

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

RESİM SANATINDA FİGÜRATİF VE SOYUT
BİÇİMLERİN BİRLİKTELİĞİ:
JENNY SAVILLE ÖRNEĞİ

FUNDA YERLİKAYA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
DOÇ. NEVİN YAVUZ AZERİ

ANTALYA -2022

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT/ANABİLİM DALI

RESİM SANATINDA FİĞÜRATİF VE SOYUT
BİÇİMLERİN BİRLİKTELİĞİ: JENNY SAVILLE ÖRNEĞİ

FUNDA YERLİKAYA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Doç.NEVİN YAVUZ AZERİ

ANTALYA – 2022



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

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

Öğrencinin
Adı ve Soyadı

İmzası



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Funda Yerlikaya tarafından hazırlanan “**RESİM SANATINDA FİGÜRATİF VE SOYUT BİÇİMLERİN BİRLİKTELİĞİ: JENNY SAVILLE ÖRNEĞİ**” başlıklı bu çalışma 20 /06/2022 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Doç. Nevin YAVUZ AZERİ

Danışman

Doç. Umut KAYAPINAR

Üye

Prof. Dr. Zekiye Meltem AKKAYA

Üye

TEŞEKKÜR

“Resim Sanatında Figüratif ve Soyut Biçimlerin Birlikteliği: Jenny Saville Örneği” başlıklı tezin yazım sürecinde her türlü katkıyı sunan tez danışmanı hocam Doç. Nevin YAVUZ AZERİ’ye ve tezin oluşum sürecinde yararlandığım tüm kaynakların sahiplerine teşekkürü borç bilirim.

Funda Yerlikaya





T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Funda YERLİKAYA
	Numarası	20195302002
	Anasanat Dalı	Resim
	Danışmanı	Doç. Nevin YAVUZ AZERİ
Tezin Adı		Resim Sanatında Figüratif ve Soyut Biçimlerin Birlikteliği: Jenny Saville Örneği

ÖZ

Resim sanatı, tarihi sürecinde birçok aşamadan geçmiştir. Bazı gelişmeler resim sanatının yönünü değiştirirken, bazı gelişmeler de resim sanatında karanlık dönemlerin yaşanmasına neden olmuştur. Resim sanatının soyutlamalarla başladığını söyleyebiliriz. Bu süreçte figüratif uygulamalar sembolik ve kavramsal niteliktedir. İlk Antik Yunan sanatında kullanıldığı görülen perspektif yasaları Rönesansta yetkinliğe ulaşarak resimde cisimsel-dolgun kurgu yerini uzamsal-derin kurguya bırakır. Bu kurguda tüm biçimler tek odaklı bakışa göre düzenlenmekte, resimsel malzeme yanılısamayı yaratmaya yaramaktadır. Modern sanatın başlamasına kadar geçen sürede Batı sanatında figüratif anlayış, dış gerçekliği olabildiğince yakalamak olarak tanımlanan Natüralizme evrilmiştir. 20. yy başlarında etkili olmaya başlayan Modern sanatın adı soyut sanatla birlikte anılır. Bu süreç figüratif resime ait yanılısma, anlatı, ışık-gölge gibi tüm kazanımların terk edildiği, dış gerçeklik yerine, evrensel ideal gerçekliğin arandığı bir dönemdir. Özellikle New York ekolü, Soyut-Dışavurumculuk figüratif resmi tasviye etmiştir. 1960'ta Pop-Art la gündeme gelen hazır-nesne kavramı, 1970'lerde Kavramsal sanatın yapısalcı yaklaşımı, malzemesinin dil olması ve gösteren-gösterilen bağlamında, gösterenin sanatsal biçimle ilişkilendirilerek, sanat üretiminde biçime gerek duyulmadığı vurgusu, resim sanatını bitirme noktasına getirmiştir. Öte taraftan A. C. Danto biten resim sanatı değil, onun gelişimsel tarihi olmuştur, tezini ileri sürer ve artık resim sanatında ileriye dönük bir sürecin

işlemeyeceğini, resim sanatında tarih ötesi bir sürecin başladığını savlar. Tarih ötesi resim, tarihin her dönemindeki resim anlayışının ve her üslubun eşit düzeyde olduğunu kabul eder, hiçbir dönem diğerinden daha önde ya da daha geride değildir.

1980’lerde böyle bir ortamda Yeni-Dışavurumcu Sanat adı altında yeniden tuval, yeniden boya, yeniden anlatı diyerek yola çıkan sanatçılar, Soyut-Dışavurumcu ve Kavramsal Sanatın resim sanatında yarattığı boşluğu doldurmak ister, resim sanatını yeniden ilgi odağı haline getirir.

Jenny Savill Yeni-Dışavurumcu sanatçılar arasında gösterilmektedir. Onun eserlerinde biçimsel yapılanmanın izini sürmek, resim sanatının biçimsel yapılanması, tarihsel süreci ve geline son durumu hakkında aydınlatıcı olacaktır. Sanatçının eserlerinin biçimsel yapılanmasında tarih ötesi bir yaklaşım görülmektedir. Bu nedenle geleneksel etkiler terk edilmemiştir. Çok odaklı bakışa denk gelecek imge kullanımı ile çoklu uzam-zaman anlatısına sahiptir. Bunun yanında eklettik biçimde farklı yaklaşımları eşzamanlı kullanmaktadır. Figüratif ve soyut biçimler bir aradadır. Resimlerde, bulunan bir eğilimden diğerine geçiş ya da kurgunun şeffaf katmanlardan oluşması, resimlerde bitmiş, tamamlanmış olmak yerine bir süreç etkisi yaratmaktadır. Bu yönü ile açık yapıt niteliğindeki resimler izleyicinin yaratıcı imgelemi ve duygulanımı ile yeniden üretimde bulunmasını dolayısıyla daha etkin bir rol üstlenmesini sağlamaktadır.

Araştırma metni Jenyy Saville’nin resimlerinde biçimsel yapılanmaya odaklanarak, oluşum ve gelişim süreci ortaya konmuştur. Araştırmada nitel araştırma yöntemi doğrultusunda sanatçı ile ilgili gözlem ve görüşme kayıtları, uzman yazı ve yorumlarından oluşan doküman taraması ile elde edilen veriler, içerik analizi ile elde edilen kavram ve kuramlarla desteklenerek eser çözümlemeleri yapılmıştır.

Anahtar kelimeler: Figür, figüratif resim, soyut resim, soyutlama, dışavurum, biçim, içerik.



T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
Institute of Fine Arts



Student' s	Name Surname	Funda YERLİKAYA
	Number	20195302002
	Department	Painting
	Supervisor	Doç. Nevin YAVUZ AZERİ
Thesis Title		The Combination of Figurative and Abstract Forms in Painting: The Case of Jenny Saville

ABSTRACT

The art of painting has passed through many stages in its history. While some developments changed the direction of the art of painting, some developments caused dark periods in the art of painting. We can say that the art of painting begins with abstractions. In this process, figurative applications are symbolic and conceptual. Perspective laws, which is seen to be used in Ancient Greek art at first, reached competence in the Renaissance, and left the place of bodily-full fiction to spatial-deep fiction in painting. In this fiction, all forms are arranged according to a single-focused view, and the pictorial material serves to create the illusion. In the period that before the beginning of modern art, the figurative understanding in Western art has evolved into Naturalism, which is defined as capturing the external reality as much as possible. The name of Modern art, which starts to be influential in the early 20th century, is mentioned with abstract art. This is a period in which all acquisitions of figurative painting such as illusion, visual narrative, and lightshadow are abandoned, and the universal ideal reality is sought instead of external reality. Especially the New York school, Abstract-Expressionism has cleared out figurative painting. The concept of ready-made object, which came to the fore with Pop-Art in 1960, the structuralist approach of Conceptual art in the 1970s, the fact that its material is language and in the context of the signifier-signified, the signifier is associated with artistic form, and the emphasis that form is not needed in art production has brought the art of painting

to the point of termination. On the other hand, A. C. Danto puts forward the thesis that the end is not the art of painting, but its developmental history, and argues that the process of forwardlooking will no longer work and that a transhistorical process has begun in the art of painting. Transhistorical painting accepts that the understanding of painting is at an equal level in every style and in every period of history, no period is ahead or behind the other.

In such an environment in the 1980s, artists who set out under the name of Neo-Expressionist Art saying canvas, repaint, renarrative, want to fill the gap which created by Abstract-Expressionist and Conceptual Art in painting art, and make painting art the center of attention again.

Jenny Savill is nominated as for being among the Neo-Expressionist artists. Tracing the figural structuring in her works will be illuminating about the figural structuring of the art of painting, its historical process and its current state. A transhistorical approach is seen in the figural structuring of the artist's works, so traditional influences have not been abandoned. She has a multiple space-time narrative with the use of images that will correspond to the multifocal vision. Beside that, She uses different approaches in an eclectic manner simultaneously. Figurative and abstract forms remain together. In the paintings, the transition from one trend to another or since the fiction is consisting of transparent layers creates the effect of a process instead of being finished or completed in the paintings. With this aspect, the paintings, which are revealing artefacts, enable the viewer to reproduce with their creative imagination and emotion, and thus to assume a more active role.

In this study, it is revealed that the formation and the development process of Jenny Saville's paintings by focusing on the figural structuring. In the study, in accordance with the qualitative research method, the work analyzes is made through the data obtained by scanning the documents which consisting of observation and interview records, expert writings and comments about the artist, and the data which also supported by the concepts and theories obtained through content analysis.

Keywords: Figure, figurative painting, abstract painting, abstraction, expression, form, content.



İÇİNDEKİLER

İçindekiler

BİLİMSEL ETİK SAYFASI.....	i
YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZ.....	iv
ABSTRACT.....	vi
KISALTMALAR VE SİMGELER SAYFASI.....	xi
GÖRSELLER LİSTESİ.....	xii
1. GİRİŞ	1
2. BÖLÜM: RESİM SANATININ TARİHSEL SÜRECİNDE TEMEL EĞİLİMLER.....	4
2.1. Figüratif Biçimlendirme.....	6
2.2. Soyut Eğilimler	17
2.3. Figüratif Resimde Gelenekselden Kopuş.....	26
2.3.1. Geleneksel Resim ve Gerçekçilik Sanat Akımı.....	26
2.3.2. Almanya’da Dışavurumculuk.....	28
2.3.3. Yeni Nesnelcilik	29
3. BÖLÜM: II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI FİGÜRATİF SANAT	32
3.1. Avrupa Amerika’da Figüratif Resim ve Sanatçı Örneği.....	32
3.1.1. Jean Dubuffet.....	33
3.1.2. Francis Bacon	34
3.1.3. Alberto Giacometti (1901-1966).....	35
3.1.4. Lucian Freud (1922-2011).....	36
3.2. Yeni Gerçekçilik	37
3.3. Foto-Gerçekçilik	39
3.4. Yeni-Dışavurumculuk ve Günümüz Resim Sanatı	41
3.4.1. Yeni-Dışavurumcu Oluşumunu Hazırlayan Sanatsal Eğilimler.....	41
3.4.2. Almanya’da Yeni-Dışavurumculuk ve Sanatçı Örnekleri.....	44
3.4.3.1. Anselm Kiefer (1945-).....	45
3.4.3.2. Georg Baselitz (1938-).....	46
3.4.3.3. Gerhard Richter (1932-).....	47
3.4.3. Amerika’da Yeni-Dışavurumculuk ve Sanatçı Örnekleri	49

3.4.3.1. Julian Schnabel (1951-)	50
4. BÖLÜM: JENNY SAVİLLE VE RESİMSEL DİLİ	51
4.1. 90 Sonrasında Avrupa’da Sanatın Durumu.....	51
4.1.1. Bilişim Toplumu ve Değişen Gerçeklik Algısı: Sanal Gerçeklik	51
4.1.2. Bugünün Sanatı Üzerine.....	52
4.1.3. İngiltere’de Hareketler.....	56
4.2. Jenny Saville Yaşamı ve Sanatsal Kimliği.....	58
4.2.1. Öz yaşamı	58
4.2.2. Sanatsal Duruşu	59
4.2.3. Resim Dili.....	60
4.2.3.1. Resimsel Dilinin Oluşumuna Etki Eden Faktörler.....	60
4.2.3.2. Jenny Saville Resimlerinde Geleneksel Etkiler	69
4.2.3.3. Figüratif ve Soyut Biçimlerin Birlikteliği	77
4.2.3.4. Jenny Saville Resimlerinin Bir Süreç Olarak Okunması	89
4.2.3.5. Jenny Saville Resimlerinde Anlatı	95
5. BÖLÜM: FUNDA YERLİKAYA’NIN JENNY SAVİLLE EKSENİNDE FİGÜRATİF RESİM ÇALIŞMALARI	110
6. SONUÇ	122
KAYNAKÇA	126
ÖZGEÇMİŞ	130

KISALTMALAR VE SİMGELER SAYFASI

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

cm.: santimetre

TDK: Türk Dil Kurumu

TÜYB: Tuval üstü yağlı boya

yy: Yüz yıl

YBA: (Young British Artist) Genç İngiliz Sanatçılar



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel. 1: Sanat yapıtının şeması	4
Görsel. 2: Lascaux Mağarası (Fransa).....	7
Görsel. 3: Tutankamon'un Lahdi, F: National Geographic.....	8
Görsel. 4: Resim 3. Hesire'nin portresi. Kendi mezarının tahta kapısından. Yükseklik 115 cm. M.Ö. 2778-2723 dolayları. Mısır Müzesi, Kahire.	8
Görsel. 5: Ayasofya güneybatı kapısındaki Meryem mozağindeki ters perspektif kullanımı, ...	11
Görsel. 6: Camera obscura (Karanlık oda).....	14
Görsel. 7: Paul Cezanne, "Mont Sainte-Victoire", 73x92 cm. Tuval üzerine yağlıboya, 1904-6	20
Görsel. 8: Paul Gauguin, "Vision of the Sermon (Jacob Wrestling with the Angel)", 74.4x93.1 cm. Tuval üzerine yağlıboya, 1988.....	20
Görsel.9: Andre Derain, Estaque, TÜYB, 1905, Özel Koleksiyon.....	21
Görsel.10: Umberto Boccioni,"State of Mind I: The Farewells", Tuval üzerine yağlıboya 1911, Museum of Modern Art (MoMA), New York City, NY, US	22
Görsel.11: Wassily Kandinsky,"İmprovisation, uval üzerine yağlı boya", 130.7x130.7 cm. 1913, Lenbachhaus, Munich, Germany, ...	23
Görsel.12: Wassily Kandinsky, "The Blue Rider", 130x94 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1909, Georges Pompidou Center, Paris, France	23
Görsel.13: Willem De Kooning, "Woman I", 147.3 x192.7 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1952, Museum of Modern Art (MoMA), New York City, NY, US	24
Görsel.14: Jean-Francois Millet," Harvestes Resring", 67x117 cm.Tuval üzerine yağlı boya, 1850-53, Private Collection	27
Görsel.15: Ernst Ludwig Kirchner, "Self-Portrait as a Soldier", 69.3x61 cm. Tuval üstüne yağlı boya, 1915, Allen Memorial Art Museum (AMAM), Oberlin, OH, US	29
Görsel.16: George Grosz, "The Pillars of Society", 108x 200 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1926, Staatliche Museun.....	30
Görsel.17: Max Beckmann, "Maskeli Balodan Önce", 80x130.5 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1926, Pinakotekh der Moderne	31
Görsel.18: Otto Dix, "Metropol", 181x403 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 928, Kunstmuseum, Stuttgart, Almanya	31

Görsel.19: Jean Dubuffet, “Meatafisys”, 116x89.5 cm. TÜYB, 1950, Musee National d'Art Moderne, Paris	33
Görsel.20: Francis Bacon, “Self-Portrait”, 35.6x30.5 cm. Tuval üzeri yağlıboya, 1969, Özel koleksiyon	34
Görsel.21: Alberto Giacometti, “A portrait of James Lord”, 115.9x80.6 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1964, Private Collection.....	35
Görsel.22: Lucian Freud, “Double Portrait”, 113x134 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1985-86	36
Görsel.23: Yves Klein, “People Being to Fly”, 2.50x3.98 cm. Tuvale tutturulmuş kâğıt üzerine yağlı boya, 1961, Menil Koleksiyonu, Houston	37
Görsel.24: Arman, “Madison Avenue”, Installation, 1962	38
Görsel.25: Jasper Johns, “Fool's House”, 182.9x91.4 cm. Oil and objects on Canvas and, 1962, Privat Collection, Jean-Christophe Castelli, Leo Castelli Gallery, New York	38
Görsel.26: Chuck Close, “Agnes”, 1998.....	40
Görsel.27: Richard Estes, “The Telephone Booths”,1967, Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid, Spain.....	40
Görsel. 28: Gösterge sanat yapıtı şeması	43
Görsel.29: Anselm Kiefer, “Sulamith”, 290x370 cm. Tvale emülsiyon, ağaç tozu, akrilik boya, 1983.....	45
Görsel.30: Georg Baselitz, “Schlafzimmer”, 250x200 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1975	46
Görsel.31: Gerhard Richter, “Betty”, 102.2x72.4 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1988, Saint Louis Art Museum, St. Louis, MO, US	47
Görsel.32: Gerhard Richter, “Abstraktes Bild”, 175x250 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1985	48
Görsel. 33: Julian Schnabel, “Bob's Worlds”, 1980.....	50
Görsel. 34: Yapısalcılık ve Postyapısalcılıkta gösteren-gösterilen ilişkisi.....	53
Görsel. 35: Yapıbozumunda gösteren-gösterilen ilişkisi	54
Görsel.36: Pal Hansen, “Jenny Saville”, 2012 TheGuardian	58
Görsel.37: Clara Vannucci, “Jenny Saville in front of her drawing “Pietà 1,” in the Museo dell’Opera del Duomo, in Florence”. 2021	60
Görsel.38: Amanda Fordyce, “Saville's Studio”, 2020, Photo for Tatler, Hong Kong	61
Görsel.39: Jenny Saville, “Hyphen”, 1999	63

Görsel.40: Jenny Saville, “Ruben's Flap”, 1999	64
Görsel. 41: Jenny Saville, “Ancestors”, 2018, Gagosian Gallery	66
Görsel.42: Jenny Saville, “Reproduction Drawing I (after the Leonardo Cartoon)”, 2009-2010	68
Görsel.43: Sümer Sanatı, British Museum.....	70
Görsel.44: Pieter Bruegel, “Peasant Wedding”, 114 x 164 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1568, Kunsthistorisches Museum Wien	70
Görsel.45: Jenny Saville, Pietà I, charcoal and pastel on canvas,280 160 cm, 2019–21, Private collection.....	71
Görsel.46: Jenny Saville,In the Realm of the Mothers III, 2014.....	71
Görsel.47: Jenny Saville, “Delos”, 194.3 x 326.1 x 5.1 cm. Oil pastel, charcoal, oil bar, spray paint and oil paint on linen, 2017-18	73
Görsel.48: Jenny Saville, “Continuum” 2011	74
Görsel.49: Rembrandt, “Self Portrait”, 85x111 cm. Oil on Canvas, 1665.....	75
Görsel.50: Jenny Saville, “Self Portrait (After Rembrandt)”, 101.5x137.5 cm. Oil on Panel, 2019	76
Görsel.51: Jenny Saville, “Fate 3”, 2018, ...	76
Görsel.52: Willem De Kooning, “Gotham News”, 1955	78
Görsel.53: Jenny Saville, “Witness, 219.7x269.8 cm. Oil on Canvas”, 2009.....	79
Görsel.54: ©quintinlake.com	80
Görsel.55: Jenny Saville, “Red Stare” 2006-2011	81
Görsel.56: Jenny Saville, “Fulcrum”, 1999.....	82
Görsel.57: ‘Fulcrum’, Görsel. 56, Detay.....	83
Görsel.58: Jenny Saville, “Volta”, Oil on Linen, 2020	86
Görsel.59: (Sol) Jenny Saville, “Meridian”, 150x120 cm. Oil on Canvas, 2019-20, (Sağ) “Second Nature”, 230x210 cm. Oil on Linen, 2020	86
Görsel.60: Jenny Saville, “Chasah”, Oil on Linien, 2020	87
Görsel.61: Jenny Saville, “Arcadia”, 200x160x3 cm. Acrylic on Linen, 2020	88
Görsel.62: Michelangelo, “Teh Saint Matthew”, 216 cm. Marble, 1505-1506, Galleria dell'Accademia, Floransa	90

Görsel.63: (Sol): Michelangelo, The Atlas Slave, Marble, Height 277 cm, 1530-34, (Sağ): Michelangelo, Avakening Slave, Marble, Height 267cm.....	91
Görsel.64: Jenny Saville, “Red Muse (study)”, Pastel, charcoal on watercolourpaper, 2012-2015	92
Görsel.65: Jenny Saville, “Study for Isis and Horus”, 198.1x147.3 cm. Pastel and Charcoal on Paper, 2011	94
Görsel.66: Jenny Saville, “Propped”, 213.4x182.9 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1992 ...	100
Görsel.67: (Sol)Jenny Saville, “Plan”, 274x213 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1993, (Sağ)Jenny Saville, “Trace”, 213.5x165 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1993	102
Görsel.68: Jenny Saville, “Closed Contact#13”, Tuval üzerine yağlı boya, 1995-1996.....	103
Görsel.69: Jenny Saville, “Closed Contact#4”, 213.5x165 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1993	103
Görsel.70: Jenny Saville, “Passage”, 2004-2005	104
Görsel.71: Jenny Saville, “Entry”, 2004-2005	104
Görsel.72: Jenny Saville, “Hybrid”, 1997.....	105
Görsel.73: Jenny Saville, “Byzantium”, 2018.....	106
Görsel.74: Chryselephantine Apollo, Gold and Ivory	107
Görsel.75: Jenny Saville, “Virtual”, 200x160 cm. Tuval üzerine yağlıboya, 2020	108
Görsel.76: Jenny Saville, “Olympia”, 2013-2014.....	108
Görsel.77: Jenny Saville, “Vis and Ramin”, 250.2x350.2 cm. Tuval üzerine yağlıboya, 2018	109
Görsel.78: Funda Yerlikaya, “İsimsiz”, 80x100 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 2018.....	111
Görsel.79: Funda Yerlikaya, “İsimsiz”, 35x50 cm. Tuval üzerine yağlıboya, 2019.....	112
Görsel.80: Funda Yerlikaya, “İsimsiz”, 21x30 cm. Kâğıt üzerine yağlıboya, 2021	113
Görsel.81: Funda Yerlikaya, “İsimsiz”, 21x30 cm. Kâğıt üzerine yağlı boya, 2021	113
Görsel.82: Funda Yerlikaya, “İsimsiz”, 50x70 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 2021	114
Görsel.83: Funda Yerlikaya, “İsimsiz”, 50x70 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 2021	116
Görsel.84: Funda Yerlikaya, “İsimsiz”, 80x100 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 2022.....	117
Görsel.85: Funda Yerlikaya, “İsimsiz”, 90x100 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 2022	118
Görsel.86: Funda Yerlikaya, “İsimsiz”, 90x100 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 2022.....	119

Görsel.87: Funda Yerlikaya, “İsimsiz”, 90x100 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 2022 120

Görsel.88: Funda Yerlikaya, “İsimsiz”, 90x100 cm. Tuval üzeri yağlı boya, 2022..... 121



1. GİRİŞ

Jenny Saville günümüz resim sanatının önemli temsilcileri arasında görülmektedir. Eserleri birçok müze, galeri ve koleksiyoner tarafından kabul edilen sanatçı yaşayan en pahalı kadın ressam ünvanına sahiptir. Ayrıca tarihsel süreçte erkek egemenliğinde gerçekleşen resim sanatı alanına bir kadın olarak giren ve bu alanda birçok 'ilk'e ve başarıya imza atan sanatçı konumundadır. Sanat, kültür ve toplumsal alanda yaygın olan birçok algıyı yıkmıştır. Resim sanatını tarih ötesi bir anlayışla ele alan sanatçı, bu sanatsal dilin sınırlarını, anlatım olanaklarını genişletmiştir. Bu yönleri ile incelemeye değer görülmektedir.

Jenny Saville, tuval resmi, figür, geleneksel yaklaşım, eski ustalar gibi resim sanatı bileşenlerinin değer kaybına uğradığı bir zamanda ve ortamda, resim sanatının hem kendisine hem de bileşenlerine sahip çıkarak, resimsel ifadeyi zenginleştirmiştir. Kavramsal ve soyut etkilerin baskın olduğu dönemde sanatçı bu dinamiklerden etkilenmesine rağmen tuval resminden vazgeçmemiş, bunun yerine sentez oluşturma yoluna gitmiştir. Resimleri eklektik yapıda soyut ve figüratif eğilimler içerir. Ayrıca resimlerinde geleneksel öğeleri sentezleyerek çağdaş bir boyuta taşımıştır.

Jenny Saville'nin sanatı ile ilgili yapılan literatür taramasında eserlerinin içeriği ile ilgili yeterli sayıda araştırmalar yapıldığı bulgulanmıştır. Ancak eserlerinin biçimsel yapılanması üzerine kapsamlı bir araştırma yapılmadığı görülmüştür. Bu nedenle bu araştırma ağırlıklı olarak sanatçının resimlerindeki biçimsel yapılanmaya odaklanmıştır. Jenny Saville resimlerinde biçimsel yapılanma nedir? Eserlerindeki biçimsel yapının oluşum süreci, etkili olan faktörler, kuramsal dayanaklar nelerdir? sorularına cevap aranmıştır. Paralelinde bir resimde biçim olgusu ve bağlamları, tarihsel süreçte hangi resimsel biçimlendirme yöntemleri karşımıza çıkmaktadır, bu konu ile ilgili literatüre geçmiş, kuramcılarının görüşleri gibi tamamlayıcı nitelikteki konular da araştırılmıştır. Buradan yola çıkarak günümüz resim sanatında geline son durumla ilgili saptamalarda bulunarak literatüre katkı sunmak amaçlanmıştır. Eser çözümlemelerinde, bütünlüğün sağlanması adına gerekli görüldüğü yerde 'içeriğe' de yer verilmiş, içeriğe dair gerekli bilgilendirmeler yapılmıştır.

Jenny Saville'nin resimlerinin oldukça karmaşık ve kapsamlı bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Soyut, figüratif, geleneksel, çağdaş tüm bu ögeler Jenny Saville'nin eserlerinde yer almaktadır. Dolayısıyla, tek bir yaklaşım ile resimlerdeki biçimsel yapılanmayı ortaya koyabilmek güçleşmektedir. Yeni-dışavurumcu sanatçılar arasında kabul edilse bile, eserlerindeki çok yönlü biçimsel yapılanmanın tam anlaşılabilmesi ekseninde, araştırmanın koşut biçimde geniş tutulması, figüratif, soyut ve diğer yaklaşımlarla ilgili temel bilgilerin ve tarihsel sürecinin aktarılması zorunlu olmuştur. Resim sanatında figürasyon olgusu, soyut yaklaşımlar dışavurumcu eğilimler gerektiği ölçüde araştırma kapsamına alınmıştır, ABD ve Avrupa resim sanatı ile de sınırlandırılmıştır.

Araştırmanın ilk bölümünde figüratif biçimlendirme ve soyut eğilimlerin tarihsel süreçte ilk evreleri ve oluşum koşulları ele alınmıştır. Resim sanatında figüratif, soyutlama ve soyut kavramlarının ne olduğu ve ayırt edici özellikleri açıklanmaya çalışılmıştır. Figüratif resim dış gerçekliği temel alırken, soyut resimde gerçeklik görünenin ötesinde aranmaktadır, soyutlama ise iki kavram arasında geçiş niteliğindedir.

Soyut yaklaşımda evrensel değerlere yapılan vurgu, soyut sonrası figürasyonda karşıt bir tavır olarak değerlendirilen, bireysel ifadeyi ön plana çıkararak dışavurumcu geleneği başlatmıştır. Soyutlama olarak kabul edilebilecek dışavurumcu yaklaşımda figürlerde biçim bozma, abartı, renklerin içsel gerçekliği yansıtacak biçimde, doğal kullanımından uzaklaşılması gündeme gelmiştir.

İkinci bölümde ikinci dünya savaşı sonrası figürasyon ele alınarak sanatçı örnekleri ile yaşanan değişimler ve gelişmeler açıklanmaya çalışılmıştır. Kavramsal ve soyut sanatın figür ve tuval resminde oluşturduğu sorunlara yer verilmiş, yeniden tuval resmine dönüş olarak kabul edilen yeni-dışavurumcu yaklaşım üzerinde durulmuştur.

Üçüncü bölümde Jenny Saville'nin içinde bulunduğu toplumsal, kültürel yapı ve dönemin düşünsel iklimi, gerçeklik algısı araştırılarak sanatçının resimlerinin biçimsel yapılanmasına yansıması ortaya konmuştur. Jenny Saville resimlerinde biçimsel

yapılanma, bileşenlerine ayrılarak, eser örnekleri, sanatçının kendi ifadeleri, sanat kuramcıları ve eleştirmenlerinin yorumları ve kuramsal dayanaklarla analiz edilmeye çalışılmıştır.

Son bölüm araştırmacının, araştırma ekseninde gerçekleştirdiği uygulama çalışmalarına ayrılmıştır.

