meslekleri için nitelikli hale gelir. Eğitim sisteminin sonucu olarak; ekonomi, çoğunluğun sanayide çalıştığı bir ekonomi olmaktan çıkar, beyaz yakalı ve üçüncü bir sınıf olan hizmet sektörü işleri genişler, mavi yakalı işlere üstün geldiği şekle dönüşür. Mavi yakalı işler için mültecilerin

oluşturduğu ucuz emek kaynağı kullanılır. Bu sebeple önemli ölçüde toplumsal hareketlilik yaşanır (a.g.e, s. 221).

1961 yılında Berlin duvarının inşa edilmesiyle mültecilerin oluşturduğu ucuz ve hareketli emek kaynağı azalır, başta Türkiye olmak üzere Akdeniz ülkelerinden giden işçiler ekonomiye dahil olur. Bu sebeple Batı Almanya'nın toplumsal yapısı içerisinde yabancı işçilerden oluşan büyük bir alt sınıf oluşur. 1970-1980 ekonomik durgunluk döneminde bu işçiler sorun haline gelirler. Artan işsizlik döneminde yabancı işçileri Almanya'yı terk etmeye zorlayacak bir dizi önlemler alınır. "Berlin ve Frankfurt'ta 1989 baharındaki yerel seçimlerde sağ partilerin yüksek oy alması, ırkçı düşmanlığın arttığını göstermiştir" (a.g.e, s. 222).

Doğu Almanya'nın ekonomisinde tarım önemli yer tutar. "1960'ların sonunda toprağın, hayvanların, makine ve araç gerecin tümünün sahipliğinin ortak olduğu biçimlerle; kolektif olarak örgütlenir. Batı Alman tarımı kadar olmasa da Doğu Alman tarımı da temel besinlerde kendine yeterlidir" (a.g.e, s. 222-223).

Doğu Alman sanayi örgütlenmesi bir dizi yönetsel aşamadan geçer. Üretim araçlarının özel olarak sahiplenilmesi hızlı bir şekilde baskılanır, "böylece üretimin büyük kısmı halka ya da devlet katılımı içeren herhangi bir ortaklığa ait hale getirilir. 1950'ler ağır sanayi üretimine yönelik planların sürekli yenilenerek uygulanması çabası ile öne çıkar. Merkezi planlama sebebi ile sorunlar yaşanmış ve 1963'te ekonomiyi merkezilikten arındıran Yeni Ekonomik Sistem ilan edilmiştir. Bu sistemde kar önemli olduğundan, daha nitelikli ve satılabilir mallar üretilmiştir" (a.g.e, s. 223).

Bu yıllarda göç kaynaklı azalan insan gücü Doğu Almanya'da ekonomiyi

olumsuz etkiler. Özellikle eğitimli, çalışabilir insan gücü ekonomik sebeplerden dolayı Batı Almanya'ya kaçar ve çok daha iyi şartlarda iş bulur. Göçün durdurulamaması Doğu Almanya'da eğitime yapılan yatırımın geri dönüşünü engellemekte, iş gücüne dönük uzun vadeli plan yapılmasını imkansızlaştırmaktadır.

“Doğu Almanya 1970 sonları ve 1980 başlarındaki ekonomik durgunluktan, ticarete ve petrol ithalatına bağımlı olduğu için zarar görmüştür. Doğu Almanya'nın geçmişten gelen ekonomik güçleri arasında araç ve makine üretiminin yanı sıra kimyasal, optik ve elektronik girişimler bulunmaktadır. 1980'lere gelindiğinde mikroelektronik ve bilgisayar gibi alanlarda da gelişmeler sağlanmıştır” (a.g.e, s. 224).

Doğu Almanya ekonomik gücünün önemli, ama gizli bir kaynağı da Batı Almanya ile olan ticari ilişkisidir. “Gümrük vergisinin olmayışı, uygun ticaret ve kredi anlaşmaları, Doğu Almanya'yı AET'nin (Avrupa Ekonomik Topluluğu) gizli bir üyesi haline getirmiştir. Batı Berlin'e otoyol girişi için Batı Alman sübvansiyonu, yolculardan alınan geçiş ücretleri, Doğu Almanya'yı ziyaret edenler için büyük ölçüde zorunlu döviz alışverişi, Batı Almanya'nın bazı projelere verdikleri destekler, Batı Almanların Doğu Almanya'daki dost ve akrabalarına gönderdikleri paralar vb. yollarla önemli miktarda para akışı bulunmaktadır” (a.g.e, s. 224-225).

Doğu Alman ve Batı Alman yaşam tarzları ve refah düzeyleri arasında çok büyük farklılıklar bulunur. Doğu Almanya'da temel ihtiyaç sayılan yiyecek, konut fiyatları çok ucuz olmakla beraber; temel ihtiyaç dışındaki ürünler oldukça pahalıdır ve bu ürünlere ulaşılması çok kolay değildir. Sınırlı sayıda olan temel ihtiyaç dışındaki ürünlere ulaşabilmek için uzun süreler beklemek gerekir (a.g.e, s. 225).

Doğu Almanya'nın nüfusu 1980'lerde yaklaşık 17 milyonken, Batı Almanya'nın nüfusu savaştan sonra %50 artarak 62 milyona ulaşır. Doğu Almanya'da orta boyuttaki kentler ve düşük nüfus yoğunlukları bulunurken, Batı Almanya'da yüksek dereceli kentleşme söz konusudur. Doğu Almanya'da gelir eşitsizliği çok azdır. "Doğu Almanya, servette ve yoksullukta aşırıya kaçmayan 'küçük insanlar toplumu' olarak nitelendirilmiştir" (a.g.e, s. 226).

Doğu Almanya'da Batı'ya kıyasla daha büyük toplumsal hareketlilik yaşanır. Öncelikle işçi sınıfı ve köylüleri destekleyen politikalar benimsenir. Eğitim sistemi de 1960'ların sonuna değin işçi ve köylü çocuklarını desteklerken, 1970'lerde toplumdan bağımsız olarak yeteneği destekler. "Doğu Almanya'daki toplumsal hareketliliğin bir ön koşulu siyasi konformizmdir. Eğitimle ilgili nitelikler daha çok en ayrıcalıklı grupta, yani siyasi elitler grubunda görülmektedir; konformist olmayan bir genç, yetenekleri ne olursa olsun eğitim sisteminde kolayca ilerleyemez" (a.g.e, s. 227).

"Doğu Almanya'da toplumsal eşitlik hedeflerine ulaşılammış, devlet önemini daha da arttırmış, belirgin bir bürokratikleşme ve yaşamın her alanındaki kişisel özgürlüklerin kaldırılması ile ilişkilendirilen, her yere yayılan, genellikle baskıcı bir varlık göstermiştir" (a.g.e, s. 228).

3. II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI SANAT

İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki yeniden yapılanmanın Almanya’da sanat çalışmaları üzerindeki etkisinin daha iyi değerlendirilebilmesi için 3.1. bölümünde aynı dönemde Amerika, Avrupa ve Rusya’da sanat hareketleri oluşumuna kısaca değinilecektir. 3.2. bölümünde ise İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya’da sanatın savaş psikolojisi ve yeniden yapılanma döneminde yaşananlarla etkileşim içerisinde gelişimi irdelenecektir.

3.1. Amerika, Avrupa ve Rusya’da Sanat

Amerika, Avrupa ve Rusya’da sanat konusundan bahsedilirken öncelikle dünyada kültür/sanat alanında başlayan liderlik savaşı ve sanatın merkezinin değişmesi ve dönemin öne çıkan sanat akımı Soyut Dışavurumculuk’un Amerika ve Avrupa’daki gelişimine değinilecektir.

Amerika, Birinci Dünya Savaşı yıllarından itibaren kültür/sanat alanında dünyada lider olabilmek için stratejiler geliştirmiştir. Bu amaçla Amerikalı sanatçılar Avrupa’ya, özellikle de sanatın merkezi olan Paris’e gönderilir; sanatçılar orada yeni yaklaşımları öğrenerek bilgiyi ülkelerine getirirler.

İkinci Dünya Savaşından sonra ise liderliğe sahip olmak adına Rusya ve Amerika arasında soğuk savaş başlar. 1950’lerin başında Amerika bu kültür ve sanat savaşına girdiğinde, Museum of Modern Art (MoMa) desteğini kullanır. Sandler (1997, s. 15) konuyu “Bu savaşta MoMa Amerikan emperyalizminin kültürel silahıydı” şeklinde tanımlamaktadır. Buna karşılık Rusya liderliği almak için bütçesinin önemli bir kısmını propagandaya ayırır. “Rusya komünizm propagandası

için yalnızca Paris’te, tüm dünyada sarfettiği paradan daha fazla para harcamıştır”

(Saunders, 2016, s. 128-129).

“İkinci Dünya Savaşı’ndan güçlü olarak çıkan Amerika, egemen bir ülke olarak Avrupa’nın yeniden yapılanmasını desteklemiştir” (Fineberg, 2014). Avrupa’da savaşın getirdiği zorluklar ve kısıtlamalardan kaçan sanatçılar, daha rahat çalışabileceklerine inandıkları Amerika’ya göç ederler. Amerika tarafından desteklenen bu sanatçılar özgürce çalışabilecekleri ortamı bulurlar. “George Grosz, Walter Gropius, Joseph Albers, Marc Chagall, Fernand Leger, Piet Mondrian, Marcel Duchamp, Max Ernst, Max Beckmann, Hans Hofmann, Francis Picabia gibi 20. yüzyılın en önemli mimar ve ressamı Amerika’ya göç eden sanatçılara örnek gösterilebilir. Bu sanatçılardan Alman Hans Hoffman, Hollandalı Piet Mondrian, Fransız Marcel Duchamp ve Fernand Leger gibi isimler Amerika’da hızla farkedilmiş, sanat adına bilgilerini aktarmışlardır” (Foster, 2004, s. 299). Amerikan sanatının gelişmesine büyük katkıları olan Clement Greenberg² konuyla ilgili şöyle bir yorum yapmıştır: “Hans Hoffman çok iyi bir hocadır. Matisse’nin renk anlayışını ve Kübizm konusunu ondan daha iyi kimse anlatamazdı” (Yılmaz N. , 2013, s. 225). Amerika bu yapılanlarla New York’u dünyanın sanat merkezi olma yönünde hazırlanmaktadır.

² Clement Greenberg - (1909-1994, New York) Amerikalı sanat eleştirmeni. Savaş sonrası yıllarda Amerikan resim ve heykel sanatının dünya sanatında lider duruma geçtiği dönemde, Amerika’da Çağdaş Sanat üzerine en etkileyici yazıları yazmıştır. Eleştirilerinde biçimci yaklaşım sergilemiş ve soyut çalışmaların destekçisi olmuştur. Jackson Pollock, David Smith, Mark Rothko ve İngiliz heykeltıraş Anthony Caro çalışmalarına eleştiride bulunduğu başlıca sanatçılardır. Resimde, resim yüzeyinin düz olması konusunda baskıcı olmuş, illüzyonu kabul etmemiş ve hikayeci anlatımlara karşı çıkmıştır. 1950 ve 1960’larda etkisi tepe noktadadır. Daha sonra Kavramsal Sanat ve Yeni Figürasyon ile yazılarının etkisi azalmıştır. Art and Culture (1962) en bilinen kitabı; Miro(1948), Matisse (1953), Hoffman (1961) en bilinen monografileridir. (Chilvers, 2004, s. 312)

“Paris; 19. yüzyıl başlarında aldığı Avrupa’nın sanat merkezi olma onurunu 1960’lara kadar sürdürebilmiştir. 1955’ten itibaren, aşağı yukarı beş yıl gibi bir süre içinde Paris o çekiciliğini ve büyüsunü yitirmeye başlamıştır” (Seuphor, 1957, s. 86). Yeni Amerikan kültür ve sanat politikasının bir parçası olarak, 1945-1960 arası Paris okulunun ünlü soyut ressamalarını dünyaya tanıtan ve pazarlayan galerilerin bir kısmının kapandığı, bir kısmının ise önce Londra sonra New York’a taşındıkları görülür. 1943’te Mark Rothko şöyle demiştir: “Bugün artık Amerika, bütün dünya sanatçılarının buluşması gereken bir yer olarak kabul edildiğine göre, gerçekten küresel bir düzeyde oluşacak kültürel değerleri benimsemenin vakti gelmiştir” (Lynton, 2009, s. 254). 1964’te Robert Rauschenberg konuyla ilgili olarak “Herkes, dünyanın sanat merkezinin Paris’ten New York’a geçtiğini bilir” yorumunu yapmıştır. (Hachette, 2006, s. 608).

Amerika’daki sanatsal gelişimde; 1945-1970 arası dönemde Art Informel, Yeni Gerçekçilik, Fluxus ve Arte Povera gibi Avrupa’da başlayan pek çok akım görülür. Jean Debuffet, Alberto Giacometti ve Francis Bacon dönemin en önemli sanatçılarındandır.

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra gerek Amerika’da gerekse Avrupa’da Soyut Dışavurum öne çıkar. “Amerikan Soyut Dışavurum’u savaşın bitim tarihi olan 1945’lere yakın bir tarihte ortaya çıkmış ve 1948’lerde güçlenmiş; Avrupa’da ise 1952’lerde güçlenmiştir” (Auping, 1987, s. 11).

Amerika’daki Soyut Dışavurumculuğun gelişimi kısaca şöyledir: “Marc Tobey, Mark Rothko, Willem de Kooning, Jackson Pollock, Robert Motherwell, Clyford Still, Arshile Gorky, Sam Francis ve Ronald Brooks Kitaj gibi Amerika’da Soyut

Dışavurumculuğun temsilcileri olmuş sanatçılar, 1945’lerde Batı Avrupa sanatından farklı olarak ne yapabilecekleri konusunda çalışırlar. Farklı kültürlerle sahip bu sanatçıların tek ortak yönleri saf, özgür, içlerinden geldiği gibi sanat yapmaktır” (Tansuğ, 2006, s. 251-252). “Amerikalı sanatçı Ad Reinhardt’ın deyimi ile Amerikan Soyut Dışavurumculuk, gündelik yaşamın gerçekliği ile resim sanatının kendi gerçekliği arasındaki sınırları birbirinden ayırmış ve bunu kendine özgü ifade yolu ile bir zemin üzerinde ortaya koymuştur” (Antmen, 2016, s. 146).

“Sanatçıların gerçek nesnelerin temsiline yer vermeden kendilerini sadece renk ve şekillerle ifade ettikleri Soyut Dışavurumculuk akımı; Amerika’da iki farklı yaklaşımla gerçekleştirilmiştir.” (Türkdoğan, 2004, s. 23)

“Bunlardan birincisi Aksiyon Resmi, Eylem Resmi ya da Hareket Resmi olarak da bilinir ve en önemli temsilcileri Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline ve Robert Motherwell’dir. Bu sanatçılar, tuvaler üzerine boya damlatıp yüzeylere saçma; eylemlerini fırça darbeleriyle gerçekleştirme; beyaz bırakılmış zemin üzerine doğu kaligrafisini anımsatan kesik uçlu ya da oval siyah fırça vuruşları atma ya da yaşam, ölüm, zulüm gibi duyguları lekesel bir yaklaşımla tuvalere aktarma gibi tekniklerle oluşturulan resimlerle dikkat çekmişlerdir” (Türkdoğan, 2004, s. 23).

“İkincisi ise Renk Alanı Resmi olarak bilinir. Barnett Newman, Clifford Still, Ad Reinhardt ve Mark Rothko bu grubun öncü sanatçıları arasındadır. Sade bir anlatım, titrek kayma hareketleri, dikey çizgilerle ayrılan yüzeyler, sınırlı renklerle ifade edilen anlatımlar, kaba kenarlı yatay fırça darbeleriyle oluşturulan modüler yüzeyler, tek renkli bir zemin üzerine canlı renklerle boyanmış iki veya üç adet geometrik formlardan oluşturulan eserler üretilmiştir” (a.g.e, s. 25). “Bu grupta

değerlendirilebilecek sanatçıların ortak paydaları; kendilerinden önceki kuşak gibi sanatsal bilgilerinin Avrupa resminden değil, Soyut Dışavurumcuların plastik önerilerinden kaynaklandığı yönündeki görüşleridir. İnce boya kullanımı, dokulu yüzeylerden kaçış, boya tabakasının altından tuvalin görünmesi, saydam kompozisyon başlıca özellikler olarak olarak saptanmıştır” (a.g.e, s. 27).

Avrupa’daki Soyut Dışavurumculuğun gelişimi kısaca şöyledir: 1947’de Georges Mathieu³, geometrik olmayan çalışmalar yapan ressamı bir araya getirerek bir sergi düzenler ve bu oluşumu Lirik Soyutlama ile ilişkilendirir. “Daha önceki hiçbir soyut akımla bağlantı kurmayan, kişisel, marjinal denilebilecek bu ressamı bir araya getiren tek şey, Fransız Geleneği’ne ve Geometrik Soyutlama’ya karşı olmalarıdır. Lirik Soyut kendi içerisinde üslupsal farklılıklar göstermektedir. Bir tarafta Hans Hartung, Gerard Schneider, Pierre Soulages, Bram van Velde, Georges Mathieu gibi Jestüel sanatçılar; diğer tarafta Wols, Jean Michel Atlan, Henri Michaux, Jean Paul Riopelle ve Sam Francis gibi Informel sanatçılar vardır” (Özerden, 2005, s. 32).

³ Georges Mathieu - (1921-2012, Fransa) İlk soyut çalışmaları amorf şekiller ve sıçratma tekniğini ile oluşturulmuştur. 1947’de Paris’te Lirik Soyut çalışmalardan etkilenmiştir. Bu çalışmaların yanında, felsefe ve Art Informel gelişmeleri hakkında teorik konular ile ilgilenmiştir. 1950’de ilk Taşist çalışmalarını yapar. Mathieu, tuval ya da bezi duvara asarak çalışır. Sıçratma tekniği kullanır. Sonra hızla çalışarak dışavurum etkisini yakalamaktadır. Çalışmalarının çoğu savaşı ya da Fransız savaşlarına refere edecek şekilde isimlendirilmiştir. Olaylara soyut bir yorum getirmektedir. Halka açık ortamlarda performansını sergilemiştir. 1957’de Tokyo’da 3 günde 21 resim yapmıştır. Bu resim ve performans ilişkisi 1960’larda Yves Klein ve diğer sanatçılarda da görülmüştür. 1962’de ilk anıtsal heykelini yapmıştır. Sanat çalışmalarına paralel olarak teorik yazılarını yayınlamaya devam etmiştir. (Guggenheim.org, 2020, s. 1)

“Lirik Soyutlama tanımı, kendi mizacını safça ve içtenlikle ifade etmeye çalışan, hepsi de karmaşık yapılı çeşitli sanatçıların eserlerini bir isim altında toplayan bir terimdir. Resmi sadece resim aşkı için yapan Pierre Soulages bu tanıma tam uyan bir örnektir. Mathieu 1947’den itibaren tüplerden tualin üzerine fişkırtılmış boyalarla çalışır, Hans Hartung lekeler ve simgeler kullanır, Gerard Schneider romantik boya akıntıları yapar, Wols tuvalde çırpınan bir boyayıya yönelir, Atlan ise dans eden bir grafizmi seçer” (a.g.e, s. 32). “Georges Mathieu’nun 1947’de Lirik Soyutlama tanımını kabul ettirmesine karşılık, 1950’den sonra Michel Tapie’nin Art Informel tanımlaması kabul görmüştür. Bu tanım 1951’den sonra Jean Dubuffet, Michaux, ve Riopelle’in eserleri için kullanılmıştır” (a.g.e, s. 32).

Avrupa’da Geometrik Soyut’un karşısında, diğer soyut inisiyatiflerin belirginleşmeye başlaması ile, eleştirmenler Paris ve dışında gelişen yeni soyuta şaşırtıcı derecede çok isim vermişlerdir. Farklı sanatçılar bir veya daha fazla kategoriye sokuldukça Lirik Soyutlama, Taşizm (Lekecilik), Art Informel, Malzemecilik, Başka Sanat gibi isimler çoğalır. Geometrik soyut çalışan sanatçıların tersine, yeni soyut yaklaşımla çalışan bu sanatçıların paylaştıkları ortak eğilim Soyut Dışavurumculuğa yönelik olmuş ve bu stil 1950’lerin ikinci yarısı boyunca uluslararası bir yaygınlık kazanmıştır (a.g.e, s. 32).

Savaş sonrası New York’da toplanan Amerikalı sanatçılara göre ‘Modernist Sanat’ ömrünü tamamlar. Onlar yaptıkları çalışmalar ile ‘Postmodern / Modern Sonrası’ da denen dönemin oluşup biçimlenmesini sağlarlar.

“Modernist Sanat özellikleri birleşik ve kapalı form, bitirilmiş desen ve eser anlayışı, yaratıcılık, merkezileştirme ve seçici olmak olarak tanımlanabilir.

Postmodernist sanattaki özellikler ise formun dağıtılması, desenden uzaklaşma, bitmiş eser anlayışından vazgeçme, yapılanın yanına ek dokümanlar koyma, performans ve happeningler düzenleme, yaratıcı olmama, toparlama yerine öğeleri dağıtma, seçici olmama ve toplayıcı olma olarak özetlenebilir. 1960’lardan günümüze değin devam eden sanatsal görüşler ve eserleri, bu Postmodern denen ve tam bir tanımı yapılamayan anlayış çerçevesinde biçimlenmektedir” (Turani, 2017, s. 709-710).

1980’lerde dışavurumcu, jestüel ve sert fırça darbeleri ile karakterize olarak figürative dönüş yapan yeni bir resim ve heykel tarzı ortaya çıkar. Daha çok Julian Schnabel, David Salle, and Eric Fischl’in de dahil olduğu New York’taki sanatçı grupları tarafından gerçekleştirilen bu çalışmalar, o dönemde Avrupa ve Almanya’daki sanat çalışmalarını kapsayacak şekilde gelişmektedir. “Yeni Dışavurum (Neo Expression) denen bu sanat akımı İtalyan Transavangard’ının; Georg Baselitz, Markus Lüpertz, A.R. Penck, and Anselm Kiefer gibi İkinci Dünya Savaşı sırasında doğmuş olan Alman sanatçı kuşağının ve Alman Yeni Fov’larının (Neo Fov) çalışmalarını kapsamaktadır. Bu şekilde 1970’lerin baskın hareketi olan Soyut Dışavurumculuğun sonuna gelindiği gözlenmiştir” (Lesser, 2020, s. 1).

Rusya’da sanatın gelişimine bakacak olursak, yüzyılın başında Kandinsky, Chagall, Maleviç gibi dünya çapında ressamlar çıkmıştır. İkinci Dünya Savaşı’nı takip eden yıllarda Rusya’da sanat politik olarak devletin baskısı altına alınır. “Devrim’den sonra sanatçıların çoğunun yurt dışında çalışması sebebiyle resim sanatında belli bir durgunluk hakimdir. Lenin’in Modernist ressamlara yakınlığı olmasına karşın, soyut Gerçeküstücü vb akımların etkisindeki ressamlar halk ideallerine aykırılıkla suçlanır” (Swanson, 2008, s. 400).

“Rusya’da bu dönemde resimdeki düşüşe karşın, mimarlıkta büyük atılımlar gerçekleştirilir. Birçok yeni kent ile Moskova ve Sibiry’a’nın uzak bölgelerinde uydu kentler kurulur. Resimde ise Gerasimov, Boris Yakovlev, GH Rvaiskiy gibi ressamlar Sosyalist Gerçekçilik anlayışıyla ürettikleri eserlerle tanınır” (a.g.e, s. 400).

“Formalistler (Biçimciler) diye anılan bir grupla, Sosyalist Gerçekçiliği savunanlar arasındaki çekişmelerin yaşandığı Stalin döneminin sona ermesi, resim alanında bir açılım getirmiştir. Sosyalist Gerçekçi anlayışın yanı sıra çağdaş tüm sanat akımlarının temsilcileri ortaya çıkmıştır. Vera Mukhina, Gavriil Gorelov ve Arkadix Plastor yaptıkları eserlerle yüzlerce Sovyet sanatçısına birkaç örnek oluşturur” (Ivanov, 2006, s. 78). “Büyük bir serbestlik içinde tüm çağdaş sanatsal akımlardan ve teknik olanaklardan yararlanan Sovyet mimarları başyapıtlar verirken, resim, heykel gibi güzel sanat dalları da bu süreçte gelişimini sürdürmüştür” (Ivanov, 2006, s. 79).

3.2. Almanya’da Sanat

Bu bölümde, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra; ülke olarak normale dönüş sürecinde Almanya’da sanatın gelişiminden kısaca bahsedilecektir.

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Almanya toprakları SSCB, ABD, İngiltere ve Fransa bölgeleri olmak üzere dört bölgeye bölünür. Berlin de benzer şekilde dört bölgeye bölünür; bunlardan üçü Batı Almanya, biri Doğu Almanya’ya dahil edilir. Bölgesel bölünme sonucu farklı politika ve kültürel kimliklere sahip iki farklı Alman ulusu oluşur (Fulbrook, 2017, s. 197-198).

Doğu Almanya’da 1948’lerde yapılan formalizm tartışmaları sonucunda gerçekçilik dışındaki çalışmalar kısıtlanır. Sanatçılar toplum ile sanat arasındaki bariyerleri yıkmak için çabalar. 1950’lerin başında devlet, sosyalist ve antifaşist politikayı yerleştirmek üzere sanatçılara Sosyalist Gerçekçilik (Socialist Realism) üslubunda siparişler verir. Sanatçılar çalışmaları ile ülkenin politik yapısını ve ekonomisini desteklemeye başlar.