Araştırma nitel araştırma yöntemi ile gerçekleştirilmiştir. Nitel araştırmalarda sosyal olay ve olgular inceleme konusudur. Bilindiği gibi sosyal olgular ve olaylar, duruma göre değişkenlik gösteren, karmaşık yapıya sahiptirler bu nedenle açıklanması ve ölçülmesi güç olan konulardır. Nitel araştırma sosyal olay ve olguları açıklamak ve ölçmekten çok, anlamak ve keşfetmeyi amaçlar. Nitel araştırmada veri toplama gözlem, görüşme ve doküman analizi ile gerçekleştirilir ve olaylar, olgular doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül biçimde araştırmaya tabi tutulur (Yıldırım ve Şimşek, aktaran Karataş, 2015, s. 63).

Araştırma yöntemi doğrultusunda, sanatçı ile ilgili veriler, sanatçı ile yapılmış görüşme ve açık oturum kayıtları, sanat tarihçisi, eleştirmenleri ve kuramcılarının sanatçı ile ilgili görüş ve yorumlarını içeren dokümanların incelenmesi ile elde edilmiştir. Elde edilen veriler betimsel yöntemle analiz edilerek kategorilere ayrılmış, içerik analizi ile ulaşılan kavram ve kuramlarla dayanak oluşturularak, geçerlilik ve güvenilirlik sağlanmıştır. Sanatçının resimlerinden seçilen örnekler çözümlenerek biçimsel yapılanma derinlemesine incelenerek ortaya konmuştur.

2. BÖLÜM: RESİM SANATININ TARİHSEL SÜRECİNDE TEMEL EĞİLİMLER

Doğa karşısında güçsüz kaldığı durumları, araçlarla aşma yoluna gitmiştir. Zaman içerisinde kullandığı araçları geliştirerek onlara biçim verebileceğini görmüş ve benzerlerini de üretebilme yeteneğini kazanmıştır. İnsan varoluşunun köklerindeki bu büyük güçsüzlük duygusu ile güçlülük bilincini, doğa korkusu ile doğaya üstünlük yeteneğini yaratma her türlü sanatın başlıca özüdür (Fischer, 2017, s. 49).

Sanat yapıtını doğada bulunan diğer nesnelerden farkı kılan nedir? Doğada bulunan varlıklar da sanat yapıtında olduğu gibi bir biçime sahiptir. Ancak doğal biçimler belli bir amaca yönelik gerçekleşmezler, onları doğa yasaları meydana getirmektedir. Oysa sanatsal biçimler, belli bir içerik-öz doğrultusunda bir sanatçı tarafından meydana getirilir.

Sanat Yapıtı (Estetik obje)

Biçim: Duyulara hitap eden alan

Öz: Tinsel
gerçeklik, duyu
ötesi alan

Görsel. 1: Sanat yapıtının şeması

Sanat yapıtında içerik-öz, biçim ilişkisi pek çok düşünür ve sanatçının ilgilene geldiği kavramlardır. Bu düşünürlere göre, bütün madde, olabildiğince bir biçimde erir, biçim olur, biçim yetkinliğine ve böylece salt yetkinliğe erişir. Bu salt yetkin biçim gerçekliğin özüdür. Yeryüzünde her şey bir biçim ve madde birleşimidir; biçim ne denli ağır basarsa, madde o ölçüde pürüzlerinden kurtulur, eriştiği yetkinlik o ölçüde büyük olur (Fischer, 2017, s. 140).

Buradan hareketle özün madde içerisindeki yetkin biçim olduğunu söyleyebiliriz. Biçim bu yetkinliğe ulaştığı oranda özünü yakalamış olmaktadır. Öze yaklaşıldıkça maddesellik kaybolmaktadır.

Öz kavramının içerik kavramı ile aynı anlama geldiği düşünülse de öz, bir şeyin temel içeriği kabul edilmektedir. Öz vurgulanmak istenen temel düşünce, bir ileti, mesaj özelliği de taşımaktadır. Diğer bir ifade ile içeriğin biçimlenmesidir. Fischer (2017) özün devrimci dinamik, biçimin ise özü barındıran tutucu, durağan bir yapıda olduğunu ifade etmektedir. Ona göre öz, sürekli gelişme göstermektedir. Ona ayak uyduramayan biçimler eskimekte, eskiyen biçimlerin yerine yeni biçimlerin oluşturulması gerekmektedir.

Her sanat yapıtı bir gerçekliğin temsilini sunar ve bunu malzemeye şekil vererek yapar. Sanatçı malzemeye kendi tinselliğini aktararak var olmayan bir nesne yaratır. Görülemeyen gerçekliği malzeme içerisinde görünür kılar. Başka bir ifade ile estetik nesne ya da sanat yapıtı iki gerçeklik taşır ve bir özne ile var edilir, bu yönü ile diğer nesnelerden farklıdır. Sanat yapıtında bulunan iki gerçeklikten ilki, duyu organları ile algıladığımız somut olan kısmıdır. Tunalı'ya göre bu sanat yapıtının biçimini oluşturur. Diğerisi ise biçimle aktarılmak istenen duyu ötesi gerçekliktir (Tunalı, Estetik, 2002, s. 81). Bunu da içerik olarak düşünebiliriz. Bir başka ifadede biçim, “Bir şeyin şekli anlamına gelir. Plastik sanatlarda biçim derinlikle yakın ilişkilidir. Buna karşın resim sanatında biçim, bir tablonun tümünün yapı bakımından kuruluşunu ifade eder.” (Turani, 2020, s. 24).

Sanat tarihi sürecinde bir sanat yapıtında içeriğin ya da biçimin baskın olması gerektiği yönünde farklı tezler ortaya atılmıştır. İçeriğin baskın olması gerektiğini savunan eğilimlerde estetik öğeler, içeriği oluşturmaya yarayan araç olarak kullanılmaktadır. ‘Biçimci’ anlayışta ise içerik malzemenin kendisi olmaktadır. Sanat tarihi sürecinde yaşanan gelişmeler, bir sanat yapıtının biçimden veya içerikten yoksun olamayacağı, biçim ve içeriğin kaynaşıp birleşmesi ölçüsünde sanat yapıtında bütünlük sağlanabileceği düşüncesini doğurmuştur.

Sanat yapıtı içerik olarak kurgulandıktan sonra, bir sanatsal formda somutlaştırılır. Seçilecek sanatsal disiplin, malzeme kullanımı, estetik öğelerin kurgusal düzeni sanatçının biçimlendirme dilini oluşturmaktadır. Bu bağlamda görsel sanatlarda estetik değer içeren öğeler; renk, doku, ölçü, ışık, form, biçim, yön, aralık, nokta, çizgi vb. değerlerdir. Her ressam kendi eğilimi doğrultusunda sanatsal ifadesini ortaya koyacak yapıtlar üretir. Toplumsal, düşünsel, ekonomik, politik atmosferler de sanatsal ifade dilinin oluşumunda etkili olan faktörlerdir.

Sanat tarihi sürecinde resim sanatının biçimsel yapılanmasında figüratif ve non-figüratif (soyut) diyebileceğimiz iki temel yaklaşım karşımıza çıkmaktadır. Figüratif yaklaşım görünen dünyayı model alır, doğadaki dengeyi yakalamaya çalışır. Non-figüratif resim, kendi yasaları ve kendi doğasına odaklanmış özerk bir yapıya sahiptir. Soyutlama ise bu iki kavram arasında bir yerdedir. Soyutlamada figürler gerçekteki temsillerinden uzaklaşmıştır.

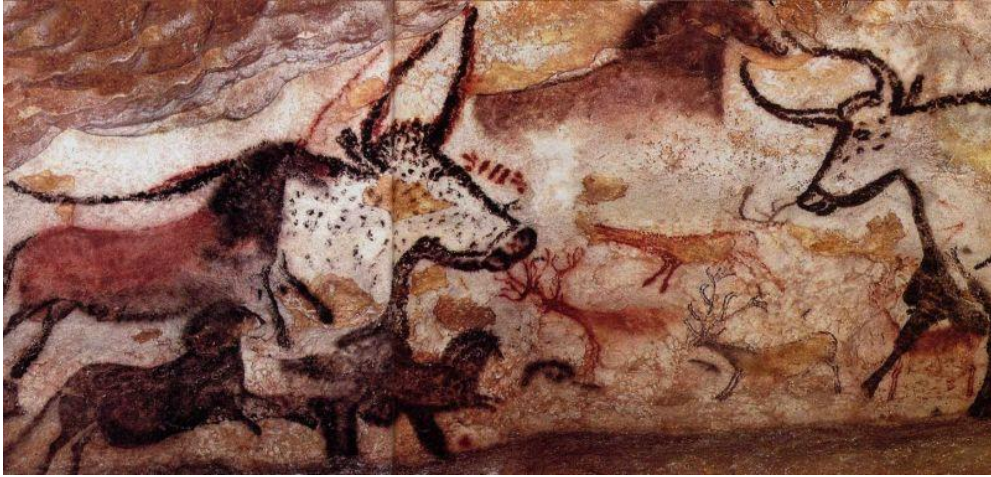
2.1. Figüratif Biçimlendirme

Figüratif resim, içerisinde figür barındıran resimlerdir. TDK' ya göre figür kelimesi Fransızca figure kelimesinden dilimize geçmiştir, resim ve heykel sanatında varlıkların biçimi olarak tanımlanmaktadır. Başka bir kaynakta:

“Figür, betimlenmiş doğada rastlanan ya da düşsel her tür varlık ve nesnelerin genel adı. Türkçedeki “beti” sözü ile eş anlamlı düşünülebilirse de beti sanat yapıtında betimlenen her tür gerçeklik için kullanılabildiğinden, daha geniş anlamlıdır. Oysa figür daima sanat dışı alanlardaki gerçekliklere gönderme yapar. Figüratif sanat, Resim ve heykel sanatında yalnızca gerçek varlık ve nesnelere gönderme yapan betileri kullanan sanat anlayışı.” (Sözen & Tanyeli, 2020, s. 108).

Figüratif resim doğada bir denge, bir uyum olduğunu kabul eder ve doğal biçimlerle bu dengeyi yakalamaya çalışır. Genel anlamda insan betimlemesi olarak düşünülse de dış dünyaya ait herhangi bir obje, doğadan bir kesit, günlük yaşamdan bir sahne yine figüratif, figürasyon, betimleyici resim alanı içine girer.

Bilinen ilk resimsel anlatımlar ilkel toplumların kayalara mağara duvarlarına yaptıkları insan hayvan figürleri ve geometrik biçimlerdir. Bu resimler ucu sivri taş kemik gibi malzemelerle oymak, kazımak çizmek, toprak renkleri ile boyamak suretiyle oldukça sınırlı malzeme ile üretilmişlerdir. Bu resimlerin yapılış amacına yönelik farklı görüşler ileri sürülmektedir: Avlanmayı öğrenmek, av hayvanlarını tanımak, onlar üzerinde büyüsel güç elde etmek, avlanmayı resim yapmayı öğreten ruhları temsil etmek, görüşlerini sıralayabiliriz. Hangi amaçla yapılmış olursa olsun bu resimlerin, çoğunlukla o dönemde yaşayan insanın yaşantıladığı görsel birikiminin bir yansıması olduğu görülmektedir. Bu resimlerde görünen dünya, hayvanlar, nadiren insanlar, ruhani anlama sahip olduğu düşünülen soyut işaretler betimlenmiştir.



Görsel. 2: Lascaux Mağarası (Fransa)

<https://arkeofili.com/tarih-oncesi-donemden-11-magara-sanati/>,

Girit, Mezopotamya ve Mısır gibi tarih sahnesine çıkan eski uygarlıklarda resim sanatlarında figüratif biçimlendirme ile karşılaşmaktayız. Resimlerin genelinde figürler, soyutlama biçiminde, hiyerarşik düzende bulunmaktadır. Perspektif kullanımı görülmemektedir.

Mısır sanatı kavramsal bir anlatıma sahiptir. Biçim dili de bu yönde oluşturulmuş, katı kuralları nedeniyle de değişime uğramadan 3 bin yıl varlığını sürdürmüştür. Mezar duvarlarında bulunan kabartma ve resimlerde kullanılan figürler, yeniden dirileceğine inanılan, ölen kişiye eşlik edecek insan ve hayvan imgeleri olarak düşünülmüştür. Bu resimsel ifadeler soyut anlamlar yüklüdür ve zaman ötesini betimler.



Görsel. 3: Tutankamon'un Lahdi, F: National Geographic

<https://arkeofili.com/tutankamonun-mezarinda-gizli-oda-arastirmalari-suruyor/>,



Görsel. 4: Resim 3. Hesire'nin portresi. Kendi mezarının tahta kapısından. Yükseklik 115 cm. M.Ö. 2778-2723 dolayları. Mısır Müzesi, Kahire.

http://www.jshsr.org/Makaleler/1245240520_8_2018_5-17.ID366.%20Melek%20c5%9eAHAN_284-292.pdf,

Mısırlı sanatçılar soyut kavramları resimle ifade ederken doğayı aslına sadık bir biçimde betimlemeyi gereksiz bulmuşlardır. Bunun yerine, hiyeroglif yazısındaki simgesel anlatımın etkisiyle hem betimlemeyi hem de anlatımı birleştirerek soyutlama yoluna gitmişlerdir. Mısır üslubuna ait insan figürünü ele alırsak: Ressamlar insan

figürünün en iyi olduğunu düşündüğü görüş açılarını birleştirerek; baş, el ve ayakları yandan; göz, omuzlar ve göğüsü önden çizmişlerdir. Bu resimlerde şematik bütünlüğe önem verilirdi, herhangi bir organı görünmeyen figür eksik kabul edilecek ve işlevini gerçekleştiremeyecekti. Bu nedenle perspektif kısaltımı uygulamaktan ya da eksik çizimlerden kaçınıldığı düşünülmektedir.

Batıda, sanatın ve kültürün evrimsel gelişimine ciddi katkılar sunan Yunan (M.Ö. 750) sanatının Mısır sanatından devraldıklarının üzerine ekleyerek yoluna devam ettiği söylenebilir. Vazolar üstündeki resimlerde 5. Yy. da kısaltma ve uzamsal betimlemenin bulunduğu 4. Yy. da ışık efektlerinin kullanıldığı görülmektedir (Gombrich E. H., 2015, s. 99).

Gerek heykel gerek resim sanatının biçimsel yapılanmasında Yunan anlatı sanatının etkili olduğu ileri sürülmektedir. Bu anlatılarda “ne” yin yanında “nasıl” ın da betimlenmesine önem verilmekte idi. Örneğin insan betimlemesinde sadece dış görünüş değil ruh hali de aktarılmaya çalışılmakta idi dolayısıyla bir canlandırma, anlatının gerçek olduğu izlenimi yaratma ihtiyacı doğmuş olmaktadır. “Nasıl” ı betimleme isteği sanatçıları uzamsal betimlemeye, görsel etkileri araştırmaya yöneltmiştir. Doğa sorgulanmış ve incelenmeye başlanmıştır. Heykelde matematiksel orantılar ve mantıksallık düzeni kutsanmış, heykeltıraş Polikletos (M.Ö. 450-420) klasik düşünceyi meydana getiren bir insan orantıları sistemini formüle etmiştir (Farthing, 2012, s. 50).

Resim sanatında ise yanılsama araçları keşfedilmiştir. Yanılsamacı resim sanatının, antik çağda sahne dekorlarının resimlerinden kaynaklanmış olması raslantı kabul edilmemektedir. Anlatıcı nitelikteki sanatın betimlenmesi izleyicide hayali bir sahnenin önündeymiş gibi bir izlenim yaratma amacını güder. Bu bağlamda uzamsal betimleme ve görsel etkilerin kullanımı zorunlu hale gelmektedir. Resim sanatında zaman ötesinin yitirildiği, tek bir bakış açısından tek bir anın sergilendiği bir tutum karşımıza çıkmaktadır. İzleyicinin imgeleminden yararlanma fikri, eski sanatın şemasal bütünlüğünü kırarak, rakursi (perspektif kısaltımı) ya da arkası dönük figür kullanımını olanaklı hale getirmiştir Böylelikle görünmeyen ya da eksik kalan çizgileri, izleyici kendi imgeleminde tamamlayacaktır.

Yunanlıların ardından gelen Roma ve Bizans toplumunda soru sorma ve doğayı sorgulama kültürünün devam ettirilmediği görülmektedir (Gombrich E. H., 2015, s. 125). Resim sanatında biçimler dağarcığı yeni amaçlara uyarlanarak Yunan yanılsamacılığının elde ettiği başarılar birer birer terk edilerek 15.yy. Rönesans aydınlanmasına kadar yanılsamacı resim adına herhangi bir ilerleme sağlandığı söylenemez.

Hristiyanlık dininin yayılması ile Orta Çağ resim sanatı özellikle batı coğrafyasında figüratif olmakla birlikte kutsal kitaptaki metinleri anlatma yoluna girer. Bu dönemde resim sanatında Hz. İsa ve Meryem Ana resimlerinin belli kurallar çerçevesinde, sıradan insanlardan farklı olarak betimlenmesi anlamına gelen “ikon” geleneği ile karşılaşmaktayız. Figür dağarcığından kullanılan figürler neredeyse tek tip ve ifadesiz olarak karşımıza çıkmaktadır.

Orta Çağ resim sanatında, betimsel anlatının yerini yine simgesel anlatıma bıraktığını görmekteyiz. Orta Çağ resimlerinin,

“Varoluşların merkezleri olarak gerçeklik merkezleri vardır. Söz konusu gerçekliklerin kendi yasalarını koyarak, dolayısıyla kendisine ait bir biçim kazanarak yoğunlaştığı yerlerdir bunlar. Reel olarak var olanın içinde herhangi bir şemayı doldurmaya yarayacak, diğerlerinden farksız ve edilgin bir materyal olarak görülebilecek hiçbir şey yoktur.

...Bütün bu nedenlerle biçimler kendi canlılıklarına uygun olarak düşünülmeli ve bu bilgiye uygun olarak kendi kendisiyle temsil edilmelidir, sonradan iliştilmiş perspektif kısaltması aracılığıyla değil. Ve sonuç olarak şu geçerli oluyor: Mekân ne tek biçimli yapılanmamış bir mekândır ne de basit bir kategoridir. Aksine özgül, zaman içinde düzenlenmiş bir gerçekliktir ve bu gerçeklik her yerde farklılıklar gösterir dahası içsel bir düzene içsel bir yapıya sahiptir.” (Florenski, 2021, s. 70) .



Görsel. 5: Ayasofya güneybatı kapısındaki Meryem mozaîğindeki ters perspektif kullanımı,

<http://indicium-levis.blogspot.com/2013/01/ters-perspektif.html>.

Bu dönemde resim sanatının kendine özgü bir gerçekliği ve kendine özgü yasaları vardır. Yanılsamacı biçimlendirmeyi tek doğru biçimlendirme olarak kabul eden sanat kuramcılarına göre Orta Çağ resim sanatı çocukça, eksik ve hatalıdır. Bu resimlere yakından bakacak olursak bazı sanat kuramcılarına göre hata kabul edilmeyecek derecede sistematik biçimde uygulamalar görülmektedir. Doğrusal perspektifin gerektirdiği düzenleme ile orantısal hesaplara uyulmadığının vurgulu bir şekilde ifade edilmesi, tersten perspektif uygulandığı düşüncesini ortaya koymaktadır.

Resim sanatında 15. yy. Rönesans aydınlanma dönemine kadar olan süreçte genel bir yorum yapmak gerekirse resim yüzeyi düzlemsel bir yapıya sahiptir. Bütünlüklü bir derinlik algısı, üç boyutluluk görülmez. Bazı dönemlerde, Antik Yunan gibi, perspektif uygulamaları ile resimsel ifadede yanılsama etkisi yaratılmış olsa da resimsel düzenleme bütünlük oluşturacak bir niteliğe ulaşamamıştır. Doğada var olan biçimler tek tek özgül özellikleri ile resimsel betimlemede kullanılmıştır. Alois Riegel'e göre Eskiçağ uygarlıklarında budunlar:

“Nesneleri karmaşık ve belirsiz olarak duyuları ile kavrarlar figüratif sanatların aracılığı ile tek tek bireyleri bu karmaşık yığından koparıp alırlar, belirli, kapalı birlikler halinde ortaya koyarlar. Bütün Eskiçağ figüratif sanatı, böylece en son ereğini, dış dünyaya ait nesneleri açık maddi bireyliği içinde kopya etmede ve böylece doğada dış nesnelerin apaçık görünüşü karşısında, maddi bireyliğin doğrudan doğruya inandırıcı ifadesini bulandırabilecek,

zayıflatabilecek her şeyden kaçınmada ve onları ortadan kaldırmada ararlar” (Riegel, aktaran Worringer, 2017, s. 30).

Böyle bir sanatsal istemin sonucu, yüzeye yaklaşan resimsel betimleme, uzayın betimlenişinin bırakılması ve biçimlerin tek tek kopya edilebilmesi olmuştur. Oysa üç boyutluluk art-ardalık gerektiren bir düzenlemedir, art-ardalıkta nesnelerin maddi bireylikleri kaybolur, derinlik boyutu perspektif ve ışık-gölge ile verilir.

Rönesans öncesi resim sanatında kapsayıcı bir perspektif bütünlüğün olmaması sürekli mekân algısını engeller niteliktedir. Belli bir ölçü uygulanmayan art-ardalık, farklı ufuk çizgilerinin bulundurulması, farklı bakış açılarına göre düzenleme, mekânda kesinti, süreksizlik yaratır ve sonsuzluğun betimlenmesini olanaksız kılar. Temsil edilen mekân yığma bir mekân olarak kalmaktadır sistematik mekâna dönüşmemiştir. Bu nedenle Rönesans öncesi resim sanatı “mekânsallığın hanesine yazılacak her artı puan için adeta maddesellikten ödün vermek zorunda kalmakta böylece mekân gerçekten de nesneleri kemiriyormuş, nesnelerden beslenip onları tüketiyormuş gibi bir görüntü ortaya çıkmaktadır.” (Panofsky, 2017, s. 26). Cisimler arasındaki mekân temsilini yapmaktan kaçınmanın sonucu olarak, eski sanat daha katı, yoğun ve ahenkli bir görünüme sahiptir.

15.yy.’da başlayan Rönesans’la birlikte resim sanatında 19.yy.’a kadar gelişerek varlık gösterecek natüralist yaklaşım egemen olur. Natüralizm;

“Güzel sanatlarda ışık-gölge, oranlar, renk değerleri ve karakteri optik görüş içinde yansıtma anlayışıdır. Bu anlayışta bir eser doğayı detayları ile içine alır. Natüralizmde doğaya mümkün olduğu kadar sadık kalınır. Natüralizmi realizm ile karıştırmamalıdır. Yani gerçekçi anlayış ise bir şeyin gerçek karakterini göstermek için onu gerçek unsurlarını örten detaylardan ayırarak ortaya çıkarma işidir. İdealizm ise natüralizm ve realizmin aksine insanın bir ideale göre anlatım görüşüdür. Bir sanat eserinde bazen bu görüşlerin birbirlerine çok yakın olduklarını gözlemleyebiliriz. Barok ile gelişir. 19. yy. peyzaj resmi natüralizmi çok kullanmıştır.” (Turani, 2020, s. 103).

Natüralist betimlemede simgesel anlatım görülmez görünen dünya olduğu gibi aktarılmaya çalışılır. Bu dönemde gerçeğe yakınlık sanat kriteri haline gelmiştir. Bir eserin başarısı gerçeğe yakınlığı ile ölçülmektedir. İlk sanat tarihçisi kabul edilen Giorgio Vasari'nin Sanatçıların Hayat Hikâyeleri adlı kitabında eserleri yorumlarken sıklıkla şu ifadelerle yer vermektedir:

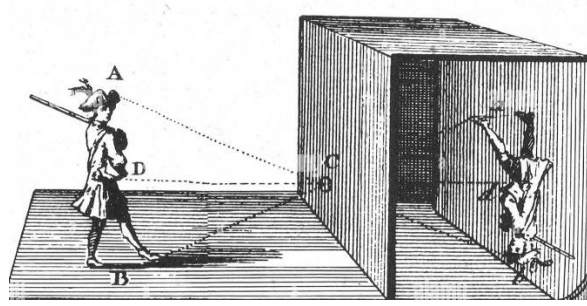
“...o kadar korkmuştur ki kaçıp gitmeye can atıyormuş gibi görünür... perspektif anlayışını öyle ortaya koymuştur ki bina yavaş yavaş gözden kaybolur gibidir...birtakım portreler öyle güzelmiş, öyle iyi icra edilmiş ki tek eksiği konuşma yetisiymiş...” (Vasari, 2013).

Bu ifadeler o dönemde görünür gerçekliğe yakınlığın, bir başarı ölçütü olarak kabul edildiğini göstermektedir.

Sanatta görünür dünyanın aslına sadık bir biçimde temsili gözleme dayalı bilimlerin gelişmesi ile koşut gider. Rönesans perspektifi ve fotoğraf “doğal görme” arayışının çabalarıdır. Camera obscura 17. ve 18. yy. Avrupa'sında gözleme dayalı bilimlerin gelişmesine dahil edilir. Işık, mercek ve gözün işleyişi hakkında edinilen bilgiler sonucu bazı keşifler gerçekleştirilir. Bu keşiflerin arasında 15.yy.' da doğrusal (merkezi) perspektifin bulunuşu, Galileo'nun kariyeri, Newton'un tümevarımsal çalışmaları ve İngiliz ampirizminin¹ ortaya çıkışı sayılmaktadır (Crary, 2019, s. 41).

En ham tanımıyla camera obscura, karanlık ve kapalı bir mekân içerisine küçük bir delikten giren ışığın deliğin tam karşısında duran duvara ters bir imge oluşturması düzeneğidir. Camera obscuranın yapısal ve optik ilkeleri hem görme işlevinin keşfedilmesini sağlamış hem de gözlemci öznenin dış dünya ile ilişkisindeki konumunu belirleyen metaforik anlamlar kazanmıştır.

¹Tüm bilgilerimizin deneyimlerimizden kaynaklandığını savunan öğreti.



Görsel. 6: Camera obscura (Karanlık oda)

<https://sorhadi.net/d/96209-karanlik-oda-camera-obscura-nedir-ozellikleri-nelerdir>, erişim tarihi: 15.06.2022

1500'den 1700 lere kadar olan süreçte camera obscura ve gören özne arasında benzerlik kurulmuş bu benzerliğe göre dış dünyadan gelen veriler, insan gözünden (duyu organları) içeriye girerek bilgi oluşumunu sağlamaktadır. Merkeze insanı alan Rönesans hümanizm düşüncesi ile koşut bu düşünce sistemine göre camera obscura hakikatin temsilcisi konumundadır. Camera obscura, fiziksel optik bilminde bir model olarak yerini korumuş ve hem ampirist hem de rasyonalist² düşünce geleneğinde, gözlem sayesinde dünya hakkında nasıl hakiki çıkarsamalar edinilebileceğine ilişkin bir model olmuştur. Ancak 19.yy.'a doğru bu konumu sarsılacak, yeni bir öznellik etkisi hâkim olacak bir bireyselleştirme süreci gerçekleşecektir. Yani gözlemci özneyi, çevresini saran karanlığın içinde yalıtılmış, kapatılmış ve özerk biri olarak tanımlayacaktır (Crary, 2019, s. 54). Fizyoloji ve psikoloji bilimlerinin ortaya çıkması ile insan bedeninin işleyişi üzerine daha derin bilgiler ortaya çıkacaktır. Bu bilgiler duyulara bağlı bilginin yanıltıcı olabileceğini gösterecek, hakikate dış dünyadan, duyulardan bağımsız, zihinsel çıkarımlarla ulaşılabileceği iddia edilecektir. Hatta Descartes, 'algı ya da algılarımıza yol açan eylem görme değildir...yalnızca zihnin bakışıdır' diyerek dünya hakkındaki bilgilerimizi görebilmeye bağlayan düşüncelere meydan okuyacaktır. 'Herhangi bir şeyi görebilmemi sağlayan, gözlerim dahi olmayabilir' diyecektir (Crary, 2019, s. 58).

Camera obscura betimleyici ve ampirik görme tarzı ile Batı sanatına yeni sanatsal olanaklar sunar. Resimsel betimlemede dış gerçekliği yakalamak nihai hedef

²Akılcı, çıkarıma dayalı bilgi

haline gelir ve Rönesans'tan Modern sanatın başlangıcına dek geçen sürede, gelişerek ilerleyen bir çizgiye sahiptir. Doğrusal perspektifin bulunması ile resimde üç boyutluluğun, sonsuzluğun temsil edilmesi olanağı doğar. 15.yy.'da doğrusal perspektifi ilk bulan mimar Brunelleschi kabul edilmektedir. Ressam Masaccio ise onun teorilerini resim düzleminde derinlik algısı yaratmakta kullanmıştır.

Perspektif Latince bir sözcüktür “içinden bakmak” anlamına gelir. Bir kuram olarak tanımı:

“Işığın normal olarak düz çizgiler halinde yayılması gerçeğine dayanır, bu nedenle de uzaydaki herhangi bir nesnenin yüzeyinden yansıyan ışık ışınlarının belirli bir noktaya ulaşacağını saptayabiliriz. Bu İtalyan Rönesans'ında resim yoluyla temsil açısından önemli hale gelen görsel koni ya da görsel piramit şeklinde optik³ kavramdır. İtalyan Rönesans'ında bu tür bir temsil ilk olarak görsel bir koni içinde enine bir kesit olarak tanımlanmıştır (Gombrich E. H., 2015, s. 189).

Görme piramidini kesen düzlemsel kesit görme merkezini bir nokta olarak düşünür ve temsil edilecek mekân konstrüksiyonundaki tüm noktalarla tek tek birleştirilerek oluşturulur. Bu yüzeydeki tüm ortagonaller⁴ gözden projeksiyon yüzeyine dik çizgiler indirilerek belirlenen ufuk çizgisi üzerindeki merkezi kaçış noktasında birleşir. Doğrultuları ne olursa olsun paralellerin kaçış noktaları ortaktır. Bu mekân konstrüksiyonunda nesnelerin önden arkaya doğru dizilmesinde küçülme oranı hesaplanabilir hale gelmektedir.

Böyle hesaplamaya dayanarak oluşturulmuş, sonsuz, sabit ve homojen olan bu mekân iki varsayımdan hareket eder: Bunlardan ilki hareketsiz tek bir gözle bakılıyor olmasıdır; diğeri ise düzlemsel ara- kesitin optik imgeye⁵ eşdeğer bir kopyası olduğudur (Panofsky, 2017, s. 11). Modern sanat bu koşulları dayanak göstererek

³Optik: Görmeye ilgili olan. Işık ve görme olaylarını inceleyen fizik kolu.

⁴Ortogonal: Dikey, başka bir doğruyla kesiştiğinde onunla dik açı oluşturan doğru çizgi.

⁵Optik imge: Görünen dünyanın bilincimize ulaşmasını sağlayan psikolojik koşullara tabi olan imge. Retina imgesi ise fiziksel gözümüzde oluşan mekanik koşullara tabi olan imgedir.

betimsel resmin gerçekliği yansıtmadığını ileri sürecektir. İnsan zihni gözde meydana gelen iki ayrı retina imgesini birleştirerek sentez bir imge algılamamızı sağlamaktadır, bu da optik imgeyi gerçeğinden farklı kılmaktadır dolayısıyla duyular yanıltıcıdır. İnsan zihninde oluşan görsel temsil hareketsiz bir anın görüntüsüdür oysa hayat devingendir her hareketimizde zihnimizde yeni bir görsel fenomen oluşmaktadır. Betimleyici resmin temsil ettiği gerçeklik, tek bir öznenin, tek bir noktadan baktığı, tek bir anın görüntüsüdür dolayısıyla öznel ve geçicidir. Soyut resim bunu reddedecek gerçekliği evrensel olanda arayacaktır.

Perspektif yasalarının keşfedilmesi ile betimsel resimde cisimsel-doluluktan uzamsal-derinliğe geçiş gerçekleşir. İlkel sanatta yüzeysel olan düzenleme Rönesansta derinlik oluşturacak bir biçim kazanır. Resimde yüzeysel kesitleri oluşturan çizgiler yüzeye vurgunun azalması ile önemini kaybeder. Keskin çizgiler derinlikte gevşer ve birbirini izler. Yan-yana olan dizilim ağırlığını kaybeder, öndeki bölümler ile arkadaki bölümler arasındaki ilişki daha çok vurgulanarak art ardalık sağlanır. Art ardalık resimsel düzlemde kademeli paralel kesitler halinde düzenlenirken, diagonal yönde dizilimin eklenmesi ile kompozisyona devingenlik kazandırılarak gözün derinliğe yönlendirilmesi gerçekleştirilir (Wölfflin, 2015, s. 89).

Sonsuzluğun betimlenebilir olması resmin düzenlenmesinde tektonik(kapalı) biçimlendirmeye ilave olarak, atektonik(açık) biçimlendirmeyi kazandırır. Wölflin'e (2105) göre tektonik düzenlemede içerik ve çerçeve sanki birbiri için düzenlenmiştir. Resim çerçevesi dikkate alınarak yatay-dikey vurgusu, simetrik düzenleme, merkezi figür ve ona göre düzenlenmiş çevre, diğer tektonik düzenlemelerdir. Bunların tersi durumu da atektonik biçimlendirme olarak isimlendirilir. Tektonik biçimde içerik ve uzam ilişki içindedir, atektonik biçimlendirme ise uzam ve içerik ilişkisi raslantısaldır. Resim görünen dünyadan alınmış herhangi bir kesit izlenimi verir.

Figüratif resimde Empresyonizme kadar geline süreç nesneyi merkezine almaktaydı. Empresyonizm özneyi merkezine alır ve madde dünyası duyumlardan oluşan bir gerçeklik olarak kabul edilir. Renk artık görsel niteliğini kazanmaktadır. Biçimlerin konturları erimiş resim yüzeye yaklaşmıştır.

2.2. Soyut Eğilimler

1400'lerden başlayıp 1900'lara kadar yaklaşık dört yüz yıl Batı resim sanatında etkisini gösteren natüralist anlayış empresyonizm ile doruk noktasına ulaşır. Görünen gerçekliğe en çok yaklaşıldığı an doğayı, yerleşik düşünce kalıplarından ve duygulardan arınmış bir şekilde salt görüldüğü gibi betimlemek olmuştur. Bu aynı zamanda resimde biçimin sınırlarının eridiği, resim yüzeyinin tekrar, fakat ilkel sanattan farklı olarak bilinçli bir şekilde vurgulanmaya başladığı bir dönüm noktasıdır. Arkasından gelen Post-empresyonizm sanat kuramcıları tarafından Modern sanatın başlangıcı kabul edilmekte ve yaklaşık 1970'lere kadar uzanan bir tarihsel süreci kapsadığı ifade edilmektedir. Avrupa'da toplumsal ve politik devrimlerin gerçekleştirildiği bu dönemde Batı Avrupa kültürü de endüstriyel hale gelmiş, kentli olma oranı giderek artmıştır. Laikliğin yaygın hale gelmesi insanların günlük yaşamında dini organizasyonların önemini azaltmıştır. Sanatçılar, eski sanatsal himayenin ortadan kalması ile daha özgür bir biçimde sanatsal üretimlerde bulunma olanağı elde etmişlerdir. Yeni kapitalist düzenin oluşturduğu sanat piyasasında güçlenmek ve var olabilmek yeni, farklı ve ileride olmayı gerektiriyordu. Bu itki, tıpkı bilimsel çalışmalarda olduğu gibi sanatsal çalışmalarda da deneysel yollara gidilmesinde etkili oldu (Barrett, 2014, s. 51).

Modern sanatın özünde ilerleme bulunur. Modern sanat, geleneklere bağlı kalmayı kabul etmez. Önemli olan sanatçının doğayı eskimiş kurallara göre değil, çağın gereklerine göre yorumlaması, keşiflerde bulunması, risk almasıdır. Bu da öncü (avangard) ruhuna sahip olmakla mümkün olur. Sürekli ilerleme fikri modern sanatçıların geleneksel sanat kalıplarını aşarak özgün, yenilikçi sanat yapıtları üretmelerine olanak sağlamıştır. Kısa süreli aralıklarla gerçekleşen sanat akımları yayınladıkları manifestolarla felsefi sanatsal çerçevelerini açıklamışlardır. Bu yönüyle Manifestolar Çağı olarak da adlandırılır (Danto, 2014, s. 71)

Geleneksel ya da mimetik dönemde sanat eleştirisi, görsel gerçekliği yakalamak üzerinden yapılmaktaydı. Modern sanat ise 'sanat nedir?' sorusunu sorarak, sanatın felsefi tanımını yaparak, bu tanıma uymayan tüm sanatı dışlayan bir niteliğe bürünmüştür. Gerçekliğin, sanatın özünde aranması gerektiği fikri hakimdir.

Sanatçılar artık gerçekliği taklit etme kaygısından uzaklaşıp, gerçekliğin içlerinde uyandırdığı duygulara nesnel bir anlatım sağlama kaygısı gütmüşlerdir. Bu bağlamda betimleyici sanattan soyuta doğru bir ilerleyiş gerçekleşmiştir. Modern Sanat Soyut sanatla özdeşleşmiştir.

‘Soyut’ kavramı ‘gerçek’ kavramının karşıtı olarak düşünülür. “Gerçek” deyince çoğunlukla duyu organlarımızla algıladığımız, bizim dışımızda, bizden bağımsız olarak var olan varlıkların dünyası akla gelir. Duyularımızla kavradığımız tüm nesneler böyle bir gerçeklik dünyasıdır. Algıladığımız dünyanın düşünce haline getirilmesi ise soyutlama olarak adlandırılmaktadır. Tunalı’ ya göre duyusal (ampirik) obje, bireysel özelliği ile zaman mekân içerisinde duyu organları ile kavranan bir gerçekliktir, soyut (düşünsel) obje ise genel, ideal özellikleri ile zihnimizde yer alan kavramlardır (Tunalı, 2020, s. 144). Örneğin kalem deyince zihnimizde oluşan kalem kavramı, zamandan mekândan bağımsız, ideal ve tüm kalemleri kapsayacak şekilde genel özellikte soyut (düşünsel) objedir. Zaman ve mekân içerisinde rengi, boyu gibi tikel özellikleri ile algıladığımız kalem ise gerçek (duyusal) objedir.

Soyut sanat doğadan bağımsız, salt biçimler dünyasıdır. Soyut sanat soyutlama ile karıştırılmamalıdır. Bu kavramlar birbirinden farklıdır. Soyutlayıcı sanatta doğa ile olan bağ tamamen koparılmaz, bu bağ biçim ilgisi yönünde devam eder. Diğer bir ifade ile, soyutlamada figür izlerine rastlanır, doğal biçimlerde stilizasyon, deformasyon ya da şematize etme söz konusudur. Sanat yapıtları biçimsel analizler niteliğindedir. Soyut sanatta ise figür bulunmaz, doğadaki nesnelerin betimlenmesi yerine, onların anlamının ifade edilmesi dolayısıyla duyulur gerçekliğin değil, düşünsel gerçekliğin ifade edilmesi gündeme getirilmiştir.

Soyut resimde nesne değil nesnenin anlamı önemlidir. Sanatçı soyut düşünsel varlıkla ilgi içine girmektedir. Bu nedenle duyumsal varlık olan sanat nesnesine resimde gerek kalmamaktadır. Diğer açıdan, nesnenin aslına sadık bir biçimde resminin yapılmasının mümkün olmadığını ileri süren sanat kuramcıları bulunmaktadır. Bu nedenle aslına sadık betimlemenin gereksiz olduğunu ileri sürmektedirler. Dünyayı “masum gözle” görmek imkansızdır. “Elde edilmesi çok güç bir görme söz konusudur ve göz için görmeyle ilgili tarihsel kod ve geleneklerin

ağırlığı altında ezilmeyen bir bakış açısı talep eder ki, bu konumdan hareketle görme, içeriklerini maddeleştirmiş ‘gerçek’ bir dünya haline getirme zorunluluğu olmaksızın işleyebilir.” (Crary, 2019, s. 111). Diğer bir anlatımla “masum göz” kör bir insanın aniden görmeye başlaması, zihninde görmeye dair hiçbir kodun bulunmaması durumudur. Gombrich (2015) “masum gözle” resim yapılamayacağını araştırmalarında bulgulamıştır. Ona göre temsile dayalı resim yapmak bir uyarılama sürecidir. Yaşantı ve gelenekle zihinde oluşan görsel kodlar, görünen nesneye uyarlanmaktadır ve ortaya çıkan resim de bu uyarılamanın bir ürünüdür. Bu ifadeye göre yaşantı ve gelenek sonucu oluşan görme biçimleri söz konusudur. Yansıtma, beklenti, zihinsel yönelim gibi psikolojik faktörler de eklenince, görünen gerçekliği yansıtma olanağı zayıflamaktadır.

Pavel Florensky (2021), Ervin Panofsky (2017) gibi araştırmacılar da sanatın görünen gerçekliği tam yansıtamayacağını ileri sürmektedirler. Perspektifle ilgili araştırmalarında elde ettikleri bulgular arasında en büyük dayanak: uzama ait görüntünün yansıması gözün üzerinde oluşmaktadır. Ancak insanda iki göz vardır dolayısıyla zihinde oluşan ve algılanan görüntü, sağ ve sol retinada bulunan görüntünün sentezidir. Bu durumu, bir gözümüzü kapatınca, görüntünün nasıl değiştiğini deneyleyerek anlayabiliriz. Gözde oluşan görüntü dünyanın tek bir noktadan bakılan, tek bir anda oluşan görüntüsüdür.

Gözün işleyişine dayalı elde edilen bulgular, algı yasaları, insan yaşantısı ve geleneklerle oluşan görme biçimleri temsili sanatın gerçekliği yansıtamayacağı inancını geliştirmiştir. Asıl gerçekliği arayan Soyut sanat bu nedenlerle temsilden uzaklaşır.

Claude Monet, Paul Cezanne, J.M.W. Turner ve J.M. Whistler, resim sanatında biçimsel arayışlara giren ve boyasal etkileri ön plana çıkaran ilk ressamlardır. 20. Yy. başında Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm gibi akımların genel eğilimi soyutlama kabul edilmektedir. Figürle olan bağ tamamen koparılmamıştır. (Antmen, 2019, s. 79). İfadeyi güçlendirmek ya da soyutlama işi için nesne görüntüsü kasıtlı olarak bozulmuştur. Biçim, renk, resimde düzlemsellik çözümlemeleri soyutlama ekseninde devam eder.



Görsel. 7: Paul Cezanne, “Mont Sainte-Victoire”, 73x92 cm. Tuval üzerine yağlıboya, 1904-6

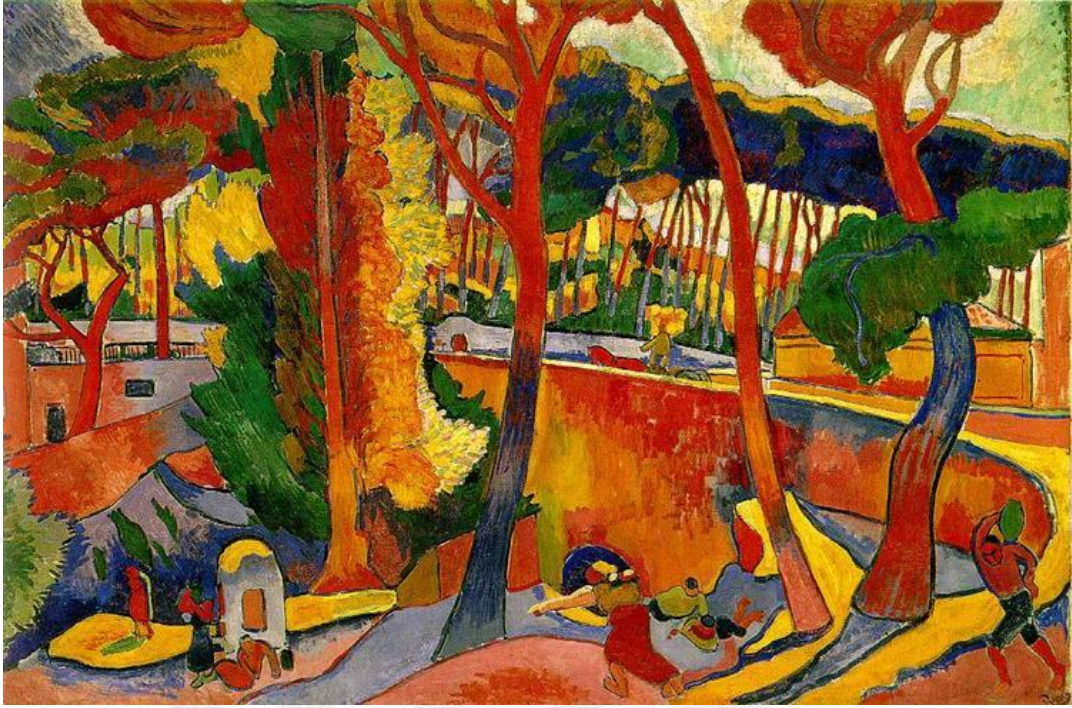
<https://www.wga.hu/frames-e.html?html/c/cezanne/5/3victor2.html>,

Cezanne ile başlayan renklerin geometrik bloklar halinde kullanımı, Gauguin’in rengi düz alanlar ve sembolik anlamlar içerecek şekilde kullanması ile devam eder. Matisse çocuksu denecek ilkelikte resimler yapar ve kullandığı renkler betimsel özelliğinin ötesinde duygusal anlam içermektedir.



Görsel. 8: Paul Gauguin, “Vision of the Sermon (Jacob Wrestling with the Angel)”, 74.4x93.1 cm. Tuval üzerine yağlıboya, 1888

<https://www.sanatinoykusu.com/paul-gauguin/>, erişim tarihi: 15.05.2021



Görsel.9: Andre Derain, Estaque, TüYB, 1905, Özel Koleksiyon

Doğanın betimleyici değil kavramsal bir yorumunu yansıtan kübistler, tek merkezli perspektifsel düzenlemeye, eş zamanlı çok bakış açılı bir düzenleme getirerek resimsel bütünlüğü parçalar. Farklı malzemenin yapıştırılması ile oluşturulan kolaj tekniği de benzer bir etkiyle malzemenin sınırları üzerinde yeni fikirler doğmasına olanak sağlar. Fütüristler hız ve hareketi betimlemek amacıyla çoklu bakış açısından ve parçalı düzlemsel yapıdan yararlanır Doğanın temsilinden uzaklaştıkça doğal biçimler geometrik şekillere indirgenir ya da parçalara ayrılarak nesne tanınmaz hale getirilir. Renkler dış gerçekliği betimler nitelikte değil, iç gerçekliği ya da resimsel gerçekliği ifade edecek şekilde kullanılmaya başlanır. Yapısalcı/geometrik olarak adlandırılan bu soyut yaklaşımda, gerçeklik duyulur olanda aranmaz. Daha kapsayıcı, daha evrensel bir gerçekliğin görünenin arkasında olduğu düşüncesinden hareket edilir. Sanatçılar doğal biçimlerden yola çıkılarak ilk biçimi ortaya çıkarmak, henüz gerçekleşmemiş ham halde fiziksel ve ruhsal modeller yaratmak istemiştir. Bu yaklaşımın daha ileri aşamasında duyulur gerçekliğin tamamen terk edildiği, doğa yasasına koşut sanatın kendi yasaları ile var olduğu elemanterizm, süprematizm, der stijl gibi salt geometrik biçime dayalı eğilimler ortaya çıkmıştır



Görsel.10: Umberto Boccioni, "State of Mind I: The Farewells", Tuval üzerine yağlıboya 1911, Museum of Modern Art (MoMA), New York City, NY, US

Doğa gerçekliğinden tam kopuş anlamında soyut sanata giden yolu açan ilk sanatçı Rus ressam Wasilly Kandinsky (1866-1944) kabul edilmektedir. Kandinsky bir yazısında 'Resim de, müzik gibi insanın içindeki gücü harekete geçirir.' demektedir. Müziğin insan üzerinde yarattığı benzer bir etkiyi resimde, biçim ve renklerin yaratabileceğini ifade etmektedir. Soyutlamayı doğaçlama sayan bir yol önermiştir. Bu yolla yaptığı çalışmalarını olabildiğince içinden geldiği gibi ve bilinçli bir denetimi en aza indirgeyerek yaratmıştır. (Lynton, 2009, s. 83).

Ona göre böyle bir çalışmada betimleme hem gereksiz hem istenmeyen bir özellik, ressamla resme bakan kişi arasına giren bir perde sayılmaktadır. Soyut dışavurum olarak adlandırılan bu yaklaşım duygunun doğrudan ifadesini temel almıştır.



Görsel.11: Wassily Kandinsky, "İmprovisation, uval üzerine yağlı boya", 130.7x130.7 cm. 1913, Lenbachhaus, Munich, Germany,

Dada ve Gerçeküstücülük de sanatsal yaratıda en büyük önemi bir tür doğaçlama olan 'ruhsal otomatizm'e vermiştir. Ruhsal otomatizm psikanalitik tedavide kullanılan serbest çağrışım yönteminin etkisini taşır. Ruhsal otomatizm, Andre Breton'a göre "Düşüncenin gerçekte nasıl işlev gördüğünü sözle ya da yazıyla ifade edebilecek saf, ruhani bir otomatizm; bir mantık çerçevesinde belli bir estetik ya da ahlaki önyargının kontrolü olmadan düşüncenin aktarımıdır." (Antmen, 2019, s. 136).



Görsel.12: Wassily Kandinsky, "The Blue Rider", 130x94 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1909, Georges Pompidou Center, Paris, France

(<https://www.wassily-kandinsky.org/Blue-Rider-1909.jsp>, erişim tarihi: 10.05.2020)

II. Dünya savaşı öncesi bazı sanatçılar Paris'ten New York'a gelerek sanatın merkezini buraya taşımışlardır. Soyut sanat burada 'New York okulu' adıyla varlık göstermiştir. New York Okulu ressamlar grubu, soyut sanata yeni boyutlar kazandırmışlardır. Bunlardan biri Jackson Pollock ve Willem de Kooning' in öncüsü kabul edildiği 'action painting' adı verilen, izleyiciye sanatsal eylemi sunan soyut sanat türüdür. (Lynton, 2009, s. 235).



Görsel.13: Willem De Kooning, "Woman I", 147.3 x192.7 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1952, Museum of Modern Art (MoMA), New York City, NY, US

(<https://www.moma.org/collection/works/79810>, erişim tarihi: 10.05.2020)

Willem De Kooning 1940'larda bir tuvali bir türlü bitirmeyi başaramaması ile efsaneleşmiştir. Onun yapıtının "bitmemişlik" özelliği, temel estetiğinin ifadesidir. Eserlerinde figür duygusu gerçekleşir sonra tekrar kaybolur. Resimlerinde olay örgüsü olmadığını, resim yapmayı bir keşfetme olayı olarak gördüğünü ifade eder. Keşfetme olayının bir mesajı yoktur.

Jackson Pollock yeni resmin sınırlarını tanımlayabilmek için, resimle ilgili bütün kazanımları silmiştir. Yeni resmin "gerçekliği" fenomenlerin dünyasında herhangi bir referansa değil bilinçdışı zihnin hakikatine dayanır. Boyayı akıtarak ve damlatarak geliştirdiği teknik yenilik, resmin merkezinde yer alan kompozisyonuna ilişkin alışlageldik netlik anlayışını bozar. Yüzey dokusunun sınırsız griftliği geniş yoğun bir titreşim alanı yaratır ve başı ve sonu belli olmayan "boydan boya" bir kompozisyona ulaşarak uzamsal illüzyonu kırılmaya uğratar. Pollock'un resimleri uzamsal ve

zamansal anlamda izleyiciyi içine çekiyormuş gibi bir etki yaratır. Pollock ruhsal otomatizmi uygulayarak resim yapma eylemini bir kendini gerçekleştirme eylemine çevirir. Söz konusu jestler sanatçının iç gözlemsel kaydıdır (Fineberg, 2014, s. 89-98).

New York okulunun diğer boyutu, Bernard Newman, Clyfford Still, Mark Rothko, Robert Motherwell gibi sanatçıların geliştirdikleri ‘renk alanı’ türü olmuştur. Bu soyut sanat yaklaşımında yapıtlar büyük boyutta renk alanlarından meydana gelmekteydi. Sanatçılar büyük boyuttaki yapıtlar ile izleyiciyi sarıp sarmalamayı, onlara metafizik gerçekliği yaşatmayı arzulamışlardır.

Soyut Ekspresyonizmin en akıllı savunucuları arasında yer alan eleştirmen Clement Greenberg yazılarıyla Amerikan Soyut Sanatına yön veren isim olmuştur. Ona göre:

“Modernizmin özü şurada yatar, bir disiplinin karakteristik yöntemlerinin, disiplinin kendisini eleştirmek için kullanılmasında... Öz eleştiri görevi sanatın her biçiminin anlamından, başka bir sanat ortamından ya da aracılığıyla olasılık dahilinde ödünç alınabilecek her tür anlamı bertaraf etmek için ortaya çıktı. Böylece sanat biçimlerinin her biri “arındırılmış” hale getirilecek ve bağımsızlığının yanı sıra kalite standartlarının garantisini de “saflığında” bulacaktı (Fineberg, 2014, s. 148).

Bu ifadeye göre renk görseldir ve resme aittir. Resim yassı bir yüzey olarak düşünülmelidir. Figüre dayalı temsil ve yanılsama başka disiplinlere aittir ve terk edilmelidir. Başka bir ifadeyle resim salt kendisi olan biçime indirgenmiş, ona ait olmayan her şey atılmıştır.

Sanatta temel nitelik taşıyan ve taşımayan öğelerin birbirinden ayrılması Modern sanatın gereği idi. Resim sanatında da daha basite indirgenmeyen temel nitelikler, yüzeyin düzlüğü ve kesin berraklığı, açıklığı idi. Greenberg açıklamalarında giderek biçim ve renkle ilgili gelişmeye ağırlık vermiştir. Ressam Sonrası Soyutlama Akımı için de aynı görüşleri dile getirmiştir. Bu sanat görüşünde anlam bir kenara bırakılmıştı. Ressamlar yüzeyin düzlüğü ile ilgileniyorlardı, renk başlıca elemandı, ressam resimsel gerçeklik üzerinde ilgilerini yoğunlaştırdı. Bu yeni soyut sanat

anlayışını diğerlerinden ayıran en önemli özellik nesne olarak resim ve imge olarak resim ikileminin üstesinden gelinmiş olmasıdır. Resim imgenin kendisi, imge de resmin kendisi olmuştur (Lynton, 2009, s. 246).

2.3.Figüratif Resimde Gelenekselden Kopuş

Gelenek, TDK (Türk Dil Kurumu) (TDK, 2019)'na göre anlamı; Bir toplumda çok eskilerden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa aktarılan, yaptırım gücü olan, kültürel alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlardır. Geleneksel ise geleneğe dayanan, anlamındadır. Geleneksel Sanat, akademik kurallara göre yapılan sanattır (Turani, 2020, s. 48). Her sanatsal dönem, zaman içerisinde belirli kalıplara, kodlara dönüşüp gelenekselleşmektedir. Batı resmi, açısından geleneksel resim, Rönesans ve İzlenimcilik sanat akımı arasındaki sürece işaret eder. Bu süreçte betimlemeye dayalı resim anlayışı hakimdir. Tek merkezli bakış açısı, modle, ışık-gölge kullanımı gibi biçimlendirme elemanları, hikâyeci anlatım, resimde dini, mitolojik konuların anlatımı geleneksel kabul edilmektedir.

2.3.1. Geleneksel Resim ve Gerçekçilik Sanat Akımı

Figüratif resimde geleneksel anlayıştan ilk kopuş, Neoklasisizm ve Romantizm akımları ile olmuştur. Her iki akım bu kopuşu içerik yönünden gerçekleştirmiştir. Neoklasisizm'de, eski mitolojik ve dini konular yerine milliyetçilik ve kahramanlık gibi konular, idealize edilerek işlenmiştir. Romantizm'de ise içsellik, coşku, özgürlük, bireysellik ve eleştiri öne çıkarılır. Charles Baudelaire (1821-1867) Modern Sanat'ın Romantizm'le başlaması gerektiğini önerir. Çünkü sanatçının kendi ideallerinin peşinden, yalnız ve küstahça koşması devrim niteliğindedir (Yılmaz, 2013, s. 31). Ancak Neoklasizm'de biçimlendirme dili Rönesans ile, Romantizm ise Barokla ilişkilendirilerek gelenekle olan bağın biçim yönünde devam ettiği görülür.

Figüratif resim deyince ilk akla gelen Gerçekçilik Akımı olmaktadır. Gerçekçilik daha çok toplumsal ve politik mesajlar, simgesel anlatımlar içerir. İlk örneğini 19.yy. başlarında Gustave Courbet öncülüğünde görürüz (Farthing, 2012, s. 300). Resimlerinde o güne kadar resme dahil edilmeyen farklı sınıftan insanları konu edinerek egemen elit sınıfı eleştirir. Gündelik, sıradan hayatı resimlemesi, akademinin

dayattığı sanatsal içeriklere başkaldırı niteliğindedir. İnsanları resimlerinin kahramanı olarak görmüş, onları göründükleri gibi resmetmiştir. O güzeli değil gerçeği yakalamak istemiştir. Francoiz Millet de resimlerinde çalışan insanları göstermiştir. Eduard Manet Olympia ile geleneksel nü anlayışını kırılmaya uğratmıştır. Realizmde betimlenen gerçeklik doğadakine oldukça benzemektedir. Uzamsal derinlik her anlamda sağlanır. Art ardalık dikkatlice işlenir. Renkler ve çizgiler, ışık-gölge, hacimsel etki yaratmak için kullanılır. Realizmin Geleneksel resim anlayışından en önemli farkı, düzenlemede kurgusal bir etki yerine sanki hayatın herhangi bir anının görüntüsünü veriyor olmasıdır.

Gerçekçilik akımının, toplumcu gerçekçilik, sosyal gerçekçilik, fotorgerçekçilik gibi çeşitlemeleri olacaktır.