Batı Almanya’da ise Nazi ideolojisinden etkilenen toplumun yeniden dönüşümünde sanat önemli bir rol oynar. Seminerler, konserler, radyo programları, magazinler, gazeteler hepsi on iki yıldır süre gelen sansür ve kontrollü kültür politikaları sonrasında ülkede özgürlüğün yeniden inşasında hizmet verir. Bu destek, savaş sonrası yeni bir ulusal kimliğin oluşturulmasında gösterilen sanatsal eforları etkiler. Batı Almanya’da soyut ve yarı soyut çalışmalar desteklenir; soyut çalışmalar demokrasi ve özgürlükle ilişkilendirilir.

1950’lerde sanatçıların yaptıkları resimlerin koyu renkli, karamsar, genelde monokrom çalışmalar olduğu görülür. Savaş yıllarındaki malzeme sorununun da etkisi ile kağıt üzerine mürekkeple desen çalışmaları yapılır. Wilhelm Rudolf’un desen, ahşap baskı ve fotoğrafları için Baron (2009, s. 15) şu ifadeleri kullanmaktadır: “Berlin ve Dresden’deki bina yıkıntıları, boş sokaklar, ölüm ve vahşeti gösteren fotoğraflar; dışavurumcu desenler savaş sonrasında soğuk izlenimlerini temsil ediyordu”. Resimlerde duygular daha çok figüratif resmin modern ifadesi ile dile getirilir. Schöne’ye göre bu sanatsal yaklaşım sonucunda figürler ve boşluk yassılaşmış, mat ve koyu renkler kullanılarak savaş sonrası duyguları ve savaş sonrası yıkıntıları ifade edilmiştir (Schöne, 2009, s. 297).

Savaşı takip eden yıllarda Almanya’da yapılan figüratif heykellerin dışavurumcu ifadenin yanısıra uluslararası heykel dünyasında kabul edilebilmek gibi iki önemli rolü vardır. Bu eserlerde bozulmadan ziyade insan doğası ve oranlarına uygunluk gözlenir. Mistik ve özel olmayan figürlerin kullanıldığı bu heykeller, yas tutmayı yansıtır. Aynı zamanda yeni form arayışının apolitik ve geçmişe bağlı olmayan bir ifadesidirler.

Doğu Almanya’da komünist rejimin baskısı hakimdir, sanatçılar duygu ve düşüncelerini özgürce ifade edemez. Bu sebeple bazı sanatçılar Doğu Almanya’daki baskıdan kaçarak Batı Almanya’ya göç eder. Göç eden sanatçılar geride bıraktıkları tanıdıklarının fotoğrafları üzerinde çalışmalar yaparlar. Gerhard Richter’in foto-deformasyon çalışmalarında bu etki rahatlıkla görülebilir.

1960’lı yıllarda ressamların resim yapmaya devam edip etmemesi sorunu sanatçılar tarafından tartışılmaktadır. Pek çok Alman sanatçı resimden farklı bir eser üretme yönünde çaba gösterir. Resim, heykel gibi geleneksel sanat çalışmalarının yanı sıra Yerleştirmeler (Installation), Pop art ve Kavramsal Sanat, Oluşum sanatı (Happening) ve Fluxus aktiviteleri gibi farklı sanat çalışmaları yapılır.

1960’larda Batı Almanya’daki pek çok sanatçı çalışmalarında günlük nesneleri kullanmaya başlar, Pop Art ve Kavramsal sanattan etkilenirler. Gerhard Richter, Konrad Lueg ve Sigmar Polke sıklıkla Kapitalist Gerçekçilik (Capitalist Realism) ile ilişkilendirilir. “Terim ilk olarak 1963 yılında Richter ve Lueg’in Dusseldorf’da bir depoda açtığı sergi isminde, *Living with Pop, A Demonstration for Capitalist Realism*

ifadeleriyle kullanılmıştır. Hemen ardından Berlin’li galerici Rene Block⁴ Kapitalist Gerçekçilik ile ilgili gösteriler düzenlemiştir. Kapitalist Gerçekçilik görsel olarak Alman Pop Art ile eş anlamlı hale gelir. Richter, Polke ve Lueg’in 1960’larda sergilediği işler; Doğu ve Batı Almanya’daki görsel kültür benzerliğini ortaya koymaktadır” (Curley, 2009, s. 313).

1960’ların başında Amerika ve Avrupa’da manipülasyon gücü ve ideolojiyi yaymada çok etkili bir araç olan televizyon, toplum kültürünü oluşturmaya hizmet eder. Aynı zamanda orta sınıfın statü sembolü haline gelen televizyon, Alman sanatçılar tarafından da kullanılmaya başlanır. Alman sanatçılar yerleştirmelerine televizyon ekranını ekleseler de Amerikalı sanatçılar gibi televizyonun teknik fonksiyonunu kullanmazlar, eserlerinde daha çok televizyonun fiziksel ekranını kullanırlar. Wolf Vostell televizyon ekranlarını silahla vurduktan sonra seçtiklerini defnederken; Gunther Uecker televizyon kasasına çiviler çakar, Wolf Kahren televizyon ekranını aynalarla kaplayarak izleyenin kendi imajını ve duruma ilgisizliğini görmesini sağlar. Bu sebeple eserlerinde televizyona karşı agresif bir duruş sergilemektedirler. “1960’larda televizyon ile çalışan Batı Alman sanatçıların çoğu için televizyon ekranı zalimce duruşu, sanatçılar tarafından durdurulmaya çalışılan

⁴ Rene Block - (1942, Velbert - Almanya) Çaşdaş Sanat küratörü. 1964’te Berlin’de Grafische Cabinet Rene Block galerisini açarak Almanya’nın en genç galericisi oldu. Joseph Beuys ve Fluxus ekibiyle yakın ilişkiler kurdu. 1966 yılında Berlin’de sanatçılar tarafından üretilen sınırlı sayıda çoğaltılmış nesne ve baskı eser yayımlayan Edition Block’u kurdu. 1974’te Beuys ile birlikte New York’a gitti ve Manhattan’da bir galeri açtı. 1979’da Berlin’deki galerisini kapatarak bağımsız küratörlük faaliyetlerine yoğunlaşmıştır. 1985-2007 arasında, aralarında *Orientation Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü* başlıklı 4. İstanbul Bienali’nin (1995) de bulunduğu birçok bienalin küratörlüğünü üstlendi. 1997-2006 arasında Kassel’deki Fridericianum Müzesi’nin yöneticiliğini yaptı. Grafik des Kapitalistischen Realismus (2 cilt, 1971-1976) başlıklı bir kitabı yayınlanmıştır. (Akman, 2020, s. 1)

istenmeyen güç ve baskıyı temsil etmiştir” (Koepnick, 2009, s. 207-208). “Video kayıt ve oynatma cihazları öncesinde sanatçıların televizyona olan bu yaklaşımları, Video ve yeni Media sanatı öncesi Batı Almanya’daki sanatsal deneyselliği göstermektedir” (Malone, 2009, s. 310).

“John Cage, George Maciunas, Yoko Ono, Nam June Paik ve Carolee Schneeman’ında arasında bulunduğu, Performans Sanatının öncüsü bir grup sanatçı, besteci ve tasarımcı resim sanatının sonuna gelindiğini ileri sürerek 1960 yılında Fluxus Kolektifi’ni kurmuştur” (Farthing, 2014, s. 512). Gruba daha sonra Alman sanatçı Joseph Beuys da dahil olur. Fluxus, günlük olayların sanatsal çalışmalar olarak değerlendirilmesine dayanan bir yaklaşımdır. Müzik, edebiyat ve görsel sanatlar arasında bir köprü oluşturarak, olayların farkına varılmasının ve isyana teşvik edilmesinin bir aracıdır. Happening, Performans ve Fluxus aktivitelerindeki manifestolarda, sosyal protesto hareketleriyle iç içe olmak yeni sanatsal yaklaşımı oluşturur. “Fluxus sanatçıları, tesadüf ve doğaçlama gibi Dadaist stratejileri benimserler. Beuys’un ‘Ben Amerika’yı seviyorum, Amerika’da Beni Seviyor’ eseri bu anlayışın bir örneğidir” (a.g.e, s. 512).

Bu dönemde toplumsal, sosyal ve politik olaylara karşı alınan aksiyonlar sanatla içiçe geçer. 1960’ların sonuna doğru kapitalist uygulamalara tepki olarak terör ve öğrenci hareketleri başlar. Sanatçılar performans alanında yaptıkları çalışmalar ile Baader-Meinhof⁵ gibi terör örgütlerini yeniden kazanma yönünde uğraş verirler.

⁵ Baader Meinhof - 1970’lerde Batı Almanya’da terör eylemleri gerçekleştiren sol görüşlü terörist grup. Baader-Meinhof çetesi olarak da anılan Kızıl Ordu Fraksiyonu (RAF- Red Army Fraction), 1968 Nisan ayında Andreas Baader ve Gudrun Ensslin isimli iki üniversite öğrencisinin, Vietnam

“1933-1950 yılları arasında önce Avrupa sonra Amerika’ya kaçan, İkinci Dünya Savaşından sonra Alman Hükümetinin çağrısı sonucu tekrar Almanya’ya taşınan Frankfurt Okulu⁶ düşünürleri 1960’lı yıllarda ortaya çıkan öğrenci hareketlerine doğrudan etki etmiştir.” (Bottomore, 1989, s. 10)

1970’lerde, geçmişte gerçekleşen Nazi uygulamalarına karşı öğrenci hareketleri başlar. Öğrenci hareketlerinin etkisi ile sanatsal çalışmalarda Alman geçmişinin travması adreslenir. Frankfurt’da kurulan Auschwitz mahkemeleri⁷ Batı Alman gençlerinin politize olmalarında önemli bir rol oynar. Bu mahkemeler Nazi katliamından dolayı ilk kez sivillerin yargılanmasını sağlar. 20 ay boyunca binlerce tanığın ifadesi alınır ve yayınlanır. Bu şekilde pek çok Alman, Nazi ölüm kamplarının

savaşını protesto amacıyla Frankfurt’ta bir alışveriş mağazasının yakması olayından doğdu. Olaya karışan Andreas Baader ve Gudrun Ensslin, yakalanarak konuldukları cezaevinden gazeteci Ulrike Meinhof’un giriştiği bir eylemle kurtulmayı başardı. 1972 yılında RAF’ın ilk kuşak liderleri tutuklandı. Ancak Kızıl Ordu Fraksiyonu’nun eylemleri sürdü; özellikle 1977 yılında Alman Sonbaharı olarak bilinen eylemler dizisini gerçekleştirdi. (Geuther, 2007, s. 1)

⁶ Frankfurt Okulu - “Eleştirel teori ya da Frankfurt Okulu⁶ olarak da bilinen hareket I. Dünya Savaşının yarattığı tahribatlar, Bolşevik devriminin gerçekleşmesi ve bunlarla birlikte Avrupa’da yükselen faşist hareketlerin işçi sınıfının desteğini alması gibi olumsuz durumların sonuçlarını memnuniyetsiz bir şekilde karşılayarak bir ‘toplumsal teori’ ortaya koymaya çalışmıştır. Frankfurt Okulu olarak da anılan eleştirel teori, Marksist teorinin giderek içi boşalan, özünü kaybetmeye yüz tutan bir yapıya büründüğünü düşünen Lukacs, Korsch, Pollock, Grünberg, Horkheimer, Adorno Fromm ve Marcuse gibi düşünürlerin bir araya gelmesi sonucunda, Felix Weil’in girişimleri ile kurulmuştur. 1923 yılında resmi olarak Frankfurt Üniversitesinde Toplumsal Araştırma Enstitüsü olarak kurulmuştur” (Bottomore, 1989, s. 10). “1933-1950 yılları Enstitü üyelerinin ‘sürgün dönemi’ olarak da ifade edilir. Bu yıllarda yükselen Nasyonal Sosyalist yapı ve Avrupa da yükselen faşist hareketler, Enstitünün kapanmasına neden olmuş, Enstitü düşünürleri önce diğer Avrupa ülkelerine, son olarak da Amerika’ya kaçmak zorunda kalmışlardır. II. Dünya Savaşından sonra Alman Hükümetinin çağrısı sonucu tekrar Almanya’ya taşınan Okul, en etkili ürünlerini bu dönemde vermeye başlamıştır.” (Jay, 1989, s. 406).

⁷ Auschwitz mahkemeleri - Auschwitz-Birkenau ölüm ve konsantrasyon kamplarında orta ve alt seviye görevli 22 sanığın, Alman yasalarına göre 20 Aralık 1963’ten 19 Ağustos 1965’e kadar yargılandığı bir dizi davanın görüldüğü mahkemeler. Auschwitz ve alt kamplarında çalışmış 8200 yaşayan Nazi personelinden 750si dinlenmiştir. Polonya’da yapılan ilk mahkemelerde sanıklar uluslararası hukuk tarafından kabul edilen insanlığa karşı işlenmiş suçlardan yargılanırken; Frankfurt mahkemelerinde sanıklar Batı Almanya yasalarına göre yargılanmışlardır. (Wegener, 2015, s. 4)

her gün nasıl çalıştığı konusunda fikir sahibi olur. Geçmişle ilgili sessizliğini koruyan nesil, ilk kez, Nazi geçmişinin yaşayan mirasları ile yüzleşmeyi kabul etmiştir. Her iki Almanya’da da gerçekleşen Nasyonal Sosyalizm ile yüzleşme, görsel sanatlarda da tematik olarak yerini bulmuştur (Gillen, 2009, s. 336-337).

Benzer şekilde, Alman kimliğini yeniden oluşturmak üzere ulusal kahramanlar ve semboller de sorgulanmaya başlanır. Bu sorgulamada Kartal figürünün, tüm Alman Devletlerinin bir simgesi olduğu, hatta Weimer Hükümeti⁸ ve Nazi Partisi döneminde de yerini koruduğu bilinmektedir. Günümüz Almanya’sında da devlet koruma güçlerinin ceketlerinin kolunda kartal amblemi bulunur. “1970’lerin başında Alman kimliğinin ortaya çıkarılması için uğraş veren Doğu Alman sanatçılar kartal motifini çalışmalarında kullanmaya başlamışlardır” (Bailey M. , 2009, s. 336).

İkinci Dünya Savaşından sonra Batı Almanya’da geçmişin travmalarının unutturulması amacıyla politik olarak soyut resmi desteklemiştir. Bu sebeple bazı sanatçılar bilinçli olarak figüratif resimden soyut resme dönerler. “Anselm Kiefer, bilinçli olarak figüratif resimden apolitik, soyut resme dönen savaş sonrası Batı Alman sanatçıların en önemli örneğidir. Daha genç sanatçılar için soyut sanat Alman tarihini baskılamak için öne çıkarılmıştır” (a.g.e, s. 332).

⁸ Weimer Hükümeti - Birinci Dünya Savaşı sonunda feshedilen monarşik hükümetin yerine kurulan cumhuriyet rejimi “Weimar” olarak tanımlanmaktadır. 1919 ve 1933 yılları arasındaki dönemi kapsayan bu Cumhuriyet, Birinci Dünya Savaşı’nın ardından İmparator olan II. Wilhelm’in Almanya’dan kaçması üzerine ortaya çıkan siyasi bunalımın son bulduğu yeni hükümet dönemidir. Yeni kurulan hükümet ismini milli meclisin 1919 yılında toplanarak yeni anayasa oluşturduğu Weimar kentinden almıştır. Weimar Cumhuriyeti, 30 Ocak 1933 tarihinde Adolf Hitler’in Şansölye olarak onurlandırılması ve hükümeti kurma yetkisinin verilmesine kadar görevde kalmıştır. (Büyükdag, 2020, s. 1)

4. SEÇİLEN ALMAN SANATÇILARIN ÇALIŞMALARI

Çalışmanın bu bölümünde 1945'ten 1990'a kadar olan dönem için, Alman sanatının gelişiminde rol alan sanatçılardan bir seçki oluşturulmuştur. Bu seçkide yer alan sanatçıların söz konusu dönemde, eserlerinden birkaçı seçilerek savaşın ve sonrası yapılanmanın, sanatçılar ve çalışmaları üzerindeki etkisinin daha iyi anlaşılması amaçlanmıştır. *Georg Baselitz, Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Fritz Koenig, Gerhard Marcks, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Dieter Roth, Wilhelm Rudolf, Wolf Vostell* çalışmada yer alan sanatçılardır.

4.1. Georg Baselitz

Georg Baselitz 1938 yılında Saksonya'nın Deutschbaselitz kentinde doğmuştur. Asıl adı Hans-Georg Kern'dir. "Çocukken Dresden yakınlarında büyümüş ve kentin bombalanışına tanık olmuştur. Baselitz bu durumu yaşamının en etkileyici anısı olarak tanımlamıştır" (McEvilley, 1990, s. 10). "Eğitimine Doğu Almanya'da Sosyalist Gerçekçilik öğretisi altında başlamış ve kısa bir süre sonra Batı Almanya'ya göç etmiştir. 1957'den 1962'ye kadar Batı Berlin'deki Hochschule für Bildende Kunst'te eğitim almıştır. 1961'de soyadını doğduğu kente atfen Baselitz olarak değiştirmiştir" (Landsberg, 2018, s. 3).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Batı Almanya'da apolitik bir stil olan soyut dışavurumcu çalışmalar desteklenir. Bu strateji ile günlük hayat, sosyal ve politik gerçeklikler gözlerden uzak tutulur. Bu duruma tepki olarak sanatçılar kolektif hafızanın canlı tutulmasını sağlayacak çalışmalar yapar. Baselitz Batı Almanya'da baskın olan soyut sanata karşı olmasına rağmen, soyut çalışmak zorunda kalır. Batı

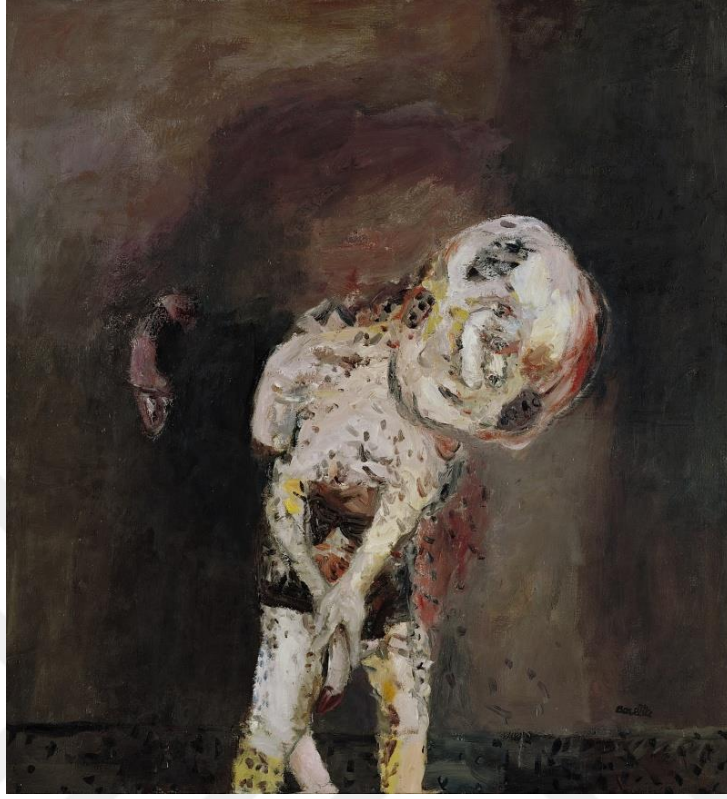
Almanya’da figüratif resme dönüşte liderlik eder. Alman resminde önemli bir yer tutması, kültürel ve öznel kimliği keşfetmesi sebebi ile figüratif çalışmalarına dışavurumcu bir üslup ile devam eder (Bailey M. , 2009, s. 316).

Baselitz resmin yanı sıra ahşap heykeller, ahşap ve lino baskılar da yapar. “Baskıda ahşap seçmesinin sebebi hızlıca çalışabilmesi ve kendini bir çırpıda ifade edebilmesidir. 1984’te Rainer Michael Mason ile yaptığı bir röportajda Baselitz, ‘çinko levhalarda baskı yapmak ayrı bir özen ve konsantrasyon ister, oysaki heykel atak bir sanattır, baskı da öyle’ diyerek; dışavurumcu çalışmayı vurgulamıştır” (Mason, 1984, s. 26).

Baselitz’in resimleri bölünmüş Alman toplumunun ruhsal durumunu düşündürür. Pek çok Alman sanatçının savaşı ve savaş felaketinin ardından gelen mahrumiyetle ilgili, etkisinde kaldıkları çocukluk anıları vardır. “Bailey’e göre, Baselitz ve dönem sanatçıları öncelikle Almanya’nın bastırılmış geçmişini toplumun gözleri önüne sermek için çabalamıştır” (Bailey M. , 2009, s. 316).

Baselitz’in yaptığı resimlerde hayal gücü ve 3 boyut algısı yaratan modellenmiş formlar görülür. Bu formlar soyut sanatın tamamen karşısındadır. Ancak bu formları soyut sanatın yüzey ve canlı renk kullanımı ile ustalıkla birleştirmiştir. Esrarengiz formları ile özel ilişkileri temsil eden resimlerinde Sosyalist Realizmin okunaklı ikonografisi farkedilebilir. Baselitz’in çalışmaları Yeni Dışavurumcu çalışmalar arasında kabul edilir.

Baselitz’in *GroBe Nacht im Eimer/Big Night Down in the Drain* adlı resminde (Resim 1), üzeri çıplak, fermuarı açık ve abartılı boyutlardaki penisini tutan genç bir



Resim 1

Georg Baselitz, GroBe Nacht im Eimer (Big Night in the Drain), 1962-1963; tuval üzeri yağlıboya, 185x165 cm; Özel koleksiyon; Köln; Fotoğraf: Frank Oleski, 2016 (Milnes, 2016, s. 1)

erkek görülür. Resmedilen figür oldukça çirkindir. Baselitz İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Alman halkının dikkatini çekmek, onları geçmişle ilgili uyarmak için çirkin formlar resmeder. Bu şekilde 20. yy vahşetine vurgu yapar. “Kimine göre bu figürün kendi portresi olduğu, kimine göre de Hitler’i temsil ettiği söylenmektedir. 1963’te Berlin Galeri’de ilk kişisel sergisinde sergilenen bu resme, toplum polisi tarafından halkın ahlakını bozduğu gerekçesi ile el konmuştur” (Krauss, 1986, s. 3).



Resim 2

Georg Baselitz, Bild für die Vater (Picture for the Fathers), 1965; tuval üzeri yağlıboya, 50x65cm; Moderna Museet, Stockholm (Bagh-e-Nazar, 2017, s. 16)

Baselitz'in *Bild für die Vater/Picture for the Fathers* resminde (Resim 2) kullandığı başlık ile yarattığı imaj, önceki neslin sorumlu olduğu ve topluma yeniden dayatılan, kolektif hafızalara kazınmış geçmişin hatırlatmasını yapar. Resmin ampute edilmiş beden kısımları ve işkenceyi düşündüren dikenli tel ile toplama kamplarına doğrudan atıfta bulunur. Ayrıca *Bild für die Vater/Picture for the Fathers* resminde; şişman, şekilsiz son derece bozuk figürler kullanması Baselitz'in politik olarak düzgün figür resminin istenmemesini kabul ettiğini gösterir.

Bild für die Vater/Picture for the Fathers (Resim 2) ve *Der Jager /The Hunter* (Resim 3) resimlerinde, Alman halkının yaşamış olduğu travma figürün rahatsız edici maniyerist⁹ bozulmaları ve kaba bir estetik ile ifade edilir.

⁹ Maniyerist - Formda normal olmayan bozulmalar, tuhaf şekil değişiklikleri.

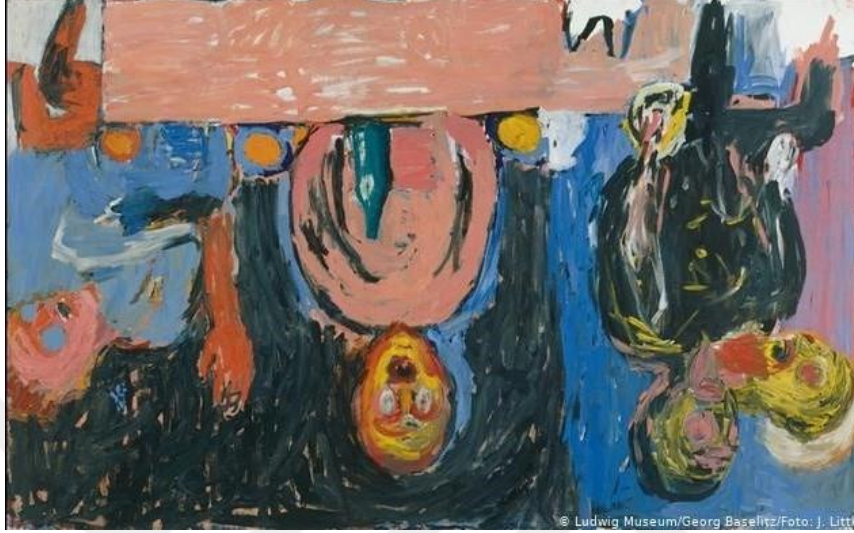
“Kasıtlı olarak ne olduğu anlaşılamayan resimler yapan Baselitz, resimlerinde ikiye bölünmüş ve siyasi açıdan dağınık haldeki Berlin’in yaşadığı travmaları ve kargaşayı yansıtmaktadır. Bu kuşak sanatçılar, her ne kadar savaşın sorumluluğunu taşımasalar da Alman ulusal bilincinin bir parçası olarak miras almışlardır” (Fineberg, 2014, s. 411). “Ernst Ludwig Kirschner’e göre, Baselitz bu resimleri



Resim 3

Georg Baselitz, Der Jäger/The Hunter, 1966; tuval üzeri yağlıboya, 180.3x130.2cm; Galerie Friedrich, Franz Dahlem; Köln (Cappellazzo, 2018, s. 1)

Bölünme ve soykırımın kişisel ve kültürel tarihini çalışmanın yanı sıra, Third Reich döneminin¹⁰ utanç ve suçluluğu ile yapmıştır” (Bailey M. , 2009, s. 316).