Görsel.14: Jean-Francois Millet,” Harvestes Resring”, 67x117 cm.Tuval üzerine yağlı boya, 1850-53, Private Collection

(<https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XXFDK&titlepainting=Harvesters%20Resting&artistname=Jean-Fran%C3%A7ois%20Millet>, erişim tarihi: 10.05.2020)

Modern Sanatın gerçeklik algısı figüratif eğilimde farklılaşmanın önünü açar. Bazı ressamalar görünür gerçeklikten uzaklaşırken figürleri ilkel biçimlere indirgerler. Betimleme, eski kabile sanatlarında olduğu gibi cisimsel-doluluk biçiminde yüzeye yaklaşır. Paul Gauguin, Henri Matisse, Pablo Picasso örnek gösterilebilecek isimlerdir. Bu sanatçıların resimleri oldukça ilkel, resimsel araçların kullanımı, kendi anlamlarının arayışı niteliğindedir. Soyutlama olarak adlandırılan bu süreçte, doğal

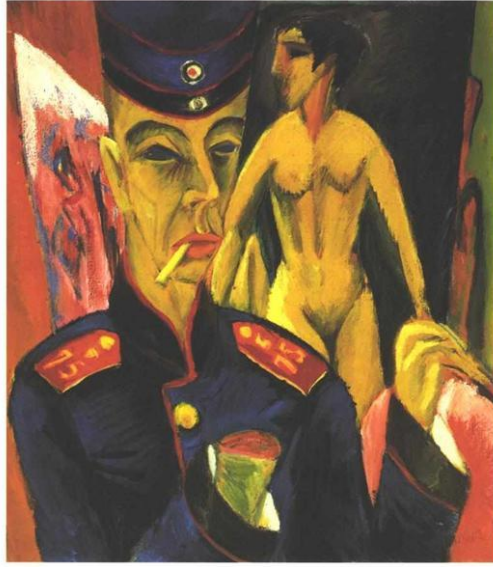
örneğin giderek tamamen terk edilmesi ile soyut sanata ulaşıldığını önceki bölümümüzde belirttik. Figüratif resimde, bazı sanatçılar da kişisel ifadeyi ön plana alarak, hikâye etmeyi geri plana itip, resimdeki içeriği, duyumsatarak, sezdirerek kavratma yollarına odaklanarak dışavurumcu geleneği başlatmıştır.

2.3.2.Almanya’da Dışavurumculuk

Dışavurumcu Gelenek çok geniş bir yelpazeye sahiptir. 1905 Die Brücke (Köprü) hareketi, 1905 Der Blaue Reiter (Mavi Atlılar) sergisi, Der Sturm (Fırtına) Dergisi gibi hareketler Dışavurumculuğun omurgasını oluşturur. Batı sanatında İzlenimcilik sonrasında son derece yaygın bir eğilim olarak ele alabileceğimiz bu gelişmeler bütünü ‘Dışavurumculuk’ başlığı altında ele alınır. Lynton insana özgü her eylemi dışavurum olarak değerlendirir. Bireysel ifade, dışavurumcu resmin odağında yer alır (Antmen, 2019, s. 33). Tarihsel kökeni Maniyerizm akımında bulunan biçim bozma, geleneksel güzellik kavramının yeniden ele alınması, ayrıntıların ve koyu renk kullanımının sadeleşmesi, dışavurumcu geleneğinin belirgin özellikleridir. Dışavurumcu sanatçılar doğal olmayan renkler ve abartılı uzatılmış formlar kullanarak çarpıcı etki yaratmak istemişlerdir. Fırça vuruşları ile ruhsal durumu ifade etmek yaygın hale gelmiştir. 20.yy.’da algılama psikolojisinde gerçekleşen hızlı gelişmeler, renklerin, görsel biçimlerin, kişiler üzerinde yarattığı ruhsal etkileri, bilimsel yöntemlerle inceleyerek değerlendirmişlerdir. Dışavurumcu sanatçıların bu araştırmalardan faydalandıkları olasılık dahilindedir. Fotoğraf makinasının her yere girebilmesi yüzünden ressamalar artık gerçeğe yüzeysel bir benzerlik yakalamaktan uzaklaşmışlardır. Ressamlar kendi alışkanlıklarını ve denenmiş yöntemleri kırıp onların ötesinde ne olduğunu görmeyi arzulamışlardır.

Birinci Dünya Savaşının insanlarda yarattığı yıkım, dışavurumcu sanatçıların eserlerinde yansımaları bulmuş, tedirginlik ve güvensizlik ortamı bu sanatçıları ilgi odağı haline getirmiştir. Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) Dışavurumcuların öncüsü konumundadır. İlk dönemlerinde hayatla barışık durumdayken giderek agresifleştiği, resimlerinde saldırgan bir tavır takındığı görülür. 1914’ te gönüllü olarak askere yazılan sanatçı buradaki eğitimi sırasında ruhsal bir bunalım geçirir. İlerleyen yaşamında birkaç kez daha bunalımlar ve felç geçirir, durumu gittikçe

kötüleşir. 600 kadar eseri Naziler tarafından yozlaşmış diye ilan edilince dayanamayıp 1938’de intihar eder (Richard, 1984, akt. Yılmaz, 2013, s. 44). Sanatcının yaşadığı bunalıma ve çektiğı acılara eserleri aracılığıyla tanık oluyoruz. Franz Marc, Kathe Kolwitz, Erich Heckel, Gabriele Munter ve Norveçli ressam Edward Munch diğeri önde gelen Dışavurumcu Sanatçılardır.



Görsel.15: Ernst Ludwig Kirchner, “Self-Portrait as a Soldier”, 69.3x61 cm. Tuval üstüne yağlı boya, 1915, Allen Memorial Art Museum (AMAM), Oberlin, OH, US

2.3.3. Yeni Nesnelcilik

1920 ve 30’larda Batı ülkelerinin çoğı dünyanın değışik yanlarını betimleyen yalın, duygusallıktan uzak ve bu yüzden nesnel görünen resimler yaparak daha sağlam bir anlayış geliştirmek istemişlerdir. Çoğı Dışavurumculukla ilgilenmiş olan sanatçılar bireysel ifadeye dayalı yaratıcılık hedeflerinden uzaklaşarak ilgilerini toplumsal sorunlara yöneltirler. Yapıtlarında başarısız yöneticileri, toplumda kaybedenler ve kazananları, aşınan toplumsal değıerleri, öteki kabul edilen insan ve mekânları resmederek eleştirel bir tavır sergiledikleri görülür. Göz ve el ustalığını önemseyerek Rönesans’ın geleneksel değıerlerine yönelirler. Natüralist renkleri, nesnelerin etrafını çeviren net konturlar kullanmayı ve dışavurumcu olmayan fırça kullanımını benimsemişlerdir. 1925’te ‘Yeni Nesnelcilik’ adıyla açtıkları bir sergide büyük ilgi görürler ve eğilimin adı Yeni Nesnelcilik olarak benimsenir. Sergiye katılmış olan George Grosz (1893-1959) sanatcının karşı karşıya olduğı seçenekleri

şöyle açıklamaktadır: Sanatçı ya toplumu sömürenlere katılabilirdi ya da zamanımızın özelliklerini betimleme ve eleştirme yoluyla, aynı zamanda devrimci düşünceyi ve devrimcileri destekleyip savunarak, sömürülenlerin tarafında yeni bir toplum yaratmak için savaşılabildi. Benimsedikleri bu propagandacı gerçekliğin adı Verizm (Doğruculuk) idi (Lynton,2009,s.156). Arp ile Lissitzky Verist sanatçıyı çağdaşlarının çirkin suratlarına ayna tutan birisi' olarak tanımlıyorlardı. Verist sanatçılar dünyaya karşı çıkıp onu değiştirmek yerine, onun tuhaf ve gizli yönlerini gözler önüne sermeyi istemişlerdir.



Görsel.16: George Grosz, “The Pillars of Society”, 108x 200 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1926, Staatliche Museum

Max Beckmann, Otto Dix, Rudolf Schlichter, Christian Schad bu eğilimde resimler yapan diğer ressamlardır.



Görsel.17: Max Beckmann, “Maskeli Balodan Önce”, 80x130.5 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1926, Pinakotekh der Moderne

(<https://www.artsy.net/artwork/max-beckmann-before-the-masked-ball>, erişim tarihi: 10.05.2020)



Görsel.18: Otto Dix, “Metropol”, 181x403 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 928, Kunstmuseum, Stuttgart, Almanya

(<https://www.artsy.net/artwork/otto-dix-grossstadt-metropolis>, erişim tarihi: 10.05.2020)

20.yy.’ın ilk yarısında Amerika’da Avrupa Modernizminin etkilerinden uzak kalmaya çalışan sanatçılar ülkelerindeki işçi sınıfını, şehir hayatını, endüstriyel binaları resimlerinde konu edinerek ulusal bir dil yaratmak istemişlerdir. Ashcan Ekolü grubu öncülüğünde hareket eden sanatçılar gerçekçi betimlemelerde bulunmuşlardır. Edward Hopper Amerikan Gerçekçiliğinin önemli temsilcisi kabul edilmektedir. Edward Hopper şehir insanının yalıtılmışlığını, yalnızlığını, makineleşmenin yarattığı kaygıları izleyiciye aktarır. Resimlerinde insanların yalıtılmışlığı ve yabancılaşma, güçlü bir şekilde hissedilir. Şehir insanını, bir röntgenci tarafından izleniyormuş gibi yansıtır. Tuvalde betimlenen olaylar, izleyicinin önünde hemen şimdi gerçekleşiyormuş gibi bir duygu aktarır.

3. BÖLÜM: II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI FİGÜRATİF SANAT

3.1. Avrupa Amerika'da Figüratif Resim ve Sanatçı Örneği

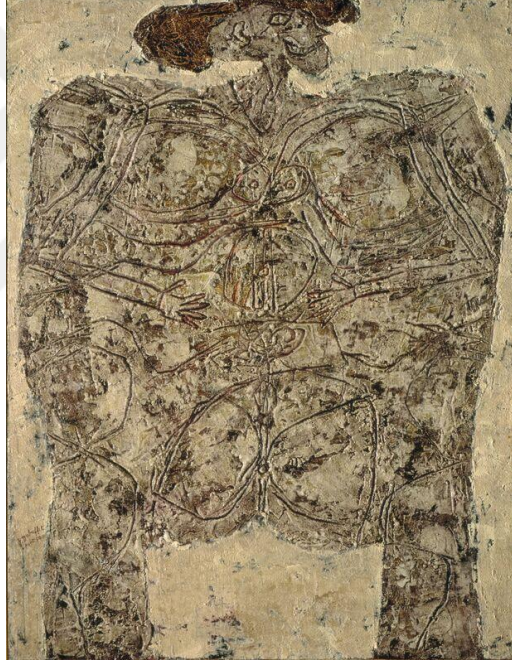
İkinci Dünya savaşının ardından soyut sanat yaygın bir biçimde kabul görürken bazı sanatçılar figüratif eğilimde resim yapmayı tercih ettikleri görülür. Bu sanatçılar figürler ve çevrelerindeki imgeleri konu olarak seçerler. Figüratif olmakla birlikte hepsinin farklı üslupları ve temsile dair görüşleri vardır. Francis Bacon, Lucian Freud, Georg Baselits, bu dönemde figüratif resimle ilişkilendirilen isimlerdir.

II. Dünya Savaşı ve büyük buhran, soyut sanatın evrensel ve ideal olan söylemine duyulan güveni sarsmıştır. Kandinsky ve Mondrian soyut sanatın yeni ruhsal uyanışlar sağlayacağını düşünmüşlerdi ve anlatmışlardı. Ancak II. Dünya Savaşının sonuna gelindiğinde artık bu sosyal metafizik inandırıcı bulunmaz. Savaş sonrası yaşanan ciddi sosyal ve ahlaki sorunlar sanatın daha sağlam temeller aramasını zorunlu hale getirmiştir. Geline süreçte sanatın öznesi konumuna getirilen Sürrealizm ile bilinçdışı akıl, durumu aktarmada yetersiz kalmakta idi. Varoluşçuluk, duygusal ve daha doğrudan bir yaklaşımdı ve yaşanan durumu aktarmaya daha uygundu (Fineberg, 2014, s. 125).

Varoluşçuluk I. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan kötümser havada doğar. Özel bireyselliğe yeniden dönmeyi önerir. Soyut Sanatın evrensel, ideal olanı, şeylerin özüne yapılan vurgusunu yetersiz bulur ve buna son verir. Bununla birlikte kuşku yüzünden acı çeken birey; en azından kendi varoluşunu bütünlük içinde deneyimleyebilir düşüncesi hakimdir. Jean Paul Sartre dünyanın indirgenemez bir şekilde irrasyonel olduğuna inanıyordu, yine de ona göre, kişinin kendi koşullarının gerçekliği ile yüzleşmesi ahlaki bir zorunluluktur (Fineberg, 2014, s. 125). Bu yaklaşım hem New York Okulu'nun sanatına hem de II. Dünya Savaşından sonra ortaya çıkan yenilikçi figüratif sanata temel oluşturur. Avrupa'da Jean Dubuffet, Alberto Giacometti, Francis Bacon kendilerine dair soruları yanıtlayabilmek için, bilinebilir tek şey olan dolaysız deneyime yönelirler.

3.1.1. Jean Dubuffet

1942’ de Hitler’in Paris’i işgal ettiği kötü dönemde şarap işini bırakarak resim yapmaya başlar Paris’in kurtulduğu yıl 1944’ te ilk tek kişilik sergisini açarak ün kazanır. Dubuffet çocukların, amatörlerin, belli psikozu olanların yapıtlarına tutkulu bir biçimde yaklaşmıştır. Bu yapıtları kaba, olgunlaşmamış bir sanat (art brüt) olarak niteleyip çeşitli yönlerini kendi yapıtlarında kullanmaktan çekinmemiştir. Zihnin ilkel yaşantısı Dubuffet’in temel konularından biridir. Nesnenin bilinçli bir şekilde ona odaklanmadan önce algılandığı zihin durumlarını çalışmıştır. Ona göre bir doğumda olduğu gibi resimdeki biçimler de giderek daha fazla bir başkasına benzeyebilir, belki başka bir şey haline gelebilir, ya da tümüyle eriyip gidebilir.



Görsel.19: Jean Dubuffet, “Meatafisix”, 116x89.5 cm. TÜYB, 1950, Musee National d'Art Moderne, Paris

(<https://artsugar.co/blogs/news/jean-dubuffet-le-metafisix-1950-from-the-corps-de-dames-series>, erişim tarihi: 10.05.2020)

Resimlerinde boya maddesini, yoğun harca benzer bir macun maddesi halinde, geleneksel olmayan malzemeler karıştırarak, kullanır. Tuval yüzeyinde oluşturduğu yoğun dokuya adeta kazıyarak konturlarını oluşturduğu figürü andıran biçimler oluşturur. Dokunun amorf alanından doğup yeniden ona karışan yaygın figürleri, onun bir kimliğe sahip olma ve bunu ileri sürme çabalarının absürtlüğünü varoluşsal anlamda somutlaştırır (Fineberg, 2014, s. 129).

3.1.2. Francis Bacon

Francis Bacon 1909'da İrlanda'da aristokrat bir İngiliz ailesinde dünyaya geldi. Babası 1914 'te Londra'daki savaş ofisinde çalışmaya giderek ailenin Londra ve İrlanda arasında mekik dokumasına neden oldu. Bacon aynı zamanda İngiliz yönetimine karşı, sivil savaşın şiddetlendiği dönemlerde, büyükannesinin kum torbaları ile siperlenmiş evini, yollardaki keskin nişancı tuzaklarını, İngiliz askeri manevralarını ve çocukluğuna sinen genel bir tehlike duygusunu her zaman anımsadı (Fineberg, 2014, s. 137).



Görsel.20: Francis Bacon, "Self-Portrait", 35.6x30.5 cm. Tuval üzeri yağlıboya, 1969, Özel koleksiyon

(https://www.researchgate.net/figure/Francis-Bacon-Self-Portrait-1969-an-example-of-a-mis-aligned-face-C-The-Estate-of_fig2_259337346, erişim tarihi: 10.05.2020)

Resimleri şiddet ve kasvet içerir. Bacon tanıdık bir objeyle resme başlayarak kendine görüldüğü gibi resmediyordu. Ancak bu görüntü objenin kendisinde algılanan gerçeklik aracılığıyla bilinç dışındaki ilkel güdülerin açığa çıktığı dönüşmüş bir görüntü idi. Yalnız görüntüyü değil algısının yarattığı duyguyu da resmediyordu. Diğer bir ifade ile, nesnede algıladıkları, onun bilinç altını ortaya çıkarmaktaydı. 1959'dan sonra görünür konu giderek daha az dikkate değer hale geldi, bastırılmış içgüdüsel algılama arttı. İfadenin çıplaklığı ve modelin özünde var olan gerçeklik bu resimleri Sürrealizmden ayırmaktadır ancak kendini öznel gerçekliğe ulaştıracak

sürrealist otomatizmin bir adaptasyonunu kullanmıştır. Sürrealizm ve Kübizmin sentezinden bir stil yaratmıştır, ekspresyonizme yakın durur (Fineberg, 2014, s. 139).

3.1.3. Alberto Giacometti (1901-1966)



Görsel.21: Alberto Giacometti, “A portrait of James Lord”, 115.9x80.6 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1964, Private Collection

(<https://arthive.com/albertogiacometti/works/497568~A-Portrait-Of-James-Lord>, erişim tarihi: 10.05.2020)

İsviçre asıllı Paris’te yaşayan ressam ve heykeltıraş Alberto Giacometti bir dönem Sürrealistlere katılmıştır. Yapıtlarında insanın yalnızlığını, yalıtılmışlığını konu edinmiştir. Genellikle arkadaşlarının ve yakın çevresinin resimlerini yapması insanlara duyduğu güvensizliğin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Sanatçı çalışmalarında figürle olan bağıını her zaman korur. Yapıtları Sürrealizm ve Varoluşçulukla ilgilidir. Heykellerinin boyutlarının ince veya küçük oluşu kırılganlığa ve incinebilir olmasına bir gönderme olarak düşünülebilir. Ayrıca heykellerin ‘fenomenolojik boyutu’nu değiştirmek için izleyicinin bu heykellere yaklaşmak ya da uzaklaşmak durumunda olması, izleyici algısının bu boyutları belirlemedeki rolünü ortaya koyar. Örtük biçimde öznel deneyimi, gerçekliği tanımlamanın temeli olarak ileri sürer. Gerçekliği aktarma çabası, yaptıklarını bozup atmasına, çalışmalarını bir türlü bitirememesine neden olmuştur. Sanatçı “herhangi bir zamanda

bir şeyi bitirmek olanaksızdır” diyerek bu kaygısını dile getirmiştir (Fineberg, 2014, s. 135). James Lord, portresi sanatçının kaygılarını ortaya koyar niteliktedir. Figürün kafası sanki uzaklaşıyor gibidir, geri gelebilir, tamamen tuvali boşaltabilir de.

3.1.4. Lucian Freud (1922-2011)

1922 Almanya’da doğmuştur. Sigmund Freud’un torunudur. 1933’ te ailesi ile Nazi Almanya’sından kaçarak İngiltere’ye yerleşmiştir. İngiltere’nin önde gelen figüratif ressamı arasında kabul edilmektedir

İlk dönem resimleri Sürrealizm etkisindedir. 1950’ den sonra realizme eğilim gösterir. Kalın fırça darbeleri ile belirginleştirdiği bir teknik geliştirmiştir. 1970’lerde kurşun yönünden zengin krem beyazı kullanarak zengin sonuçlar elde etmiştir. Resimlerdeki yoğun pentür etkisi özgün üslubunu yansıtır. Modellerini yakın çevresinden ve arkadaşlarından seçmiştir. Arka planda hep kendi atölyesini gösterir. Francis Bacon ile yakın arkadaş olan Lucian Freud’un Bacon gibi insan olmanın, yalıtılmışlığın ve yalnızlığın neden olduğu karamsar görüşleri vardır (Farthing, 2012, s. 462).



Görsel.22: Lucian Freud, “Double Portrait”, 113x134 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1985-86

(http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit10-06-05_detail.asp?picnum=33, erişim tarihi; 10.05.2020)

Resmin ötesine geçen güçlü gerçeklik hissi model ve izleyici arasında rahatsız edici bir samimiyet yaratır. Sanatçı izleyiciyi son derece kişisel bir sahneye girmeye zorlar. İzleyici nesnenin gerçek kimliğini bilemeyeceğini anladığında biçimsel bir

uzaklık yaşar. Sanatçı modelin tepkisizliği ve izleyici arasındaki tüm ayrışmayı büyük bir tarafsızlıkla ortaya koyar (Fineberg, 2014, s. 154).

3.2. Yeni Gerçekçilik

II. Dünya Savaşından sonra Batı sanatında Dada'nın mirası sayılabacak birçok akım ortaya çıkmıştır. Bu Neo-Dadacı akımlardan biri Fransa'da Piere Restany tarafından bir araya getirilen 'Yeni Gerçekçiler' olmuştur. Grup çok geniş yelpazede çeşitlilik gösteren yapıtlar üreten çok kolektif bir kimlik kazanmıştır. Yeni Gerçekçilik Batı dünyasında gözlemlenen tüketim kültürünün bir yansıması olarak düşünülebilir. Yeni Gerçekçiler için, Marcel Duchamp'ın hazır-nesnesi yeni bir anlam kazanmıştır. Onlara göre bu nesneler sokağın, fabrikanın, kentin doğrudan ifade araçlarıdır. Buluntu nesneleri yapıtlarına dahil ederek gerçekliğin yansımalarını değil kendisini gösterdiklerini ileri sürmüşlerdir. Aksiyon ve performanslara da yer verilir (Antmen, 2019, s. 175).



Görsel.23: Yves Klein, "People Being to Fly", 2.50x3.98 cm. Tuvale tutturulmuş kâğıt üzerine yağlı boya, 1961, Menil Koleksiyonu, Houston

Yves Klein 1950'de ilan ettiği 'Yves Klein Mavisi' ile, çıplak modelleri fırça gibi kullanarak oluşturduğu resimleri ile tanınmaktadır.

Klein 1960 yılında Paris'teki Iris Clert Galerisini boş bir biçimde sergileyerek sansasyon yaratmıştır. Grubun üyesi olan Arman ise aynı galeriyi 1960'ta çer çöp ile

tümüyle doldurarak sergilemiştir. Amerika’da bulunan Jasper Johns, Robert Rauschenberg bu eğilimde çalışmalar üretmişlerdir (Fineberg, 2014, s. 214).



Görsel.24: Arman, “Madison Avenue”, Installation, 1962

(<https://www.wikiart.org/en/arman/madison-avenue-1962>, erişim tarihi: 10.05.2020)



Görsel.25: Jasper Johns, “Fool's House”, 182.9x91.4 cm. Oil and objects on Canvas and, 1962, Privat Collection, Jean-Christophe Castelli, Leo Castelli Gallery, New York

3.3. Foto-Gerçekçilik

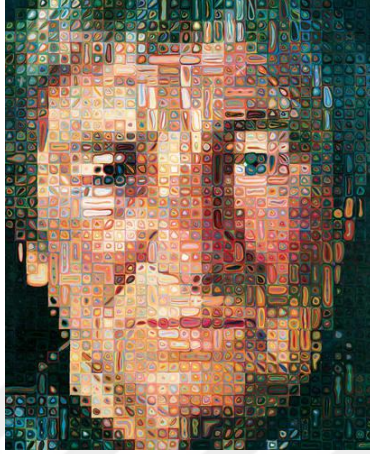
Foto-Gerçekçilik 1970’lerde Soyut Dışavurum, Pop-Art, Minimalizm ve Kavramsal sanat akımlarının etkisi ile ortaya çıkar. Soyut Dışavurumculuğunun öznelliğe yaptığı vurgu, Foto-Gerçekçilerde kişisel sayılabilecek yorumlardan kaçınarak, yalnızca var olan gerçekliği, olduğu gibi aktarma çabası şeklinde bir tepki olarak gelişir. Ancak Foto-Gerçekçi sanatçılar fotoğraf makinasının nesnelliğini kullanarak kısmen bireyselliği aşmış olsalar bile işledikleri konular kendilerini ele vermektedir (Yılmaz, 2013, s. 262).

Foto-Gerçekçi ressamlar kitlesel iletişim araçlarının insan ilişkilerinde oluşturduğu yapaylığı, yüzeyselliği açığa çıkarır. Çalışmaları duygudan yoksun ve ruhsuz bir etkiye sahiptir. Sanatçılar resmin duygusal özelliğini reddetmiş, konu üzerinde yorum yapmamaya özen göstermişlerdir (Ataseven, 2011, s. 95). Foto-Gerçekçi resimle karşılaşan kişi onun bir fotoğraf olduğunu düşünür. Aslında gösterilen nesneler değil, onların fotoğraf ya da ofset baskı tekniğinin kopyalarıdır. İzleyici görüntünün görüntüsü ile karşı karşıyadır.

Foto-Gerçekçi resimlerin sanat olup olmaması, sanatçının işini kolaylaştırıp kolaylaştırmaması, aktarılan fotoğrafın sanatçı tarafından çekilip çekilmediği tartışılan konulardır. “Yetenekli bir sanatçı doğaya da baksa, hazır görüntülere de baksa, istedikten sonra ne yapar eder onu kopyalar, dönüştürür, yeteneğini yaratıcılığıyla destekleyen biriye, kavram ve düşünce ekler kendisine mal eder.” Diyor Mehmet Yılmaz (2013), doğrudan karşıdaki nesneye bakarak resim yapmak ile fotoğrafa bakarak resim yapmak arasında fark olmadığını belirtiyor. Her iki durumda sanatçı kendi dışındaki bir şeye bakıp onu aktarmaktadır.

Chuck Close önde gelen Foto-Gerçekçi resamlardan biri olarak tanınmıştır. Oldukça büyük portreleri ile bilinmektedir. İlk dönem çalışmaları siyah beyaz iken sonraki çalışmalarını renkli yapmıştır. Fotoğrafı, ele aldığı konuların görsel yapısını incelemek için kullanmıştır. Portresini yaptığı kişilerin ruhsal, sosyal durumunu iletmek gibi bir kaygı taşımamıştır. Onun yerine, objeyi yüzeye yerleştirmekle ilgilenmiştir. Son dönem çalışmalarında teknik olarak fotoğrafı ve aktaracağı yüzeyi karelere bölerek çalışmıştır. Fotoğraftaki görüntüyü tuvale çizmeden, her kareyi

fotoğrafta denk düşen kareyle benzer biçimde boyayarak küçük parçacıklardan bütüne gitmiştir. Daha doğrusu o küçük karelerin benzerliği yakalamıştır. Oluşan görüntü dijital görüntülerdeki pikseli yapıyı andırmaktadır. Bu küçük kareler, yakından bakılınca soyut geometrik biçimler gibi algılanır.



Görsel.26: Chuck Close, “Agnes”, 1998

[San Francisco Museum of Modern Art \(SFMOMA\)](http://www.sfmoma.org)

Richard Estes endüstrileşme ile değişen şehrin görüntü ve ayrıntılarını resimleyen Foto-Gerçekçilerdendir. Sanatçı kentin çirkinliklerini belgelemek yerine onlarla görkemli bir düzenleme yapmak yoluna gitmiştir. Dükkân vitrinleri, aynalar gibi neseleri kendine konu edinmiştir. Richard Estes fotoğraftan yararlanarak yaptığı resimlere kendi yorumunu ekleyen bir sanatçıdır. Fotoğrafta oluşan tek merkezdeki net görüntü yerine, resimdeki tüm yüzeyleri aynı netlikte göstermiştir. Gerçekte var olan daha çok cam, metal gibi parlak yüzey ekleyerek farklı mekân algısı yaratmıştır (Ataseven, 2011, s. 98)



Görsel.27: Richard Estes, “The Telephone Booths”, 1967, Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid, Spain

3.4. Yeni-Dışavurumculuk ve Günümüz Resim Sanatı

3.4.1. Yeni-Dışavurumcu Oluşumunu Hazırlayan Sanatsal Eğilimler

Geleneksel sanatın egemen olduğu dönemde görünen dünyayı doğru biçimde yansıtmayan resimler eksik, yanlış kabul ediliyordu, bu yapıtlar sanatın dışında bırakılıyordu. Modern sanatla birlikte görünenin ardındaki gerçekliğin betimlenebileceği ortaya çıkmıştır. Dahası sanatın kendi yasaları olan özerk bir yapısı olabileceği kabul edilmiştir. İzlenen süreçte modern sanat yüceliği överken, gündelik hayatı reddederek, sürekli ileriye bakmak gerektiğini vurgulamıştır. Yerinde durmayı bile geleneksel bulup çağ dışı olarak nitelendirmiştir. Zaman içerisinde bu özellikler olumsuz sonuçlara neden olmuştur. Sanatı azınlık bir gruba hitap eden, yüksek, ulaşılmaz, kendi içine kapanmış bir konuma getirmiştir. Piyasa güdümünde ve sadece koleksiyonerler için üretilen, giderek gerçek hayatla bağlarını koparan ve dışardan hiçbir unsuru kabul etmediği için kendi içine çöken bir resim sanatı, birçok sanat tarihçisi ve kuramcının resim sanatının öldüğünü ilan etmesine neden olmuştur. Ardından, Pop-Art, Minimalizm sanat akımları gündelik yaşama sanat statüsü kazandırarak modernizmin ‘yüksek sanat’ kavramını kırılmaya uğratmıştır. Sanat kısır bir kesime değil geniş kitlelere seslenmiştir ancak sanatı sanat yapanın ne olduğu, sanatın bağlamları tartışmaya açılmıştır. Resmin malzemesi, nesnesi ve yüzeyi ile başlayan hesaplaşma, yüzeyi aşarak, çerçeveye, onu da aşarak mekâna taşınmıştır. “Bir şeyin resmini yapmak, onu bir tür mekânsal yanılsamanın içine yerleştirmektir. Çerçeve yok edilince, çerçeveleme işlevini, galeri mekânın kendisi görmeye başlamıştır.” (O'Doherty, 2019, s. 94). Sanat yapıtının sergilendiği duvar, mekân, galeri, müze sorgulamalardan geçmiştir. Teknolojinin ve fotoğraf makinasının gelişmesi, herkesin bulunduğu yerden bir sanat yapıtına ulaşabilmesini olanaklı hale gelmiştir. Artık bulunduğumuz yerden dilediğimiz eseri inceleyebiliyoruz. Bunun yanı sıra, sanat yapıtlarının çoğaltılabilir olması, sanat eserinin kopyasına sahip olabilmeyi mümkün kılmıştır. Dolayısıyla sanatın ‘biricik’ olma özelliği tartışmaya açılmıştır. Sanatın bir meta olarak ticari arenada var olması tepki yaratan bir başka boyuttur. Art arda yaşanan gelişmeler, ortaya çıkan tartışmalar birçok sanat disiplininin ortaya çıkması ile sonuçlanmıştır. Sanatın metalaşmasını sağlayan galeri ve müzelerde sergilenmesine bir alternatif olarak kendini ortaya koyan sanat,

Kavramsal Sanat olmuştur. Sanat nesnesini ortadan kaldırarak, alınıp satılabilir olmasını engellemek istemiştir ancak bir süre sonra kendisi de sanat pazarının içine girmekten kurtulamamıştır. Kavramsal sanat içerik ve biçimden oluşan sanat yapısından biçimi söküp atmıştır. Heidegger'e göre:

“Sanat yapıtları öcelikle bir ‘şey’ dirler. Sergiden sergiye taşınan Van Gogh’un bir tablosu, tıpkı ocağından çıkarılarak belli yerlere taşınan kömür gibi bir şeydir örneğin. Yine, Beethoven’ın kuartetleri yayınevinin deposunda, kilerdeki patatesler gibi saklanmaktadır. Şeysi unsur, sanat yapıtlarına öylesine sinmiştir ki, edebi yapıtın sözden, resmin boyadan, heykel ve mimarının taştan, müziğin sestten oluştuğu söylendiğinde kimse yadırgamaz. Ancak her yapıt kendisinden başka bir şeydir aynı zamanda. Yapıttaki bu başka şey onun sanatsal niteliğidir. Evet, sanat yapıtı yapılan bir şeydir kuşkusuz; ama o, bir alegori, kinaye ve simge olarak salt şeysi karakterinin yanı sıra, kendisinden başka bir şey daha açıklar, anlatır, gösterir. Kinaye ve simge kavramsal bir çerçeve oluşturur. Velhasıl, sanat yapıtında içerili olan her şey, bir bütün olarak sanatın doğasını, yani kendini işe-koşan varlıkların hakikatini oluşturur. Sanat kendini işe-koşan hakikattir; hakikat ise kendini yapıta kondurduğunda görünen şeydir.” (Yılmaz, 2013, s. 282).

Kavramsal Sanat Yapısalcılıkla ilişkilendirilebilir. Yapısalcılık Ferdinand de Saussure’ nin (1857-1913), düşüncelerinden kaynaklanmaktadır. 20.yy. başlarında Saussure, dilbilimsel araştırmaları sonucunda, dilin bir göstergeler sistemi olduğunu bulgular ve dilbilimsel çalışmalarının bilimin konusu olması gerektiğini ileri sürer. Semiyoloji olarak adlandırılan bu bilime göre, her gösterge; bir gösteren (ifade eden) öge ile bir gösterilen (ifade edilen, anlam, kavram, içerik, değer...) ögesinden oluşmaktadır (Tunalı, 2002, s. 146). Dilbilimle doğmuş olan yapısalcı estetikte gösterge daha geniş alanlarla ilişkilendirilerek sınırlar genişletilmiştir. Kavramsal sanatın malzemesi dil olmuştur, sanatı gösteren gösterilen bağlamında ele alarak, sanat yapıtının varlığını, var olma biçimini sorgulamıştır.

Sanat yapıtı **GÖSTERGE**

Biçim **GÖSTEREN**

Öz **GÖSTERİLEN**

Görsel. 28: Gösterge olarak sanat yapıtı şeması

Kavramsalcılar nesne üretmekle ilgilenmeyip düşünceyi sanat yapıtı kabul etmişlerdir. Sanat hakkında tartışmalar yaratıp, kavramlar ve imgelerin ilişkileri üzerinde kafa yormuşlardır. Fluxus, Arte Povera, Performans, Arazi sanatı gibi sanatsal disiplinler geleneksel sanat anlayışından uzak olan kavramsal sanatın çeşitlemeleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

1980’lerde Soyut Eğilimin ve Kavramsal Sanatın yarattığı boşluk ilgiyi yeniden tuval resmine yöneltmiştir. Gelineen süreçte figüratif çalışan sanatçılar hep olmuştur, ancak baskın olan eğilim, figüratif sanatçıların hep geri planda kalmalarına neden olmuştur. Figüratif eğilimde olan ressamlar Soyut ve Kavramsal eğilimlerin egemenliğine girmeyerek, kendi başına var olmayı başarmışlardır ve Yeni-Dışavurumcu akımla birlikte resim sanatında yeniden ilgi odağı olmaya başlamışlardır.

Almanya, İtalya, Fransa, ABD olmak üzere 1980 sonrası ortaya çıkan bazı sanatçıların çalışmalarına Yeni-Dışavurumculuk adı verilmiştir. Yüzyılın başındaki Alman Dışavurumculuk Akımı tek bir üslupta ortak hareket edilen bir akımı temsil ediyorken, yüzyılın sonundaki Yeni-Dışavurumculuk ise yeni resimsel gelişmelerin tümünü kapsayan kolektif bir hareketin adıdır. Özünde 1960-1980 yılları arasında baskın olan Kavramsal temelli sanatsal yaklaşımlara bir tepki olarak değerlendirilebilir. Hem Modernist Sanat’ın hem Kavramsal eğilimlerin dışladığı birçok geleneksel sanat unsurlarına yeniden dönüş yaşanmıştır. Sanatçılar resim

sanatından atılan bütün unsurları yenilikçi bir yaklaşımla yeniden kullanılmaya başlamıştır. 1960’lardan itibaren sanatta alternatif arayanların egemenliğine karşı, resimsel uyanışı olumlu bulan çevreler bu dönüşümü kavram ve zihinsellik yerine duygu ve ifadenin geri dönüşü olarak değerlendirmişlerdir (Irak, 2015, s. 65).

Yeni-Dışavurumculuk, yeni sanat anlayışlarının yarattığı boşluk sonucu gelişen resim özlemi biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Bu eğilimdeki sanatçılar Modern sanatın ilerlemeci itkisi ile, Post-Modern sanatın geleneği kucaklıyor olmasını birleştirerek, süregelen tarihsel birikim üzerinde yeni önerilerle varlık gösterirler.

Hem Yeni-Dışavurumculuk hem de yüzyıl başındaki Dışavurumculuk akımları, toplumsal konulara ilgi göstermiştir. İdeolojik baskılar karşısında verilen tepki, ilkel sanatlardan yararlanma, dinsel mistik kökenli resimlere duyulan yakınlık iki yaklaşımın birleştiği noktalar. Bu iki akım toplumsallıkla en çok iç içe olan sanat olmuştur. Diğer akımlar salt estetik kaygıları sorunsallaştırmışlardır. Bu bağlamda Yeni-Dışavurumculuk toplumsal çözümlemeye olanak veren önemli bir akımdır diyebiliriz (Tarzan, 2010, s. 41).

Yeni-Dışavurumcu sanatçılar farklı kültürel kimliklerini görünür kılacak sanatsal ifadeler kullanmışlardır. Bireysellik ve öznellik temel yaklaşımdır. Resimler sanatçıların fantezi dünyasını, anı belleklerini ve korkularını, tarihsel olguların bireysel algısını ve yorumunu içerir. Yeni-Dışavurumcu sanatçılar, toplum dışına itilmiş değerlerin oluşturduğu yeni bir gerçeklik ile düşsel imgelerin yeniden kullanıldığı yeni bir anlatım yolu bulmuşlardır.

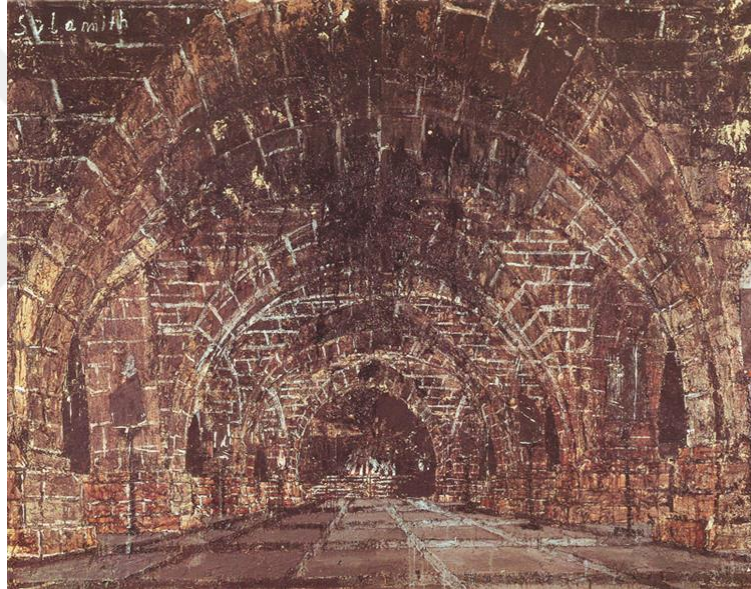
3.4.2. Almanya’da Yeni-Dışavurumculuk ve Sanatçı Örnekleri

Almanya’da Yeni Fovizm olarak adlandırılan ve Alman Dışavurumculukla ilişkilendirilen sanatçılar farklı tavırlarıyla, ulusal kimliğe sahip çıkarak Yeni-Dışavurumcu söylemde birleşmişlerdir. Dönemin sorunları ile ilgili tepkilerini dile getirmişlerdir. II. Dünya savaşının bıraktığı izleri bir tür bireysel hesaplaşma biçiminde yansıtmışlardır. Savaşta gerçekleştirilen eylemler yüzünden acımasız bir şekilde kendileri ile yüzleşmeyi bilmişlerdir. Anlatımda alegori, sembol, simge

kullanımına yer vermişlerdir. Hiciv anlatımcılığı görülür. Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Jorg Imendorf, Gehrard Richter... öncü konumunda sanatçılardır.

3.4.3.1. Anselm Kiefer (1945-)

Yeni-Dışavurumculuk içinde en çok söz edilen sanatçıdır. Nazilerin kötü izler bıraktığı Doğu Almanya’da büyümüştür. Onun sanatı anıların geri dönüşü olarak adlandırılır. Joseph Beuys’un öğrencisi olmuş Ondan etkilenecek ancak resimsel dili kullanarak ülkesini geçmişi ile hesaplaştırdığını düşündüren imgeler yaratmıştır. Almanya’nın yakın tarihine yönelik imgelerin yanı sıra uzak geçmişe yönelik mitolojik simgelere de yer vermiştir; saman, kül, kan gibi malzemelerin kullanımıyla,



Görsel.29: Anselm Kiefer, “Sulamith”, 290x370 cm. Tvale emülsiyon, ağaç tozu, akrilik boya, 1983

(<https://www.artsy.net/artwork/anselm-kiefer-sulamith>, erişim tarihi: 10.06.2020)

yıkım, savaş, soykırım gibi olgulara işaret etmiştir. Anselm Kiefer diğer Dışavurumcularla karşılaştırılınca en karamsar olanlarıdır, onun resimleri Almanya’ya yakılmış görsel ağıt niteliğindedir. 1980-83 arasında, Kiefer, orman, yanmış tarlalar ve ahşap iç mekânlardan sonra mimari mekânları resmetmiştir. Bunlardan bazıları, Nazilerin karargâh olarak ya da Yahudileri yakmak için kullandıkları mekânlardı. Beton ve çeliğin yerine taşın tercih edildiği bu yapılar Nazi iktidarının en önemli simgelerindendi. Anlaşıldığı kadarı ile Sulamith fırın olarak kullanılan mekânlardan biriydi; en dipte biraz yüksekte yanmakta olan ateş bunun işareti idi.

3.4.3.2. Georg Baselitz (1938-)

Alman Yeni-Dışavurumculuğunun başlıca figürlerinden biri olarak bilinmektedir. Georg Baselitz çocukken Dresten'in hemen dışında büyümüş ve kentin bombalanışına tanık olmuştur. Besalitz bunu yaşamının en kötü anısı olarak tanımlamaktadır. Bu olaya arkadaşı A.R. Penck ile tanık olduklarında sadece 6 7 yaşlarındaydılar. Hiçbir sorumlulukları olmamasına rağmen bu olaylar onlara Alman ulusal bilincinin bir parçası olarak miras kalmıştır.

Georg Baselitz, 1957'den 1962'ye kadar Batı Berlin'de Hochschule für Bildende Künste'de sanat eğitimi aldı. 1963'te açtığı sergisindeki resimleri ahlak dışı bulunarak toplatılmıştır.



Görsel.30: Georg Baselitz, “Schlafzimmer”, 250x200 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1975

(http://www.artnet.com/artists/georg-baselitz/schlafzimmer-vcJ7kTWvr8Login_j1Aiaw2, erişim tarihi: 10.06.2020)

Besalitz'in resimleri gerçeklik anlayışından uzaktır. Yaratıcı bir anlayışla resim yapmıştır. İnsan figürleri hiçbir yere ait olmayan yitirilmiş bir öykünün kahramanı gibidirler. Yoğun gösterişli fırça kullanımı sanat kuramcıları tarafından kahramancı bireyselliği ile kültürel olarak kuruluşunun bir çarpışması olarak yorumlanmaktadır (Yılmaz, 2013, s. 422). 1969'dan sonra resimlerini tersten yapmaya başlamıştır. Böylece geleneksel bakış açısından bakmakta ısrar eden izleyiciye meydan okumaktadır. Yine de gözler resmi doğru görmek ister. Tersyüz edilmiş resimler,

izleyiciye tepe taklak olmuş bir dünyayı çağrıştırmaktadır. Sanatçı izleyicinin dikkatini konudan ‘dışavurumcu resimselliğe’ çekmek istemiştir.

3.4.3.3. Gerhard Richter (1932-)



Görsel.31: Gerhard Richter, “Betty”, 102.2x72.4 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1988, Saint Louis Art Museum, St. Louis, MO, US

(<https://www.gerhard-richter.com/en/exhibitions/gerhard-richter-sinopse-974/betty-12767/?p=1>, erişim tarihi: 10.06.2020)

1932’de Dresten’de doğmuştur. II. Dünya Savaşında kentin bombalandığı sırada henüz çocuk yaşlarındaydı. Savaşın yarattığı kötümser havanın etkisiyle aile yakınlarını kaybetmesi sanatçının belleğinde yer etmiştir.

Gerhard Richter’in çalışmalarındaki üslup çeşitliliği, onu, sınıflandırılması en güç ressamlar arasında sayılmasına neden olur. Sanatçı kendini şu sözlerle ifade etmektedir.

“Hiçbir amacın, hiçbir sistemin, hiçbir eğilimin peşinde koşmam; hiçbir programım, stilim, yönüm yok. Beni ustalığa götürecek özelleştirilmiş endişeler, çalışma temaları, ya da çeşitlemeler için hiç vaktim yok. Tanımlamalardan kaçınırım. Ne istediğimi bilmem. Ben kararsızım, çekimserim, pasifim; ben kesin olmayanı, sınırsızlığı severim; ben sürekli bir belirsizlikten hoşlanırım.” (Fineberg, 2014, s. 357).



Görsel.32: Gerhard Richter, “Abstraktes Bild”, 175x250 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1985

(<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-19851989-30/abstract-painting-6649/?&categoryid=30&p=2&sp=32>, erişim tarihi: 10.06.2020)

Sanatçı 20’li yaşlarında gerçekçi resim yapmak konusunda ustalaşmıştır. Altmışlarda Pop-Art’tan etkilenir. Fotoğrafi bir araç olarak kullanmaya başlar. Siyah-beyaz renkte, bulanık, fotoğraf kareleri gibi algılanan resimler yapar. Fotoğraf ona göre objeleri kavrayamayan, sadece onların görüntüsünü sunan bir araçtır. Oysa objenin resmini yapmak demek her parçasıyla, boyutuyla, oranlarıyla geometrik formlarıyla onu kavramak demektir. Söz konusu bileşenler bir sentezle resim olarak ortaya çıkar. Fotoğrafın sunduğu “gerçeklik” çoklu bir gerçekliktir. Herhangi bir odak, herhangi bir keskinlik sunmaz o nedenle anlamsızdır. Şeyi bize herhangi bir tekil bakışın, ya da anlamın içinde sunmaz, çok katmanlı ve sonsuz çeşitliliği içinde gösterir. Sanatçı yaptığı düzenlemelerle fotoğrafı çok anlamlılıktan kurtarır, kendi gerçekliğine uyarlar.

Sanatçı fotoğraftan elde ettiği görüntülerde, çeşitli düzenlemelere giderek fotoğrafın tanınabilir olmasını ortadan kaldırır. İzleyiciden objeyi tanınması değil kavranmasını ister. Konunun kavranmasıyla, görsel deneyimin yaşanması arasındaki gerilim, anlam keşfedilince çözülür. Sanatçı, odaklanmamış teknik fotoğrafın gerçeklik iddiasına, ‘gerçeklik’ ile ‘çarpıtılmış gerçeklik’ arasındaki ayrıma meydan okuyarak, resim ve fotoğraf arasındaki ayrımı yıkar. Hangisi gerçek? Gerçekliği olduğu gibi sunan fotoğraf mı, anlamı ortaya çıkaran bir bakış odağı bulunan kurgu mu?

Richter için ‘Betty’ gibi foto-gerçekçi resimler en istikrarsız resimlerdir. Soyutlama görünüşe göre daha istikrarlıdır çünkü:

“Soyut resimler ne görebildiğimiz ne de tanımlayabildiğimiz ama yine de var olduğu sonucunu çıkarabileceğimiz bir gerçekliği görselleştirirler. Bu gerçekliğe olumsuz isimler veririz; bilinmeyen, kavranamayan, sonsuz ve binlerce yıldır bunu cennet ve cehennem, tanrılar ve şeytanlar gibi temsili imajlarla betimlemiştir. Soyut resimle ne görülebilen ne de anlaşılabilen bu şeye daha iyi bir yaklaşım yolu yaratırız çünkü soyut resim en berrak şekilde, yani sanatın elindeki tüm yollarla ‘hiçlik’i alt üstre eder... Soyut resimlerde kendimize görülemeyeni yani daha önce asla görülmemiş olanı ve gerçekte görünür olmayanı görmek için izin veririz.” (Fineberg, 2014, s. 359).

Soyut resimleri yine de görünür gerçekliği anımsatırlar. Art arda görüntü etkisi yaratan fırça izleri, derinlik yanılsaması yaratır.

3.4.3. Amerika’da Yeni-Dışavurumculuk ve Sanatçı Örnekleri

Yeni-Dışavurumcu Sanat Amerika’da da 1980’den sonra egemen bir üslup haline gelen akım olmuştur. Julian Schnabel, David Salle, Eric Fischl, Jean-Michel Basquiat, Susan Rothenberg... gibi isimler bu eğilimde resimler yapmışlardır. Bu eğilimin genel özelliği, her türlü kültürel kaynağın, kitle tüketim kültürünün bir yansıması olarak düşünülmüş olmasıdır. Sanatçıların eserleri, Pop-Art öğeleri, kolaj, zaman zaman çoğaltmalar, çeşitli malzemelerle sentezlenen boyasal dokunuşlar içermektedir. Kent kültürünü yansıtan Grafiti, Yeni İmge sanatı gibi çeşitlemeleri ortaya çıkmıştır.

3.4.3.1. Julian Schnabel (1951-)



Görsel. 33: Julian Schnabel, “Bob's Worlds”, 1980

(<https://www.julianschnabel.com/paintings/plate-paintings-items/bob-s-worlds>, erişim tarihi:10.06.2020)

Amerika'nın Yeni-Dışavurumcularının öncülerindendir. Geleneksel resim anlayışının dışında farklı malzeme kullanması ile dikkat çeker. Aynı anda hem temsili hem de soyut olan resimler yapmıştır. Bunu şöyle açıklar, “Yaşamımın çalışmamın içine gömülmesini istiyorum... resmimin içinde ezilmesini, tıpkı preslenmiş bir araba gibi.” (Fineberg, 2014, s. 431). Resimlerine kırık, parçalanmış malzemeler yapıştırarak, kendine özgü bir dil yaratmıştır. Onun çalışmaları çelişkilerle, iyi ve kötü pasajlarla, her durumda azami yoğunlukla dolu anlaşılmaz bir enerjinin taşkın bir patlamasıdır.

4. BÖLÜM: JENNY SAVILLE VE RESİMSEL DİLİ

4.1. 90 Sonrasında Avrupa’da Sanatın Durumu

4.1.1. Bilişim Toplumu ve Değişen Gerçeklik Algısı: Sanal Gerçeklik

Sanatçı kimliği, her zaman bulunduğu çevre, toplum ve tarihsel dönemin etkilerinden beslenerek oluşur. Jenny Saville 1990’lar Avrupa’sında yetişmiş ve halen yaşamakta olan bir İngiliz sanatçıdır. Politik, ekonomik ve toplumsal alanda hızlı değişimlerin yaşandığı bu dönem, Modern sonrası, sanayi sonrası, geç kapitalist, post-modern gibi isimlerle anılmaktadır. 1970’lere kadar süren Modern dönemde sanayi toplumunun temel değişkenleri, emek ve sermaye idi. Günümüz toplumunun temel değişkenleri ise bilgi ve enformasyondur. Öteden beri bilim ve düşün insanların üzerinde durdukları emek-değer kuramı yerini bilgi-değer kuramına bırakmıştır.

Bilginin, iletişim teknolojileri ile iletilmesinde kaydedilen hızlı gelişmeler, toplumun da bu araçlarla yönlendirilmesini olanaklı hale getirmiştir. Bu gelişmelere hızla artan tüketici nüfusu eklenince, 20 yy. ekonomi yönetiminde, tüketimin denetimi ve manipülasyonu kaçınılmaz hale gelmiştir. Diğer bir ifade ile manipüle edilen bir kitle doğmuştur. İnsanların hayal ettiği yaşam biçimine ait olan göstergeler meta ile ilişkilendirilerek metanın kullanım değerinin yanında ikincil kullanım değeri oluşturulmuştur. İkincil kullanım değeri, ürünü satın alacak hedef kitlenin istekleri, arzuları, hayalleri, beklentileri gibi özelliklerin ürün ile ilişkilendirilmesi ve tüketicinin ürünü satın almasını sağlayan değerleridir. Böylelikle tüketici, kullanımına ihtiyaç duymadığı ürünü satın alması yönünde manipüle edilmektedir. Featherstone malların kullanım değerlerinin dışında, ikincil değer kazandırılması ile ilgili şunları söylemektedir:

“Bu durumda metalar geniş bir kültürel çağrışımlar ve yanılsamalar silsilesini üstlenecek şekilde özgürleşir. Özellikle reklamlar bu durumu sömürmeye muktedir olup sabun, bulaşık makinesi, otomobil ve alkollü içkiler gibi sıradan tüketim mallarına romantik sevdâ, egzotizm, arzu, güzellik, doyum, paylaşım, bilimsel ilerleme, iyi hayat imgeleri iliştirirler.” (Featherstone, 2013, s. 41)

Baudrillard geliştirdiği teori ile tükentin manipölasyonunda, semiyolojiden yararlanılmasını önermektedir. Göstergelerin aktif manipölasyonu gösterge ve metanın ‘meta-gösterge’ üretmek üzere bir araya getirilmesi geç-kapitalist toplumda merkezi durumdadır.

Yapılan açıklamalardan hareketle ekonomik alanda manipöle edilen bir tüketim toplumu oluşturulduğunu, bu oluşumun iletişim teknolojilerinin kullanımı ile gerçekleştirilmekte olduğunu söyleyebiliriz. İletişim teknolojilerinin ürettiği görseller bir göstergeler dünyası yaratmıştır, yaşadığımız ortamı adeta bir göstergeler peyzajına dönüştürmüş durumdadır.

Bu duruma ek olarak, insanlar birleri ile olan ilişkilerini, artan bir biçimde, sosyal medya üzerinden oluşturmaya başlamıştır. İçinde yaşadığımız gerçeklik, Baudrillard’ın ifadesi ile bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun, gerçeğin modeller aracılığıyla türetildiği hiper gerçekliğe dönüşmüştür. Baudrillard’ın (2020) tartışmalı Simölasyon Teorisi gerçekleşiyor gibidir. Teoriye göre artık gerçeklik herhangi bir referansı olmadan dijital olarak üretilmekte ve asıl gerçekliğin yerini korkutucu bir biçimde almaktadır. İnternetin ötesi kabul edilen Metaverse -fiziksel dünyaya alternatif olarak düşünölen, toplantıların, eğitimin yapıldığı, konserlerin verildiği sanal dünya- tartışmaları gündemdeki yerini almıştır (Doko, 2021, s. 79-81).

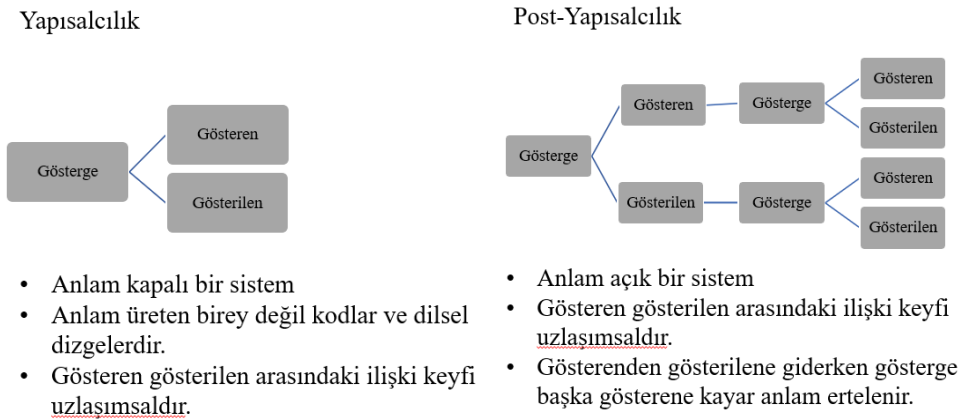
İletişim ve ulaşım teknolojilerinde görölen gelişmeler Dünyayı küçük bir köy haline getirmiştir. Sanat, sermaye, çokuluslu bir biçim kazanarak küreselleşmiştir. Birbirleri ile yarışan küresel sermaye odakları költürü desteklemekte hatta estetik ve költürü üretme yoluna giderek küresel arenada var olmak hedeflerine ulaşmada, sanatı aracı konumuna getirmişlerdir.

4.1.2. Bugünün Sanatı Üzerine

1960’larda Modernizmin tüm ilke ve kurallarına karşı bir söylem oluşmaya başlamıştır ve bu söylem gelinen süreçte gelişerek her alana nüfuz etmiş duruma gelmiştir. Modern sonrası ya da Postmodern durum olarak adlandırılan bu süreç Modernizmin bir eleştirisi niteliğindedir. Postmodern durum, modern söylemin dışarıda bıraktığı tüm geleneksel yapıları yeniden ele almaktadır.

Postmodern durum, Modernizmin akıl ve tarihsel ilerlemeyi temel alarak oluşturduğu üst anlatılara şüphe ile yaklaşır ve onları reddeder. Öte taraftan bilimsel alanda quantum fiziği, görecelik ve belirsizlik teorileri ile olguların açıklanmasında nasıllık ilkesi yerini nedensellik ilkesine bırakmıştır, dolayısıyla üst anlatıların gerçeklikleri sorgulanır hale gelmiştir. Üst anlatılarla yaratılan, merkezilik ve tek anlamlılık Postmodern durumda yerini merkezsizliğe, çok anlamlılığa bırakmıştır.

Sürecin başında, bir metin okuma yaklaşımı olan yapısalcı yaklaşım, postyapısalcı yaklaşıma evrilmiştir. Öncüsü Saussure kabul edilen yapısalcı yaklaşımda metin kapalı bir sistem olarak ele alınmıştır ve anlam üretenin, birey değil, kodlar ve dilsel dizgeler olduğu ileri sürülerek dil merkeze alınmıştır ve dili bir göstergeler sistemi olarak görmüştür. Göstergenin ögeleri arasında yani gösteren ile gösterilen arasında keyfi bir bağ olduğunu dolayısıyla anlamın da bir uzlaşma ile sağlandığını ileri sürer. Metinde bulunan anlamı yakalamak için göstergeler arasındaki ilişkiyi inceler.