Resim 4

Georg Baselitz, *Nachtessen in Dresden (Dinner in Dresden)*, 1983; tuval üzeri yağlıboya, 280x450cm; Kuntshaus, Zurih; Fotoğraf: Frank Oleski/PA (Rosenthal, 2007, s. 1)

“Baselitz 1965-1966 yıllarında yaptığı, *Helden/Heroes and Fracture* serisi altında toplanan resimlerinde İkinci Dünya Savaşı’ndan sonraki Alman kimliğini yansıtmıştır” (Aquin, 2018, s. 2). Doğu ve Batı Almanya’da sanat üzerinde uygulanan baskıcı yaklaşıma her zaman karşı çıkar. Her iki ideolojiyi de benimseyememiş, içselleştirememiştir. Sonunda *Nachtessen in Dresden/Dinner in Dresden* resminde

¹⁰ Third Reich dönemi - Nazi Almanyası, Almanya’nın 1933 ile 1945 yılları arasında, Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi idaresi altında, tek parti rejimine dayalı yönetim sistemiyle “Führer” unvanlı hükümet ve devlet başkanı Adolf Hitler’in liderliğinde egemenlik sürdüğü döneme verilen isimdir. Nazilerin iktidara yükselmesi, Birinci Dünya Savaşı’nın ardından Almanya’da kurulan parlamenter demokrasi Weimar Cumhuriyeti’ni ortadan kaldırdı. Adolf Hitler’in 30.Ocak.1933’te şansölye olarak atanmasından sonra, Nazi devleti (Üçüncü Reich) kısa sürede Alman’ların temel haklarını kullanamadıkları bir rejim haline geldi. (Chiappone, 2020, s. 1)

(Resim 4) olduğu gibi, başaşağı duran resimler yaparak kendisini farklı bir şekilde ifade eder. “Sanatçı başaşağı yaptığı resimlerle 1970’lerde uluslararası üne kavuşmuştur” (Landsberg, 2018, s. 3).

Nachtessen in Dresden/Dinner in Dresden resmini yaptığı dönemlerde iç mekan ve günlük hayat temalı resimler yapan Baselitz; klasik resimlerde olduğu gibi anıtsal boyutlarda çalışır. “Her ne kadar figür yapmış olsa da resmi başaşağı yapması, maniyerist etkiler kullanması ve kullandığı renkler ile resmi figüratif olmaktan uzaklaştırarak soyut algısı yaratmıştır” (Russel, 1983, s. 23).



Resim 5

Georg Baselitz, Adler/Eagle, 1981; 858x609mm kağıt üzerine
647×497mm ahşap baskı (Griffin, 2015, s. 1)

Alman sanatçılar 1970’lerde Alman kimliğinin öne çıkarılması amacı ile Kartal figürü çalışırlar. “George Baselitz’de 1971 sonrası yaptığı çalışmalarında kartal figürü kullanmıştır. *Adler/Eagle* (Resim 5), 1981’de kağıt üzerine yaptığı ahşap baskı çalışması bunlara bir örnek oluşturmaktadır” (Griffin, 2015, s. 1).

4.2. Joseph Beuys

Joseph Beuys, 1921 yılında Düsseldorf’un kuzey batısında Krefeld’de doğmuştur. Küçük yaşlarda resim, müzik, tarih, mitoloji, doğa ve bilime ilgi gösterir. İkinci Dünya Savaşında Alman Hava Kuvvetlerinde önce radyo operatörü, sonra bomba birliğinde nişancı olarak görev yapmış, 1945 Alman yenilgisinden sonra İngilizlere esir düşmüştür. Savaşın sonra Düsseldorf Sanat Akademisinde Anıtsal Heykel eğitimi almıştır. Bu dönemde James Jones’un¹¹ ve Rudolph Steiner’in¹² yazıları ilgisini çekmiş; ayrıca Düsseldorf’taki dairesinde, çocukluğundan beri ilgi duyduğu bilimsel çalışmalarını sürdürebilmek için bir laboratuvar kurmuştur.

¹¹ James Jones - (1882-1941, İrlanda) Asıl adı James Augustine Aloysius Joyce olan İrlandalı yazar. Getirdiği anlatım yenilikleri ile 20. yüzyıl edebiyatını derinden etkilemiştir. Cizvit okullarında eğitim görmüş; Dublin’deki University College’de felsefe ve modern diller okumuştur. 1900’de, henüz üniversite öğrencisiyken Ibsen’in bir oyunu üzerine kaleme aldığı uzunca yazı *Fortnightly Review* dergisinde yayımlanmıştır. Zürih’te en büyük eseri olan *Ulysses* üzerine çalışmış ve bu kitap *Little Review* adlı bir Amerikan dergisinde dizi halinde yayımlanmaya başlamış, kitap olarak ilk kez 1922’de Paris’te basılmıştır. Dublin’de geçen 24 saati anlatan Homeros’un *Odysseia*’sı üzerine kurulu olan ve pek çok yeni tekniğin kullanıldığı roman yayınlandığında büyük yankı uyandırmıştır. (İdefix.com, 2020, s. 1)

¹² Rudolf Steiner - (1861-1925) Avusturya asıllı filozof, bilim adamı, eğitimci, sanatçı, yazar. 1861’de Kraljevec’de doğmuştur. Viyana Yüksek Teknik Okulu’nda sosyal bilimler ve matematik okumuş, 1891’de “Hakikat ve Bilgi” teziyle Rostock Üniversitesi’nde doktorasını tamamlamıştır. Steiner’in çalışmaları birçok ülkede, engelli çocuklar için okulların, bilim araştırma merkezlerinin ve sanat okullarının kurulmasına yönelik girişimlere temel oluşturmıştır. Naziler’in baş düşmanlardan biri olarak kabul ettikleri Steiner’i Hitler, çeşitli baskınlar düzenlemesine rağmen yakalattıramamıştır. (Yıldırım, 2005, s. 1)

1943-1957 arasında Ewald Mataré¹³ ile Almanya'nın yeniden yapılan kiliselerinde komisyon karşılığı çalışmıştır.

“Beuys 1950’lerde savaşın duygusal ve sosyal yönleri ile ilgilenmiş; dönemin travmalarını göstermek ve iyileşme prosesini başlatmada sanatçıların ne kadar etkili olabileceğinin farkına varmıştır” (Tisdall, 1979, s. 21).

“Joseph Beuys, sanatı, ‘sanat herkes içindir’ yaklaşımı ile güçlendirmeye çalışmıştır. Rudolf Steiner’in ‘bireysel yaratıcılığın özgürlüğü desteklenmeli’ felsefesi ve Fluxus’un olmazsa olmaz ‘yaratıcılığın özgürleşmesi’ yaklaşımından etkilenerek; kendi görüşünü ‘yaratıcı enerjisinin, politik duruşunun ve kendini yücelten kişisel tatminin her bir bireye aktarılması’ olarak oluşturmuştur” (Kovach, 2009, s. 122).

Fluxus ve performans sanatçısı olan Beuys’un çalışmalarının çoğu hümanizm ve sosyal felsefeye dayanan; toplumu ve politikayı şekillendirmede yaratıcı ve katılımcı olmayı amaçlayan ‘toplam sanat düşüncesine’ dayanır. “Beuys’un toplam sanat düşüncesine göre özgürlüğünü hisseden, özgürlük durumunda olan ve bütün diğer koşulları geleceğin sosyal düzeninin total sanat yapıtını yaratmayı öğrenen her insan bir sanatçıdır” (Antmen, 2016, s. 211). “Onun ‘Her insan bir sanatçıdır’ cümlesi; sosyal sorumlulukları bakımından tek tek bütün insanların yaratıcı ve aktif birer

¹³ Ewald Mataré - (1887-1965, Almanya) Alman ressam ve heykeltıraş. Berlin Sanat Akademisini bitirdikten sonra, tarih ressamı Arthur Kampf’in master sınıfında eğitim almıştır. Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra kendi tarzını oluşturmuş ve insan ve hayvan figürleri çalışmıştır. Bronz ve akşaptan çalıştığı, soyut formlara benzeyen bazı heykelleri sembol haline gelmiştir. Çok renkli ahşap baskılarının önemli motifleri küçülen hayvan motiflerinden oluşur. 1933’te Düsseldorf Sanat Akademisi’nde profesör olmuş, ancak aynı yıl dejenere sanatçı ilan edilmiştir. 1947’de tasarladığı Köln Katedrali’nin kapıları en çok bilinen eserlerindendir. (Hanstein, 2020, s. 1)

katılımcı olarak, ‘Toplumsal Heykel’¹⁴indeki görevini belirler. Toplumdaki dönüştürücü gücü yaratan ve sosyal organizmayı toplu olarak iyileştirecek olan düşünce buradadır” (Paust, 2005, s. 18-19).

Beuys’un sanat yaşamı genelde politika, çevresel konular, sosyal ve uzun dönemli kültürel yaklaşımları içeren; halkın da katılımcı olduğu çalışmalar şeklinde gerçekleşir. “Beuys’a göre herkes bir sanatçıdır ve toplumun geleceğini şekillendirebilir” (Tisdall, 1974, s. 48). “Beuys, 20. yüzyılın en etkileyici sanatçılarından biri olarak sanat tarihinde yerini bulmuştur” (Griffin, 2015, s. 1).

Beuys, eserlerinde alışılmışın dışında malzemeler kullanır. Kullandığı her malzemenin onun için bir anlamı vardır. Marcel Duchamp’ın kullandığı hazır objelerin aksine, çalışmalarında mütevazı fakat manevi anlamı olan objeler seçer. Bunlar içinde yağ, keçe, balmumu, çikolata, telefon öne çıkan malzemelerdir. Resim 6’da keçeden yapılmış bir çalışması görülebilir.

Beuys 1970 tarihli *Filzanzug/Felt Suit* (Resim 6) çalışmasında günlük elbiselerinin birinden 100 adet diktirir ve farklı ortamlarda sergiler. “Burada sayının çok olması, fikirlerin daha çok yayılabilmesine hizmet etmektedir. Ayrıca sıradan bir ceket-pantolon olması; izleyende ‘bunu ben de yapabilirim, düşünebilirim’ algısı yaratmıştır. Bu da Beuys’un ‘herkes sanatçıdır’ söyleminden her bireyin yaratıcı

¹⁴ Toplumsal heykel - Geleneksel sanatta sanatçının çalışmasının sonucunda ortaya çıkan bir ürün vardır. Bu ürün estetik değeri olan bir eserdir, oysa kavramsal sanatta üründen çok süreç önemlidir. Beuys için önemli olan, şu ya da bu tür bir estetik hazdan ziyade seyircinin yaratıcı sürece bizzat katılmasıdır. Beuys’un sanatsal yaratması sürece yayılmış eylemdir. Sanatçı, yaptığı gösteri niteliğinde belki de tiyatro niteliğindeki bu çalışmaya Toplumsal heykel demektedir.

olduğunu, farklı fikirler üreterek yaratıcılığını kullanabileceğine vurgu yapmaktadır”

(Klüser, 1980, s. 24).



Resim 6

Joseph Beuys, Filzanzug (Felt Suit on Hanger), 1970; keçe elbise, askı;
Özel koleksiyon, Hamburger Bahnhof Museum, Berlin.

Fotoğraf: Hatice Alemdar

“Fineberg’e göre Beuys için her türlü yaratıcı düşünce sanattır. Tıpkı Novalis’in¹⁵ herkesin şair olduğunu iddia etmesi gibi” (Fineberg, 2014, s. 222).

“Beuys New York'taki *I like America and America likes me*, 1974 performansını canlı bir kır kurduyla gerçekleştirir (Resim 7). Elinde çoban değneğine benzer bir

¹⁵ Novalis - 1772-1801 yılları arasında yaşadı. Romantizm akımının gelişimi üzerine büyük etkisi olmuş bir şairdir. 29 yıllık ömrünün sonlarına doğru yaptığı ansiklopedik ve felsefi çalışmalarıyla tanındı. (kitapyurdu.com)

bastonla, ke celere sarınmış olarak kapatıldığı bir odada, kır kurduyla    gün geçirir. Odaya bırakılan Wall Street Journal gazeteleri kurdun tuvaletini yapması için özellikle seçilmiştir. Vahşi bir hayvan olmasına rağmen kurt Beuys’a yaklaşarak iletişim kurmaya çalışır” (Gen, 2012, s. 4).



Resim 7

Joseph Beuys; I like America and America likes me; 1974; performans;
New York (Artun, 2015, s. 4)

“Bu gösteri hem Amerikan yerlilerine uygulanan zulmün, hem de Nazi zulm yle yaşanan travmaların bir kefareti gibidir. Beuys bir mesih gibi insanlığı işledikleri günahlardan kurtarır. Bu günahların failleri, performansta ifade edildiği gibi, kurban olmuştur” (Verwoert, 2008, s. 6-8).

Beuys kendi fotoğraflarını, yapmış olduğu performansların hatıraları olarak resepsiyonlarda imzalayarak dağıtır. Resim 8’de imzalayıp dağıttığı fotoğraflarına bir

örnek verilmiştir. Dağıttığı fotoğrafları imzalamanın yanı sıra; sıkça adı ile, ya da bir seri yuvarlak damga ile damgalar. Damgalama işlemi Dada çalışmalarını çağrıştırırsa da



Resim 8

Joseph Beuys, La Rivoluzione Siamo Noi (We are the Revolution), 1972; Fotoğraf: Tate and National Galleries of Scotland (Griffin, 2015, s. 1)

Beuys için fotoğraflarını damgalamanın ve damgaların kendisinin sembolik anlamları bulunur. Beuys resimlerini sıklıkla 'Hauptstrom' (ana akım) kelimesi ile ya da birlik, geçiş, değişim vb. vurgulamaları yapan damgalar ile damgalayarak enerji akışının sürekliliğini sağlamak ister. Bu sembolik yaklaşımını yağ, kan, bal gibi dönüşümü olan malzemelere ve hatta ısıtıcı özelliği olan keçe ve geçirgen özelliği olan bakır malzemelerin kullanımına kadar geliştirir.

Beuys, 1972’de yaptığı *La Rivoluzione siamo noi/We are the Revolution* isimli performansında; Resim 8’de gösterilen ve benzeri fotoğraflarını dağıtarak kişiliğini ve politik duruşunu sergiler. *La Rivoluzione siamo noi* çalışması, geleceğe doğru kararlı adımlarla yürürken liderliğe hazır olduğu mesajını verir. Bu, sanat ve sosyal değişim ile toplumu dönüştürebilmek amacı ile, kendisine katılması için topluma yapılmış bir davettir. Beuys’a göre sanat, iletişimi ve sosyal aksiyonu harekete geçirmelidir.

Beuys 1970’lerin başında yaptığı performanslarda tartışma ve düşüncelerin paylaşımı ile demokratik düşüncenin yerleşeceğine inanır ve inancını o dönemde yaptığı çalışmalarına yansıtır. Bu sebeple Documenta-5’te bir danışma masası kurar ve 100 gün boyunca siyah tahta üzerinde dersler verir, ziyaretçilerle tartışmalar yaratarak eğitici bir ortam tasarlar. Beuys bu şekilde “her bireyin yaratıcılığa dahil olması gerekliliği düşüncesini ifade ettiği ‘toplumsal heykel-sanat eseri olarak toplum’ teorisini de hayata geçirmiş olur” (Anderson, 2011, s. 83).

Beuys performanslarında karatahtayı izleyicinin aktif katılımını sağlamak üzere kullanır. Bu yaklaşım; sanatın tamamlanabilmesi için izleyicinin de katılımını gerektiren doğaçlama Fluxus anlayışını çağırıştırır. Fluxus aktivitelerinden farkı, sanatçının önceliğinin değişmesidir. Beuys, kendini de sanatın bir parçası olarak kullanır ve malzemelerle izleyici arasında pozisyonlar; bu şekilde performansı daha öğretici olur (Kovach, 2009, s. 327).

Beuys dinleyici ile konuşurken, şövaleye yerleştirilmiş 3 karatahta üzerine çizimler yapar. Dersler ve tartışmalar süresince, sanatın toplumu nasıl

etkileyebileceğini sinüsoidal eğriler¹⁶, yön diagramları, oklar, işaretler, kelimeler, sözler, kısaltmalar vb. işaretlerle karatahtada anlatır. Tahta bir kez dolduğunda silmez, yere atarak anlatılanlardan bir tahta öbeği oluşturur. Bu şekilde sadece aksiyonları dokümante etmekle kalmaz, aynı zamanda iletişime dönük düşüncelerini plastik bir forma sokarak sanat ve toplum bütünleşmesinde bir araç olarak kullanır.



Resim 9

Joseph Beuys, *Richkrafte einer neuen Gessellschaft* (Directing Powers of a New Society), 1974-77; performans; şövale, yazılı tahtalar, baston; Hamburger Bahnhof, Berlin. Fotoğraf: Hatice Alemdar

Beuys'un *Richkrafte einer neuen Gessellschaft* /*Directing Powers of a New Society* yerleştirmesi (Resim 9) ve 1974'te Londra'daki Contemporary Art

¹⁶ Sinüsoidal eğri - Belirli bir periyotta zamanla değişen dalgalar

Enstitüsünde açtığı ‘*Art into Society, Society into Art*’ isimli 4 haftalık sergisi, Documenta-5’te liderlik ettiği interaktif tartışmaların çıktılarından oluşur.

Richkrafte einer neuen Gessellschaft /Directing Powers of a New Society yerleştirmesinde (Resim 9); karatahtaların 3 tanesini tahta bir platform üzerindeki şövaleye dayar, geri kalanları da yere atar. Eğitimci olarak kendisini de baston ile temsil eder. Geleneksel öğretim aracı olan tahtalar yere atılarak, genelde bir sınıfta bulunan düzeni bozan bir form haline dönüştürür. “Bu davranış, Beuys’un Düsseldorf Akademisi’deki ‘everyone is an artist’ düşüncesinden yola çıkarak, sınıfın kapısını öğrenmek isteyen herkese açmasını akıllara getirmektedir. Onun öğretim felsefesine göre, toplumsal heykel düşüncesinde olduğu gibi, kaos bir anarşiyi temsil etmez, hareket ve değişim ajanı olarak çalışır. Richtung–yön, Gerichtetheit–düzen, Kraft–güç ya da enerji kelimelerinden oluşan Richtcraft, hareketi kaos ortamından başlatarak düzene götürmesi anlamına gelmektedir. Beuys’un inandığı dönüşüm, iletişim kanalı ile organik olarak gerçekleşecektir” (Kovach, 2009, s. 327).

Beuys 1965 yılında Düsseldorf Schmela Galeri’de ve 1974 yılında Dokumenta-5’te *Wie man dem Toten Hasen die Bilder Erklärt/How to Explain Pictures to a Dead Hare* (Resim 10) performansını sergiler. Bu performansında sağ ayağına dökme demirden bir pençe, sol ayağına da keçeden bir pençe bağlar; başına bal döker ve altın yapraklar bağlar. Kollarında ölü tavşanla konuşarak galeri içerisinde dolaşır. “Bu performansında Tavşan, Eski Yunan ve Antik Roma Mitolojilerinde, Eski Alman kabilelerinin inanışlarında, Hristiyanlıkta farklı anlamlar yüklenmiş bir semboldür. Altın güneşin, bilgeliğin ve saflığın sembolü; bal ise Germanik mitolojide yeniden doğuşun bir sembolüdür” (Erden, 2012, s. 57).



Resim 10

Joseph Buys, Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt (How to Explain Pictures to a Dead Hare), 1974; performans; tavşan, koltuk. (Spector, 2006, s. 5)

Aynı performansı 1974'te Documenta-5'te tekrarlar. Performansta seyircilere söyleyemediği şeyleri ölü tavşana fısıldayarak sergi boyunca dolaşır. Başına bal sürerek altın yapraklar yapıştırmış olan Beuys, koltuğuna oturarak yeniden doğuşu simgelemek üzere kullandığı ölü tavşanı nazıkçe beşiğine yatırır. Buradaki yeniden doğuş, o dönemin sol görüşlü terörist gruplarından Baader Meinhof'un yeniden topluma kazandırılmasını temsil eder. Bu performansın kutsal ayin havasının olması, Documenta-5'te teröristlere liderlik yapması olarak yorumlanır.

Beuys, Dokumenta-5'te gerçekleştirdiği *Dürer, ich fuhre Personlich Baader and Meinhof durch die Documenta V/Dürer, I'll guide Baader-Meinhof through*

Documenta-5 Personally performansı ile Batı Almanya’da iki yıldır bölgesel terör eylemleri yapan aşırı solcu Baader-Meinhof çetesinin şiddetine karşı çıkar. Bu çete daha sonra Red Army Faction (RAF) olarak anılır.

“Documenta-5’te gündem olan sosyal konular içinde RAF tartışılırken, Beuys, konu ile hiç ilgisi olmayan ve Albrecht Dürer maskesi ile oradan geçen performans sanatçısı Thomas Peiter’a ‘Dürer, Documenta-5 süresince Baader-Meinhof’a rehberlik edeceğim ve yeniden sosyalleşecekler’ diye seslenmiş; sonrasında RAF tartışmalarına devam etmiştir. Bu olaydan sonra Thomas Pieter, Beuys’un ilk cümlesini iki sarı tahta panel üzerine yazmış ve Documenta-5 süresince elinde panellerle sergi salonlarını dolaşmıştır. Beuys, bu mesaj ile Baader-Meinhof’un yeniden sosyalleşmesinden yana olduğunu açıklamaktadır” (Kovach, 2009, s. 326).

Bu iki performansı Kovach tarafından “Her iki performansta da sadece sanat ile ulaşılabilir ruhsal etkilerle, toplumu değiştirmenin özlemi yer almaktadır” şeklinde yorumlanmıştır (Kovach, 2009, s. 327).



Resim 11

Joseph Beuys, *Dürer ich führe Persönlich Baader and Meinhof durch die Documenta V* (Dürer I will guide Baader and Meinhof Personally through the Documenta V), 1972. Fotoğraf: Hatice Alemdar (Alemdar, 2009)

Beuys, performanslarının sonucunda üretilenlerden estetik objeler oluşturarak performansı ölümsüz kılacak izler bırakır. Documenta-5 sonrasında Peiter'in kendisine verdiği bu pankartları, Resim 11'de görüldüğü şekilde, içi yağ ve gül yaprağı doldurulmuş keçe terliklere bağlayıp düşüncelerini heykele dönüştürerek kalıcı kılar.

Beuys'un performanslarından geriye kalanları kalıcı kılmak için yaptığı bir başka uygulama da malzemeleri vitrinlerde sergilemesidir. Örneğin Resim 12'deki *Ausfegen/Sweeping Up* adlı çalışmasında Berlin sokaklarını süpürürken toplamış olduğu çöple doldurulmuş bir vitrini sergiler. Camekan içindeki malzemeler kendi



Resim 12

Joseph Beuys, *Ausfegen (Sweeping Up)*, 1972-1985; René Block Collection in deposit of Neues Museum, Berlin. Fotoğraf: Annette Kradisch, 2005 (Griffin, 2015, s. 2)

performansının sonuçlarıdır. Performansında, 1 Mayıs gösterileri sonrası iki öğrencisiyle birlikte kırmızı parlak bir fırça kullanarak Berlin Karl-Marx-Platz'daki çöpleri süpürmüştür. “Bu temizlik hareketi, Beuys’un Doğu Almanya’daki sosyalist ve Batı Almanya’daki kapitalist politikalardan hoşnut olmadığını, yeni temiz bir başlangıç arzusunun olduğunu temsil etmektedir” (Anderson, 2011, s. 83).

Beuys’un şehir çöpünü yeni bir cam fanusta saklaması, çalışmanın odak noktası haline gelmiştir. Camekan içindeki malzemeler kendi performansının sonuçlarıdır. Kovach’a göre “Beuys bu davranışı ile, izleyicinin Alman toplumunun yıkıntılardan kurtarılacak günlük hayatın fragmanlarında yeniden yapılandırıldığını görmelerini sağlamıştır” (Kovach, 2009, s. 320).

4.3. Anselm Kiefer

“Anselm Kiefer 1945 yılında, İkinci Dünya Savaşı’nın son dönemlerinde doğmuştur. Çocukluğu, Ren Nehri’nin Black Forest bölgesinde ailesiyle beraber geçmiştir. Çocukluk yıllarında yaşadığı ortam, onun sanatındaki sembolik imgelere derinden etki etmiştir. 1951 yılında Ottersdorf’a taşınan ailesi onu Rastat’daki gramer okuluna yazdırmış, daha sonra Albert Üniversitesi’nde hukuk okumaya başlamıştır. Eğitiminin 3. yılında hukuk okumayı bırakmış ve sanata odaklanmaya başlamıştır” (Arslan, 2019, s. 2).