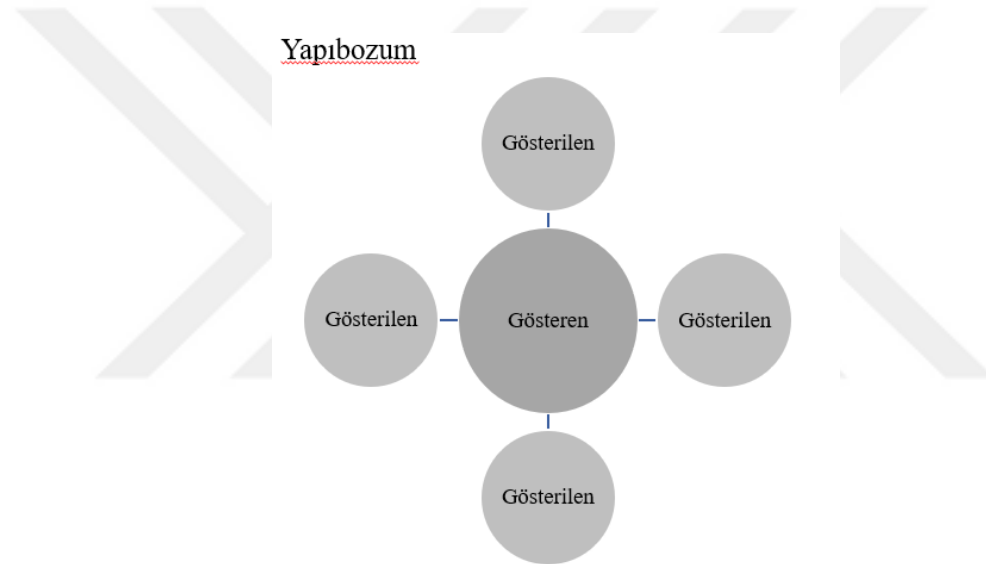


Görsel. 34: Yapısalcılık ve Postyapısalcılıkta gösteren-gösterilen ilişkisi

Postyapısalcı yaklaşımda ise metnin sabit bir anlamı olduğu kabul edilmez. Metin her okunuşunda farklı anlam kazanmakta dolayısıyla yeniden üretilmiş olmaktadır. Burada okuyucu da üretimin bir parçası kabul edilmekte hatta yazarın yerine geçmektedir. Jacques Derrida, göstergenin salt bir anlama indirgenemeyeceğini savunmaktadır. Ona göre gösteren ve gösterilen arasında mantıklı bir ilişki yoktur. Gösterenden gösterilene giderken gösterge sürekli başka bir

göstergeye kaymakta ve anlam sürekli ertelenmektedir. Sonul bir gösterilene ulaşılamadığı için anlam zincirleme bir şekilde devam ederek sürekli çoğalmaktadır (Uzunoğlu, 2019).

Derrida'nın geliştirdiği yapıbozum yöntemi birçok alanda farklı okumalar yapmayı olanaklı hale getirmiştir. Bir yazı okuma ve anlamlandırma yöntemi olan yapıbozumculuk sanat üretiminde de etkili olmuştur. Yapıbozumcu sanat yapıtı, göstergenin içini boşaltarak ya da gösterilene gösterene indirgeyerek yeniden anlamlandırılmasını ve yerleşmiş düşünce ve görme biçimlerinin sorgulanmasını olanaklı hale getirmektedir.



Görsel. 35: Yapıbozumunda gösteren-gösterilen ilişkisi

Sanatta tarihsel üst anlatının sona ermesi, geçmiş dönem sanatsal üretimlerini, yapıbozumcu yaklaşımla, bugünün bakış açısını yansıtacak, yeni anlamlar kazanacak şekilde, yeniden üretilebilmenin önünü açmıştır. Bu şekilde üretilen sanat yapıtları, tek bir anlam içermeyen, çoklu anlatıma sahip olmaktadır.

Benzer bir yaklaşımla 1979 yılında J.Kristeva'nın bir terim olarak ifade ettiği 'metinlerarasılık' yine, çeşitli metinlerin üretilme süreçlerinde bir birleriyle olan bağıntılarını anlatır. Sözcüklerin hem kullanılma hem de algılanmasında oluşan farklılıklar, üretimi oluşturmakta ve bu sürekli değişmektedir. Sanatta da aynı durum geçerlidir. Zira bir sanatçının herhangi bir şekilde alıntı yapması ve alıntıladığını kendine mal etmesi demek biçimler ve imgeler üzerinde oynaması ile gerçekleşir

(Girgin, 2018, s. 22). Alıntılanan parça ya da göstergenin içi boşaltılır ya da gösterilen gösterene indirgenerek, yeniden anlamlandırma zemini oluşturulur.

Yapılan açıklamalardan hareketle, bugünün sanat anlayışında sanat yapıtı tek bir anlam içermemekte, üretim aşaması ve alımlama aşamasında yeniden üretilerek yeni anlamlar kazanmaktadır. Sanat yapıtları var oldukları sürece yeniden ve yeniden üretilerek birden çok anlam kazanmaktadırlar.

Çağdaş sanatın çokanlamlı yapısı yeniden üretim tekniklerinin geliştirilmesine olanak tanımıştır. Sıklıkla başvurulanan yöntemler:

Alıntı: Diğer yapıtlardan alınan imgelerin anlamının değiştirilerek, daha derinleştirilip geliştirilerek ya da basite indirgenerek kullanılmasıdır.

Kolaj: 20. Yy. başında Kübizm sanat akımı ile ortaya çıkan kolaj tekniği, farklı materyallerin kesilen parçalarının resim yüzeyine yapıştırılması ile gerçekleştirilmekteydi. Böylelikle resmin bütünlüğü bozularak, çoklu bakış açısı, mekânda süreksizlik algısı oluşturulmak istenmişti. Yeniden üretimde kolaj ise, daha önceden var olan yapıtlardan, nesnelerden belli oranda parçaları alıp yeni bir bütün oluşturmak için kullanılmaktadır. Ayrışık parçalar bir araya getirilerek bir bütün oluşturulur.

Öykünme: Sanatçının öykünerek yaptığı yapıtın ya da üslubun daha üstün tutulmasıdır. Birden fazla sanatsal eğilimin bir arada kullanıldığı ‘eklektizmi’i doğurmuştur. Eski sanat eserlerinin öykünerek yeniden üretilmesinde ironi, pastiş, parodi kullanılmaktadır. İroni, söylediğinin tam tersini ifade etmekte kullanılan bir kelimedir. Sanatta ayrı dönemlerde yapılmış yapıtlar arasında kurulan ilişki ile sağlanmaktadır. Farklı üslupsal özelliklerin birkaçının bir araya getirilmesi ile pastiş, ironiye imkân tanır. Parodi ise büyük eserleri itibarsızlaştırmak, komikleştirmek amacıyla yeniden üretilmesidir (Girgin, 2018, s. 45).

Taklit (röprodüksiyon): Bir sanat eserinin tıpkısının yeniden üretilmesidir.

Jenny Saville, resimlerinde sözü edilen çağdaş resim tekniklerini, geleneksel resim tekniği ile harmanlayarak kullanmaktadır.

4.1.3. İngiltere’de Hareketler

1980’lerde ABD ve İngiltere öncülüğünde devreye giren yeni-liberalizmle birlikte, yönetimlerde devletin rolü adım adım en aza indirilerek, kamu yatırımları özelleştirilmiştir. Çalışanların hakları ikinci planda tutularak, her şey ‘piyasanın’ talepleri doğrultusunda biçimlendirilmiştir. Diğer özelleştirmelerin yanında kültür de özelleştirilerek dev şirketlerin inisiyatifine bırakılmıştır.

Sanat-ticaret ilişkisi önceden olduğu gibi bu dönemde de olumsuz sonuçlar doğurmaya devam etmektedir. Bu duruma koşut giden sansasyonel, spekülâtif sanat üretimi ile karşılaşmaktayız. Jenny Saville’in üyesi olduğu YBA. (Young British Artists) grubu bu anlamda bir örnek olarak görülebilir. Damien Hirst’in öncülüğündeki grup, açtığı sergilerle varlığını göstermektedir. Grup, Tracey Emin, Jacke ve Dinos Chapman Kardeşler, Douglas Gordon, Marcus Harvey gibi birçok İngiliz sanatçılarından oluşmaktadır. YBA sanatçıları, fotoğraf uygulamaları, video ve yerleştirme, resim, heykel gibi çeşitli alanlarda çalışmalar üretirler. Kullandıkları dikkat çekici malzemeler; kurtçuklar ve ölü hayvanlar, tümüyle betondan evler, cinsel atıklar, ezilmiş nesneler gibi pek çok farklı materyal ve malzemeden oluşmaktadır. Bu malzemeler ile oluşturdukları imgeler sansasyonel ifade ve göndermeler içermektedir (Dönmez, 2013, s. 79).

İş adamı-kolleksiyoner ve reklamcı Charles Saatchi, grubun desteklenmesini üstlendikten sonra, grubun tanınırlığı Avrupa çapında artmıştır. Charles Saatchi’nin, kendisine ait olan Saatchi&Saatchi reklam ajansı, 1979 seçimlerinde Margret Thatcher hükümetinin seçim kampanyasını yürütmüştür. Saatchi aynı zamanda o dönemde kültürün özelleştirilmesi çalışmalarında bulunan önde gelen isimlerdendir. Onun desteklediği Thatcher yönetimindeki İngiltere’de devletin sahip olduğu alanlar özel sektöre açılmıştır. Ancak ekonomik sıkıntılar giderilememiştir. Aynı yıllarda sanat eğitimi alanında da bir kırılma yaşanmıştır. Londra’daki pek çok üniversiteyi etkisi altına alan yenilikçi bir sanat eğitimi süreci yürütülmüştür. 1984 yılında ‘Turner Ödülü’ uygulaması güncel sanatın gelişmesine büyük ölçüde katkı sağlamıştır (Dönmez, 2013, s. 80).

YBA'nın 90'lı yıllarda açtığı sergilerle sadece genç İngiliz sanatçıları değil aynı zamanda büyük bir ticari markayı da temsil etmeye başlaması, grubun bazı sanatçıların ticaret-sanat-manipülasyon ilişkileri bağlamında tartışmaların odağı haline gelmiştir. Damien Hirst ölüm teması bağlamında ölmüş hayvanları formaldehit içerisinde sergilerken, Gunter von Hagens 200 adet ölü insan bedenini gösterisine dahil ederek her kesimden insanın tepkisini çekmiş ve sanat yapmadığını ilan etmiştir (Dönmez, 2013, s. 81).

Bunun gibi sansasyonel uygulamalar sanatsal değerlerin kaybedildiği kanısının yaygın bir biçimde yerleşmesine neden olmuştur. Kimi eleştirmenlere göre sanat, sahip olduğu ayrıcalığı tümüyle yitirmiş, salt bir gösteriye dönüşmüştür. Baudrillard (2018), sanatın olmadığı bir sanatsal ortam oluşturulduğunu ileri sürmektedir. Sanat-ticaret ekseninde ortalıkta görünen sanat hesaplı hilelerin ürünüdür ve sanatın artık hükmü kalmamıştır diyerek sanat adına karamsar bir tablo çizmektedir.

Benzer bir karamsar tabloyu da Donald Kuspit (2014) çizmektedir. Duchamp ve Newman'ın, estetiği, sanat eseri ve sanat eseri yaratma sürecinden ayırmasını katı bir dille eleştirmektedir. Estetiğin reddedilmesi, bir dizi sanatsal değer reddedilmesini beraberinde getirmiştir. Yaratıcı imgelemin, duysal olanın, estetik nesnenin hatta sanatçı öznenin bile var olması gerektiği tartışmalı hale getirilmiştir. Ancak Kuspit sanat adına umut vaad eden sanatçıların varlığından söz etmektedir. Bu sanatçılar sanatın değerlerine yeniden sahip çıkmaktadırlar. Yeni-Eski ustalar adını verdiği bu sanatçılar:

“...yetenekli, düşünsel yönleri ağır basan kişilerdir; işlerinde tam olarak usta, geleceği gören hümanistlerdir. Onlara göre dışavurumsal biçim, konuya ilişkin olarak düşünmenin bir yoludur. Onlar hem modern hem de geleneksel sanatı ayrıntısı ile bilirler.

...Yeni-Eski ustalar tıpkı Winnicott ve geleneksel sanatçılar gibi özgünlüğün ancak eskiyi iyi bilmekle mümkün olacağına inanmaktadırlar. Geçmişin kölesi olan taklitçiler değillerdir.

...Eski ustaların sanatlarından ne kadar etkilenseler de onların üslubunu yapmacık bir şekilde kullanmazlar, mükemmellik için olmasa da ilham almak adına onlara yönelirler. Tarzlarındaki çeşitliliğin gösterdiği gibi hepsinin farklı düşünceleri vardır.” (Kuspit, 2014, s. 200).

David Bierk, Julie Heffernan, Odd Nerdrum, Paula Rego, Eric Fischl, Lucian Freud gibi santçılardan oluşturduğu listeye Jenny Saville’yi de dahil etmektedir.

4.2. Jenny Saville Yaşamı ve Sanatsal Kimliği

4.2.1. Öz yaşamı



Görsel.36: Pal Hansen, “Jenny Saville”, 2012 TheGuardian

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jun/09/jenny-saville-painter-modern-bodies>, erişim tarihi: 10.01.2022

Jenny Saville Çağdaş resim sanatının en önemli temsilcilerinden biri olarak bilinmektedir. 1970 Cambridge’te doğdu. Eğitimci olan anne ve babası onun yeteneğini fark edince, onu bu yolda ilerlemesi konusunda destekledi. İlk stüdyosu kendi evlerinde ona verilmiş olan bir odaydı. Saville kimsenin içeri girmesine izin vermediği odasına her sabah erkenden gider, orada çalışırdı (Cooke, 2012). Jenny Saville’i büyük ustalarla tanıştıran, sanat tarihçisi amcası olmuştur. Amcası ile müzeleri gezme, Titian, Tintoretto gibi büyük ustaların eserlerini yakından görme fırsatı bulmuştur. Jenny Saville’in sanat ile iç içe geçen çocukluk yılları, sanatsal kimliğinin oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Büyük ustaların eserlerinin önünde

dururken onlar gibi olmaya karar vermiş, sanat tarihinde ressamların çoğunlukla erkek olması dikkatinden kaçmamış ancak bu onda bir kararsızlık yaratmamıştır.

4.2.2. Sanatsal Duruşu

Sanat eğitimini 1988-92 yılları arasında Glasgow School of Art'ta klasik sanat eğitimi alan Jenny Saville kazandığı bir bursla eğitiminin bir dönemini ABD'de University of Cincinnati'de geçirir. Jenny Saville'in eğitim süreci feminist hareketin yaygın olduğu bir döneme rastlar. Akımın etkisiyle radikal feminist bir kimlik kazanır. Aynı dönemde obez olan kadınlar da dikkatini çekmektedir. New York'ta bulunduğu esnada aşırı kilolu insanları gözlemler, estetik operasyon geçiren insanları izler. Sanata bakış açısı bu dönemde olgunlaşır. Sanat tarihi boyunca resimleri yapılan kadınların erkek ressamlar tarafından yapılmış ve onlara hitap edecek şekilde düşünülmüş olması sanatçının eleştirilerinin odağı olmuştur. Resimlerinde sıklıkla kendi yüzünü kullanarak sanat tarihine bir gönderme anlamında hem ressam hem model hem de izleyici olma durumuna vurgu yapar. Bir kadın olarak resmedilmenin, bir kadın olarak resim yapmanın ve bir resme bir kadın gözüyle bakmanın üçlemesini sorgular. Kadın bakış açısını resim tarihine kazandırır. Ayrıca tüketim toplumunda dayatılan güzellik ölçüleri, kadınları bu ölçülerde olmaya zorlamakta, ölçülere uymayan kadın tipi yok sayılmakta, görünmeyerek ötekileştirilmektedir. Çıkışını bu noktadan yapan Jenny Saville ötekileşmiş, toplumda kabul görmeyen insan bedenlerini resimlerine konu olarak seçer ve alışlagelen güzellik algısını kırılmaya uğratar. Beden üzerinden yaşanmışlıkları, incinebilir olmayı duyumsatır, görünen et üzerinden görünmeyen gerçekliği aktarır. Estetik operasyon geçiren bedenlerin değişim anı, cinsiyet değişimi, parçalanmış beden, parçalanmış kimlik üzerinde durur.

Yeni- Dışavurumcu sanatçılar arasında kabul edilen Jenny Saville bir kadın ressam olarak sanat tarihinde, kadın bakış açısını kazandıran güçlü bir profil oluşturmaktadır. Aynı güçlü duruşu figüratif resim adına da sergilemektedir ve adı Francis Bacon, Lucian Freud gibi figüratif ressamlar arasında sayılmaktadır. Mezun olduktan sonra YBA'nın üyesi olan sanatçı, tuval resminin özellikle figüratif resmin, gözden düştüğü bir dönemde bu değerleri sahiplenerek yüksek bir ses olmuştur ve bu ses her yerden duyulmaya başlamıştır. 1993'te YBA'la birlikte açtıkları sergi Charles

Saatchi'nin dikkatini çeker. Charles Saatchi sanatçının bütün eserlerini satın almakla kalmaz onunla sözleşme imzalayarak çalışmalarını destekler. Böyle sansasyonel bir grupla ve Charles Saatchi ile yoluna devam ettiği halde sanatsal kimliğinden taviz vermemesi bize bir kadın ressam olarak ne kadar güçlü olduğunu göstermektedir.

4.2.3.Resim Dili

4.2.3.1. Resimsel Dilinin Oluşumuna Etki Eden Faktörler

Jenny Saville resimlerini oldukça büyük boyutlarda yapmaktadır. Büyük boyuttaki resimlerde, bakma mesafesi ve görsel karşılaşma, izleyici ile renkler arasındaki fiziksel ilişkiyi belirler. İzleyici kendini çevreleyen resimsel alanın içine çekilir ve anne kucağında olmak gibi bir his belirir. Bu boyuttaki resimlerin sunduğu boşluk ve objelerdeki yüzey, bu görsel alan, yalnız resmin yapabileceği bir şeydir.



Görsel.37: Clara Vannucci, “Jenny Saville in front of her drawing “Pietà 1,” in the Museo dell’Opera del Duomo, in Florence”. 2021

(<https://www.nytimes.com/2021/10/08/arts/design/jenny-saville-florence.html>, erişim tarihi: 10.01.2022)

Jenny Saville resimlerinin boyutlarını tamamen içgüdüsel olarak belirlemektedir. İç sesinin ona, ‘bu büyüklük tamamdır’ dediği andaki ölçü ile devam etmektedir. Olmaları gerektiği ölçüde. Bu konuda Jackson Pollock, Marth Rothko, Twombly gibi sanatçıların çalışmalarından ve tarihte Rubens gibi eski usta

yapıtlarından da tkilenmiştir. Resimlerinin ne kadar büyük olduğunu onları, önünde duran insanlarla birlikte gördükten sonra kavrayan sanatçı bunu şaşkınlıkla karşıladığını belirtiyor (Saville, Jenny Saville and Nicholas Cullinan | In Conversation, 2020).

Cincinnati Üniversitesinde eğitimine devam ettiği dönemde, kavramsal sanat, soyut sanat, feminizm gibi olgularla karşılaşan, bu yüzden kısa bir süre duraksama yaşamış olan sanatçı ilk dönem çalışmalarında, kendini bulamadığını, arayış içerisinde gördüğünü ifade etmektedir. Geri döndüğünde ‘resim benim sanatsal dilim’ diyerek ne yapmak istiyorsa, resimsel ifade sınırları içerisinde yaparak, bu konuda kesin kararlı bir yol izlemiştir (Saville, The Un-Private Collection, 2019b). Jenny Saville, günlük hayatta karşılaştığı, deneyimlediği her şeyi resimsel dille aktarmaya çalışmaktadır. Bunu bir yaşam biçimi olarak benimsemiştir. “Asla para kazanmak için resim yapmadım” diyen Saville, hem estetik kaygılar taşımaktadır hem de toplumsal konulara, insana dair sorunlara duyarlılık göstermektedir. Fikirlerle açık olan Jenny Saville bu konudaki görüşlerini şöyle ifade etmektedir:

“Fikirler herhangi bir yerden gelebilir, tıbbi kitaplardan, dergilerden, internette, filmlerden, sanattan... Beni resim yapmaya teşvik eden şeyler arasında bir hiyerarşi yok. Resim, çevresinde kendi tarihine sahiptir ve bir sanat şekli olarak kendisiyle tartışır. Gördüğüm ve resimlenmiş bir biçime dair tecrübe ettiğim her şeye bir kanal açma gerekliliğini hissediyorum (Schama, 2010, s. 34).



Görsel.38: Amanda Fordyce, “Saville's Studio”, 2020, Photo for Tatler, Hong Kong

(<https://www.tatlerasia.com/culture/arts/hk-artist-jenny-saville-interview>, erişim tarihi: 10.01.2022)

Sanatçı eline geçirdiği görselleri biriktirmekte, çalışma konusuna göre bu görsellerden yararlanmaktadır. Bu imajları stüdyosunda duvarlara iştirilmiş bir şekilde görebilirsiniz. Modellerini, onları çektiği fotoğraflardan çalışmaktadır çünkü insan doğası gereği, saatlerce aynı pozisyonda kalmaz, kalıyorsa da bu onu doğal göstermez. Oysa Jenny Saville doğal, içten olanı yakalamanın peşindedir. Onun resimleri canlıdır.

Jenny Saville ‘Ben modern yaşamın, modern bedenlerinin ressamı olmak istiyorum diyor bir röportajında ve şöyle devam ediyor:

“İçinde yaşadığımız çağdaş devirden bir şeyler gösteren vücutları bulmaya çalışıyorum. Bir çeşit durum arasında kalmışlığın fişkırıldığı vücutlar içinde boğulmuş durumdayım. Çift cinsiyet, travestilik, kadavra, yarı canlı yarı ölü bir baş. Portreleri geleneksel bir hisle boyamıyorum. Bir portre, bir fikrin veya bir hissin portresidir. Adli tıp bilim kitaplarından bir baş üzerinde çalıştığım da bunu gerçekten hissedebiliyorum. Onlar resmetme süreci, bir nevi yüzlerindeki peyzajın keşfi. Bir kişilikleri yok, onları hiç tanımadım, görmedim, ancak resim bittiğinde, göz yuvalarını, çenelerindeki kıvrımları, öz anneminkini bildiğimden daha iyi biliyorum. Fotoğraftan çalışmak bir fikrin modelini tıpkı bir yapı iskeleti gibi elimde tutmama yardım ediyor. Hiçbir şeyi atlamadan fotoğrafsal sürecin kendisini boyamak istiyorum.” (Schama, 2010, s. 34).

Bedeni boyamak istediğini her fırsatta dile getiren sanatçı, bu tutumuyla feminist düşünce ile çatışma yaşasa da bu tercihini bir özgürlük olarak ileri sürer ve bu konuda ısrarcı davranır. Ancak geleneksel güzellik anlayışından uzak durarak, feminist düşünceye sadık kalır. İlk dönem çalışmaları tuvalin büyük bir bölümünü kaplayan tek tek figürlerden oluşmaktadır. Geç dönem çalışmalarında ise çok figürlü çalışmalar görülmektedir.

Jenny Saville birbiriyle çelişen durumları bir arada kullanarak, zıt kutuplar arasında bir çarpışma, gerilim yaratma yoluna giderek zihinsel ve duyumsal etkiyi aynı anda verir. Birbirine karşıt kavramsal anlatımlarla içerikte; renk, leke karşıtlıkları ile de biçimde bu yöntemle denge kurmayı tercih eder. Yaşam/ölüm, birbiriyle çelişen parçalardan oluşan beden, tarihsel/güncel gibi konular; yüzeysel/hacimsel,

soyut/figüratif ya da kolaj gibi biçimlendirmelerle yorumlanır. Hyphen (1999) adlı çalışmasında, İki başı olan bir beden görmekteyiz. Başlardan biri ileriye bakarken, diğeri geriye düşmüş bir biçimde izleyiciye bakmaktadır. İnsanın yapmak istediği ile bedeni arasındaki uyumsuzluğu anlatmaya çalışan sanatçı kavramsal bir gönderme ile zihinsel ve fiziksel varoluş üzerinde düşündürmekte, bedenin taşınan bir yük olduğu hissini de görsel dille duyumsatmaktadır.



Görsel.39: Jenny Saville, “Hyphen”, 1999

(<https://gagosian.com/exhibitions/1999/jenny-saville-territories/>, erişim tarihi: 10.01.2022)

Jennifer Doyle (Saville, The Un-PrivateCollection, 2019), geriye atılmış durumdaki başı, insanın taşımak zorunda olduğu bedeni olarak yorumlamaktadır, diğeri baş ise bedensel bağdan kurtulmak isteyen zihinsel durumu temsil etmektedir. Ruben’s Flap(1999) adlı çalışmasında da, olmak istenilen ile sahip olunan beden ölçüleri resimsel kolajlama ile anlatılmıştır. Seçilen konuların ikilem içeren kararsız, belirsiz yapısı, biçimlendirme dilinin de benzer bir şekilde yapılanmasında belirleyici rol oynar.



Görsel.40: Jenny Saville, “Ruben's Flap”, 1999

(<https://www.wikiart.org/en/jenny-saville/rubens-flap-1999>, erişim tarihi: 10.01.2022)

Jenny Saville'nin resimlerinin ne kadarı bedeni temsil ediyor? Veya ne kadarı boyasal bir kütledir? Resimleri derinlemesine incelediğimizde bu soruya net bir cevap alamayız. Çünkü renk ve çizgi gibi resimsel elemanlar hem araç hem de amaç olarak kullanılmaktadır. Renk ve çizgilerin nesne ile olan ilişkisini sorgulamaktadır. O, cerrahi operasyonları izlediği esnada, cerrahın elini vücutta gezdirirken, kusurlara dokunup onları düzeltirken, vücudun sınırlarını zorlamasından etkilenerken benzer bir ilişkiyi kendisi ile boyama arasında kurmaktadır. Etin dokusundan boyanın dokusuna geçerek, resmin anatomisini ortaya koymaktadır. Bu konuda De Kooning'in 'et, yağlı boyanın icad olmasının nedenidir' sözü akla gelmektedir (Schama, 2010). Jenny Saville boyanın, salt boyadan, bir kütleye dönüşünü izleyiciler önünde sergileyerek resimsel düşünme, karar verme sürecini ortaya koymaktadır. Genelde bir oluş anına tanık oluruz, resim oluş anına. Jenny Saville'nin resimlerinin hem soyut hem gerçekçi eğilimde görünmesinin nedeni budur. Figüratif olmayı içsel bir dürtüye bağlarken, soyut resme olan tutkusu, sanatçının her iki eğilimi bir arada kullandığı üslubunu oluşturmaktadır.

Jenny Saville, geçmişten günümüze kadar gelinen süreçte resim sanatına bir bütün olarak bakmakta, resim sanatında elde edilen tarihsel birikimden gerekli gördüğünde, gerekli bulduğu parçaları çalışmalarına dahil etmektedir. Bu nedenle sanatçının resimlerinde sıklıkla alıntılar ile karşılaşırız. Tarihsel imgeler, tarihsel yorumlar, mitler şimdinin imgeleri ve yorumlarıyla iç içedir. Bu yaklaşım, şimdiyi geçmişte, geçmiş de şimdide görme olanağı sağlarken izleyiciyi, zihninde karşılaştırmalar yaparak daha derin düşünmeye davet eder.

Sekiz yaşından itibaren sanat tarihçisi amcası tarafından adeta usta-çırak mantığı ve çalışma disiplini ile eğitildiğini anlatan Jenny Saville eski ustaların eserlerini inceleyerek ve onların çalışma disiplini kazanarak akademiye başlamadan önce kendini bu alanda geliştirir (Saville, 2019). Figüratif eğilimi benimseyen Jenny Saville Glasgow School of Art'a eğitimini bu yönde sürdürür. Sanat yaşamında eski ustaların yeri ve önemi büyüktür, ne kadar ilerlediğini görebilmesi için her zaman geçmişe dönüp eski ustalara bakması, onları kendisine ölçüt alması gerektiği, amcası tarafından kendisine verilen bir öğüttür. Burdan bakınca Jenny Saville'nin resimlerinin geleneksel etkiler taşıması kaçınılmaz olmaktadır. Ancak Jenny Saville, yaşadığı dönemin gerçekliğini yakalamak ve yansıtmak üzerine kafa yormaktadır. İçinde yaşadığımız gerçekliği resimle nasıl anlatırım? sorusunu kendisine sormaktadır. Sürekli araştırma, okuma, düşünme sonucu elde ettiği bulguları, resimsel dil ile ortaya koyma çabası, geleneksel resimleme tekniğine çağdaş bir boyut kazandırmaktadır. John Elderfield (2020)'ın dediği gibi "Jenny Saville'nin resimleri geleneksel etkiler taşır ama geleneksel değildirler, eski ustalar tarafından, bu sanatçılara De Kooning de dahildir, farklı yöntemlerle yapılmış olanı yapmaktadırlar."