“Kiefer’e göre Alman halkı her zaman geçmişini unutarak yeniye başlamak istemiştir, ancak geçmişlerine gitmeden geleceğe gidemezler. İşte bu sebeptir ki çalışmalarında çocukluğunun geçtiği Black Forest’ten, Caspar David Friedrich’in

romantik manzaralarından, Kabala¹⁷ mitlerinden, Soğuk Savaş politikalarından ve Paul Celan¹⁸’ın soykırım sonrası yazdığı şiirlerden esinlenmiştir. Kiefer’e göre sanat zor bir iştir, eğlence değildir” (Bakcus, 2020, s. 1), (Wroe, 2011, s. 2).

Kiefer genç yaşlarda soykırım dönemini protesto eden bir dizi gençlik hareketine katılır. “24 yaşındayken yapmış olduğu gezide, İtalya ve Fransa’daki



Resim 13

Anselm Kiefer, Heroische Sinnbilder (Heroic Symbols), 1969; siyah-beyaz fotoğraf; Tate and National Galleries of Scotland, Edinburgh (Weikop, 2016, s. 12)

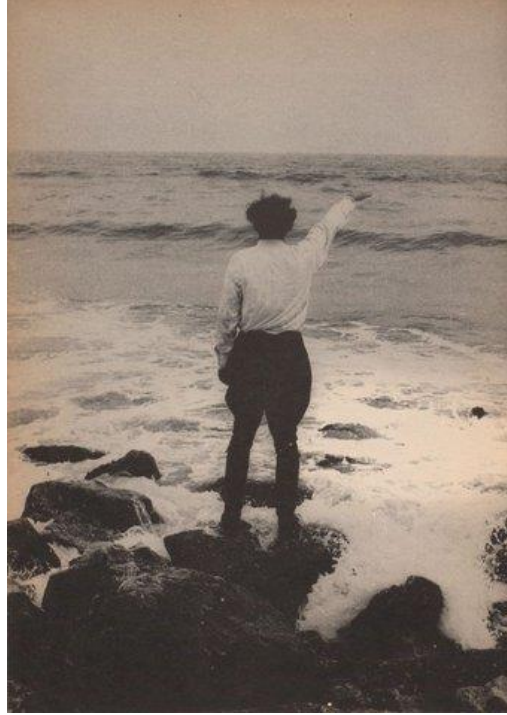
¹⁷ Kabala - Basitçe Yahudi mistisizmi’ diye tanımlayabileceğimiz Kabala, kelime anlamı olarak ‘kabul edilmiş’ veya ‘gelenekselleştirilmiş’ demektir. Yahudi tarihinde ana akımlardan farklı olarak mistik ağırlıklı bir anlayışı ifade etmektedir. Sistemin temel doktrini, yaratılışın nasıl vuku bulduğu problemini çözmeye adanmış fikirler içerir. (Demirci, 2017, s. 2)

¹⁸ Paul Celan - (1920-1970) Czernowitz’de, Almanca konuşan Musevi bir ailenin oğlu olarak dünyaya gelen Paul (Antschel) Celan, 1970’te Paris’te intihar etmiştir. 1942’de çok sevdiği ailesini Nazi toplama kampında (KZ) yitirmesinin acısı, onu bir ömür boyu bırakmamıştır. Romanistik, Anglistik ve Germanistik okumuş, Bükreş, Viyana ve Paris kentlerinde yaşayıp farklı üniversitelerde iyi bir kariyer yapmıştır. 1955’te Fransız vatandaşlığına kabul edilmiştir. Kendisinin de on sekiz ay esir edildiği toplama kampındaki anlatılmaz dehşetin ve ebeveynlerinin öldürülmesinin – özellikle de çok sevdiği annesinin bir Nazi subayı tarafından silahla vurularak öldürülmesini şiirlerinde de motif haline getirmiştir. (Emer, 2020, s. 531)

anıtların önünde Hitler selamı verdiği fotoğraflarını kitap haline getirir (*Heroische Sinnbilder/Heroic Symbols*-Resim 13). Kiefer o dönemde ortaya koyduğu fotoğraf çalışmalarında, Nazi dönemine dair provakatif duruşu ile varlığını hissettirmeye başlamıştır” (Wroe, 2011, s. 4).

“Yalnızca başka bir kültürü incelemeye hevesli ve meraklı bir turist olarak seyahat etmek yerine, buralara Nazi işgal gücünün algısını deneyimlemek ve mirasının bu tartışılmamış yönünü daha iyi anlamak için gider.

Kiefer’e göre kendi karanlık düşüncelerini bu şekilde kabullenmek, şeytanın ayrılmaz biçimde Tanrı’nın bütünselliğine ait olduğu düşüncesini yansıtmaktadır” (Fineberg, 2014, s. 413).



Resim 14

Anselm Kiefer, *Besetzungen (Occupations)*, 1969; siyah-beyaz fotoğraf.

Fotoğraf: Atelier Anselm Kiefer (Weikop, 2016, s. 14)

Kiefer *Besetzungen/Occupations* çalışmasında (Resim 14), David Caspar Fredrich'in '*Wanderer Above the Sea of Fog, 1818*' resminde olduğu gibi sırtı izleyiciye dönük manzarayı seyretmekte, ek olarak denize doğru Hitler selamı vermektedir. "Bu şekilde Alman tarihinin farklı iki dönemini birbirine bağlarken, ülkeye olan sevgisinin 19. yüzyıla dayandığını da ima etmektedir. Romantik dönemin emperyalist ve milliyetçi tavrı; Third Reich liderleri tarafından propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Kiefer *Besetzungen/Occupations*'ı 1969'da Karlsruhe'deki Galeri Kaiserplatz'daki ilk kişisel sergisinde sergilemiştir. Hocası Rainer Kuchenmeister¹⁹ çalışmayı başarılı bulurken; Kiefer'in arkadaşları ve sergiye gelen izleyiciler olumsuz değerlendirmiştir" (Falconer, 2020, s. 1).

Anselm Kiefer bilinçli olarak figüratif resimden soyut resme dönen, savaş sonrası Batı Alman sanatçıların en önemli temsilcilerindendir. Batı Almanya'da soyut resim Alman tarihini baskılamak, gizlemek için desteklenir. Ancak Kiefer soyut dil üzerinden de Alman tarihini ortaya koymayı başarır. "Anselm Kiefer Alman tarihi ve ilgili efsanelerle yakından ilgilenmiştir. Kendisine anlatılan ya da mevcut belgelerden farklı olarak merakla geçmişin detaylarını incelemiş, empatik bir yaklaşımla sebeplerini anlamaya çalışmıştır. Alman Nazi tarihini farklı bir dil üzerinden incelemeye açmıştır" (Ruhrberg, 2005, s. 372-373).

¹⁹ Rainer Kuchenmeister - (1926-2010, Almanya) Sanatçı ve akademisyen. Rainer Küchenmeister, Üçüncü Reich sırasında "Rote Kapelle" direniş grubuna ait olan ve 1943'te idam edilen atıcı ve komünist gazeteci Walter Küchenmeister'in oğludur. 1941'de dekoratif ressam olarak eğitime başladı. 1964 yılında çalışmaları Kassel'deki Documenta-3'te sergilendi uluslararası ilgi gördü. 1969 yılında Karlsruhe Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne profesör olarak atandı ve Berlin Sanat Akademisi'nin kadrolu çalışanı oldu. Normandiya ve Pariste yaşadı ve Paris'te 83 yaşında öldü. (Karlsruhe.de, 2007, s. 1)

Kiefer 1970’te D seldorf’a taşınır ve Josef Beuys ile tanışır. Kısa bir süre beraber çalışmasının ardından Beuys’un çalışmalarının fizikselliğini, anıtsallığını ve malzemeye gösterdiği özeni örnek alır ve detaylandırır.  alışmalarında malzemelerin gelenekselden farklı şekilde bir arada kullanıldığı görülür. Almanya’da tarihi revizyonun yaşandığı bu dönemde emülsiyon, yağıboya, akrilik, epoksi, kum, saman, kurşun gibi alışılmadık malzemeleri kullanır. Tüm bunları ekspresif bir dil ile anıtsal boyutlarda resmeder. Resimleri doku olarak yoğunluk göstermektedir.

“Joseph Beuys’un konsept sanatından ve sembolik dilinden yola çıkarak kendi sanatsal tavır ve yönelimini geliştirmiştir. Manzarayı anımsatan ve büyük i  mek n resimleriyle Kiefer konu olarak Alman mitolojisi ve tarihi üzerine yoğunlaşmıştır. 1970’ten 1980’e ABD, Orta Doğu ve Avrupa’nın tamamını dolaşan Kiefer, gezdığı yerlerde mit ve semboller aramış ve bunların insanın düşün dünyasında yarattığı alternatif dünyayı fark etmiştir” (Arslan, 2019, s. 5).

Kiefer’in büyük ölçekli resimleri, kendi neslinin, Alman milliyetçiliği ve tarih üzerindeki etkisi karşısında duyduğu duyguları yansıtır. “Güçlü hayal imgeleri ve eleştirel bakış denge içindedir. Kiefer’in çalışmaları, yeniden temsil ve kişisel yansımalara dönüş yapan ve 1980’lere damgasını vuran Yeni Dışavurumculuk kapsamında kabul edilmektedir. 1970’li yıllarda Kiefer; resim sanatının sürekliliği ve tarihi yaraların sarılması için kullandığı temsil yeteneği üzerine yapılan kritik tartışmaların merkezinde yer alır” (Heyler, 1986, s. 1).

“Kiefer’in resim konusu, onun kişisel ve kültürel kimliği üzerinde yoğunlaşmıştır. Beuys’un  ğrencisi olan Anselm Kiefer felsefik görüşlere, estetiğe, Alman milliyetçilik ve kimliğini destekleyen politik ve dini mitolojilere dayanan

tarafından anlatılır ve Alman kimliğinin temel taşı haline gelir. Kiefer savaşa katılanların ve Alman ulusal kimliğini gelişiminde önemli rol oynamış kişilerin isimlerini Varus resminin tuvaline yazar. Fredrich Holderlin, Friedrich Klopstock, Johann Gottlieb Fichte ve Friedrich Schleiermacher isimleri ağaçların dallarına yazılarak ünlüleri temsil eder. Martin Luther, Otto von Bismarck, Adolf Hitler ve diğerleri Hermann’a rol model olarak bakarlar. Kırmızı kar, Romalıların ve Almanlar tarafından ormanda öldürülen diğer insanların kanlarını temsil eder. Orman içindeki patika daha az vahşet içeren bir yol bulunmasını ima edencesine ölümle sonlanır. Ayrıca sanatçının kendisi de Siyah Orman’ın gölgesinde büyümüştür ve bombardıman sırasında ailesiyle bu ormanda saklanmıştı (Falconer, 2020, s. 3).

Yılmaz 2006, s.358’e göre “malzemeye çözümlenmiş, kavrulmuş bir manzara, harap olmuşluğuyla insanın yaşadığı trajik durumu anımsatır. Kiefer’in resminde tedirgin edici harap mekanlar, perspektifin yarattığı sonsuzluk duygusu, kendi cennet ve cehenneminde kıvranan, bir çıkış yolu arayan insanın çaresizliğinin bir yansımasıdır.”

Kiefer 1980 sonrası çalışmalarına, organik bozulmanın ölüm ve ayrışmaya giden yaşam döngüsünü yansıttığı için saman bitkisini dahil eder. 1981’de yaptığı *Margarete* resmi (Resim 16), saman kullanılarak süreçselliği dahil ettiği çalışmalarına bir örnektir. Fineberg’e göre “Kiefer, 1960’ların süreç sanatçıları taklit etmeye çalışmıştır” (Fineberg, 2014, s. 415).

Margarete; geçmişi, kayıpları ve Alman tarihini anlatan bir resimdir. Kiefer bu resimde Romen şair Paul Celan’ın Nazi konsantrasyon kamplarındaki tutukluğunu

anlatan ‘Ölü füğ’²⁰ (Death Fugue) adlı şiirinden etkilenir. Celan, konsantrasyon kampında Aryan-Alman Margarete ve Yahudi-Alman Schulamite arasında kalır; kaderleri aynı olan bu iki kadın üzerinden soykırımın güçlü etkisini yansıtır.



Resim 16

Anselm Kiefer, Margarete, 1981; Kanvas üzerine akrilik, yağlıboya,saman; 280x400cm; The Doris and Donald Fisher Collection at the San Francisco Museum of Modern Art . Fotoğraf: Ian Reeves, Centre Pompidou, Paris (Lozinskaya, 2018, s. 13)

“Edebiyata ilgisi süregelen ve okuduklarından esinlenerek resimlerini yapan Kiefer, Celan’ın dizelerini görsel sanata çevirerek izleyicinin soykırım trajedisi ile karşılaşmasını sağlamıştır. Şiirde sarışın olan Margarete, resimde saman ile temsil

²⁰ Füğ - Duygusal olarak acı çektiği ortamdan fiziksel olarak kaçmak ve zihinsel olarak eski varlığını hatırlamamak. Füğ genellikle kısa, saatler veya günler sürer. Nadiren aylarca sürer ve binlerce kilometreyi içeren geniş seyahatleri kapsar. Çoğunlukla iyileşme kendiliğinden ve hızlıdır. (Duymaz, 2014, s. 129-133)

yüklüdür. Yakılmış toprak; hasar ve imha algısını yaratırken, yaşanmış olan soykırıma gönderme yapar. Sağ üstte, Nürnberg dışında gibi algılanan bir grup bina, resmin yapıldığı yerin Nazi Partisinin toplanma toprakları olduğunu gösterir. Sanatçı bu binaların üzerine Nürnberg-Festpiele-Wiese kelimelerini yazar. Resmin altına



Resim 18

Anselm Kiefer, Nürnberg, 1982; yanmış tahta, saman, kum, kül, kömür, akrilik;
280.35x380.68cm; Fotoğraf: Douglas M.Parker Studio, Los Angeles
(Heyler, 1986, s. 1)

‘Eva’ yazan beyaz bir kağıt parçası yapıştırarak akıllara Hitler’in eşi Eva Braun’u ve Hitler’i getirir. Bu elemanlar Richard Wagner’in 16. yy da Nürnberg’de geçen, Eva Braun karakteri başrolde olan, ‘*The Mastersingers of Nürnberg*’ (1867) operasını da çağırıştırır. Alman sanatını dış etkilerden korunması amacıyla opera, Alman milliyetçilerinin toplanma yeri haline getirilmiş, 1935’te Nazi Partisi toplanma yerinde

sahnelenmiştir. Resimde Nazi döneminin izleri; panoramik boşluk, topraktaki derin çizikler olarak kendini gösterir. “Nürnberg, Nazi zulmünün aklandığı savaş mahkemelerinin bulunduğu yerdir. Tüm bu tarihi sembol ve referanslara dayanarak, *Nürnberg* Alman tarih ve kimliğine karşı çelişkili bir duruş sergiler. Bailey’e göre kimlik oluşturma girişimi olarak yorumlansa da resmin buyruğu çağrıştıran duruşu mevcut kolektif hafıza ile çalışıldığını göstermektedir” (Bailey M. , 2009, s. 332).



Resim 19

Anselm Kiefer, *Lilith am Roten Meer* (Lilith at the Red Sea), 1990; tuval üzerine kurşun, çimento, kül, boya, elbise; Hamburger Bahnhof Museum, Berlin; Fotoğraf: Hatice Alemdar

Heykeller, anıtlar gibi sanat eserleri genellikle ortak alanlarda yerleştirilerek anıların hafızalarda kalmasını sağlar. *Lilith am Roten Meer/Lilith on the Red Sea* (Resim 19), Kiefer’in 1990 yılında yaptığı anıtsal bir rölyeftir. Rölyefdeki küllerle kaplı çocuk ve kadın elbiseleri, eski bir hikayeye göre Lilith tarafından öldürülen kadınlara ve çocuklara aittir. “Rölyef her ne kadar eski bir hikaye üzerine kurgulansa da, Nasyonel Sosyalizm’le ilişkilendirildiğinde, konsantrasyon kamplarının serbest

bırakıldığı dönemde bulunan küllü elbise yığınlarını akıllara getirmektedir. Rölyef’de tuval üzerine kül, kurşun, elbiseler kullanılmıştır” (Dedon, 2017, s. 2).

Kiefer’in çalışmalarında hangi duyguların baskın olduğunu anlamak pek mümkün değildir. Acıma ve merhametin mi, yoksa efsanelerin mi etkisinde olduğu kararı izleyiciyi zorlar. Kapsamlı düşünmesi, Alman sanatına uygun resimler yapması ve bütünsel olarak kalitesi yadsınamaz. “Nazi döneminde manipüle edilmiş, yozlaştırılmış, anlamından ve içeriğinden uzaklaştırılmış her şeyi Nazilerden geri alıp olması gerektiği yere geri bırakır. Kısacası kültürü temizler ve doğal sürecine geri koyar” (Arslan, 2019, s. 2).

4.4. Fritz Koenig

Fritz Koenig 1924 yılında Almanya Wüzburg kentinde doğmuş, 2017’de Landshut’da ölmüştür. Münih Künt Akademisi’nde heykel eğitimi almıştır. 1951’de bir yıl Paris’te yaşamıştır. Bu süre içinde Afrika heykelciklerinden etkilenmiştir.



Resim 20

Fritz Koenig, Grosse Gerahmte figüren,
1962; bronz heykel; 138,5x165x12cm

1957’de Roma’daki Alman Akademisi’nden burs kazanmıştır. 1964 yılında Münih Teknik Kolejinde eğitim vermeye başlar. Koenig’in ilk heykel çalışmaları düz yüzeyli figür ya da figür gruplarından oluşur. *Grosse Gerahmte Figuren* (Resim 20) çalışması buna örnek oluşturur.



Resim 21

Fritz Koenig, Sphere, 1971; bronz heykel; 25m.; New York

Koenig 1960’larda ani bir değişim göstererek sembolik soyut heykeller yapmaya başlar. 1960’ların sonunda New York İkiz Kulelerin arasına konmak üzere *Sphere* (Resim 21) çalışmasını sipariş alır. 1971’de 25 metre yüksekliğindeki bronz küre Dünya Ticaret Merkezi önündeki yerine yerleştirilir. *Sphere*, Dünya ticareti üzerinden barışı simgelemekte ve 24 saatte bir tur dönmektedir. 2011’deki terör

saldırılarından tek kurtulan sanat eseridir, restore edilir ve bu sefer Dünya Ticaret Merkezi'ndeki terör kurbanlarının anısına, anıt heykel olarak bölgede bulunan Battery Park'a yerleştirilir.

Koenig, Avusturya Mauthasen konsantrasyon kampı kurbanları anısına ve 1972 Münih Olimpiyatları'nda terörist saldırıda öldürülen İsrailli atletlerin anısına anıt eserler yapmıştır.

4.5. Gerhard Marcks

Gerhard Marcks 1889'da Berlin'de doğmuş, 1981'de Burgbrohl'da ölmüştür. Richard Scheibe atölyesinde eğitim alır, terra-cotta hayvan heykelleri yapar. 1914-1915 yıllarında Birinci Dünya Savaşı'na katılmış, dönüşünde Dışavurumcu insan figürleri yapmaya başlar.

1920'de Bauhaus'da seramik dersi vermeye başlar. Kendisi, el yapımı çömlek yapmayı hedeflerken; Lyonel Feininger ahşap baskı yapması yönünde cesaretlendirir. 1925'de Bauhaus taşınır ve çömlek kursu kapanır. Bunun üzerine Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda seramik öğretmeye başlar, direktörü ölünce yerine atanır. Yeniden figüratif heykel yapmaya başlar. 1933'de Naziler Marcks'ın çalışmalarını dejenere bularak sergilenmesini yasaklar.

İkinci Dünya Savaşı sırasında sık sık İtalya'ya gider ve kurslara katılır. Daha sonra Hamburg'daki Bölgesel Sanat Okulunda heykel konusunda profesörlük alır ve dört yıl çalışır. Sonrasında emekli olarak Köln'e döner.

Marcks'ın aldığı siparişlerin önemli bir kısmını Köln ve Hamburg'daki savaş hatıraları oluşturur. 1971'de Bremen'de Gerhard Marcks Müzesi kurulur.

Marcks insan figürü kapsamında bir dizi Promethous²¹ heykeli çalışır.

“Plasterden yapmış olduğu ilk ikisi savaşta bombardıman sırasında yok olmuştur, *Promethous Bound II* (Resim 22) savaştan sonra yaptığı tek versiyon olup, bronz malzeme kullanılmıştır.” (Harvard Art Museum, 2019).



Resim 22

Gerhard Marcks, *Gefesselter Promethous II* (*Promethous Bound II*), 1948; heykel, bronz (Harvard Art Museum, 2019)

Markcs'in çalıştığı *Promethous Bound II*, (1948/50) Titan'ın oğlundan ziyade sıradan bir adamı ifade eder. Üst beden bir yana yatık, baş dizin üzerinde ve bağlı olan ellere dönüktür. “Heykelde çok az kas ya da anatomik detay vurgulanmıştır. Düz ve basit bir formda yapılarak, sıradanlığı hissettirir. Bazılarına göre insanı yaratandır,

²¹ Promethous - Mitolojide insanın yaratıcısıdır, otoriteye karşı koyan bir kahramandır. İlk insanları çamurdan yarattıktan sonra, Tanrıların isteklerine karşı çıkarak onlara ateşi vermiştir. Zeus, Tanrılara karşı gelmenin cezası olarak Promethous'u kayalara bağlatır. Ciğerleri kartal tarafından yenilen Promethous'un bu işkencesi, ölümsüzün ciğerleri her gece yenilediği için sonsuza kadar devam eder.

insanlık tarafından dışlanmış ve kendi sefaletini yaşamaktadır. Kimilerine göre ise amaçsız yere kurban edilen bir neslin sembolüdür. Marks'ın çalışmasında, yenilmiş ve yıkılmış Almanya sabahında yaşanan yas ve dramın anlatıldığı görülmektedir.” (Schöne, 2009, s. 298).



Resim 23

Gerhard Marcks, Der Rufer (The Crier), 1967; bronz heykel; Berlin
Fotoğraf: Barbara Klemm

Der Rufer/The Crier (Resim 23), Radyo Bremen tarafından sipariş verilmiştir.

Marks'ın çalışmasındaki bağırان bronz figür, yapıldığı 1967 yılında radyo ve televizyonun halkı sürekli bilgilendirme misyonunu sembolize eder. 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılmasına üç ay kala, sanatçının 100. doğum gününe atfen Michael Fernholz inisiyatifiyle Berlin'de görülür bir yere yerleştirilir. Berlin'deki yerinde ise bronz figürün sessizliğin içerisinde Doğu'ya doğru bağırması, İtalyan şair Francesco Petrarca'nın (1304-1374) dizelerinde yer alan 'dünyayı barış, barış, barış diye bağırarak

gezdim' sözlerine karşılık gelmektedir. Sonuçta barış ve adalete çağrı duyulmuş, heykelin yerleştirilmesinden altı ay sonra Kasım 1989'da Berlin Duvarı yıkılmıştır.

4.6. Sigmar Polke

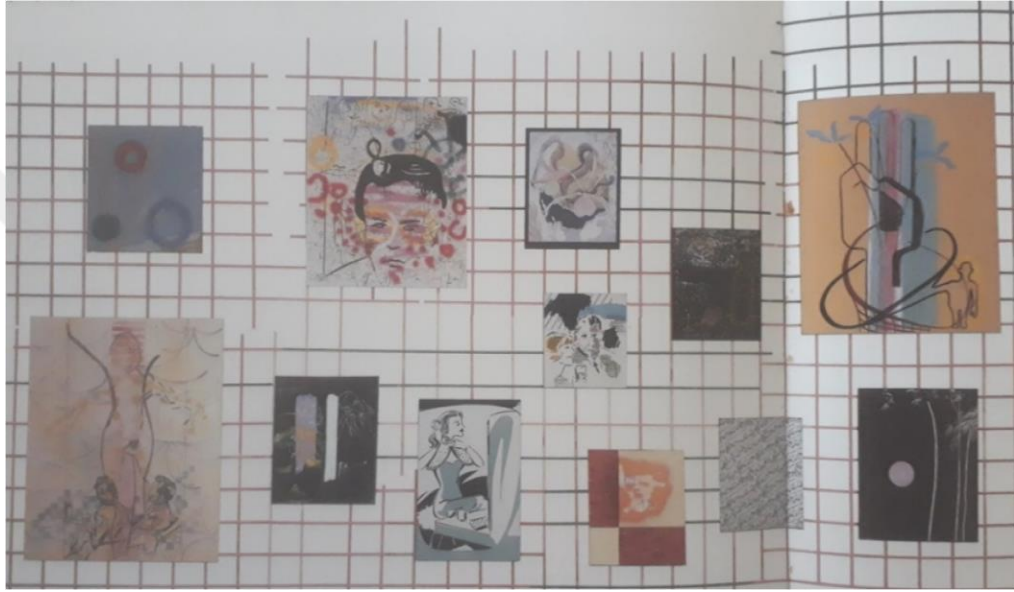
Sigmar Polke 1941'de Doğu Almanya, Oels'de doğmuş; 2010 yılında Almanya, Düsseldorf'ta ölmüştür. 1959'da cam ressamı olarak çalışmaya başlayan Polke, 1961'de Staatliche Kuntsakademie Düsseldorf'ta resim eğitimi almaya başlamıştır. Akademide Manfred Kuttner, Konrad Lueg ve Gerhard Richter'le tanışan Polke Düsseldorf'ta boş bir depoda ilk karma sergisini açmıştır. 1960'ların sonunda Galerie Rene Block, Berlin; Galeri Schmela, Düsseldorf; Galerie Heiner Friedrich, Münih ve Galerie Rudolf Zwimer, Köln'de kişisel sergiler açmıştır.

Bölünmüş Almanya'da 1950'li yıllar; Batı Almanya'daki soyut sanat ve Doğu Almanya'daki figüratif sanat arasındaki soğuk savaşa tanıklık eder. Sigmar Polke baskılardan dolayı Doğu Almanya'yı terk ederek Batı Almanya'ya göç etmiştir. "Her iki Almanya'da da yaşayan Polke, *Die Fünfziger Jahre/The Fifties* isimli, kafesli geri plan üzerinde 12 resim bulunan yerleştirmesinde (Resim 25), bölünmüş Almanya'yı sorgulamaktadır" (Curley, 2009, s. 313).

Polke'nin bu yerleştirmesinde kullandığı resimler her iki Almanya'nın da en kitsch²² resimlerini temsil eder. Kafesli geri plan, çalışmaların dekoratif durmasını

²² Kitsch - Almanca kökenli olan kitsch sözcüğü, çirkin ve zevksiz anlamına gelir. Sanatsal anlamda ise Kitsch sözcüğü, sanat değeri olmayan şeylere verilen sanatsal değer anlamında kullanılır. Doğrudan doğruya göze hitap ederek çabuk, kısa ve geçici duygular oluşturan bu eserler, kendinden sonra başka sanatsal oluşumlara olanak sağlamamaktadır. (tarihibilgi.org, 2020, s. 1)

sağlamaktadır. “Polke, bu çalışması ile 1959’larda ideolojik olarak yönlendirilen sanatın anlamsız kaldığına, karikatürlerin resmin önüne geçtiğine dikkat çekmektedir. *Fünfziger Jahre*, Doğu ve Batı Almanya resim anlayışının nasıl kitsch şemsiyesi altında birleştiğini göstermektedir” (Curley, 2009, s. 314).



Resim 24

Sigmar Polke, *Die Fünfziger Jahre* (The Fifties), 1963-1969; yerleştirme, tel kafes, 12 adet resim. Fotoğraf: Hatice Alemdar (Curley, 2009, s. 313)

Polke kültürel eleştirilerini, Kapitalist Gerçekçilik olarak tanımlanan kavramla açıklar. “Kapitalist Gerçekçilik, Doğu Almanya’daki Sosyalist Gerçekçilik ile dalga geçer, kapitalizmi eleştirir ve genç Alman sanatçıların çalışmalarını Amerikan Pop Art’tan ayırır. Kapitalist Gerçekçilik; temsildeki kötülük ve Fine Art gelenekleriyle popüler tüketici kültürü arasında kurduğu dialog olmak üzere iki şekilde karakterize olur. Bu sanatçılar Pop Art’ı taklit etmezler, Almanya’daki iki farklı politika ve sosyoekonomik sistemin karmaşasını ifade etmeye çalışırlar” (Klaasmeyer, 2014, s. 5).

Sigmar Polke çalışmalarında geleneksel olmayanı ve deneysel yaklaşımı tercih eder. Bu yaklaşımında Joseph Beuys'un farklı malzemeler kullanmasını dikkate alır. Alışılmışın dışında malzeme kullanmasının yanı sıra; ironi ve hayal gücünü kullanarak sosyal, politik ve estetik eleştirilerde bulunur. Örneğin, 1949'da Doğu Almanya'daki patates kıtlığını yaşamış biri olarak, çalışmalarında çoklukla her iki Almanya'da da ortak



Resim 25

Sigmar Polke, Kapitalist Gerçekçilik yaklaşımını yansıtan bir çalışma
Fotoğraf: Hatice Alemdar (Curley, 2009, s. 314)

olan patatesi kullanmıştır. Resim 25'deki çalışması da Kapitalist Gerçekçiliğe örnek gösterilebilir. “Soğuk Savaşın ideolojik farkını söküp atmak için bu kadar sıra dışı benzerlikleri kullanmak o dönemde kapitalist gerçekçiliğin karakteristik özelliğidir” (Curley, 2009, s. 314).

Sanatçı, 1965'te yaptığı *Kartoffelköppe -Mao&LBJ/Potato Heads* resminde (Resim 26) Çin devlet başkanı Mao²³ ve Amerikan Başkanı Lyndon B. Johnson'u Almanya'nın ünlü yiyeceği patates şeklinde resmederek inatçılık ve aptallık konularını ortaya atar. Polke burada kullandığı patateslerin şekilleri ile bölünmüş Almanya'yı temsil ederken; aynı zamanda Amerikancı gruplarla, eylemlerinde Mao'yu model seçmiş öğrenciler arasında büyüyen çelişkiye de dikkat çekmektedir.



Resim 26

Sigmar Polke, *Kartoffelköppe-Mao&LBJ* (Potato Heads-Mao&LBJ), 1965; kağıt üzerine mürekkep; Kunsthartz auf Leinwand, Museum Frieder Burda, Baden-Baden
© Sigmar Polke (Edelbert, 2007, s. 1)

Polke 1960'larda, savaş sonrası dönemde, Lirik Soyut'un bir üslubu olan Jestüel Soyuttan etkilenir. O yıllarda noktalı resimlerini yapmaya başlar. Amerikan Pop

²³ Mao - (1893/1976) Mao Zedung, Çinli devrimci ve siyasetçi. Çin Komünist Partisi'nin ve Çin Halk Cumhuriyeti'nin kurucusu.

sanatçıları ile benzer stratejilere sahip olmakla beraber, reklam afişine benzer resimler yerine tüketim toplumunun talep ettiği objeleri resmeder.

“Polke’nin erken dönem çalışması olan *Bunnies*, 1966 (Resim 27), izleyiciyi imgelemin içine alırken aynı anda araya mesafe koyabilme yeteneğini gösteren bir örnektir. Bu çalışmasını, Hugh Hefner’in Playboy Club’lerine üyelik için çıkan reklamdan etkilenerek yapmıştır. Bu reklam fiziksel arzu uyandıran güzel kadınların fotoğrafı olmaktan öte, satın alınabilecek bir yaşam tarzı umudunu doğurmaktadır.



Resim 27

Sigmar Polke, *Bunnies*, 1966; kanvas üzerine akrilik; 150x 100cm; Hirshhorn Museum, Washington D.C. (Klaasmeyer, 2014, s. 1)

Polke bu kadın resimlerini noktalara ayırtmış ve imajın karşı konmaz görüntüsünü oluşturmak üzere yeniden birleştirmiştir. Bu şekilde, çalışmasında malzemeyi ön plana çıkararak izleyicide hayal kırıklığı yaratmaktadır” (Klaasmeyer, 2014, s. 5).

Sigmar Polke uzun yıllar fotoğraf ile ilgilendikten sonra, 1980’lerin başında yeniden resim yapmaya başlar. Polke’nin geleneksel olmayan malzemeler ve değişik ortamlardaki kimyasal kullanımları sonucu, izleyici sanat eserinin gözlerinin önünde değiştiğini ve anlamsal olarak geliştiğini izleyebilir.

Polke’nin 1984 -1988 arasında çalıştığı beş eserden oluşan ‘*Watchtower*’ serisinde (Resim 28) kimyasallarla nasıl oynadığı görülmektedir. Watchtower serisi,



Resim 28

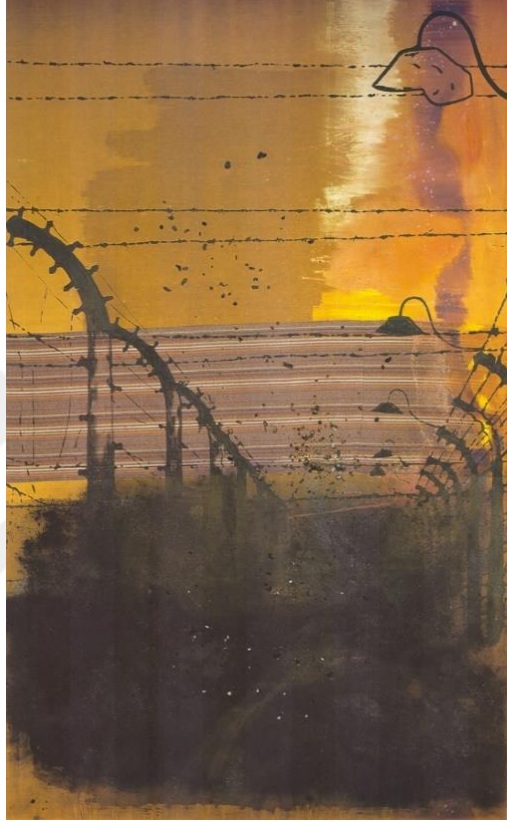
Sigmar Polke, Watchtower, 1984; desenli kumaş, sentetik polimer ve kuru pigment; 300x225 cm; The Museum of Modern Art, © 2015 Estate of Sigmar Polke (Klaasmeyer, 2015, s. 2)

her gün kaygı ve rahatsızlık uyandıran Nazi gözetleme kulesi ile günlük yaşam arasında bir denge kurar. “Bu serideki gözetleme kulesi tartışmasız Nazi geçmişini, konsantrasyon kamplarındaki korkunç yaşanmışlıkları temsil etmektedir. 1989’da iki Almanya’nın yeniden birleştiği dönemde, Doğu ve Batı’yı ayıran duvar yakınlarında gözetleme kuleleri bulunmaktadır. Çalışmasında gözetleme kulesini farklı basit tekstil ürünleri arasında resmeden Polke, bölünmüş bir ulusun farklı gerçekliklerine vurgu yapmaktadır” (Klaasmeyer, 2015, s. 3). 1984’te yapılan ilk çalışmada, gözetleme kulesinin koyu renkli kumaşların üzerinde beyaz ile vurgulandığı görülmektedir. Gri renkli serbestçe yapılmış puslu lekeler gözetleme kulesine bir belirsizlik katar. Solda geometrik ‘jakarlı kumaş’²⁴ kullanılırken; sağda sarı, kırmızı ve mor çiçekli kumaş kullanılmıştır. Kumaşların hiçbir özelliği yoktur, sadece pahalı tuvaler yerine basit tekstil ürünleri tercih edilir. Seçilen bu basit kumaşlar kullanılan kimyasallarla beraber çok değerli sanatsal dışavuruma dönüşür. Polke’nin manipülasyonu ile birkaç dolar değerindeki basit tekstil ürünleri, milyon dolarlık sanat eserleri haline gelir.

Birçok sanatçı savaş sonrası, gerçeklerle ve toplumsal travmanın iyileştirilmesi ile yüzleşmek zorunda kalır. Polke de *Watchtower* serisinde olduğu gibi gözlem ve kırım konularını birçok çalışmasında ele almıştır. 1982’de yaptığı *Lager/Camp* (Resim 29) çalışması da bunun bir örneğidir. “*Lager* resminde izleyici siyah sarı bir gökyüzü altında, iki içe bükülmüş dikenli çit arasında siyah sis içinde bırakılmıştır. Bu

²⁴ Jakarlı kumaş - ipliklerin özel bir tezgah üzerinde dokunmasıyla elde edilen desenlerden oluşan kumaş türü. Kaynağı pamuk, keten ve ipektir. Üretim metodu dokuma veya örmedir.

alışmalarında Polke korkunç gerçekleri saklamaya çalışmamış, kara belirsizliklere sarmıştır. Polke geçmişi silmek istememiş, belki kimyasalların dnüşürme gücü ve sınırsız potansiyeli ile bir yerlere varmak istemiştir” (Klaasmeyer, 2015, s. 4).



Resim 29

Sigmar Polke, Lager (Camp), 1982 (Artedeximena, 2010, s. 8)

Polke’nin *Kathreiners Morgenlatte/Kathreiners Morning Wood* (Resim 30)

alışması, kumaş katmanlarından ve üzerine yapılan desenlerden oluşur. Desenli kumaşlar üzerine, gazetelerden kupürlerle donatılmış bir iç mekan resmidir. “Burada Polke, postmodernizm’deki karmaşık düşünce katmanı ile metafor oluşturmuştur. Geleneksel resim anlayışından farklı olarak, tahta çubuğu parçalara bölerek çalışmanın üzerine yapıştırılmıştır. Ayrıca sağı tarafta yukarı doğıru ‘Henri Matisse’ imzası atmıştır. Polke bu şekilde çalışmanın değıerini bulması için modernizmde

kabul edilecek bilinir bir imzanın gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Burada kullandığı pek çok referans ile, sanatçıların durumunu ve 20. yy sonlarındaki sanatta güçlü orijinalliğin imkansızlığını göstermiştir” (Vail, 1997, s. 2).



Resim 30

Sigmar Polke, Kathreiners Morgenlatte (Kathreiner's Morning Wood), 1963-1969; 230x310cm; Kanvas ve kumaş üzerine akrilik, tahta, karışık medya, çerçeveli kolaj; Guggenheim Bilbao Museoa (Vail, 1997, s. 1)

4.7. Gerhard Richter

Gerhard Richter 1932 yılında Almanya'nın Dresden kentinde doğmuştur. İkinci Dünya Savaşı Richter üzerinde derin etkiler bırakır. Ailesi ekonomik sorunlar yaşarken, amcaları Rudi ve Alfred savaşta ölmüştür. Richter bu konudaki duygularını 'Amcalarımın savaşta ölmesi çok kötüydü; önce biri, sonra diğeri. Annemin çığlıklarını asla unutmayacağım' şeklinde ifade eder. Savaştan etkilenen teyzesi akıl

sağlığını kaybetmiş ve o da bir psikiyatri kliniğinde açlıktan ölmüştür. Richter'in savaş döneminde yaşadıkları, ilerleyen dönemlerde onun kariyerine ve sanatına etki eder.

Richter 1951 yılında Dresden Sanat Akademisi'ne kabul edilir. Akademide Heinz Lohmar'dan²⁵ duvar resmi dersi alır. 1956'da Dresden Sanat Akademi'sinde öğrenciyken çalışması istenilen, sosyalist gerçekçiliğe örnek olabilecek, 10 metre uzunluğunda bir duvar resmi olan *Lebensfreude/Joy of Life* (Resim 31) çalışmasını



Resim 31
Gerhard Richter, *Lebensfreude (Joy of Life)*, 1956; duvar resmi,
10 m.; Deutsches Hygiene Museum, Dresden, Almanya
(Bailey J. T., 2013, s. 1)

²⁵ Heinz Lohmar - (1900 Troisman – 1976 Dresden) Dresden Sanat Akademisinde duvar resmi Bölümünden sorumlu profesör olan Heinz Lohmar, Komünist Parti üyesi bir Yahudidir. 1933'te İsviçre üzerinden Paris'e kaçtı. Paris'te her göçmen gibi formal olmayan Sovyet stiline oryante olmanın zorluklarını yaşadı. 1936'da Max Ernst etkisinde kalarak *Das Übertier* resmini çalıştı. Ancak 1940'ların sonlarında sürrealizmden vazgeçerek daha gerçekçi resimler yapmaya başladı. Bu çalışmalarında İtalyan realist Renato Guttuso ve Gabriel Mucchi'den, ve Meksikalı duvar ressamı David Alfaro Siquiros ve Diego Rivera'dan etkilenmiştir. (Storr, 2002)

tamamlar. Resimde traktör ve fabrika önünde neşeyle dans eden işçiler tasvir edilir. “Richter’in Batı Almanya’ya göç etmesinden ve Doğu Almanya’daki sanata eleştiriler yöneltmesinden sonra, yapmış olduğu bu duvar resmi otoriteler tarafından 1979 yılında boyatılarak teşhire kapatılmıştır. Bu sebeple ‘hidden mural’ olarak anılmaktadır” (Bailey J. T., 2013, s. 1).

Akademide asistan olarak kalan Richter 3 yıl desen dersi verir ve sürekli yenilik arayışı içinde olur. “Richter sürekli yenilik arayışını, ‘her zaman Doğu gerçekçiliğinin ve Batı modernizminin içinde çözüleceği bir üçüncü bir yol aramak olarak ifade etmektedir” (Elger, 2008, s. 22).

Richter 1959 yazında, Kassel’deki Documenta-2’yi ziyaret eder ve Jackson Pollock ve Lucio Montana’nın çalışmalarından çok etkilenir. 1961’de karısı Ema ile Batı Almanya’ya göç eder ve Düsseldorf’a yerleşir. Dieter Buchloch²⁶ ile yaptığı bir konuşmasında, Richter, Documenta-2 hakkındaki düşüncelerini ‘Documenta-2 çok ilgimi çekti ve gerçekten etkilendim. Açıkça söyleyebilirim ki, Doğu Almanya’yı terk etmemin gerçek nedeni bu resimlerdi. Tamamen yanlış bir düşünce yapısında olduğumun farkına vardım’ şeklinde ifade etmiştir (Benjamin, 2009, s. 163). Batı Almanya’da Düsseldorf Akademisine kabul edilir ve Ferdinand Macketanz²⁷ atölyesine devam eder.

²⁶ Benjamin Heinz-Dieter Buchloh - (1941 Köln, Almanya) Alman sanat tarihçisi ve eleştirmeni. 2006’dan bu yana Harvard Üniversitesi’nde Modern Sanatın Andrew W. Mellon Profesörüdür. İkinci Dünya Savaşı sonrası dönem Avrupa ve Amerikalı sanatçılar üzerine yazdığı yazılar, Neo Avangarde and Culture Industry (MIT Press, 2006) ve Formalism and Historicity (MIT Press, 2016) olmak üzere iki cilt halinde yayınlanmıştır.

²⁷ Ferdinand Macketanz - (1902 Posen-1970 Laas, İtalya) Polonyalı sanatçı.

Akademide dönem sonu sergisinde Konrad Lueg ve Sigmar Polke ile tanışır. Onların devam ettiği Otto Götz²⁸ atölyesine geçiş yapar. Lueg ve Polke, Richter'in kariyerinde önemli yer tutar. Lueg ile Paris'e gittiklerinde kendilerini Alman Pop sanatçıları olarak tanıtır. Kuttner, Lueg, Polke ve Richter Düsseldorf'ta bir depoda ilk sergilerini açarlar. Richter'e göre bu 'Alman Pop Art'ın ilk sergisidir ve Kapitalist Gerçekçilik ile ilişkilendirilir.

Fotoğrafi 1960'lardaki resminin başlıca uğraşı haline getiren Richter; "Fotoğraf objeleri resmedilmiş görüntüden farklı bir biçimde yeniden üretir, çünkü kamera objeleri kavramaz: onları görür. Serbest çizimde, obje her parçasıyla, boyutlarıyla, oranlarıyla, geometrik formlarıyla kavranır. Söz konusu bileşenler semboller olarak not edilir ve tutarlı bir bütün olarak okunabilir. Bu, gerçekliği çarpıtan ve belli biçimde bir stilizasyona neden olan bir soyutlamadır" der (Fineberg, 2014, s. 357). Richter fotoğraf çalışmaları için, "ilk fotoğrafları kopyaladığımda ilk kez çok özel bir şey yaptığımı ve kendime ait olduğunu hissediyordum. Dönemin ifade şekli ile radikal bir şey" yorumunu yapmıştır (Elger, 2008, s. 46).

1964'te fotoğraf boyamaları için ilk kez projektör kullanmaya başlar ve ilk perde çalışmalarını yapar. Münih'te, Galeri Fredrich ve Dahlem'deki sergisi 'Foto boyama, Portreler ve Aileler' ismi ile açılır. Göç sonrası ailesine duyduğu özlem, Richter'in

²⁸ Otto Götz - (1914 – 1975, Almanya) Alman sanatçı,yönetmen, yazar, Düsseldorf Akademisi'nde profesör. Soyut formları ile tanınır. Sürrealizmden etkilenmiş güçlü çalışmaları ile 1959 Documenta-2'de uluslararası alanda tanınmıştır. Televizyon sanatı aracılığı ile soyut formlar üretmiştir. Alman Informel Sanat hareketinin en önemli üyelerinden biri olmuştur. Sigmar Polke, Nam June Paik ve Gerhard Richter Götz'ün çalışmalarından etkilenmişlerdir (Griffin, 2015).



Resim 32

Gerhard Richter, *Famillie (Family)*, Edition 2, 1966; fotoğraf baskı, 22x33.2cm
kağıt üzerine 21.2x 31.8cm (Butin, 2014, s. 21)

çalışmalarına yön verir. Kullandığı fotoğrafları, 1961 yılında Doğu Almanya'dan Düsseldorf'a kaçarken yanında götürdüğü aile albümü, Batı Alman popüler gazete ve magazinlerinden seçer.

Richter'in fotoğraf boyamaları, savaş sonrası, fotoğrafın anlatamadıklarını yeniden anlatmaya hizmet eder. "Boyanmış fotoğraflar aynı zamanda gerçeği yansıtan bir dizi anlama sahiptir. Resmin bulanık olan yeri hayal kırıklığı ve belirsizliğin yeridir; silme arzusunu, unutmanın imkansızlığını ve de fotoğrafın kendi formundan farklı anlatılar sunmanın olabilirliğini göstermektedir" (Curley, 2009, s. 313).

Richter, *Famillie/Family* (Resim 32) resminde özlem duygusunu vurgular. *Famillie*'de, ilk eşi Ema'nın aile albümünden aldığı 1943'lerdeki aile bağlılığının pastoral görüntüsünü, önde hayali olarak kendi portresini resmetmesi ile dengeler. Bu

resim 16 baskı olarak yapılmış ve sadece 1964’te yaptığı ilk baskıda fırça kullanılmıştır.

Onkel Rudi/Uncle Rudi (Resim 33), savaş sırasında Nazi üniforması ile poz veren amcasının savaştan sonra resmedilmesidir. “Savaş sırasında ailesindeki ölümler sebebi ile ağır travmalar yaşayan Richter’in Nazi üniformalı bu resmi yapması; nasıl bir duygu durumu içinde olduğunu göstermektedir” (Curley, 2009, s. 313).



Resim 33



Resim 34

Resim 33 Gerhard Richter, *Onkel Rudi* (Uncle Rudi), 1965; kanvas üzeri yağlıboya, 87x50cm., Lidice Collection, Czech Republic (Hage, 2014, s. 6)

Resim 34 Gerhard Richter, *Helga Matura mit Verlobtem* (Helga Matura with her Fiancé), 1966; 200x100cm, kanvas üzerine yağlıboya, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Almanya (Packer, 2017, s. 162)

Richter'in aile fotoğraflarını resmetmesi, Almanya'nın soğuk savaş ayrımıyla birlikte değerlendirilmelidir. Bu durumda Rudi sadece İkinci Dünya Savaşı'nda öldürülen amca değildir, aynı zamanda Doğu Almanya'da ölmüş tüm akrabaları temsil eder.

Richter İkinci Dünya Savaşı'nda yaşadıklarının etkisi altında, doğrudan savaşla ilgisi olmayan, belirsiz ölümlerle ilgili bir dizi çalışma yapar. Bu çalışmalarını siyah beyaz olarak ve foto-deformasyon yaklaşımıyla yapar. *Helga Matura mit Verlobtem* /*Helga Matura with her Fiancé* (Resim 34) ve *Acht Lernschwestern/Eight Student Nurses* (Resim 35) ölümle ilgili yaptığı çalışmalara örnek gösterilebilir. Resim 35'deki Helga Matura 1966'da belirsiz bir şekilde ölü bulunmuş birisidir. Eight Student Nurses ise 1971'de belirsiz bir şekilde öldürülen sekiz öğrenci hemşiredir.



Resim 35

Gerhard Richter, *Acht Lernschwestern* (Eight Student Nurses), 1971; 95x70cm'lik 8 panel, 8 siyah-beyaz fotoğraf, gümüş jelatin boya, gazete haberi. (Hage, 2014, s. 12)

Richter, *Acht Lernschwestern/Eight Student Nurses* çalışmasında Chicago’da öldürülen 8 hemşirenin portresini ilgili gazete kupürü ile birleştirir. Habere göre, Chicago polisi perşembe günü bilinmeyen sebeplerle sekiz öğrenci hemşireyi yatakhanelerinde öldüren seri katili aramaktadır. Dokuzuncu hemşire saklanabilmiş ve sonra polisi aramıştır. Resim soldan sağa kurbanları göstermektedir. Yukarıda: Gloria Davy, Merlita Gargullo, Valentina Pasion, Suzanne Farris; aşağıda: Patricia Matusek, Mary Ann Jordan, Nina Schmale and Pamela Wilkening. Richter bu çalışmalarında belirsiz ölümler ve kadınlar üzerinden, ortak bir kimlik oluşturmaya çalışır. Bu çalışmaların savaşı yansıtan yönü ölümle ilişkilendirilir.

Gerhard Richter’in önemli bir çalışması da *Volker Bradke*, 1966 (Resim 36) enstalasyonudur. O dönemlerde Volker Bradke Düsseldorf sahnelerinde yer alan bir



Resim 36

Gerhard Richter, Volker Bradke, 1966; 150x200cm; tuval üzeri yağlıboya
(Hage, 2014, s. 32)

öğrencidir. Çalışma, Volker Bradke adında lokal bir tiyatro öğrencisinin multi-medya portresinden oluşur. “Sosyalizm’de süper çalışkan fabrika işçisi yüceltilirken, kapitalizmde bireyin bu yüceltilişi kapitalist reklam anlayışında var olur. Volker Bradke; Mao gibi sosyalist rejimde yüceltilen bir kişi ya da kapitalizmin boyalı reklamlarındaki tatmin olmuş müşteri imajı olarak, böyle bir propaganda ya da pazarlama kampanyasının ortasındaki boşluğu vurgular” (Curley, 2009, s. 313).