Görsel. 41: Jenny Saville, “Ancestors”, 2018, Gagosian Gallery

(<https://gagosian.com/exhibitions/2018/jenny-saville-ancestors/>, erişim tarihi: 10.01.2022)

Jenny Saville 2007 ve 2008 yıllarında iki çocuk sahibi olur. Bu hem hayatında hem sanatsal yaşamında bir dönüm noktasıdır. Bedenin resmini yapan sanatçı bedenin başka bir beden üretmesini bizzat deneyimlemiştir. Sanatçı çocuk doğurmayı annelik duygusundan çok yaratıcılıkla ilişkilendirmektedir. Bu yönü ile yaratıcılık kadına özgü içsel bir edimdir. Kadının özünde, doğasında yaratıcılık vardır. Ne Leonardo ne Michelangelo ne Rembrandt, büyük ustaların hiçbiri böyle bir deneyim yaşamamıştır. Bu durum sanatçıyı sanat tarihinde önemli bir konuma taşımaktadır. Saville önceki çalışmalarını, yaratıcılık alanına izinsiz bir giriş olarak değerlendirmekte, çocuk sahibi olmakla bu işin özünü kavradığını ifade etmektedir. Sanatsal yaratıcılık kadının doğasından kaynaklanan doğal bir haktır (Saville, 2019). Bu açıklamaları, radikal bir feminist olan sanatçının, sanat alanında kendini bir kadın olarak görünür kılma çabası olarak da düşünebiliriz. Çocuk sahibi olmanın, kadının sanatsal üretimde bulunmasını olumsuz etkileyeceği yönündeki yaygın kanının aksine bu durum, Jenny Saville’i daha yaratıcı ve üretken yapmıştır. Annelik duygusunu, deneyimlediği şekilde aktarmıştır. Sanatsal ifadesinde, toplumun işaret ettiği fedakâr anne rolü yerine, çocuk

yetiştirmenin yorgun düşürdüğü bir anne ile karşılaşmaktayız. Bu süreçte kendi bedeni ve doğduktan sonra çocukların bedeni hızlı bir biçimde değişmiştir. Büyüyen, ortalıkta dolaşan çocuklar renkler ve boyalarla oynarken özgür ve umarsız hareket ederler. Çocuklarını gözlemleyen Jenny Saville, bedenlerinin büyümesine tanık olurken, onlar gibi daha özgür bir biçimde resim yapmak ister. Resimlerinde boya ve lekenin yanında çizgiyi de kullanmaya başlar. Kömür kalem ve pastel kullanarak yaptığı resimlerde, sanatçı daha hızlı ve daha özgür hareket etme olanağını yakalar. Bu dönemde bedeninin içinde başka bir bedenin oluşmasını deneyimlemek, resimlerinde de, figürleri üst üste bindirerek, katmanlar halinde betimleme fikrini doğurur. İzleyici, gözlerini figür üzerinde gezdirirken örmeğin karın bölgesinde bir ayak betimlemesi ile karşılaşabilir ya da bedensiz bir kol görebilir. Sanatçının deyimiyle çocuklar o yaşlarda henüz gelişimini tamamlamamış olduklarından adeta kemiksizdirler, elden avuçtan sıyrılıp kaymaktadırlar. Çocukların çok hareketli doğasını tek bir figürle, tek bir çizgiyle betimlemek olanaksızdır. Çizgiler ve katmanlı yapı, çocukların hareketlerini betimlemeye daha çok uygun düşer (Saville, 2019). Anne-çocuk resimlerinde gerek anne gerek çocuklar kendi doğaları içinde betimlenmiştir. Sanatçı gündelik yaşamın doğal gerçekliğini aktarmaya çalışır. Geçmişin sanatındaki anne-çocuk, tanrıça imge ve mitlerini kullanarak anlatımı kuvvetlendirir.

Jenny Saville çok figürlü ve üst üste bindirilmiş katmanlardan oluşan resimleme yöntemi ile tek bir gerçeklik yerine, resimsel bir yüzey üzerinde birden çok gerçekliği aynı anda aktarabilme imkanını elde ederek resimsel ifade dilinin sınırlarını genişletir. Sadece resim disiplinine özgü bir anlatı ya da hikâye etme şekli ortaya koyar. Diğer disiplinlerde anlatı başlangıç ve bitiş arasında doğrusal bir yol izlerken, resim, şimdide, tüm şimdileri eşzamanlı, tek bir bakışla gösterebilme, kavratılabilme, sezdirebilme imkânı sunar. Diğer bir deyişle Jenny Saville'nin resimleri tek bir hikâye anlatmaz, birden çok hikâye anlatır ve izleyici tek bir bakışta bu hikâyeler arasında gelir gider. Ona göre ne sinema ne de müzik böyle bir anlatım sunabilir.



Görsel.42: Jenny Saville, “Reproduction Drawing I (after the Leonardo Cartoon)”, 2009-2010

(<https://gagosian.com/exhibitions/2010/jenny-saville/>, erişim tarihi: 15.01.2022)

Clement Greenberg ve diğer soyut sanat kuramcılarının resme ait olmadığını düşündükleri anlatı, sadece resimsel ifade ile verilebilecek bir boyut kazanmış olmaktadır.

Resim sanatının böyle bir özellik kazanmasını sadece Jenny Saville’nin bir başarısı olarak öne sürmek doğru olmaz. Bilindiği üzere Kübizmle birlikte tek merkezli perspektif anlayışı terk edilerek, nesne farklı açılardan eşzamanlı görünecek biçimde betimlenmiştir. Kübizmle gelen kolajın, resimsel mekânı parçalı bir yapıya kavuşturması, Yeni-Dışavurumculuğun bunu resimsel kolaja dönüştürmesi,

Fütürizmin, art arda görüntülerle hareketi resimlemeye çalışması gibi yenilikler resim sanatını belirli bir noktaya getirmiştir. Modern sanatın, her sanat türünün yalnızca kendinden ibaret hale gelmesini dikte etmesine karşı bir tepki olarak gelişen, çok disiplinlilik ve disiplinler arasılığının getirdiği sanatta saf olmama anlayışı, çokluğun önerilmesi, resimsel ifadede eklektik biçimlendirme yöntemlerini meydana getirmiştir. Doğal olarak tüm bu gelişmeler Jenny Saville'n resimlerinin biçim dilini oluşturmasında etkili olmuştur çünkü sanatçı resim sanatının tarihsel birikimini her zaman kucaklamaktadır. Çağdaş resimsel bir dil oluşturma çabası içerisinde olan Saville günümüzde tek bir gerçeklik içinde yaşanmadığını ileri sürmektedir. Bilgisayar ekranlarında farklı, cep telefonunda farklı gerçeklikler ve benzeri durumlar ile karşılaşılıyor olmamız, içinde bulunduğumuz çağın çoklu gerçekliğini ortaya koymaktadır. Çağdaş sanatçı olmak iddiası bu duruma kayıtsız kalmamayı zorunlu kılmaktadır.

Jenny Saville resimlerindeki biçimsel yapıyı birkaç başlık altında daha yakından inceleyelim.

4.2.3.2. Jenny Saville Resimlerinde Geleneksel Etkiler

Toplumda uzun süre uygulanan, kalıplaşarak kuşaktan kuşağa aktarılan, terk edilmesi güç hale gelen bilgi, töre, kültürel davranış ve alışkanlıklar gelenek haline gelir. Resim sanatında da uzun süre uygulanan kalıplaşmış anlatım ve biçimlendirme yöntemleri karşımıza çıkmaktadır.

Resimsel ifadede ele alınan konular, toplum yapısına yer ve zamana göre farklılık gösterir. Biçimsel yapılanmada, perspektifin kullanılmadığı dönemlerde resim yüzeyi düzlemsel kurgudur. Sanat tarihçisi Wölfflin (2015) yüzey kompozisyonu ilkesine dayalı biçimlendirmeyi cisimsel-dolgun olarak adlandırmaktadır. Yüzey kompozisyonunda perspektif yasaları bütünlük oluşturacak şekilde ya da hiçbir biçimde uygulanmadığı için mekân sürekliliği sağlanamaz ve cisimlerden arta kalan bir şey olarak algılanır. Sanatsal açıdan kısmen basit bir üst üste



Görsel.43: Sümer Sanatı, British Museum

(<https://arkeofili.com/mezopotamya-uygarliklarinda-propaganda-araci-olarak-sanat/>, erişim tarihi: 15.01.2022)

bindirme olarak kısmen de halâ bir sistemliliğe kavuşmamış bir art arda sıralanma olarak ortaya konmuştur. Mekânsalının hanesine yazılacak her artı puan için adeta maddesellikten ödün verilmekte böylece mekân nesneleri kemiriyormuş, nesnelerden beslenip onları tüketiyormuş gibi bir görüntü ortaya çıkmaktadır (Panofsky, 2017, s. 26) Bu resimler, **Görsel. 43** de olduğu gibi daha katı, yoğun ve ahenkli bir görüntüye sahiptir.



Görsel.44: Pieter Bruegel, “Peasant Wedding”, 114 x 164 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1568, Kunsthistorisches Museum Wien

Perspektif yasalarının bütünlük oluşturacak şekilde uygulanması resmi, içinden bakılan bir pencereye dönüştürür. Wölflin’in uzamsal-derin adını verdiği derinlik kompozisyonunda, resmi çerçevenin kenarlarına paralel kesitlere bölen yüzey iradesi terk edilir, yüzeyi gözden uzaklaştırmak, değersizleştirmek ve görünmez kılmak eğilimi belirir. Ön taraf, arka taraf ilişkisi vurgulanarak bakan kişide derinlik yanılsaması oluşturulur. **Görsel. 44** örneğinde olduğu gibi sürekli mekân algısı, sonsuz sayıda nesneyi betimleme olanağı sunar.

Jenny Saville resimlerinde perspektif kısaltımı kullandığı halde mekân figürler arasındadır, figürlerin hemen arkasında bir duvar ya da dikdörtgen şeklinde resimsel bir biçim göze çarpar. Sanatçının resimlerini çözümlemeye, birden fazla eğilimi bir arada kullanıyor olması sebebiyle, tek bir biçimlendirmeden söz etmek mümkün olmamaktadır.



Görsel.45: Jenny Saville, Pietà I, charcoal and pastel on canvas, 280 160 cm, 2019–21, Private collection

(<https://gagosianshop.com/products/jenny-saville-pieta-i-poster>, erişim tarihi: 15.01.2022)



Görsel.46: Jenny Saville, In the Realm of the Mothers III, 2014

(<https://www.eveleibegallery.com/editorial/tag/jenny+saville>, erişim tarihi: 15.01.2022)

Görsel. 46'da olduğu gibi resim, içinden bakılan bir pencere iken aynı zamanda resimsel bir düzlem etkisi vermektedir. Görünen gerçeklikle, resimsel gerçeklik bir aradadır.

Resim sanatında, geleneksel yaklaşımın reddedildiği iki tarihsel dönüm noktası yaşanmıştır. Bunlardan ilki Modern Sanatla gündeme gelmiştir. Diğer dönüm noktası da Kavramsal Sanatın tuval resmini tümünden yok saydığı dönemdir. Modern Sanat öncesinde kalıpların ötesine geçildiği durumlar yaşanmıştır ancak Modern Sanat sürekli ileriye bakma itkisi ile kendi zamanına kadar olan süreci geleneksel bularak reddetmiştir. Modern sanata göre geleneksel resim mimetik olan resimdir. Diğer bir ifade ile görünen dünyaya benzerliği bir sanat ölçütü kabul eden Vasari'ci anlayıştır. “Vasari'ci öyküye göre, sanat görsel belirimlerin fethiydi. Görsel sistemi tıpkı bu yüzeylerin etkilediği gibi etkileyecek yüzeyler boyamak suretiyle bu yüzeylerin insanların görsel sistemi üzerindeki etkisinin ve tekrarlamaya olanak sağlayacak stratejilere dair ustalığın fethiydi.” (Danto, 2014, s. 74). Doğada var olan objelerin yüzeyleri resimde de aynı görsel etkiyi yaratacak şekilde boyanmalı, ışık ve gölgenin yanı sıra uzam da betimlenmeli idi. Gerçeğe benzerlik dokunma hissi uyandıracak kadar inandırıcı olmalıydı. Rönesans döneminde yağlıboyanın bulunması bu amaca büyük ölçüde hizmet etmiştir. Yağlıboya resmi öbür resim türlerinden ayıran şey, nesnelerin dokuna bilirliliğini, dokusunu, parlaklığını ve katılığını yansıtabilmedeki üstünlüğüdür. Yağlıboya gerçek nesneleri elimizle dokunabilecekmişiz gibi gösterir, nesnelerin bir yer kapladığını bize imleme yoluyla hissettirir (Berger, 2009, s. 88).

Doğal gerçekliği yansıtmak eğiliminde olan resimsel ifadede, resimsel enstrümanlar araçsal yapıdadır, renk ve çizgiler nesnelerin betimlenmesi için var olmaktadır. İzleyici renk ve çizgilerden önce, onlarla oluşturulan nesneyi algılar.



Görsel.47: Jenny Saville, “Delos”, 194.3 x 326.1 x 5.1 cm. Oil pastel, charcoal, oil bar, spray paint and oil paint on linen, 2017-18

(<https://www.riotmaterial.com/jenny-saville-ancestors/>, erişim tarihi: 15.01.2022)

Jenny Saville’nin resimlerinde imgelerin doğadaki asıllarına sadık kalarak betimlendiğini görüyoruz. Figürlerde deformasyon görülmez aksine doğal orantılara sahiptirler. Sanatçı canlılığı yansıtmak ve resmi inandırıcı kılmak amacıyla yanılsama araçlarını kullanmaktadır. Renklerin açık koyu tonları ve kromatik değerleri ile ışık gölge etkisi yaratarak biçimlere hacim kazandırma yoluna gider. Sadece çizgi ile oluşturduğu figürlerde üç boyutlu etki, perspektif düşünülerek çizilmiş olmalarından kaynaklanır. Yumuşak, keskin ya da açık, koyu değerli çizgiler ön arka ilişkisi yaratırken, dış konturların yanında iç konturlar ve perspektif kısaltımları da üç boyutluluğu belirgin kılar.



Görsel.48: Jenny Saville, “Continuum” 2011

(<https://www.culturalreproducers.org/2013/01/jenny-savilles.html>, erişim tarihi: 20.03.2022)

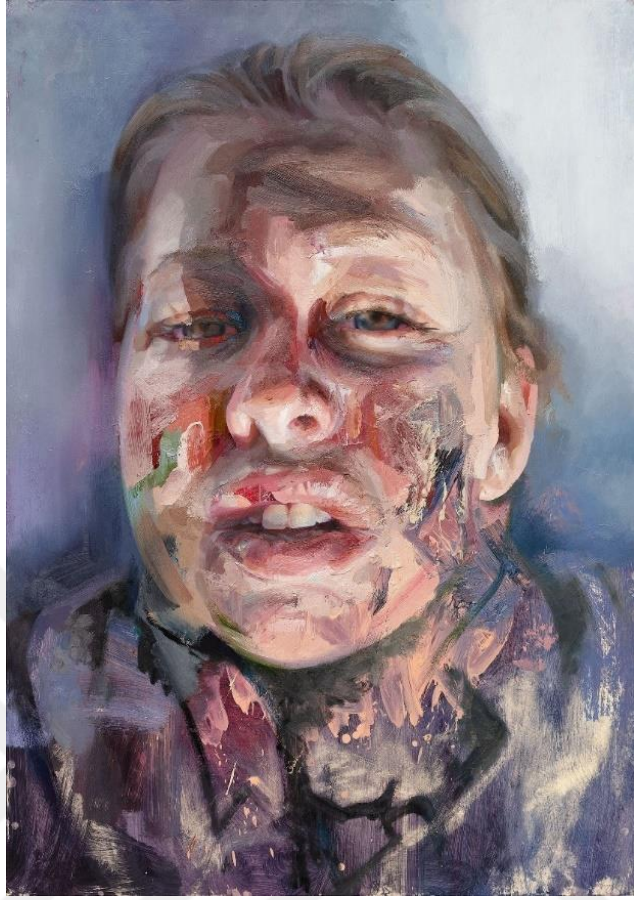
İki boyutlu resim düzleminde üç boyutlu görüntü elde etme yollarından biri de renklerin ışık-gölge etkisi yaratacak şekilde araçsallaşmasıdır. Jenny Saville en çok etkilendiği sanatçılar arasında Rembrandt’ı gösterir.



Görsel.49: Rembrandt, “Self Portrait”, 85x111 cm. Oil on Canvas, 1665

(<https://news.artnet.com/art-world/gagosian-rembrandt-1515745>, erişim tarihi: 15.02.2022)

Barok ressamı olan Rembrandt, açık koyu tonların yarattığı güçlü kontrastla, resimlerindeki az sayıda canlı ve parlak rengi vurgular. Bu nedenle Rembrandt’ın bazı tablolarında, ışık neredeyse göz kamaştıracak kadar parlak görünür (Gombrich E. , 2013, s. 424). Rembrandt’ın resimlerinde gerekli gördüğü yerde açıp, gerekli gördüğü yerde kısarak elde ettiği ışık oyunu, Saville’e örnek olmaktadır. Saville de resimlerinde ışık gölge oyunlarına sıklıkla yer vermektedir. Soyut alanlarda bile rengi ışıklı, parlak(kromatik) ve gri, sönük (akromatik) tonlarda, kontrast oluşturacak şekilde kullandığını görmekteyiz. **Görsel.50**örneğinde Saville renkleri, sağ alttan gelen ışığı gösterecek şekilde kullanmıştır. Resim portrenin ötesinde, parlak ve sönük renklerin dengeli bir biçimde kullanılması ile oluşturulmuş bir bütündür. Diğer örnekte **Görsel.51**) de ışık etkisini görmekteyiz.



Görsel.50: Jenny Saville, “Self Portrait (After Rembrandt)”, 101.5x137.5 cm. Oil on Panel, 2019
 (<https://gagosian.com/quarterly/2020/12/01/interview-jenny-saville-painting-self/>, erişim tarihi: 15.02.2022)



Görsel.51: Jenny Saville, “Fate 3”, 2018,
 (<https://talkingpicturesblog.com/2018/07/11/jenny-savilles-ancestors-dissected/>, erişim tarihi: 15.02.2022)

4.2.3.3. Figüratif ve Soyut Biçimlerin Birlikteliği

Yaşadığımız dünya tüm karmaşıklığı içinde bir bütün olarak algılanabilir olma özelliğini yitirmektedir. Bunun sonucu olarak, doğadakine benzer bir dünya yaratmak, bugünün gerçekliğini yansıtmakta yetersiz kalmaktadır. Soyutlama, indirgeme, yabancılaştırma, açık biçim, parçalanmışlık, boş alan, sökülme, çözülme, alaya alma, kara güldürü, uyumsuz ve kaotik olan öğelerden oluşmuş yeni bir sanat doğmuştur (İpşiroğlu, 2000, s. 17). Klasik sanat eğitimi almış olan Jenny Saville geleneksel resim sanatını modern bir boyuta taşıyarak günümüz gerçekliğini yansıtabilecek özgün bir dil oluşturmuştur. Modern sanatı melez ve çoklu gerçekçi olarak tanımlayan Saville'in çok eğilimli sanatsal dilinde en belirgin özelliklerden biri, figüratif ve soyut biçimlendirmenin bir arada görülmesidir.

Bilindiği üzere figüratif resim referansını doğadan almaktadır, soyut resim ise tamamen zihinde üretilmiştir, ya da evrendeki nesnelerin ilk ve saf hali olduğu düşünülen biçimlerden oluşmaktadır. Figüratif resimde malzeme, dış gerçekliğin betimlenmesinde kullanılan araç durumundayken, soyut resimde özerk bir biçimde amaç durumundadır.

Avrupa'da figüratif resimle yoğrulan Jenny Saville, eğitim için gittiği Amerika'da tamamen soyut olan sanatla karşılaşır. Soyut Dışavurumcu sanatçıları ve çalışmalarını yakından inceleme fırsatı yakalamıştır. Resimsel dilin ve malzemenin, resmin konusu olması ilgisini çekmiştir. Resmin müzikle ilişkilendirilmesi, her lekenin ve rengin duyumsal etkisi, resmin aktif ve sessiz bölgelerindeki yürüyüş, bu yürüyüş sırasındaki durma noktalarının yarattığı şiirsel etki, sanatçıda bu dili kullanma isteği uyandırır. “Güzel bir Pollock resminde harika olan şey, onlardan biriyle karşılaştığınızda gözlerinizin öylesine aktif oluşudur. Adeta gözlerinizle resim yaparsınız, bütün o dönüşler, bükülmeler çok baletik.” (Schama, 2010, s. 37) sözleri ile Soyut Dışavurumcu sanatçılara olan hayranlığını dile getirir. Kendi resimlerindeki dogmatikliği ve durgunluğu ifade ederek özeleştiride bulunur. De Kooning'in büyük ölçekli tuvalerde, farklı renk tonlarını birbiriyle çarpıştırması ve bu çarpışma anının adeta donup sonsuza dek kalması, Jenny Saville'de soyut resme karşı bir tutku uyandırır. De Kooning'in resimlerini Tintoretto'nun Altar Panolarına benzetir, tek

fark, De Kooning’ın resimlerinin konusu “hiç” tir. Malzemenin, resmin konusu olması büyük bir keşiftir. Jenny Saville soyut dili figürasyonda kullanarak bir senteze ulaşır.



Görsel.52: Willem De Kooning, “Gotham News”, 1955

(<https://www.albrightknox.org/artworks/k19556-gotham-news>, erişim tarihi: 15.02.2022)

Çağdaş bedenın ressamı olarak yola çıkan Jenny Saville, bedenın dokusundan boyanın dokusuna, insan anatomisinden boyanın anatomisine doğru bir yol almıştır. Estetik operasyonları gözlemleyerek, tıp kitaplarını, kriminal, medikal resimleri inceleyerek çok şey öğrendiğini söyleyen sanatçı, hasar almış bedenlerde esas olarak vücudun renginde, dokusunda ve tonunda meydana gelen değişimlerle ilgilenmektedir. Şiddetli kırmızılardan, mavilerle, ten rengi ile oluşturduğu kontrastı düşünmektedir. Bedende oluşan hasarı resimlemekle ilgili bir röportajında şunları söylemektedir:

“Bozulan vücudun veya yüzün açılması halinde bir yerden diğerine geçiş yapan yaranın, kesiğin ya da eziklerin renk maddesindeki değişimi asıl olarak kurbanın davası, ancak benim için etin yüzeyindeki normal olarak bozulmamış mührün açılması demek. Bir trafik kazası kurbanının yüzündeki etin bozulması gibi bir görüntüyle karşı karşıya kaldığınızda gözleriniz rahat olduğunuz bütünlük halindeki parçaları bir araya getirmeye çalışır. Gözün tamir etmeye

dayalı bir çabası vardır, bu şekilsizliğin ve bozulmuşluğun korkusundan doğan içgüdüsel bir harekettir. Boyadaki canlılığı elde etmek ve tuval üzerinde güreşebilmek için, resimde soyutluk ve realizm arasındaki bağlantıyı görmeyi deniyorum.” (Schama, 2010, s. 35).



Görsel.53: Jenny Saville, “Witness, 219.7x269.8 cm. Oil on Canvas”, 2009

(<http://www.artnet.com/artists/jenny-saville/witness-nVxbDXbxFvn-k43Ftm4mZg2>, erişim tarihi: 20.03.2022)

Sanatçı bedende oluşan hasarı betimlerken, boyayı soyut biçimde kullanma yoluna gitmektedir. **Görsel. 53**'de Kimliğini ve cinsiyetini bilmediğimiz bir kurban resmedilmiştir. Kriminal bir fotoğraftan çalışılmıştır. Ölüm nedeni hakkında hiçbir bilgi bulunmamaktadır. Ancak portrenin mest olmuş ifadesi ile acı ve ölüm arasında karşıtlık bulunmaktadır, canlı ölmekle adeta huzura kavuşmuştur. İçerikteki tezatlıkları biçimde de görmekteyiz malzeme bir portreyi betimlemede araçken aynı zamanda özerk bir yapıya da sahiptir. Kırmızı renkli yara daha çok renk olarak dikkat çekmekte, ten rengi ve gri-mavi ile kontrast oluşturarak dengeyi sağlamaktadır. Işık-gölge geçişi durağan olmayıp renk alanları biçiminde fırça izleri fark edilir. Fırça izlerinin yarattığı hareketlilik sessiz alanlarla, kimi portrelerde sanatçının deyimiyle

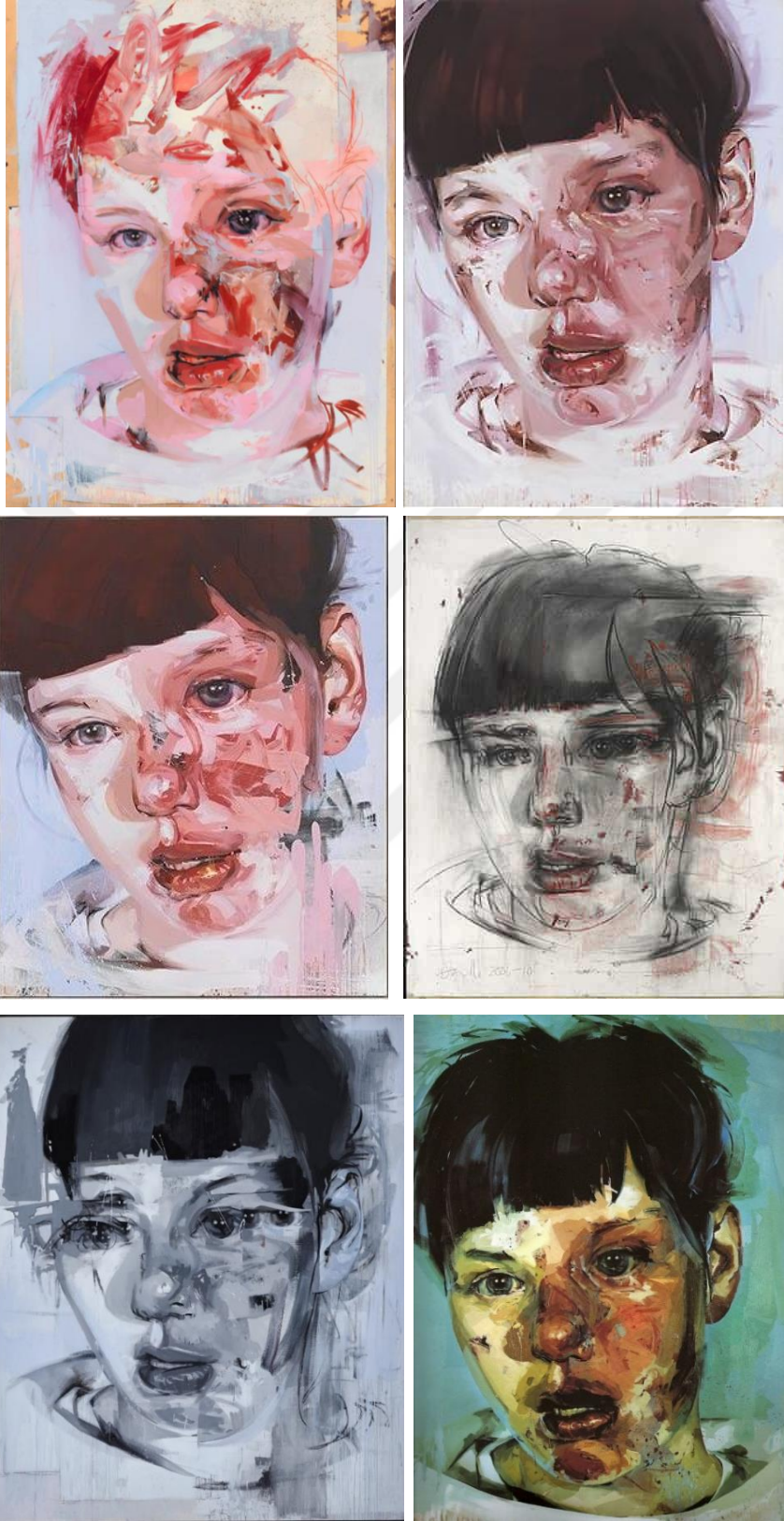
“boş bakış (blank stare)” ile dengelenir. Jenny Saville ne figürlerinde ne de portrelerinde modellerinin karakteriyle ilgilidir bu şekilde insana dair bir evrensellik yakaladığını düşünmektedir. Figürü doğadakine benzer bir biçimde resimlemek oldukça zaman ve enerji harcamayı gerektirir. Bazı sanatçı ve kuramcılar için bu durum sanatçının yaratıcılığının önünde bir engel olarak kabul edilmektedir. Böyle bir durumda sanatçı sadece benzetmeye odaklanacağından, diğer yaratım süreçleri geri planda kalacaktır. Benzer sorunlar yaşayan Jenny Saville güç harcayarak bitirdiği figürü bozmadığını, üzerinde oynamalar yapamadığını belirtmektedir. Figürler üzerinden soyuta gitmek oldukça zordur. Jenny Saville aynı resmi



Görsel.54: ©quintinlake.com

(<https://mrsawyersopus.wordpress.com/2011/01/17/jenny-saville/>, erişim tarihi:15.03.2022)

defalarca kez yaparak, bu sorunu bu şekilde çözdüğünü belirtmektedir. Tekrar tekrar çalışılan figürün direnci kırılmış olmakta, sanatçı kendinden emin ve daha rahat hareket etme olanağı yakalamaktadır. Örneğin “Red Stare” adlı çalışmasını çok kez yapmıştır. (Saville, 2019). Figürün gerçekliğini yakaladıktan sonra her çalışmasında farklı denemelerde bulunarak resimsel gerçekliği yakalamıştır.



Görsel.55: Jenny Saville, “Red Stare” 2006-2011

(<https://www.numero.com/en/art/jenny-saville-larry-gagosian-gallery-young-british-artists-willem-de-kooning>, erişim tarihi:10.03.2022)

Red Stare’da, kimliği ve neden öldüğü bilinmeyen görünüşe göre genç olduğu anlaşılan bir insan portresi görüyoruz. Sanatçı resimsel gerçeklikle oluşturduğu kaosu, figürün boş bakışı ile sabitlemiştir. Böylece figüratif ve resimsel(soyut) gerçekliği bir denge oluşturacak biçimde, birlikte işler hale getirmiştir.

Çalışırken tek bir palet kullanmak yerine kaplarda çok miktarlarda ve çeşitli renklerde karışımlar oluşturmaktadır. Bir parçayı çalışırken yüz kadar kap kullandığını söylüyor (Schama, 2010, s. 34). Tuvali yere sererek ya da duvara asarak, resmi üst üste katmanlar halinde uygulamaktadır. Esas tonlarla başlayan sanatçı daha sonra tonları değiştirdiğini ifade ediyor. Her lekenin ya da alanın kendine has bir duygu taşıyabilme ihtimaline inanan sanatçı elde ettiği lekeleri figürlerinde koruyor. İlk dönem resimlerinin figüratif yönü daha ön plandadır. Tuvalin büyük bir bölümünü kaplayan beden üzerinde, farklı renk alanlarından oluşan bölümler görülür. Bu renk alanları ile figürasyonda duyumsal etki yaratmak ister.