Richter bu anonim figürü; büyük fotoğraf boyama, çoklu portre fotoğrafları, 20 dakikalık Flue film, Bradke portresinden bayrak ve Bradke’nin adının yazılı olduğu duvar kağıdı şekillerine dönüştürür. “Çalışma, formun yoğun ve sürekli olması durumunda nasıl içerik haline geldiğini göstermiştir” (Curley, 2009, s. 313).

Bu enstalasyon, Richter’in Doğu Almanya’daki yaşamı bilindiğinde daha iyi anlamlandırılır. “Richter Dresden’de Sosyalist Gerçekçilik etkisi altında duvar ressamı olarak eğitim almış ve daha fazla özgürlük için 1961 yılında Berlin üzerinden Düsseldorf’a kaçmıştır. Bu çalışması ile Doğu/Batı sürekliliğini vurgulamaktadır” (Elger, 2008, s. 41-42).

“Sanatçılar, Alman tarih ve kimliğini irdeledikleri ve figüratif resme döndükleri dönemde, Nazi geçmişi ve savaş sonrası bölünmeyi sorgulamaya başlamış, cevaben, çalışmalarında kartal figürü kullanmış, kartal figürünün kültürel anlamını ortaya koymuştur” (Bailey M. , 2009, s. 336). Gerhard Richter’in *Adler/Eagle* adlı çalışması aynı imaj üzerine yaptığı iki versiyondan biridir (Resim 37).



Resim 37

Gerhard Richter, Adler (Eagle), 1972; fotoğraf üzeri yağıboya, 70x50cm. (Hage, 2014, s. 20)

Resim fotoğraftan yapılmakla birlikte, Richter'in ressam yaklaşımı ile detaylardan uzaklaşır, fotoğraf ile herhangi bir ilişkisi kalmaz. “Mesafeden oluşan estetik, sembolder ve ilgili ulusal hikayelerden psikolojik olarak uzaklaşmayı önermektedir. Anıtsal boyutlarda belirli belirsiz çalışılan bu kartal figürü, siyah ve beyaz kullanımı ile izleyicide melankoli hissini bırakmakta; resim kendi sessizliğinde kaybolma duygusuyla beraber, uzaklaşmanın iyileştirici etkisini yaşatmaktadır” (Bailey M. , 2009, s. 336).

Richter 1960'lı yıllardan son dönemine kadar hem figüratif hem de soyut çalışmalar yapar. Soyut çalışmalarında fırça kullanmaz. Öncelikle tuvale boya süren sanatçı, rakle ile boyayı çekerek yayar. Bu işlemi yaptığında her katmanda yeni bir yüzey oluşur.

Richter 1989'da *November* (Resim 38) adlı anıtsal boyutlardaki iki kanatlı soyut tablosunu resmeder. Berlin duvarının yıkılması ile iki parçalı resim büyük ses getirir. Resim ağırlıklı gri tonlarından yapılmıştır. Aralarda parlak kırmızı ve sarı çentiklerle



Resim 38

Gerhard Richter, November, 1989; Tuval üzeri yağlıboya, her biri 320x200cm olan iki panel; Saint Louis Art Museum, St. Louis, USA.
(Hage, 2014, s. 312)

lekeler vardır. İki tuvali de bazı aparatlar kullanarak keser ve deforme eder. Resmin solundaki fotoğraf benzeri yatay hareket, kendi içinde sönerek kaybolur. Resmin yüzeyini kazıyarak deforme etmesi altta bulunan görselin kargaşasını ortaya çıkarır. Alttaki canlı renkleri kapatan kasvetli renkler gelecek kışı temsil ederken, resimdeki melankoliye vurgu yapar. Mark Godfrey'e²⁹ göre Richter'in *November, 1989* çalışmasında çoklu katman ve silme işlemleri rahatlıkla görülebilir.

Kasım 1989, yıllar süren soğuk savaşın ardından Berlin duvarının yıkılması ile Ekim 1990'da Almanya'nın yeniden birleşmesine yol açan aktiviteler açısından önemli bir tarihtir. "Richter 1989'daki olayları çalışmalarına melankolik ve gerçekçi duygularla yansıtmıştır. Doğu ve Batı, ya da geçmiş ve an arasındaki uzlaşma kolay olmayacaktır" (Curley, 2009, s. 313).

4.8. Dieter Roth

Dieter Roth 1930 yılında Almanya Hannover'de doğmuş, 1998 yılında İsviçre Basel'de ölmüştür. 1943'te ailesi tarafından savaş ortamından uzaklaştırılıp, güvenli ortamda bulunmaları için kardeşiyle birlikte İsviçre'ye gönderilmiştir. Zürih'te 4 yıl göçmenlerle yaşadıktan sonra lisede Yunanca, Latince ve Fransızca eğitimi almıştır. Roth heykeltıraş, performans sanatçısı, şair, grafik sanatçısı, yayıncı ve müzisyen olarak çok yönlü bir sanatçıdır. 1975'te konu kısıtı olmayan 'Zeitschrift fur Alles'

²⁹ Mark Godfrey - İngiliz sanat tarihçisi, eleştirmen, küratör. Londra Tate Modern, Uluslararası Sanat Bölümü'nde kıdemli küratör olarak görev yapmaktadır. University College London'da profesördür. Sanat Tarihi ve Teorisi dersleri vermektedir. Artforum, OCTOBER, Parkett ve diğer kuruluşlar için çalışmalar yapmıştır. (Heyler, 2019)

dergisini çıkarmıştır. Herman Nitsch³⁰ ve Gunter Brus³¹ ile doğaçlama kakofonik müzik konserleri vermiştir. Çalışmaları daha çok Amerika'daki müzelerde ve galerilerde yerini bulur. 1984'te Chicago Çağdaş Sanat Müzesinde retrospektifi yapılmış, sonraki yıllarını Basel ve İzlanda'da geçirmiştir (Kimmelman, 1998, s. 3).

“Roth çalışmaları ile savaş sonrası Avrupa'da Joseph Beuys, Yves Klein, Lucio Fontana gibi performans ve heykel, tiyatro ve görsel sanat gibi yüksek kültür sanat ve alt kültür sanat arasındaki sınırları yok etmeye çalışan sanatçılar arasında yerini almıştır” (Kimmelman, 1998, s. 2).

1960'ların başında geleneksel uygulamalardan uzaklaşan Roth, kitap, gazete, peynir, muz, salam gibi organik malzemelerden objeler üretmeye başlar. Bu organik malzemelerin kullanımı, dönemin konjonktürel etkilerini yansıtmaktadır. Çalışmaları sanatçının doğrudan müdahalesi olmaksızın, doğal çürüme yolu ile ortaya çıkar.

“Yiyecek ve diğer organik malzemelerin kullanılması, Roth için, durağan kurumsal sanatın aksine sürekli değişen ve dönüşen yenilikçi bir sanat anlayışıdır. Bu şekilde geleneksel sanatsal üretiminden kurtulmuş olacaktır” (Malone, 2009, s. 312).

³⁰ Hermann Nitsch - (1938) Avusturyalı deneysel ve multimedia çalışmaları ile öncülük yapan sanatçı. Wiener Graphische Lehr-und Versuchsanstalt'da resim eğitimi almıştır. O dönemde dini sanata yönlendirilmiştir. Gunter Brus, Otto Muehl, Rudolf Schwarzkogler gibi fikir ayrılıkları olan uç sanatçıların dahil olduğu Viyana aktivistlerinin kurucu üyelerindendir. Soyut resimlerinde, insanlık ve insan olmanın doğallılığından etkilenmiştir. 1950'de Orgien Mysterien Tiyatrosu'na kurar ve 1962-1998 arasında yaklaşık 100 performans sergilemiştir. 1966'da Yoko Ono, Gustav Metzger, Otto Muehl, Wolf Vostell ve Juan Hidalgo'nunda katılımcı olduğu Londra'daki *Destruction in Art Symposium (DIAS)* 'na katılmıştır. (Arte, 2013)

³¹ Günter Brus - (1938) Avusturyalı tasarımcı, ressam, yönetmen, performans sanatçısı. Hermann Nitsch, Otto Muehl, Rudolf Schwarzkogler ile Viyana aktivistlerinin en radikal ve önemli kurucu üyelerinden birisidir. Bedenini sıklıkla sanatın anlamı ve sahnesi olarak kullanmış ve ciddi bedensel yaralanmalara kadar işi ilerletmiştir. Gerçeklerden bölümlerin paylaşıldığı çalışmaları, detaylarda karışık görülmekle beraber, bütüne bakıldığında bireysel duygular uyandıran ve takıntılı yoğunlukları ile tahrik edici etkilere sahiptir. Graz'da yaşamını sürdürmektedir. (Flecker, 2009)

Fluxus, Yeni Gerçekçilik ve Pop Art'taki sanatçılar gibi Roth da 3 boyutlu obje üzerine eserler verir. 1968 yılında yapımına başladığı *Literaturewurst/Literature Sausage* adlı serisinde (Resim 39), yazılarından rahatsız olduğu ve aşağılamak istediği yazarların kitap, dergi ve gazete yazılarını sosise çevirir. Seride gerçek sosiste olduğu gibi baharat, su, soğan, jelatin, sarımsak kullanan Roth; et yerine söz konusu kitap ve dergi kırıntılarını kullanır. Sosis formunda şekillenen bu malzemeleri, içindeki yazıyı ifade edecek şekilde etiketler, 50. baskıya kadar numaralayıp satışa sunar. “Eserinde



Resim 39

Dieter Roth, Literature Sausage Copy 17/50. Edition René Block, Berlin. Dobke Bücher+Editionen, p.162; 1968

Walser’in³² 1950 Almanya’ında hızla büyüyen tüketim düşkünlüğünü öven yazısını sosis malzemesi olarak seçmesi, Roth’un savaş sonrası görülen ‘ekonomik mucize’³³ hakkındaki görüşlerini vurgulamaktadır.” (Malone, 2009, s. 312).

Roth sanat eserine ürün olarak değil, bir süreç olarak bakar. Kalıcılığı görmek yerine değişimi ve sonuçlarını izler. Bu sebeple kullandığı malzemelere yenilerini ekler. “Heykellerini hamur, çikolata, mayonez ve tavşan dışkısı gibi bozulup şekil değiştiren malzemelerden yapmaya başlar. Bu malzemelerin bozuluyor olmasını ölüm ile eşdeğer tutarak sanatının bir parçası haline getirmiştir” (Kimmelman, 1998, s. 1).

Schokoladenlöwenturm/Chocolate Lion Tower (Resim 40), 1969-1993 yılları arasında Roth’un erimiş çikolatadan yaptığı heykellere bir örnek oluşturur. Roth, çikolatanın güzel tadı ve kokusunu çocuksu hazlara, değişkenliğini de insan yüzlerine benzetmektedir. “Dieter Roth’un organik malzemelerle yaptığı çalışmalar, Almanya’da savaş sonrası yaşanan kapitalist tüketim çılgınlığının teşvik edilmesine gösterilen tepkilerin en etkileyici örneklerini oluşturmaktadır” (Malone, 2009, s. 312).

³² Robert Walser - (1878 – 1956, Bern) İsviçreli yazar, şair. 1895’te aktör olmak için Stuttgart’a gitmiş; ancak bu gerçekleşmeyince 1896’da Zürich’e yerleşmiştir. İlk şiirleri 1898’de yayımlanmıştır. Bir süre sonra çalışmaları, Franz Blei’nin dikkatini çekmiş; onun aracılığıyla *Die Insel* dergisinin çevresinde bir araya gelen yazarlarla tanışmıştır; bu dergide öykü ve şiirleri yayımlanmıştır. (Sunar, 2011)

³³ Ekonomik mucize - Marshall yardımının da etkisi ile 1950’li yıllarda Batı Almanya ekonomisinin hızla büyümesi, ülkede refah düzeyinin artması



Resim 40

Dieter Roth, Schokoladenlöwenturm Chocolate Lion Tower, 1969-93; ikolata, raf sistemi (artnet.com, 2019, s. 1)

4.9. Wilhelm Rudolf

Wilhelm Rudolf 1889'da doğmuş, 1989'da ölmüştür. 1908'de doğum yeri Chemnitz'den, Königlich Sächsische Kunstakademie'de (Royal Saxon Academy of Art) eğitim görmek için ayrılmış ve yaşamını Dresden'de tamamlamıştır (Schmidt, 2015, s. 1).

Ressam ve baskı sanatçısı olan Rudolf, 1920'lerde ahşap yontma eserleri üretmeye başlar ve 60 yılı aşkın bir süre içinde 750 civarında çalışma yapar. Ahşap baskı yapmak, ona, ifadeyi pentür resminden daha kolay iletmesini sağladığını

hissettirir. Çalışmalarında genellikle ikinci baskı yoktur. Baskı numarası yazılacak sağ alt alana el yapımı (Handdruck) ya da orijinal boya (Selbstdruck) yazar. Baskı makinası kullanmamasının yanı sıra, büyük çalışmalarında kemik kullanarak boyayı elde eder. İlk baskıdan sonra tahta bloklar üzerinde yeniden çalışır, bu sebeple her baskısı birbirinden farklı ve benzersizdir.

1945 Şubat’ında Dresden bombalandığında kentte büyük yangınlar çıkar.

Rudolf’un atölye ve ev olarak kullandığı bina da bu bombardımandan etkilenir. Farklı mekanlarda saklanan birkaç resim ve baskı dışında Rudolf’un bütün çalışmaları yanar. 70 resim ve iki taraflı çalışılmış 200 ahşap blok bu yangında yanmıştır. Günlerce süren yangınlardan sonra Rudolf resme yeniden başlar, şehrin yıkıntılarının yanı sıra son üç ayda yaşanan insanlık trajedilerini de resmeder. Rudolf o anki durumunu şöyle ifade eder: “Yas tutma zamanı değildi. Bu bir ölüm kalım durumuydu. Takıntılı bir biçimde çiziyordum. Onca olandan sonra Dresden hala ayaktaydı” (Schmidt, 2015, s. 3).

“Yıkıntıları resmetmek maceraperestlikten başka bir şey değildir. Öyle ki Rudolf resim yaparken, karısı da yakalanmamak için nöbet tutmaktadır. Savaşın sonunda bu takıntılı çalışması sonucu 50 eser üretmiştir. Rudolf, Kızılordu Dresden’e yerleştikten sonra yıkıntıların dökümante edilmesi gerekçesi ile çizim izni almıştır. Sokak sokak şehrin yıkıntılarının resmedilmesi gelecek nesiller için de iyi bir envanter oluşturmuştur” (Schmidt, 2015, s. 4).

“Nazi rejiminin düşmesinin psikolojik ve fiziksel etkileri altında, Dresden’in yıkık evlerini ve boş sokaklarını, dolmakalem ve mürekkep kullanarak kağıt üzerine 200’den fazla çalışma yapmıştır. 1945-1946 yıllarında bu çalışmalarını ‘*Dresden’in Yanışı*’ serisi altında toplamıştır” (Schöne, 2009, s. 296).

“Londra’da açılan ‘Almanya’nın yıkımı’ sergisinde Rudolf’un sergilenen bir resminde, Dresden’de insanlar bombardımandan kaçarak yaşayabilmek amacı ile suyun yakınına, Mozart çeşmesine giderler. Rudolf’un bu resmi, klasik teknikler kullanılmasına rağmen, savaş sırasındaki çaresizlik ve üzüntüyü vurgulamak açısından dışavurumcu çalışmalardan daha etkileyicidir” (Stone, 2017, s. 3).

Rudolf 1945’te Sanat Akademisinde restorasyon öğrencilerine desen dersi verir. Akademide savaş sonrası ilk kez yıkıntıların baskısını yapma fırsatı bulur. Yaptığı ilk baskılar, Elbe Vadi’sinin güney yamaçlarından alınmış, yanmış Dresden’in panoramik şehir manzaraları (Resim 41) ve yıkıntılar arasında desen olarak çizmiş olduğu sokak görüntülerinden oluşur. Desenlere kıyasla ahşap baskı, güçlü kontrastlar ile daha dramatik sonuç verir. 1945 öncesi yaptığı hiçbir esere tarih atmayan Rudolf, bu çalışmalarının 1945 öncesi veya sonrası mı olduğunu ayrıştıracak yeni bir imza kullanır.



Resim 41

Wilhelm Rudolph, Ruinenstadt, 1945-46; ahşap baskı, 49.7x 64.8cm.; Städtische Galerie Dresden. Fotoğraf: Franz Zadniček (Schmidt, 2015, s. 1)



Resim 42



Resim 43

Resim 42 Wilhelm Rudolph, Mathildenstraße, 1945-46; ahşap baskı, 40x50cm.; Städtische Galerie Dresden. Fotoğraf: Franz Zadniček. (Schmidt, 2015, s. 2)

Resim 43 Wilhelm Rudolph, Zöllnerstraße, 1945-46; ahşap baskı, 48.7x65cm.; Städtische Galerie Dresden. Fotoğraf: Franz Zadniček. (Schmidt, 2015, s. 3)

Mathildenstraße ve *Zöllnerstraße* (Resim 42 ve 43) baskıları savaşın sonlarına doğru çalıştığı desenlerden yaptığı baskılardandır. Siyah lekeler yangının isinin dağılmadığını, hala havada olduğunu hissettirir. Sokaklarda molozlar ve devrilmiş araba görülür. Her şey aniden terk edilmiş gibi, hayalet şehir gibidir.

Zöllnerstraße'in sonraki versiyonlarından olan Resim 44'ta görüldüğü üzere dumanlar dağılmış, karaltılar azalmıştır. İlk baskıya göre daha aydınlık ve etkilidir. Dumanların ve karaltıların gitmesi ile, yanmış sokaktaki boşluk ve terk edilmişlik daha fazla hissedilmektedir.



Resim 44



Resim 45

Resim 44 Wilhelm Rudolph, Zöllnerstraße (ikinci baskı) ,1945-46; ahşap baskı, 48.7x65cm.; Städtische Galerie Dresden. Fotoğraf: Franz Zadniček. (Schmidt, 2015, s. 3)

Resim 45 Wilhelm Rudolph, Mittagsangriff am 14. Februar, 1946-48; ahşap baskı, 37.5x50.2cm. Städtische Galerie Dresden. Fotoğraf: Franz Zadniček. (Schmidt, 2015, s. 4)

Rudolf'un yanmış Dresden'i gösterdiği resim ve baskıları *Aus*³⁴ serisi altında toplanır. Bu serideki resimler 1945 yılına ait yaşamın, molozlarla dolu üzücü kesitini verir. Seriyi oluşturan resimlerden *Mittagsangriff am 14 Februar/Midday attack on 14 February* (Resim 45), o dönemde yaşanan kaos ve trajediyi gösterir. Old Market Square'de oluşturulan ceset tepcikleri lav silahları ile yakılmakta, göçmenler sıra sıra Doğu'ya kaçmakta, hayvanlar Kızılordu tarafından öldürülmektedir. Resim 45 kısaca molozların içinde yapılan katliamın boyutunu verir. Rudolf'un sadece resmin başlığı ile durumun ağırlığını ortaya koyduğu resimlere, *Mord (ölüm)* isimli resmi örnek gösterilebilir (Resim 46).

³⁴ Aus - Normalde *out* anlamında kullanılırken burada ölüm anlamında kullanılmaktadır. (AlmancaSözlük)



Resim 46

Wilhelm Rudolph, Mord, 1946–48; ahşap baskı, 37.5x50.2cm. Städtische Galerie Dresden. Fotoğraf: Franz Zadníček (Schmidt, 2015, s. 5)



Resim 47



Resim 48

Resim 47 Wilhelm Rudolph, Das Ende, 1946–48; ahşap baskı, 37.5x50.2cm, Städtische Galerie Dresden. Fotoğraf: Franz Zadníček (Schmidt, 2015, s. 6)

Resim 48 Wilhelm Rudolph, Ammonstraße, 1946–47; ahşap baskı, 43.6x61.8cm. Kunstsammlungen Chemnitz. Fotoğraf: Prussian Cultural Heritage (bpk), László Tóth (Schmidt, 2015, s. 6)

“Wilhelm Rudolf’un yapmış olduğu bu eserler savaşı hatırlatmakla beraber lokal bir iz taşımaz, yıkıntılar herhangi bir yerde olabilir. Yapılan eserler sadece Dresden’in yakılmış yıkılmış halini göstermekle kalmaz, aynı zamanda Avrupa’da ve dünyada bombalanmış şehirleri hatırlatır. Rudolf’un eserleri zaman ya da coğrafyadan bağımsız olarak kaybolmuşluğu temsil etmekte ve Avrupa sanat tarihindeki anıtsal yerini hala korumaktadır” (Stone, 2017, s. 3).

4.10. Wolf Vostell

Wolf Vostell 1932’de Almanya, Leverkusen’de doğmuş, 1998’de Berlin’de ölmüştür. 1960’ların en önemli sanatçılarından. “Vostell, fotolitografi konusundaki stajını tamamladıktan sonra; uygulamalı Sanat Akademisi Wuppertal’da eğitim almış, 1954’te Paris’te École Nationale Supérieure des Beaux Arts ve 1957’de Düsseldorf Sanat Akademilerine devam etmiştir” (Joshi, 2014, s. 1).

“Sanatının ilk dönemlerinde geleneksel tarzda çalışmalar yaparken; zamanla kolajlar, flulaştırılmış resimler, televizyon montajları ve video çalışmaları yapmaya başlamıştır. 1957’de Avrupa’da Happening’leri başlatan Wolf Vostell, Happening sanatının Avrupa’lı babası olarak anılmaktadır. 1976’da İspanya’da ‘Museo Vostell Malpartida’ açık hava heykel müzesini kurmuştur” (Ruhrberg, 2005, s. 330).

Vostell ilk televizyon çalışmasında, “beyaz bir tuvalin ardına ahşap kutular içinde altı televizyon yerleştirir, sergilendiği sırada televizyonun yirminci yüzyılın heykeli olduğunu ilan eder. Ayrıca ‘Tv De-collages’ adlı çalışmasında tasarladığı görüntüleri çeker, ardından bunların gösterimi sırasında izleme etkinliğini tekrar tekrar çekerek çalışmasına seyirciyi de katar ve performansa dönüştürür” (Beyaz, 2016, s. 4).

Vostell'in 1958'de yaptığı *Transmigration* gelecek değişimin izlerini taşıyan ilk çalışmasıdır. Kolajlardan oluşan resimde, kanvas üzerine açtığı yırtıktan titrek televizyon ekranı görülür. *Transmigration*'dan sonra televizyon montajları Vostell'in çalışmalarının rutin parçaları haline gelmiştir, ölümünden dört yıl önce yaptığı *Berlinerin*, 1994 çalışmasında da bu izlenebilir.

Vostell 1954'te Dadaist miras olan tüketim malzemelerini bozmayı, bağımsız düşünmeyi cesaretlendirmek üzere Fransızca'da 'De-collage' kelimesine uygun olarak yeniden yorumlar. İlk enstalasyonunda tahtadan televizyon seti yaparak diğer malzemelerle birleştirir.

Wolf Vostell 1950'lerin sonlarında, İkinci Dünya Savaşı sırasında Alman'ların Yahudilere yaptığı soykırımı hafızalara getiren; insanlık dışı suçları toplum hafızasından silen yayın organlarını ve Katolik kilisesini eleştiren çalışmalar yapar. *Deutscher Ausblick*/(*German View from the Black Room Cycle* (Resim 49), Wolf Vostell'in, *Treblinka* (1958-59) ve *Auschwitz Scheinwerfer* (1958-59) ile benzer temalarda yaptığı eserlerin bir parçasıdır. "*Deutscher Ausblick*'de kullanılan parçalar ölümü ve Almanya'nın bastırılmış hafızasını, soykırım suçlarını çağrıştırmaktadır. Kemikler ve dikenli tel, konsantrasyon kamplarının susturulmuş kurbanlarını temsil etmektedir. Sovyet ordusu ve Doğu Alman polisini kapatan gazete parçaları, 1945'ten



Resim 49

Wolf Vostell, Deutscher Ausblick (German View from the Black Room Cycle), (1958-1959); dekolaj; tahta, dikenli tel, teneke, gazete, kemik, televizyon ekranı; 115.5x130x30.5 cm; Berlinische Galerie; Landesmuseum für Moderne Kunst, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016. (Soltész, 2016, s. 1)

sonra Batı Almanya'daki yardım ve yeniden yapılanmanın heyecanlı duygusunu yansıtmaktadır. Kolajdaki televizyon ve Der Spiegel dergisi parçaları; Katolik kilisesi ve basının, İkinci Dünya Savaşı sırasında işlenen insanlık suçlarını gizleme ve inkar edilmesi rolünün Katolik papazlara verilmesini tasvir etmektedir” (Soltész, 2016, s. 2). 1960'larda ulusal gündemin Almanya'nın askeri yapılandırılması olduğu bir dönemde sanatçılar; askerler ve politikacılar arasındaki ilişkiyi sorgular. 1950'lerdeki ekonomik gelişmenin ardından askeri yapılanmada alınan Amerikan yardımı sorgulanır, yapılan çalışmalarla toplumun dikkatine sunulur. Resim 50, Resim 51, Resim 52 ve Resim 53 bu durumu yansıtan en iyi örneklerdendir. Bu dönemde Wolf Vostell, Fluxus hareketi

ve 1960'ların başındaki televizyon çalışmalarına ek olarak çalışmalarına medya imajları yerleştirmeye başlar.



Resim 50

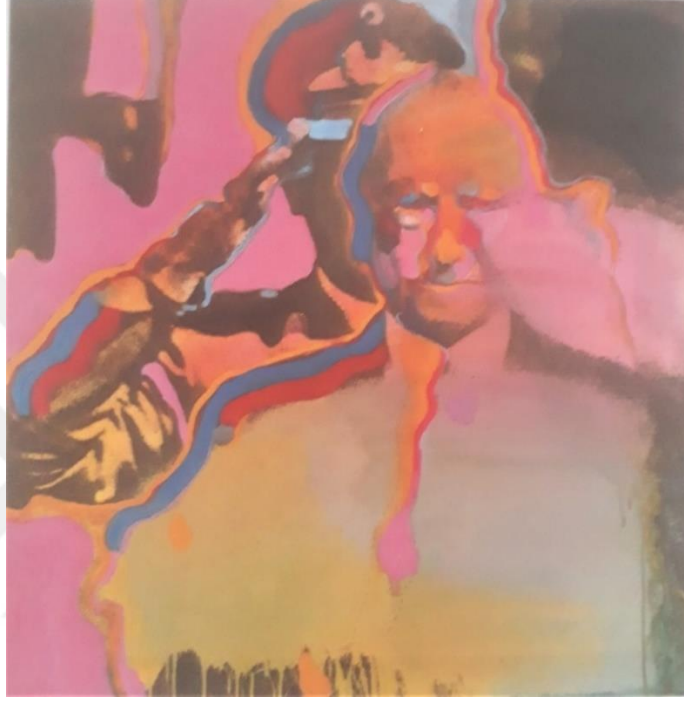
Wolf Vostell, Coca-Cola, 1961; De-Kolaj, 309.88x208.28 cm; Museum Ludwig, Köln; Fotoğraf: Hatice Alemdar, 2019



Resim 51

Wolf Vostell, You Are Leaving the American Sector, 1964; Kanvas üzerine ipek baskı, spray boya; 123x451.5cm; Folkwang Müzesi, Essen; Bonn 2016 (Soltész, 2016, s. 3)

“Vostell’in Almanya’nın savaştan sonraki ilk şansölyesi Konrad Adenauer’in 1967’de ölümünden sonra yaptığı *Konrad Adenauer* resmi (Resim 52), liderin arkasında duran ve ona tanımsız bir bağlılık duyan askeri göstermektedir.



Resim 52

Wolf Vostell, Konrad Adenauer, 1967; kanvas üzeri foto-transfer, akrilik;
120x120cm; Museum Ludwig; Köln (Bilderchiv, 1982, s. 1)

Çalışmada transfer edilen fotoğraflar üzerine yapılmış olan bulanık görüntü ve silme işlemi; selam veren bir asker ve politikacı arasındaki rahatsız edici ilişkiyi vurgulamaktadır” (Langston, 2009, s. 251).

“Aynı dönemde yapmış olduğu *B-52 Lippenstiftbomber/B-52 Lipstick Bomber* (Resim 53) çalışmasında, B-52 bombardıman uçağı ve atılan rujdan bombalar ile Batı Almanya’ya yapılan Amerikan yardımının karanlık yanlarının olabileceğine dikkat çekmektedir” (a.g.e, s. 256).



Resim 53

Wolf Vostell, B-52 Lippenstiftbomber (B-52 Lipstick Bomber), 1968; kolaj, serigrafi baskı üzerine ruj montajı, 88.7x124x1.5cm; The Sue and Edgar Wachenheim III Endowment; Cologne (Hansen, 2016, s. 1)

Vostell tüketimin teşvik edilmesine yönelik olarak rujdan bombalar ve ölüm arasındaki ilişkiyi sorgulamakla kalmaz; Amerika ile güçlü ekonomik bağların, Almanya topraklarındaki Amerikan askeri varlığının bir gerekçesi olabileceğine dikkat çeker. Vostell, savaş sırasında Almanya topraklarını bombalamış olan B-52 Amerikan uçağını referans göstererek, ulusal düşmanların doğal olmayan şekilde hızla dost olmalarına da dikkat çeker (Curley, 2009, s. 318).

1968’de yaptığı *Miss America* çalışmasında (Resim 54) Vostell, Edward T. Adams’ın Vietnam Savaşındaki çaresizlik ve savunmasızlığı gösteren savaş fotoğraflarını, Amerika güzellik kraliçesinin fotoğrafları ile ustaca birleştirmiştir. Geri planda dans eden Amerika güzellik kraliçesi fon oluştururken, aşağıda başına silah



Resim 54

Wolf Vostell, Miss America, 1968; tuval üzeri foto transfer, yağlıboya; 200x120cm; Museum Ludwig, Köln.

Fotoğraf: Hatice Alemdar

çekilen Vietnam askeri yer almaktadır. Güzellik kraliçesi dünyaya gülerken, gözleri kanlı bant ile kapatılmıştır. “Resim Amerika’nın iki yüzünü göstermektedir. Vostell Çağdaş sanat malzemeleri kullanır. 1960’larda Amerikalı Pop Art sanatçıları hoş anları resmederken, Vostell yaşananları ortaya koymuştur. Vostell’e göre resim savaş, tehdit, hatırlatma, çaresizlik ve hakikatin sorgulanmasını tetiklemelidir” (Greene, 1986, s. 2).

5. HATİCE ALEMDAR'IN ÇALIŞMALARI

Hatice Alemdar resim, gravür, serigrafi, heykel ve seramik gibi üslupları içeren çalışmalar yapmıştır. Çalışmalarında çeşitlilik, değişime açıklık ve deneysellik ön plana çıkmaktadır. Bu konudaki düşüncelerini 'Her an farklı çalışabilirim, deneyebilirim. Her zaman yeniliklere ve deneyselliğe açığım, ruhum bu şekilde besleniyor. Önemli olan o dönemde kendimi ne şekilde ifade etmek istediğim; ihtiyaç duyduğum değişimin gerçekleşip gerçekleşmediğidir.' şeklinde ifade etmektedir.

Yağlıboya ve figüratif olarak başladığı resim hayatı, soyutlama ve soyut dışavuruma doğru yol almıştır. Soyut dışavurumcu çalışmalarında hıza, bir çırpıda yapıvermeye çok önem vermiştir.

Akrilik boya ile uzun süreli ara vermeden 15'er dakikalık kuruma molaları ile saatlerce çalışmaktadır. Çalışması sırasında uzun molalar verince yaptığı çalışmanın enerjisinin kaçtığını düşünmekte; yorulmakla birlikte fiziksel gücü elverdiği sürece bu şekilde çalışmayı sürdüreceğini ifade etmektedir.

Resimlerinde katmanlı çalışmaya önem vermektedir. Bu çalışmalarında Gerhard Richter'in soyut çalışmalarından etkilenmektedir. Gerek spatula kullanışı gerekse kazıma yöntemleri ve boyayı sürüş tekniği ile alt katmanların görülmesini sağlamaya çalışmaktadır. Mor, sarı, turuncu ve kırmızı rengi sıkça kullanmaktadır. Yer yer çok ince sürdüğü mor boyanın altından görülen sarı, turuncu renkler resminde kontrast oluşturmakla birlikte bir ışık, bir patlama yaratmaktadır.

Crowded&Deserted adını verdiği serisindeki resimlerinde kent ve doğa soyutlamaları yapmıştır. Düzensiz kentleşme, doğadan uzak kalma gibi konulardan etkilenerek oluşturduğu bu seriden seçtiği resimler ile 2017 yılında İşlik Sanat

Galerisi'nde '*El Değmemiş Kentlere*' adını verdiği ilk kişisel sergisini açmıştır. Seride çok farklı boyutta resimler olmakla birlikte en küçük resim 10x12cm, en büyük resim 150x180cm boyutundadır.

2019 yılında soyut dışavurumcu üslup ile çalışmalar yapmaya başlamıştır. Çalışmalarında sınırları serbest lekeler, çizgiler, katmanlar ve geçirgenlik görülmektedir. Resimlerinde kendine has oluşturduğu renk paletini korumakta, komşuluk ve kontrast renk kullanımına önem vermektedir. Bölümün devamında sunulan seçki ile Hatice Alemdar'ın çalışmalarına detaylı bir şekilde yer verilmiştir.

Hatice Alemdar'ın 2016 yılında yapmış olduğu *Yaşam* (Resim 55) adlı çalışması organik malzemelerden oluşmuştur. Gazete kağıtları ve tutkal karışımı ile kağıt



Resim 55

Hatice Alemdar, *Yaşam*, 2016; 20x15, el yapımı kağıt, çiçek, kırmızıbiber; İstanbul.

Fotoğraf: Hatice Alemdar

hamuru yapılmış, daha sonra bu hamuru kullanarak saksı formu verilmiştir. Saksı kırmızı toz biber ile boyanmıştır. Saksının içine de bahçeden koparılmış canlı çiçekler konmuştur. Çiçekler solduğu zaman saksıya başka çiçekler yerleştirerek eserin sürekliliğinin sağlanması amaçlanmıştır.

Böylece bir yaşam sona erse de yeni yaşamların başladığına, yaşamın sürekliliğine vurgu yapmaktadır. Bu çalışma Dieter Roth'un organik malzemelerden yapmış olduğu süreç bazlı çalışmaları hatırlatmaktadır.

Hatice Alemdar 2016-2017 yılında *Crowded & Deserted* adını verdiği doğa ve şehir soyutlamalarından bir seri oluşturmuştur. Farklı boyuttaki 50 resimden oluşan bu serideki çalışmalarında ağırlıklı olarak mor, sarı, turuncu, kırmızı, mavi ve yeşilden oluşan bir renk paleti kullanmıştır.



Resim 56



Resim 57

Resim 56 Hatice Alemdar, Yangın, 2016; 100x70cm; tuval üzeri akrilik; İstanbul

Resim 57 Hatice Alemdar, Geceye Bakış, 2016; 40x40cm; tuval üzeri akrilik; İstanbul

Tuval üzeri akrilik boya ile yapılan bu çalışmalarda, akrilik tercih etme sebebi hızla sonuç alma, bir çırpıda bitiriverme arzusundan kaynaklanmaktadır. Dışavurumcu üslubun bu şekilde açığa çıktığı görülmektedir.



Resim 58



Resim 59

Resim 58 Hatice Alemdar, Topağacı, 2016; 40x40cm; tuval üzeri akrilik; İstanbul
Resim 59 Hatice Alemdar, Nefes 1, 2016; 40x40cm; tuval üzeri akrilik; İstanbul;
Yeşim Özyurtçu koleksiyonu, İstanbul

Katmanlı çalışılan resimlerde şeffaf alanlar, kazımalar, spatula ile atılan çizikler dikkat çekmektedir. Hatice Alemdar'ın *Crowded & Deserted* serisindeki resimlerinde kullandığı teknik, Gerhard Richter'in *September, 1989* resminde kullandığı teknik ile yakınlık göstermektedir.



Resim 60

Hatice Alemdar, Katmanlı Asetat çalışması, 2017; 40x30cm; 4 adet asetat üzerine akrilik; İstanbul

Resim 60'taki çalışmada *Crowded and Deserted* serisinde tuval üzerine akrilik ile yapmış olduğu *Nefes 1* (Resim 59) resmini, asetat kullanarak yeniden yorumlamıştır. Burada katmanlar oluşturmak için asetat kullanılmış, 4 asetat üstüste geldiğinde birbirini tamamlayarak istenen görsel elde edilmiştir. Hatice Alemdar'ın gerçekleştirdiği bu çalışmasından da deneyselliği görülebilmektedir.



Resim 61



Resim 62

Resim 61 Hatice Alemdar, Kaçış 1, 2017; 40x40cm; tuval üzeri akrilik; İstanbul

Resim 62 Hatice Alemdar, Kaçış 2, 2017; 40x40cm; tuval üzeri akrilik; İstanbul;
Ayten Özer koleksiyonu, İstanbul



Resim 63

Hatice Alemdar, Doğa, 2018; 17x40cm; tuval üzeri akrilik; İstanbul

Resim 61, Resim 62, Resim 63 *Crowded&Deserted* serisine 2017’de katılan doğa ve şehir soyutlamalarına birer örnektir.

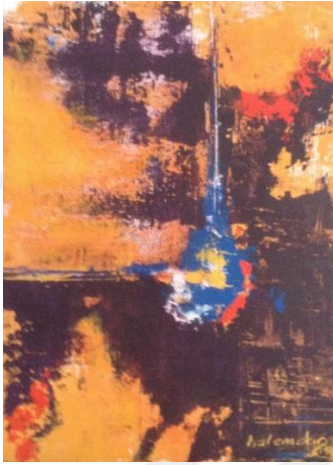


Resim 64

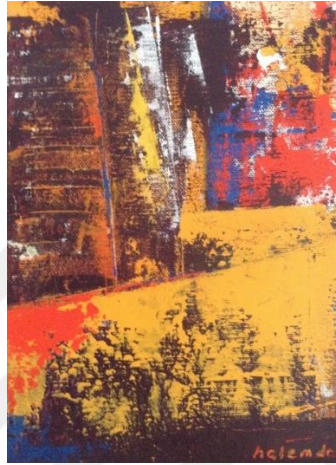
Hatice Alemdar, *Nostalji*, 2018; 150x180cm; tuval üzeri akrilik; İstanbul;
Baha Aslanoba koleksiyonu, İstanbul

Resim 64’te verilen *Nostalji* isimli resim 150x180cm ölçüsü ile ait olduğu Crowded&Deserted serisinin en büyük ölçülü resmidir. Çalışmada soyut resim ve gerçekçi resim algısını aynı anda yaratacak teknikler bir arada kullanılmıştır.

Daha önceki çalışmalarında çoğunlukla kent ve doğa soyutlamaları yapan Hatice Alemdar, 2019 yılında Soyut Dışavurumcu çalışmalar yapmıştır (Resim-65,66,67,68,69). Resimlerinde sınırları belli olmayan serbest renk alanları ve keskin çizgileri bir arada barındırmaktadır.



Resim 65



Resim 66



Resim 67



Resim 68



Resim 69

Resim 65 Hatice Alemdar, Soyut 1, 2018; 30x20cm; tuval üzeri akrilik; İstanbul

Resim 66 Hatice Alemdar, Soyut 2, 2018; 30x20cm; tuval üzeri akrilik; İstanbul

Resim 67 Hatice Alemdar, Soyut 3, 2018; 30x20cm; tuval üzeri akrilik; İstanbul

Resim 68 Hatice Alemdar, Soyut 4, 2018; 30x20cm; tuval üzeri akrilik; İstanbul

Resim 69 Hatice Alemdar, Soyut 5, 2019; 50x50cm; tuval üzeri akrilik; İstanbul; Portakal Çiçeği Sanat Kolonisi koleksiyonu, Ankara

6. SONUÇ

Almanya’da İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra oluşan bölgesel bölünme, farklı politika ve kültürel kimliklere sahip iki farklı Alman ulusu oluşturmuştur. Batı Almanya’da toplumun yeniden dönüşümünde, sanat önemli bir rol oynamıştır. Soyut ve yarı soyut çalışmalar desteklenmiş; soyut çalışmalar demokrasi ve özgürlükle ilişkilendirilmiştir. Doğu Almanya’da ise sosyalist rejimin baskısı altında, gerçekçi resimler çalışılmıştır. Sanatçıların özgürce çalışmaları kısıtlanmıştır.

Alman sanatçılar savaş ve sonrasında yaşananlar karşısındaki tutum ve tepkilerini çalışmalarında tema olarak kullanmıştır. Yaşanan travma, vahşet ve korku; baskılardan kaçarak Doğu Almanya’dan Batı Almanya’ya gerçekleşen göç; ekonomik gelişme ve tüketimin teşvik edilmesi, kolektif hafızanın unutturulmaya çalışılması; askeri yapılanmada politikacı-asker ilişkileri; öğrenci hareketleri ve terör gibi konular sanatçıların çalışmalarına etki etmiştir.

1950’lerde Doğu Almanya’da sanatçılar yapıtlarında yaşadıkları duyguları yansıtırken; yaptıkları resimlerin koyu renkli, karamsar, genelde monokrom çalışmalar olduğu görülmüştür. Deneyimlenen korku, ölüm gerçekliği ve matem; resimlerde daha çok figüratif resmin modern ifadesi ile dile getirilmiştir. Bu yaklaşım sonucunda figürler yassılaşmış, mat ve koyu renkler kullanılarak savaş sonrası duygular ve ortam ifade edilmiştir.

Doğu Almanya’daki baskıdan dolayı sevdiklerini geride bırakan Gerhard Richter, Sigmar Polke, George Baselitz gibi sanatçılar, sevdiklerinin fotoğrafları üzerinde boyama, kazıma ve benzeri müdahaleler ile foto-deformasyon çalışmaları yapmışlar, resme farklı bir bakış açısı kazandırmışlardır.

Batı Almanya’da hızla gelişen ekonomi, üretim çeşitliliği, reklamlar ve izlenen politikalar sonucu Alman toplumu bir tüketim toplumu haline gelmeye başlamıştır. Bu tüketim çılgınlığından çeşitli mecralarda övgü ile bahsedilirken; Sigmar Polke, Dieter Roth, Gerhard Richter, Wolf Vostell gibi sanatçılar, tüketim çılgınlığı ve onun çeşitli kanallarla teşvik edilmesini protesto etmişlerdir. 1960’larda Batı Almanya’da Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Dieter Roth, Wolf Vostell gibi sanatçılar çalışmalarında günlük nesneleri kullanmaya başlamış, Pop Art ve Kavramsal sanattan etkilenmişlerdir. Görsel olarak Alman Pop Art ile eş anlamlı olan Kapitalist Gerçekçilik, yine bu dönemde kabul görmüştür.

Aynı dönemdeki teknolojik gelişmelerle birlikte, manipülasyon gücü ve ideolojiyi yaymada çok etkili bir araç olan televizyon, toplum kültürünü oluşturmaya hizmet etmiştir. Almanya’da televizyonun teknik fonksiyonu yerine fiziksel ekranı kullanmıştır. Alman sanatçıların çalışmalarında televizyona karşı agresif bir duruş sergilemeleri, Video ve yeni Media sanatı öncesi Batı Almanya’daki sanatsal deneyseiliği göstermektedir.

Yine aynı dönemde Happening, Performans ve Fluxus manifestolarında, sosyal protesto hareketleriyle iç içe olmak yeni sanatsal yaklaşımı oluşturmuştur. Günlük olayların sanatsal çalışmalar olarak değerlendirilmesine dayanan Fluxus hareketi ile müzik, edebiyat ve görsel sanatlar arasında bir köprü kurulmuş, gençlerin olayların farkına varmasının ve isyana teşvik edilmesinin bir aracı oluşturulmuştur. 1960’ların sonuna doğru kapitalist uygulamalara tepki olarak terör hareketleri başlamış, Joseph Beuys gibi sanatçılar performans alanında yaptıkları çalışmalar ile bu terör örgütlerini yeniden kazanma yönünde uğraş vermiştir.

1970’lerde, geçmişte gerçekleşen Nazi uygulamalarına karşı öğrenci hareketleri başlamıştır. Öğrenci hareketlerinin etkisi ile sanatsal çalışmalarda Alman geçmişinin travması adreslenirken, ulusal kahramanlar ve semboller de sorgulanmaya başlanmıştır. Georg Baselitz, Gerhard Richter gibi sanatçılar Almanya’nın geçmişten bu yana sembolü haline gelmiş kartal figürü üzerine çalışmışlardır.

1970’ler ve 1980’lerde, bir tarafta Soyut Dışavurumcu çalışmalar devam ederken; İkinci Dünya Savaşı döneminde doğmuş olan Georg Baselitz, Anselm Kiefer gibi genç Alman sanatçı kuşağı yeniden figüratif çalışmalara dönmüş, geçmişin duygu ve düşüncelerini Yeni Dışavurum kapsamında değerlendirebilecek eserlerle ortaya koymuşlardır.

Sonuç olarak 1945-1990 dönemi arası Almanya’da sanat, ülke özelinde yaşananlardan etkilenecek gelişimine devam etmiş; Amerika ve Avrupa’daki sanatsal gelişmelere paralel bir gelişim izlemiştir. Alman sanatçılar, içinde bulundukları dönemlerin sosyal, kültürel ve sanatsal değerlerini hızla kavramış ve dünyanın önde gelen sanat müzelerinde yapıtlarını sergilemeyi başararak ülkenin ulusal sanat mirasına katkıda bulunmuşlardır.

Günümüzde Katharina Fritsch, Thomas Sütte, Fritz Schwegler gibi orta kuşak Alman sanatçıları Alman sanatını uluslararası platformda başarı ile temsil etmektedirler. Cladudia Wieser, Kitty Kraus, Alexandra Hopf gibi daha genç kuşak sanatçılar da eserleri ile uluslararası alanda tanınır hale gelmişlerdir. Bu sanatçılar, çok yönlülükleri ve ustaları gibi deneysellikleri ile ön plana çıkmakta, özgün eserlerle Alman sanatının uluslararası platformda güçlü bir yer almasını sağlamaktadırlar.

Bu çalışmanın temelini oluşturan İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki toplumsal yapılanmanın, performans, resim ve heykel bağlamında, literatürde çokça tartışıldığı gözlenmektedir. Bu çalışmanın sonunda, ister resim, ister heykel, bu kadim sembolün, isterse de performans sanatı olsun Almanya'nın hem kendi sanat anlayışı hem de bu sanat anlayışının dünyaya etkilerinin araştırılması gereğinin farkına varılmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrası Alman avangart sanat yaklaşımının anlam, kavram, felsefe vb. boyutlarıyla da tartışılması önerilmektedir. Yapılacak çalışmalarda, adı geçen sanatçıların sanat sosyolojisi, teoloji vb. alanlarda da çalışılması gerekliliği görülmektedir.

KAYNAKÇA

Akman, R. (2020). *Kultur/Block,-Rene*. 03 15, 2020 tarihinde Vehbi Koç Vakfı

Ansiklopedisi web sitesi:

<https://ansiklopedi.vkv.org.tr/Kategoriler/Kisiler/Kultur/Block,-Rene>

adresinden alındı

AlmancaSozluk. (2020). 03 15, 2020 tarihinde AlmancaSozluk.net web sitesi:

<https://www.almancasozluk.net/aus.htm> adresinden alındı

Anderson, J. R. (2011). *The Fine Art of Success : How Learning Great Art Can Create Great Business*. Chichester.

Antmen, A. (2016). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (7. baskı b.). (İ. Sancı.) İstanbul: SEL Yayıncılık.

Antoloji.com. (2016). *Paul Celan*. 12 4, 2020 tarihinde Antoloji.com web sitesi:

<https://www.antoloji.com/paul-celan/hayati/> adresinden alındı

Aquin, S. (2018, 06 21). *Georg Baselitz*. 02 16, 2020 tarihinde Hirshorn Museum and

Sculpture Garden web sitesi: [https://hirshhorn.si.edu/exhibitions/georg-](https://hirshhorn.si.edu/exhibitions/georg-baselitz/)

baselitz/ adresinden alındı

Arkhesanat.com. (2021). *De-kolaj*, 2021 tarihinde Arkhe Sanat web sitesi:

<https://www.arkhesanat.com/sanat-terimleri-sozlugu/> adresinden alındı

Arslan, K. (2019, 09 30). *Anselm Kiefer Kadar Cesaretli Olmak*. 02 22, 2020 tarihinde Gazete Sanat web sitesi: <https://www.gazetesanat.com/anselm-kiefer-kadar-cesaretli-olmak> adresinden alındı

Arte, A. (2013, 03). *Hermann Nitsch*. 02.03.2020 tarihinde ABC Arte web sitesi: <https://www.abc-arte.com/en/artists/44-hermann-nitsch/biography/> adresinden alındı

Arte-contemporaneo/Nuevos Salvajes. (2010, 10 5). 05.12.2020 tarihinde Arte de Ximena Web sitesi: <https://artedeximena.wordpress.com/arte-contemporaneo/nuevos-salvajes/jb-campamento-1982-sigmar-polke-0052/#main> adresinden alındı

artnet.com. (2019). *Dieter Roth, Chocolate Lion Tower, 1969-93*. 5 12, 2019 tarihinde The Artnet web sitesi: http://www.artnet.com/usernet/awc/awc_workdetail.asp?aid=424442701&gid=424442701&cid=98034&wid=424475724&page=5 adresinden alındı

Artun, A. (2015, 11 06). *Joseph Beuys, Amerika'yı seviyorum Amerika da beni, 1974*. 03 16, 2020 tarihinde Skopebülten web sitesi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlatan-mi/2677> adresinden alındı

Auping, M. (1987). *Abstract Expressionism*. Londra: Thames&Hudson.

Bagh-e-Nazar. (2017, 01 28). *George Baselitz, Picture for the Fathers, 1965*. 12 25, 2019 tarihinde Deutsche Welle web sitesi:
https://www.researchgate.net/publication/320395352_A_Study_of_the_Representation_of_Individual_and_Collective_Trauma_Resulting_from_Two_World_Wars_in_Art_with_a_Look_at_the_Works_of_Two_German_Painters
 adresinden alındı

Bailey, J. T. (2013, 12 23). *Gerhard Richter, Joy of Life, 1956*. 05 25, 2019 tarihinde Espionart web sitesi: <https://espionart.com/2013/12/23/what-where-gerhard-richters-hidden-mural/> adresinden alındı

Bailey, M. (2009). *Art of Two Germanys/Cold War Cultures*. S. Barron, & S. Eckmann içinde, *Gerhard Richter/Artists and Artworks in the Exhibition* (s. 336). New York: Abrams.

Bakcus, J. (2020). *Anselm-kiefer*. 02 22, 2020 tarihinde Artsy web sitesi:
<https://www.artsy.net/artist/anselm-kiefer> adresinden alındı

Benjamin, H. (2009). *Interview with Buchloch, 1986*.

Beyaz, G. G. (2016). Nam June Paik ve Onun Tabula Rasa'sı: Video. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi* 29, 4-5.

Bilderchiv, R. (1982, 05). *Wolf Vostell, Konrad Adenauer, 1967*. Museum Ludwig, Köln. 12 15, 2019 tarihinde Verwischungenwolfvostell web sitesi:

[https://museum-ludwig.kulturelles-erbe-](https://museum-ludwig.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05021183/rba_c005137)

[koeln.de/documents/obj/05021183/rba_c005137](https://museum-ludwig.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05021183/rba_c005137) adresinden alındı

Bottomore, T. (1989). *Frankfurt Okulu*. İstanbul: Ara Yayıncılık

Butin, H. /. (2014). *Gerhard Richter: Editions 1965-2013*. Hatje Cantz, Ostfildern.

Büyükdağ, A. (2020). *Weimar Cumhuriyeti*. 04 12, 2020 tarihinde Tarihi Olaylar web

sitesi: <https://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/weimar-cumhuriyeti-390>

adresinden alındı

Cappellazzo, A. (2018). *George Baselitz; The Hunter, 1966*. 01 10, 2020 tarihinde

Sothebys web sitesi:

[http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/contemporary-art-](http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/contemporary-art-evening-sale-n09932/lot.41.html)

[evening-sale-n09932/lot.41.html](http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/contemporary-art-evening-sale-n09932/lot.41.html) adresinden alındı

Chiappone, J. (2020). *Third Reich*. 12 25, 2020 tarihinde United States Holocaust

Memorial Museum: [https://encyclopedia.ushmm.org/content/tr/article/third-](https://encyclopedia.ushmm.org/content/tr/article/third-reich-abridged-article)

[reich-abridged-article](https://encyclopedia.ushmm.org/content/tr/article/third-reich-abridged-article) adresinden alındı

Chilvers, I. (2004). *The Oxford Dictionary of Art* (3. baskı b.). New York: Oxford

University Press Inc.

Clinger, C. (2020). */anselm-kiefer/#jp-carousel-4195*. 03 11, 2020 tarihinde Histories

Drawings Prints: [https://historiesdrawingsprints.com/courses/art-since-](https://historiesdrawingsprints.com/courses/art-since-1900/anselm-kiefer/#jp-carousel-4195)

[1900/anselm-kiefer/#jp-carousel-4195](https://historiesdrawingsprints.com/courses/art-since-1900/anselm-kiefer/#jp-carousel-4195) adresinden alındı

Curley, J. J. (2009). *Art of Two Germanys/Cold War Cultures*. S. Barron, & S.

Eckmann içinde, *Wolf Vostel/Artists and Artworks in the Exhibition*. New York: Abrams.

Curley, J. J. (2009). *Art of Two Germanys/Cold War Cultures*. S. Barron, & S.

Eckmann içinde, *Gerhard Richter/Artists and Artworks in the Exhibition* (s. 313). New York: Abrams.

Curley, J. J. (2009). *Art of Two Germanys/Cold War Cultures*. S. Barron, & S.

Eckmann içinde, *Sigmar Polke/Artists and Artworks in the Exhibition* (s. 313-314). New York: Abrams.

Çelik, S. (2017, 01 17). *Heiner Mueller*. 11 08, 2019 tarihinde Yeni Hayat web sitesi:

<https://yenihayat.de/2019/01/17/oevgueyue-hak-eden-bir-sanatci-heiner-mueller/> adresinden alındı

Dedon, C. (2017, 02 24). *Lilith at the Red Sea*. 03 10, 2020 tarihinde Seattle Art

Museum web sitesi: <http://samblog.seattleartmuseum.org/tag/lilith-at-the-red-sea/> adresinden alındı

Demirci, K. (2017, 5 12). *Mistik Yahudilerin Kozmik Öğretisi Kabala*. *Derin Tarih*.

<https://www.gzt.com/derin-tarih/mistik-yahudilerin-kozmik-ogretisi-kabala-2658203> adresinden alındı

Dersimiz.com. (2003). *İkonografi*. 12 13, 2019 tarihinde Dersimiz.com web sitesi:

<https://www.dersimiz.com/terimler-sozlugu/ikonografi-nedir-ne-demek-18558>
adresinden alındı

Duymaz, K. (2014, 04 17). *Klinik Psikiyatri*. 11 8, 2019 tarihinde Klinik Psikiyatri

Dergisi web sitesi:

<http://www.klinikpsikiyatri.org/jvi.aspx?pdir=kpd&plng=tur&un=KPD-08208>
adresinden alındı

Edelbert, K. (2007, 06 22). *exhibition/sigmar-polke-2007*. 04 23, 2020 tarihinde

MUMOK-Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien web sitesi:

<https://artmap.com/mumok/exhibition/sigmar-polke-2007> adresinden alındı

Elger, D. (2008). *Gerhard Richter, Maler*. Köln: DuMont Buchverlag.

Emer, F. K. (2020). Corona ve Paul Celan Y da Aşk ve Pandemi. *Dergipark*, 531.

doi:10.22559/folklor.1325

Erden, O. (2012). Çağdaş Sanat Hakkında Bilmemiz Gereken Herşey. *Tempo*

Dergisinin Eki, 57.

Eşen, A. C. (2015). *Resim Sanatı ve Sanat Tarihinde Devrimler* (1 b.). İstanbul:

Kaynak Yayınları.

Falconer, M. (2020). 02 11, 2020 tarihinde The Artstory:

<https://www.theartstory.org/artist/kiefer-anselm/artworks/> adresinden alındı

Farthing, S. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü* (2. baskı b.). İstanbul: Hayal Perest.

Fineberg, J. (2014). *1940'dan Günümüze sanat* (11 b.). İzmir: Karakalem Kitabevi.

Flecker, K. (2009). *Bruseum*. 04 5, 2020 tarihinde Museum Joanneum:

<https://www.museum-joanneum.at/en/neue-galerie-graz/bruseum> adresinden alındı

Foster, H. K.-A. (2004). *Art Since 1900*. Londra: Thames & Hudson.

Fulbrook, M. (2017). *Almanya'nın Kısa Tarihi* (3 b., Cilt 1). İstanbul, Etiler, Türkiye:

Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Gen, E. (2012, 09 08). *Aşklar ve Köpekler ve Sanat*. 03 07, 2020 tarihinde E-skop web

sitesi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/asklar-ve-kopekler-ve-sanat/880> adresinden alındı

Geuther, G. (2007, 01 23). *Almanya'nın sol geçmişle imtihanı*. 12 3, 2019 tarihinde

Deutsche Welle web sitesi: <https://www.dw.com/tr/almanyan%C4%B1n-sol-ge%C3%A7mi%C5%9Fle-imtihan%C4%B1/a-2519869> adresinden alındı

Giesen, K. (2016). *Wolf Vostell, Lipstick Bomber, 1968*. 10 14, 2018 tarihinde Moma

Organisation web sitesi:

https://www.moma.org/collection/works/204721?artist_id=6191&locale=en&page=1&sov_referrer=artist adresinden alındı

Gillen, E. (2009). *Art of Two Germanys/Cold War Cultures*. S. Barron, & S. Eckmann

içinde, *Werner Tubke/Artists and Artworks in the Exhibition* (s. 336). New

York: Abrams.

Greene, J. (1986). 03 09, 2020 tarihinde Alexander Street web sitesi:

https://search.alexanderstreet.com/preview/work/bibliographic_entity%7Cvideo_work%7C1844831 adresinden alındı

Griffin, C. (2015). *Georg Baselitz, Eagle, 1981*. 01 13, 2020 tarihinde Tate Gallery

web sitesi: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/baselitz-eagle-p07779> adresinden alındı

Griffin, C. (2015). *Joseph Beuys, We are the Revolution, 1972*. 03 22, 2018 tarihinde

Tate Gallery web sitesi: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-la-rivoluzione-siamo-noi-ar00624> adresinden alındı

Griffin, C. (2015). *joseph-beuys-actions-vitrines-environments/joseph-beuys-actions-*

9. 11 02, 2019 tarihinde Tate Gallery web sitesi:

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/joseph-beuys-actions-vitrines-environments/joseph-beuys-actions-9> adresinden alındı

Griffin, C. (2015). *Karl Otto Gotz*. 04 13, 2020 tarihinde Tate Gallery web sitesi:

<https://www.tate.org.uk/art/artists/karl-otto-gotz-2203> adresinden alındı

Guggenheim.org. (2020). *Georges Mathieu*. (Foundation, Salomon) 03 12, 2020

tarihinde Guggenheim web sitesi:

<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/georges-mathieu> adresinden alındı

Guggenheim.org. (2020). *Lucio Fontana*. 01 02, 2020 tarihinde Guggenheim web sitesi: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/lucio-fontana> adresinden alındı

Hachette, C. (2006). *L'aventure de l'art au XX. Siècle: Peinture Sculpture Architecture*. 1991, 608.

Hage, J. (2014). *Gerhard Richter, Eagle, 1972*. 02 10, 2020 tarihinde Gerhard Richter web sitesi: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/animals-2/eagle-5855/?&categoryid=2&p=1&sp=32> adresinden alındı

Hage, J. (2014). *Gerhard Richter, Eight Student Nurses, 1971*. 02 15, 2020 tarihinde Gerhard Richter web sitesi: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/death-9/eight-student-nurses-15361/?&categoryid=9&p=1&sp=32> adresinden alındı

Hage, J. (2014). *Gerhard Richter, November, 1989*. 03 18, 2020 tarihinde Gerhard Richter web sitesi: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-19851989-30/november-6665/?p=5> adresinden alındı

Hage, J. (2014). *Gerhard Richter, Uncle Rudi, 1965*. 01 10, 2020 tarihinde Gerhard Richter web sitesi: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/death-9/uncle-rudi-5595/?&categoryid=9&p=1&sp=32> adresinden alındı

Hage, J. (2014). *Gerhard Richter, Volker Bradke, 1966*. 01 02, 2021 tarihinde Gerhard

Richter web sitesi: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/portraits-people-20/volker-bradke-4642/?p=1> adresinden alındı

Hansen, L. U. (2016). *Lipstick Bomber*. 12 3, 2019 tarihinde Kunsten Museum of

Modern Art Aalborg web sitesi: <https://kunsten.dk/en/work-of-art/b52-lipstick-bomber-4326> adresinden alındı

Hanstein, H. (2020). *Matare-Ewald*. 04 25, 2020 tarihinde Lempertz web sitesi:

<https://www.lempertz.com/en/catalogues/artist-index/detail/matare-ewald.html> adresinden alındı

(2019). Harvard Art Museum web sitesi:

<https://www.harvardartmuseums.org/art/225304> adresinden alındı

Heyler, J. (1986, 12 15). *Anselm Kiefer, Nurnberg, 1982*. 2 16, 2018 tarihinde The

Broad web sitesi: <https://www.thebroad.org/art/anselm-kiefer> adresinden alındı

Heyler, J. (2019, 03 24). *Soul Nation Curator Conversation*. 12 20, 2019 tarihinde The

Broad web sitesi: <https://www.thebroad.org/events/soul-nation-curator-conversation-mark-godfrey-zoe-whitley> adresinden alındı

İdefix.com. (2020). *James Joyce*. 04 5, 2020 tarihinde İdefix web sitesi:

<https://www.idefix.com/Yazar/james-joyce/s=173302> adresinden alındı

Ivanov, S. (2006). *Unknown Socialist Realism: The Leningrad School*. St. Petersburg:

Russian Painting Collectors' Club.

Jay, M. (1989). *Diyalektik İmgelem*. İstanbul: May Yayınları

Joshi, S. (2014). *Wolf Vostell*. 11 22, 2019 tarihinde Alchetron web sitesi:

<https://alchetron.com/Wolf-Vostell> adresinden alındı

Karlsruhe.de. (2007). *Rainer Kuchenmeister*. 11 20, 2019 tarihinde Karlsruhe Kultur and Tourismus web sitesi:

https://www.karlsruhe.de/b1/kultur/kunst_ausstellungen/museen/staedtische_galerie/ausstellungen/kuechenmeister.de adresinden alındı

Kavrakoğlu, F. (2016, 01 19). *İtalya'da Yeni Dışavurumculuk*. 04 12, 2020 tarihinde

Kavrakoğlu web sitesi: <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-200-yeni-disavurumculuk-3-italyada-yeni-disavurumculuk/> adresinden alındı

Kayapınar, U. (2016). *Türk Resminde Soyut Yaklaşımlar*. 03 15, 2020 tarihinde

Dergipark web sitesi: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/275526> adresinden alındı

Kimmelman, M. (1998, June 10). *Dieter Roth, Reclusive Artist And Tireless*

Provocateur, 68. 10 2, 2019 tarihinde New York Times web sitesi:

<https://www.nytimes.com/1998/06/10/arts/dieter-roth-reclusive-artist-and-tireless-provocateur-68.html> adresinden alındı

kitapyurdu.com. (2020). *Novalis*. 03 22, 2020 tarihinde Kitap Yurdu web sitesi:

<https://www.kitapyurdu.com/yazar/novalis-/3681.html> adresinden alındı

Klaasmeyer, K. (2014). *Sigmar Polke, Bunnies, 1966*. 10 12, 2019 tarihinde Khan Academy web sitesi: <https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-europe/a/sigmar-polke-bunnies> adresinden alındı

Klaasmeyer, K. (2015). *Sigmar Polke, Watchtower, 1984*. 12 15, 2019 tarihinde Khan Academy web sitesi: <https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-europe/a/sigmar-polke-watchtower-series> adresinden alındı

Klüser, B. a. (1980). *Beuys, Multiples*. Berlin.

Koepnick, L. (2009). *Art of Two Germanys/Cold War Cultures*. S. Barron, & S. Eckmann içinde, *Video Art in Cold War Germany* (s. 207). New York: Abrams.

Kovach, J. (2009). *Art of Two Germanys/Cold War Cultures*. S. Barron, & S. Eckmann içinde, *Joseph Beuys/Artists and Artworks in the Exhibition* (s. 320-327). New York: Abrams.

Krauss, R. (1986, 12 15). *artist-baselitz-georg.htm*. 11 28, 2018 tarihinde The Art Story web sitesi: <https://www.theartstory.org/artist-baselitz-georg.htm> adresinden alındı

- Kutluay, H. (2016, 11 16). *maniyerizm-nedir-ozellikleri-nelerdir*. 04 10, 2020 tarihinde Makaleler web sitesi: <https://www.makaleler.com/maniyerizm-nedir-ozellikleri-nelerdir> adresinden alındı
- Landsberg, T. (2018, 06 21). *first-major-baselitz-retrospective-shown-in-the-us-in-20-years/a-44330805*. (I. Pohl) 01 13, 2020 tarihinde Deutsche Welle web sitesi: <https://www.dw.com/en/first-major-baselitz-retrospective-shown-in-the-us-in-20-years/a-44330805> adresinden alındı
- Langston, R. (2009). Art of Two Germanys/Cold War Cultures. S. Barron, & S. Eckmann içinde, *The Art of Barbarism and Suffering* (s. 241-256). New York: Abrams.
- Lesser, C. (2020). *Neo-Expressionism*. 03 02, 2020 tarihinde Artsy web sitesi: <https://www.artsy.net/gene/neo-expressionism> adresinden alındı
- Libbey, T. (2009). A history 1965-2008. T. Libbey, & M. Bauerlein içinde, *National Endowment for the Arts, A history 1965-2008*. Washington DC: National Endowment for the Arts. 03 15, 2020 tarihinde National Endowment for the Arts web sitesi: <https://www.arts.gov/artistic-fields/media-arts> adresinden alındı
- Lozinskaya, R. (2018). *Anselm Kiefer, Varus, 1976*. 12 16, 2018 tarihinde Arthive web sitesi: https://arthive.com/artists/3722~Anselm_Kiefer/works/ adresinden alındı

Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 4. basım.

Malone, M. (2009). Art of Two Germanys/Cold War Cultures. S. Barron, & S. Eckmann içinde, *Wolf Vostel/Artists and Artworks in the Exhibition* (s. 310). New York: Abrams.

Malone, M. (2009). Art of Two Germanys/Cold War Cultures. S. Barron, & S. Eckmann içinde, *Dieter Roth/Artists and Artworks in the Exhibition* (s. 312). New York: Abrams.

Mason, R. M. (1984, 09). Georg Baselitz, Gravures 1963–83, exhibition catalogue. xxvi. (R. M. Mason, Röportaj Yapan) Geneva: Cabinet des Estampes, Musée d'Art et d'Histoire.

McEvilley, T. (1990). *George Baselitz : The Women of Dresden, sergiş katalogu*. New York: Pace Gallery.

Milnes, D. (2016). *George Baselitz, Big Night in the Drain, 1962-63*. 04 19, 2020 tarihinde Postwar.hausderkunst web sitesi: <https://postwar.hausderkunst.de/en/artworks-artists/artworks/grosse-nacht-im-eimer> adresinden alındı

Nathan, E. (2015, 2 22). *Anselm Kiefer, Varus, 1976*. 02 12, 2020 tarihinde Artsy web sitesi: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-anselm-kiefer-s-paris-retrospective-is-testament-to-the-regenerative-power-of-art> adresinden alındı

- Ötgün, C. (2008). Sanatın Şiddeti ve Sınırları. *Ankara Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*(97), 90-103.
- Özerden, L. K. (2005). Paris Ekolü ve Paris'te Yaşayan Soyut Türk Ressamları. 45. İstanbul: İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Packer, L. /. (2017). *Monochrome: Painting in Black and White*. Londra: National Gallery Company Ltd, London (2017).
- Paust, B. (2005). (*Joseph Beuys'un Eserlerinde Çizimin Önemi*), *Joseph Beuys Aslolan Çizimdir (Schloss Moyland Müzesi Koleksiyonundan Bir Seçki)*. M. Haydaroğlu İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rosenthal, N. (2007). *George Baselitz; Dinner in Dresden, 1966*. 04 19, 2020 tarihinde <https://www.theguardian.com/books/2007/sep/22/art.art> adresinden alındı
- Ruhrberg. (2005). *Art of the 20th century* (2005 b.). (I. F. Walter) Köln, Germany: Taschen Yayınları.
- Russel, J. (1983, 04 08). *Upside Downs*. 01 10, 2020 tarihinde NewYork Times web sitesi: <https://www.nytimes.com/1983/04/08/arts/art-georg-baselitz-and-his-upside-downs.html> adresinden alındı
- Sandler, I. (1997). *Art of the Postmodern Era*. NewYork: Westview Press.
- Saunders, F. S. (2016). *Parayı Verdi Düdüğü Çaldı* (1.Baskı b.). (Ü. İnce, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.

Schmidt, J. (2015). *Dresden 1945: Wilhelm Rudolph's Compulsive Inventory*. 01 14, 2020 tarihinde Art in Print web sitesi: <https://artinprint.org/journal/volume-5-number-3/> adresinden alındı

Schöne, D. (2009). *Art of Two Germanys/Cold War Cultures*. S. Barron, & S. Eckmann içinde, *Wilhelm Rudolf/Artists an Artworks in the Exhibition* (s. 296-297). New York: Abrams.

Schöne, D. (2009). *Art of Two Germanys/Cold War Cultures*. S. Barron, & S. Eckmann içinde, *Gerhard Marcks/Artists an Artworks in the Exhibition* (s. 298). New York: Abrams.

Seuphor, M. (1957). *Knaurs Lexikon Abstracter Malerei*. Münih-Zürih.

Soltész, P. (2016). *Wolf Vostell, Black Room Cycle, 1958-59*. 11 22, 2019 tarihinde Postwar.hausderkunst.de web sitesi: <https://postwar.hausderkunst.de/en/artworks-artists/artworks/deutscher-ausblick-19581959-aus-dem-environment-das-schwarze-zimmer-german-view-from-the-black-room-cycle> adresinden alındı

Soltész, P. (2016). *Wolf Vostell, You Are Leaving the American Sector, 1964*. 04 12, 2020 tarihinde Postwar.hausderkunst.de web sitesi: <https://postwar.hausderkunst.de/en/artworks-artists/artworks/you-are-leaving-the-american-sector> adresinden alındı

Spector, M. C. (2006). *Joseph Beuys, How to Explain Pictures to a Dead Hare, 1974.*

11 15, 2019 tarihinde History of our World web sitesi:

<https://historyofourworld.wordpress.com/2010/02/19/all-in-the-present-must-be-transformed-matthew-barney-joseph-beuys/> adresinden alındı

Stone, W. (2017, October 17). *Review | Melancholia – A Sebald Variation at Somerset*

House. 01 14, 2020 tarihinde The London Magazine web sitesi:

<https://www.thelondonmagazine.org/review-melancholia-sebald-variation-somerset-house/> adresinden alındı

Storr, R. (2002). *Gerhard Richter, Forty Years of Painting.* (M. o. Art) New York, U.S.A: Museum of Modern Art.

Sunar, Ş. (2011, 07). *Robert Walser.* 03 15, 2020 tarihinde Can Yayınları web sitesi:

<https://canyayinlari.com/kisidetay/yazarlar/12335/robert-walser/> adresinden alındı

Swanson, G. V. (2008). *Soviet Impressionist Painting.* Woodbridge, England: Antique Collectors' Club, England.

Tansuğ, S. (2006). *Resim Sanatının Tarihi* (6 b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

tarihibilgi.org. (2020). *Kitsch nedir.* 03 12, 2020 tarihinde Tarihibilgi.org web sitesi:

<https://tarihibilgi.org/kitsch-nedir/> adresinden alındı

tarihibilgi.org. (2020). *Marshall Planı.* 03 10, 2020 tarihinde Tarihibilgi web sitesi:

<https://tarihibilgi.org/marshallplani/> adresinden alındı

TDK. (2019). *Türkçe'de Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü*. 04 15, 2020 tarihinde TDK

web sitesi: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı

Tisdall, C. (1974). Lecture and Discussion with Joseph Beuys and Caroline Tisdall.

48.

Tisdall, C. (1979). Joseph Beuys, exhibition catalogue, Solomon R.Guggenheim Museum. 21.

Tovakuyak.org. (2019). *Yahudi mistisizmi*. 03 18, 2019 tarihinde Tovakuyak.org web

sitesi: www.tovakuyak.org/yahudi-mistisizmi-kabala adresinden alındı

Turani, A. (2017). *Dünya Sanat Tarihi* (20 b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tureng.com. (2020). *Hauptstrom*. 04 2, 2020 tarihinde Tureng Sözlük web sitesi:

<https://tureng.com/tr/almanca-ingilizce/hauptstrom> adresinden alındı

Türkdoğan, T. (2004). *Çağdaş Sanat*. Ankara: Piramit Yayıncılık.

Vail, K. (1997). *Sigmar Polke, Kathreiners Morgenlatte, 1963-69*. 10 11, 2019

tarihinde Guggenheim web sitesi: <https://www.guggenheim.org/artwork/26>

adresinden alındı

Verwoert, J. (2008, 12). The Boss: On the Unresolved Question of Authority in Joseph

Beuys Oeuvre andf Public İmage. *e-flux*, s. 6-8. 03 07, 2020 tarihinde

[https://www.e-flux.com/journal/01/68485/the-boss-on-the-unresolved-](https://www.e-flux.com/journal/01/68485/the-boss-on-the-unresolved-question-of-authority-in-joseph-beuys-oeuvre-and-public-image/)

[question-of-authority-in-joseph-beuys-oeuvre-and-public-image/](https://www.e-flux.com/journal/01/68485/the-boss-on-the-unresolved-question-of-authority-in-joseph-beuys-oeuvre-and-public-image/) adresinden

alındı

Wegener, V. (2015, 08 18). *Auschwitz*. 03 20, 2020 tarihinde DW web sitesi:

<https://www.dw.com/en/auschwitz-trial-ensured-that-germany-would-never-forget/a-18654790> adresinden alındı

Weikop, C. (2016). *Anselm Kiefer, Heroic-symbols, 1969*. 05 16, 2019 tarihinde Tate

web sitesi: <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/occupations-heroic-symbols> adresinden alındı

Weikop, C. (2016). *Anselm Kiefer, Occupation, 1969*. 05 16, 2019 tarihinde Tate web

sitesi: <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/occupations-heroic-symbols> adresinden alındı

Wroe, N. (2011, 03 21). *Anselm-kiefer-painting-life-art*. 02 10, 2020 tarihinde The

Guardian web sitesi:

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/mar/21/anselm-kiefer-painting-life-art> adresinden alındı

Yıldırım, Ö. (2005). *rudolf-joseph-lorenz-steiner-kimdir*. 04 19, 2020 tarihinde Felsefe

web sitesi: <https://www.felsefe.gen.tr/rudolf-joseph-lorenz-steiner-kimdir/> adresinden alındı

Yılmaz. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, N. (2011, 12 14). *Sanata Yüzeysel Bir Tepki : Kitsch*. 03 09, 2020 tarihinde

Lebriz web sitesi:

<http://lebriz.com/pages/lzd.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=979&bhc>
p=1 adresinden alındı

Yılmaz, N. (2013). *Modernizmden Postmodernizme Sanat* (2 b.). Ankara: Ütopya
Yayınları.