Fulcrum, bedenlerinin sınırlarının nerde bitip nerde başladığı güçlkle seçilen üç figür betimlemesinden oluşmaktadır. Tuvalin büyük bir bölümünü kaplayan bir kütle yığını görünümündedir. Jenny Saville insan bedeni yerine “boyanın bedeni” ifadesini kullanmaktadır.



Görsel.56: Jenny Saville, “Fulcrum”, 1999

(<https://gagosian.com/quarterly/2021/11/08/essay-jenny-saville-cyclical-rhythm-emergent-forms/>, erişim tarihi: 15.03.2022)

Resimde, ölçütün büyük olması sebebiyle, ten rengi ilk etapta boyasal alan ya da salt renk olarak algılanmaktadır, mavi ile oluşturulmuş alanlar da sıcak-soğuk dengesinin yanında duyumsal etkiyi de vermektedir. Fırça izleri boyasal gerçekliği görünür kılmaktadır.



Görsel.57: 'Fulcrum', Görsel. 56, Detay

Son dönem çalışmalarında soyut eğilimin öne çıktığını görüyoruz. Renkler daha belirgin, daha etkilidir. Leke ve fırça izlerine çizgiler de eklenmiştir. Pastel ve kömür kalemle uyguladığı çizgiler resmin yüzeyini vurgulamaktadır. Figüratif ve soyut biçimler üst üste katmanlar halinde çalışılmış, katmanlar birbirini tamamen kapatmayıp görünür halde bırakılmıştır. Resmin kendi doğasını yakalamaya çalışan Jenny, boyasal yapıyı ön plana çıkarmaktadır. Figürü oluşturan renkler, tesadüfen oluşmuş lekelerdir aynı zamanda, damlatılmış, akıtılmış biçimlere sahiptir. Lekelerin, çizgilerin, izlerin oluşturduğu harmoni, resmin kendi yasasına göre kurgulanmıştır. Resmin kendi doğası ve kendi yasalarından bahsediyorsak ve malzemeyi de özerk bir biçimde algılıyorsak burada soyut sanatı konuşuyoruz demektir. Peki neden figüratif aynı zamanda? Tek tek parçaların bütünüdür belki de bizi figüre götüren, çünkü dünya ışıkla görünür hale geliyor, renklerin ışığa göre konumlanması, açık koyu tonların, ışık-gölge ve form dikkate alınarak serpiştirilmesi, görünen dünyayı, uzamı, figürü, ortaya çıkarıyor yorumunu yapabiliriz.

Son dönem çalışmalarına örnek olması bağlamında, sanatçının Moskova’da yaptığı portrelerden söz edebiliriz. Jenny Saville Moskova’da bulunduğu sırada, şehrin havasından, insanların görünüşünden etkilendiğini ifade ediyor. Bunun yanında, yaptığı gezi-gözlem-inceleme sonucunda şehrin tarihi kimlikleri hakkında bilgi edinir. Özellikle Anna Akhmatova⁶ ve onun 1930’lara damgasını vuran “Requiem”⁷ adlı şiiri Jenny Saville’i çok etkilemiştir. Şiirde geçenler, sanatçının resimlerinde, biçim ve renk olarak yer bulmuştur. Sanatçı orada, arka planı çok renkli olan bir fotoğraf stüdyosu kiralar. Kendisine modellik yapacak bir grup modelle anlaşır ve onların fotoğraflarını çeker. Stüdyoda elde ettiği tüm verileri harmanlayarak bir grup portre resmi yapar. Şiir, sözlerle yaşamı nasıl anlatıyorsa, resim de gündelik yaşam gerçekliğini şiirsellik içinde aktarmalıdır. Jenny Saville, edebiyatçı olan bir başka kadın sanatçının şiirleri üzerinden, geçmiş yaşantı ile bağ kurarak, bugün imgeleri ile geçmişi yeniden yaşatmaktadır.

Anna Akhmatova⁸, Stalin’in, aydınlara baskı rejimini uyguladığı dönemde yaşamış, eşi ve oğlu o dönemde sürgüne gönderilmiştir. Şiirlerinde kendisi ve halkının yaşadığı güçlükleri, umutsuzlukları, çaresizliği dile getirir (Günel, 2001). Düşüncelerin açık bir biçimde söylenemediği o dönemi anlatan “Burada herkes fısıldayarak konuşur” cümlesi her iki sanatçının eserlerinin odağında yer alır.

6 Gerçek adı Anna Andreyevna Gorenko olan, Anna Ahmatova (1889-1965), romantik ve duygusal Sankt-Peterburg geleneğinin önemli temsilcisi Rus şairdir. Eserlerinde Stalinin baskıcı dönemini ele almıştır. Hayatı, tutuklu bulunan eşi ve oğlunu beklemekle geçmiştir (Günel, 2001).

7 Requiem, 1935-1940 tarihleri arasında, Sovyet edebiyatının önde gelen edebiyatçısı, Anna Ahmatova tarafından meydana getirilmiştir. Yapıtın en büyük özelliği ilk ortaya çıktığında, Ahmatova’nın güvendiği 10 kişi tarafından ezberlenerek, uzun bir süre kaleme alınmamış olmasıdır. 1935’te hafızalara yerleşen şiir, 1963’te münih’te yayınlanır. Rusya’da ise 1987 yılında yayınlanabilmiştir (Günel, 2001).

Yejev’lu⁹ korkunç yıllarda

Leningrad’taki hapishane kuyruklarında on yedi ayımı geçirdim.

Bir gün birisi beni ‘tanıdı’

O zaman elbette adımı yaşamında hiç duymamış,

Arkamda duran dudakları morarmış bir kadın

Hepimize özgü o donukluktan sıyrıldı ve

Kulağıma (orada herkes fısıltıyla konuşurdu):

Tüm bunları yazabilir misiniz? diye sordu

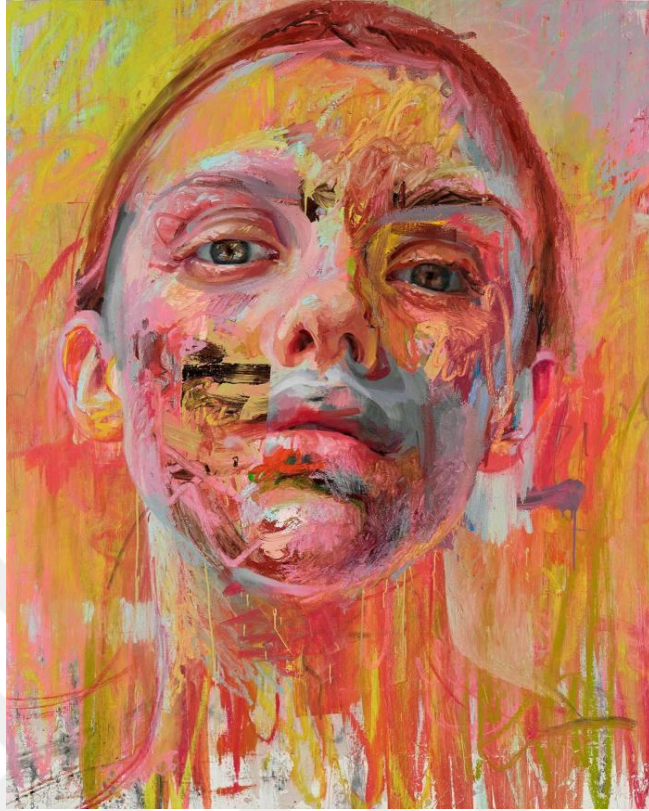
Ve ben de: -Yazabilirim, dedim.

İşte o anda bir zamanlar var olan,

Gülümseme gibi bir şey geçti yüzünden.

(Akhmatova, Requiem, aktaran: Günal, 2001)

9 Yejev, Nikolay: Stalin döneminde KGB başkanıydı. Otuzlu yılları anlatan aydınların günlüklerinde "insan yok etme makinası" olarak sözü edilir. Sovyet halkı tarafından da "demir komiser" ve "Stalin'in öfkeli arkadaşı" gibi takma adlarla anılmıştır. Bkz.: Reeder, Roberta; Anna Akhmatova, St.Martin's Press, New York 1994, s.200



Görsel.58: Jenny Saville, “Volta”, Oil on Linen, 2020

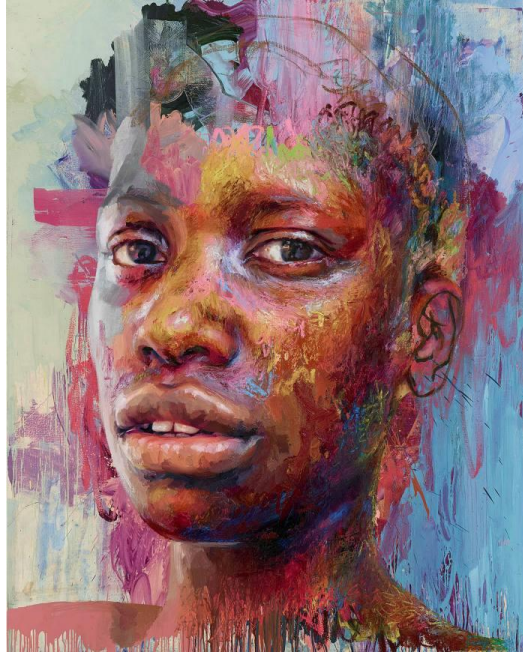
(<https://gagosian.com/exhibitions/2020/jenny-saville-elpis/>, erişim tarihi: 15.03.2022)



Görsel.59: (Sol) Jenny Saville, “Meridian”, 150x120 cm. Oil on Canvas, 2019-20, (Sağ) “Second Nature”, 230x210 cm. Oil on Linen, 2020

(<https://gagosian.com/exhibitions/2020/jenny-saville-elpis/>, erişim tarihi: 15.03.2022)
 (<https://gagosian.com/exhibitions/2020/jenny-saville-elpis/>, erişim tarihi: 15.03.2022)

Bu örneklerde en çok dikkat çeken nokta kullanılan modellerin güzel olmasıdır. Jenny Saville onların güzelliğinden etkilendiğini belirtiyor. Oysa güzeli betimlemekten uzak durduğunu ifade ediyordu. “Rosetta” (2005-2006) adlı çalışması ile bu yaklaşımı değişmiş, güzel olanı aktarmanın da gerekli olduğunu düşünmeye başlamıştır. Önceki portreler kimliği bilinmeyen kişilere aitti, burda kişiler belli. Portrelerde gözlere ayrı bir önem verdiğini görüyoruz. Örneğin “Chasah” ın gözlerinde sanatçının kendisi var, bu resim bir yönüyle bir özçekim olmaktadır. “Arcadia” da ise tenin üzerindeki renkler modelin bir gözünden yansıtılmıştır. Portrelerdeki bakışlar ya izleyiciye dönük ya da bir şey düşünüyormuş izlenimi verecek konumdadırlar. Dudaklar bir şey söyleyecekmiş ya da fısıltıyla konuşuyormuş gibi hafif aralıklı betimlenmiştir. Belli belirsiz gülümseme, “Requiem” şiirinde anlatıldığı gibi resimlenmiştir. Portreler büyük boyutta ve resimsel mekânda asılı gibi durmaktadır. Sanatçı önce soyut biçimlerle başlamakta, bu soyut biçimlerden figürü ortaya çıkarmaktadır ya da figürü çizerek, gömerek tekrar tekrar çizerek üst üste çalışmaktadır. “Prism” de yaklaşık 30 portre olduğunu belirtiyor (Saville, Jenny Saville with Jason Rosenfeld, 2021). Resme gömülen çizimler, silinmiş ama tam kaybolmamış biçimde, eksik kalmış ya da kusurlu çizimler olarak seçilebilmektedir.



Görsel.60: Jenny Saville, “Chasah”, Oil on Linien, 2020

(<https://gagosian.com/exhibitions/2020/jenny-saville-elpis/>, erişim tarihi: 15.03.2022)

Resimlerdeki renkler önceki çalışmalara kıyasla daha parlak ve çığ görünümünde. Matisse'nin kırmızı ve yeşili bir arada kullandığı resimleri, Bacon'un fonda kırmızı rengi kullanması akla gelmektedir. Bunun yanında renkli çizgilerin de dahil olduğunu görüyoruz Cy Twombly etkisi farkedilmektedir. Pastel boya, yağlıboya çubukları ile oluşturulan çizgiler daha parlak görünmekte ve yüzeyseller, daha resimsel duruyorlar. Resim dili şiirsellik kazanmış. Renklerin uyumundaki denge; sıcak-soğuk, tamamlayıcı renk, kromatik-akromatik renk kontrastları ile oluşturulmuştur.



Görsel.61: Jenny Saville, “Arcadia”, 200x160x3 cm. Acrylic on Linen, 2020

(<https://gagosian.com/exhibitions/2020/jenny-saville-elpis/>, erişim tarihi: 15.03.2022)

Sanatçıya göre katı bir sistemle çalışmak özgür hareket etme olanağını ortadan kaldırmaktadır. Böyle üretilen işler canlılığını yitirmekte bir süre sonra içtenlikten

uzaklaşmaktadır. Bunun yerine daha esnek bir yol izlenmeli, yeni denemelere açık olunmalıdır. Resim yapmak Jenny Saville'e göre bir keşif oyunudur. Renklerin ve çizgilerin bir araya getirilmesi ile oynanan bir oyun ve bu oyunda, Jenny Saville'nin rastlantı ile elde ettiği sonuçları, sanat yaşantısına dahil etmekten kaçınmadığını görüyoruz. Böylece sanatçı bildiğimiz doğanın ötesinde, resmin kendi doğasını yakalamış olmaktadır. Jenny Saville'nin resimlerinin kendine özgü resimsel bir atmosferi vardır. Yukarda gördüğümüz resimlerdeki atmosfer ağırlıklı kırmızı renktedir diyebiliriz. Sözü edilen resimlerde bu kadar canlı renkler kullanmış olması, Moskova'da kiraladığı fotoğraf stüdyosundan kaynaklanmış olabilir. Çünkü bu stüdyo, kırmızı ve benzeri renklerde fonlara sahip. Sanatçı, katı bir tutuma sahip olsaydı bu fonları resimlerine dahil etme girişiminde bulunmazdı. Jenny Saville fondaki bu renkleri, ten rengini ve gün ışığını birleştirmiş ve sonuç ortada resimlere tekrar tekrar bakmak istiyoruz. Bakarken de hatırlamayı ve hayaletmeyi ihmal etmiyoruz.

4.2.3.4. Jenny Saville Resimlerinin Bir Süreç Olarak Okunması

'Biçim' ve 'öz' ün etkisi sanatta ve sanat dışında da önemli bir konudur. Aristoteles'ten bu yana düşünür ve sanatçılar 'biçimi' ön planda tutarken, 'öz'ü tam gerçekliği yansıtmaya yetecek ölçüde arınmamış yardımcı bir öge saymışlardır. Yeryüzünde her şey bir biçim ve madde bileşimidir. Biçim ne denli kendini gerçekleştirirse, maddesellikten uzaklaşır, eriştiği yetkinlik o ölçüde büyük olur ve öze yaklaşır. Salt biçim gerçekliğin özüdür. İlkel çömlekçinin düşüncesi şöyle der: "Önce bir biçim hazırladım sonra da şekilsiz maddeyi o hazır biçimin içine döktüm." (Fischer, 2017, s. 140).

Sanatçı doğal, ham haldeki malzemeye bir anlam yükleyerek onu dönüştürmekte ve doğada daha önce var olmayan bir estetik obje ya da sanat yapıtı oluşturmaktadır. Tunalı'ya (2002) göre bir sanat yapıtında, duyu organlarımızla algıladığımız reel alan ya da maddi olan kısım, onun biçimini oluşturmaktadır; duyusal olarak algılanamayan ve ancak bir reel alanda somutluk kazanan irreel(tinsel) alan ise yapıtın özünü, anlamını oluşturmaktadır. Ham haldeki malzeme içerisine yerleştirilen anlam

doğadaki gerçekliğin temsili olabileceği gibi, doğadaki gerçeklikten bağımsız, zihinde oluşturulmuş, kurgusal bir gerçekliğin temsili de olabilmektedir.

Sanatçının bir formu oluşturmada malzeme ile olan mücadelesini en iyi anlatacak örneklerden biri Michelangelodur (1475-1564). O şekilsiz taş bloğunun içinde figürü gören ve onu oradan çekip kurtaran heykeltıraş olarak bilinmektedir. En iyi eserlerinden biri olan Davud (1504) heykelini tek bir mermer bloktan yapmıştır. Üstelik on sekiz kadem yüksekliğindeki bu mermer bloğu, daha önce bir başka heykeltıraş yontmaya çalışmış, ancak başarılı olamamış, çatlak ve kesi izleri ile hasara uğratmıştır. Michelangelo Davud'u bitirdiğinde bir takım keski izlerini, kenarda olduğu gibi bırakır (Vasari, 2013, s. 289). Mermerle olan mücadelesini görünür kılar. Tamamlayamayıp yarım bıraktığı heykelleri de vardır bunlardan bir kısmı günümüze kadar gelmiştir. Örneğin sanatçı, Aziz Matta'nın, mermerden bir heykelini yapmaya başlayıp bitirmeden bırakmıştır. O dönemde bu yarı blok yarı heykelin, öbür heykeltıraşlar tarafından eğitici bir model olarak incelendiğini Giorgio Vasari'den (2013) öğreniyoruz. Öğrenciler, bir figürü hatasız bir biçimde yontup mermer bloktan nasıl çıkarabileceklerini bu modele bakarak öğrenmekte idiler. Diğer bir ifade ile, bu yarı-blok yarı-heykel obje, içerisinde maddenin figüre dönüş hikâyesini barındırmaktaydı. Aşama aşama bir süreci anlatmaktaydı.



Görsel.62: Michelangelo, “Teh Saint Matthew”, 216 cm. Marble, 1505-1506, Galleria dell'Accademia, Floransa

(<https://www.michelangelo.org/the-saint-matthew.jsp#prettyPhoto>, erişim tarihi: 15.03.2022)

Anlatısı bir sürece işaret eden bu obje bir sanat yapıtı olarak görülebilir miydi? Görülebilir mi?



Görsel.63: (Sol): Michelangelo, The Atlas Slave, Marble, Height 277 cm, 1530-34, (Sağ): Michelangelo, Awakening Slave, Marble, Height 267cm.

(<https://www.accademia.org/explore-museum/artworks/michelangelos-prisoners-slaves/>, erişim tarihi. 15.03.2022)

O dönemde bu tamamlanmamış çalışmaları sanat yapıtı olarak kabul etmek mümkün görünmemektedir. Ancak bugün için aynı şeyi söyleyemeyiz. Bu heykeller bize, kusursuz bir biçime kavuşmuş olanlardan çok daha fazlasını anlatmaktalar. Sanatçı ile malzemenin mücadelesi, figürün malzemedan ayrılmak istememesi ve geri kaçması, kendi imgelemimizle ekleyebileceğimiz daha birçok okuma şekli ile karşı karşıya kalmaktayız.

Sanat Tarihinin ufku her gün eklenilerek genişlemektedir. Sanatçının da yorumcunun da bilinç seviyesi artmaktadır. Yorumcu ham haldeki maddenin hiç dokunulmadan sergilenmek suretiyle bir sanat yapıtına dönüşebileceğini deneyimlemiştir. Aynı şekilde saf biçim de, bir sanat yapıtı olabilmektedir. Her iki durumu birlikte ele alan sanat yapıtı neden olmasın?

Jenny Saville'nin resimleri arada(geçiş) olma özelliği ile bir süreci yansıtır. Bu yönü ile Michelangelo'nun tamamlanmamış heykellerini anımsatırlar. Doğadaki varlık alanından kültürel varlık alanına geçişi gösteren bu heykellerde, figürler mermerin içinde kalmış gibidirler, kısmen maddeden kurtulabilmiş izlenimi verirler.

Benzer biçimde Jenny Saville'in figürleri de boyanın ve çizgilerin içinde kalmış, tam ortaya çıkamamış, zaman zaman da resim yüzeyine gömülmüş durumdadırlar. Michelangelo figürleri mermer bloğun içinde görüyordu ve onları büyük bir mücadele sonunda ortaya çıkarabiliyordu, bu mücadele yarım kalan işlerinde okunabiliyor. Ham maddenin tinsel biçime doğru yolculuğu söz konusu olmaktadır. Yaratmanın kendisi hikâye edilmektedir. Koşut bir biçimde Jenny Saville de resimsel malzemenin içinde gördüğü figürü ortaya çıkarabilmenin mücadelesini görünür kılmaktadır. Onun resimlerinde yolculuk, soyut ve figürasyon arasında gidip-gelme şeklinde gerçekleşir. Resimlere bakan kişi bu yolculuğa katılır, sanatçıyla kendini özdeşleştirebileceği bir zemin bulur. Bu zeminde sanatçının kararsız anları, karşılaştığı güçlükler, yaptığı hatalar, düzeltmeler izleyici tarafından deneyimlenir.



Görsel.64: Jenny Saville, “Red Muse (study)”, Pastel, charcoal on watercolourpaper, 2012-2015
<https://www.oxfordmail.co.uk/news/13889949.jenny-savilles-new-show-features-art-echo-titians-genius/>, erişim tarihi: 15.03.2022)

Red Muse **Görsel. 64** suluboya kâğıt üzerine pastel ve kömür kalem kullanarak yapılmıştır. Resim tabure üzerinde oturmuş bir çıplağı birkaç hareketi ile betimlemektedir. Kömür kırmızısı rengin hâkim olduğu resimde çizgi ve lekeler birbiri ile kaynaşmış durumda ve sanatçının ruh hali ile ilgili okuma olanağı sunmaktadır. Aynı lekeler tonlu yapıya bürünerek bedene dönüşmektedir. Çizgiler yer yer bedenin

konturları olma işlevini üstlenirken başka yerlerde sanatçının el hareketinin izi görünümünde soyut biçimlere dönüşmektedir. Resmin bütününde ham haldeki soyut biçimler içinde figür kısmen görünürlük kazanmıştır. Resimde ilaveten hareket betimlenmiştir.

Tamamlanmamış belirsizlik içeren sanat yapıtları yorumcuyu etkin olmaya zorlar. ‘Açık yapıt’ olarak değerlendirilen bu yapıtlar, sanatçının sunduğu seçenekler doğrultusunda çoklu okuma olanağı sunarlar. Yorumcu bu yapıtlarda belirsiz ve eksik bırakılan yerlerin yarattığı boşluğu kendi hayal gücü ile tamamlar. Her algılamada yeni bir anlam kazanan yapıt, sonsuz sayıda yorumu içinde barındıran sürekli yenilenen canlı bir yapıya sahiptir. Yorum fenomenolojisi açısından sanat yapıtı, yorumcunun sonsuz zenginlikteki bakış açısıyla yapıtın sonsuz zenginlikteki yönünün birbirleri ile etkileşime girerek birbirlerini ortaya çıkarması olarak tanımlanır. “Bu durumda sanat yapıtı sonlunun içindeki sonsuzluktur, bütünlüğü bir sondan doğar dolayısıyla durağan ve hareketsiz bir gerçekliğin kapanması biçiminde değil, bir biçim edinen sonsuzun açılması biçiminde görülmeyi talep eder” (Eco, 2000, s. 93). Jenny Saville’nin resimleri de tamamlanmamış, belirsiz ve çelişkili yapılardan oluşmaktadır. İzleyiciyi daha etkin olmaya davet eden resimler, özdeşleşme, empati duyma, gerilme, karşılaştırma yapma gibi zihinsel ve duyuşsal süreçleri harekete geçirmektedir. Jenny Saville ‘Study For Isis and Horus’ çalışması ile ilgili şunları söylemektedir:

“Kadının yaratıcı doğasını vurguladığı Isis and Horus adlı (Görsel.66) çalışmasında Jenny Saville anlatıyı tarihsel köklerine kadar genişletmiştir. Kurtarıcı, koruyucu anne ve kadın rollerinin karmaşası ve geçirdiği evrimleri üzerine bir okuma sunmaktadır. Bugünanne çocuk ilişkisini betimler nitelikte kucağında çocukları olan bir anne, tarihte kadın tanrıça olarak bilinen Isis imgesi ile betimlenmiştir. Bilindiği üzere Isis Mısır mitolojisinde kadınlığın, analığın, bereketli toprağın simgesi, koruyucu, kurtarıcı tanrıça durumundadır. Jenny Saville “doğan çocuklar ebeveynlerine benziyor, ebeveynler de kendilerinininkine, bu şekilde bu izi, tanrıçaya kadar sürdüm” (Saville, 2019)

Jenny Saville bu çalışmasında yaratıcılığın bitmeyen döngüsüne ve kadının değişen rollerine dikkat çekmektedir.



Görsel.65: Jenny Saville, “Study for Isis and Horus”, 198.1x147.3 cm. Pastel and Charcoal on Paper, 2011

(http://www.artnet.com/artists/jenny-saville/study-for-isis-and-horus-1xvnmB_6ktYTn5XpvrkSkg2, erişim tarihi: 15.03.2022)

Resim suluboya kâğıt üzerine pastel ve kömür kalem kullanılarak yapılmıştır. Resimde soyut biçimlerin yer yer bir araya gelip figürleri oluşturup sonra tekrar dağıldığını görüyoruz. Gri lekelerden oluşan biçimler, ten rengi lekelerle mekân ya da zemin oluşturmaktadır. İç içe olan figürler tamamlanmamış, eskiz halinde ya da eksik betimlenmiştir. Resim henüz bitmemiş bir görünüme sahiptir. Resmin önünde, elinde fırçası ve kalemleri olan görünmez bir ressam bulunmakta ve resmi yapmaya devam etmektedir. Zaman zaman o ressamın yerine biz geçeriz ve bizde gerginlik yaratan tamamlanmamış figürleri bütünlüğe kavuşturarak rahatlarız, çünkü onları bir bütün halinde görmeye alışmışızdır, böyle olmaması durumu, endişe ve korku duymamıza neden olmaktadır. Boş ve belirsiz alanlar bizim imgelemimizle hemen doldurulmaktadır. Ressamın bize sunduğu bir yönlendirme ile biz sınırsız sayıda yeniden üretimde bulunmaktayız. Örneğin, en önde duran çocuğun ayaklarını resimlemek bize bırakılmış. Her baktığımızda biz o ayakları kendi imgelemimizde tamamlayacağız ve her yeniden üretim birbirinden farklı olacaktır.

4.2.3.5. Jenny Saville Resimlerinde Anlatı

Sanat yapıtında anlam, birkaç anlam katmanını çözdükten sonra ortaya konmaktadır. İkonografiye¹⁰ göre saf biçimleri pratik deneyime göre tanımak (olgusal) ve psikolojik ayrıntıları empati yoluyla hissederek ruh halini bilmek (ifadesel) anlamın ilk katmanını oluşturmaktadır. Doğal (birincil) anlam olarak adlandırılan bu anlamın taşıyıcıları sanatsal motiflerdir diyebiliriz. Uzlaşımsal (ikincil) anlam ise, görsel olgulara toplumun yüklediği anlamlardır. Tarihsel ve kültürel etkilerin rol oynadığı, ‘dil’e benzer biçimde meydana gelen, uzlaşımsal, ortak üretimlerdir. İmgeler¹¹, hikâyeler ve alegorilerde¹² beliren özgül temalar ve kavramlar dünyası bu anlam katmanının taşıyıcılarını oluşturmaktadır. İçsel (içerik) anlam katmanı olarak adlandırılan son aşama ise, dönemsel, bölgesel, düşünsel ve inanç sistemi ile oluşan temel tutumları açığa vuran ilkelerin saptanması ile, tüm katmanların ve biçimsel özelliklerin sentez bir yorumu şeklinde ortaya çıkan nihai anlamdır. Son aşamada anlam, sembolik değer olarak yorumlanmaktadır (Panofsky, 2021, s. 30). Buradan hareketle sanat yapıtının anlamı, çok bileşenli, katmanlı bir yapıya sahiptir diyebiliriz. Motiflerin anlamlandırılmasından içsel anlama doğru gidilmektedir. Tarihsel dönem, toplum yapısı, kültür, inanç, düşünsel atmosfer, bireysel tutum, tüm bu bileşenler anlamın içinde saklı bulunmaktadır.

Sanat kuramcıları sanatı anlamlandırmada farklı yaklaşım biçimleri geliştirmişlerdir. Bazı eleştirmenler sanatçıyı merkeze alarak yapıtı sanatçının ruh halinin bir yansıması olarak değerlendirmektedir. Bu yaklaşıma göre sanat bir dehanın ürünüdür. Bir başka yaklaşım biçimi de yapıtı odağına alır ve yapıtın biçimsel özelliklerini ön planda tutar. Sanatın toplumsal bir ortamda doğduğunu, sanatı üretenin içinde yaşadığı toplumdaki bağımsız hareket edemeyeceğini savunan yaklaşım ise toplumu merkeze almaktadır. Son olarak, sanat yapıtı alımlayıcı ile yeniden

10 İkonografi: Eserlerinin biçimleri karşısında konuları veya anlamları ile ilgilenen sanat tarihinin bir koludur (Panofsky, 2021, s. 25).

11 İmge: İmgeler dünyaya ilişkin belli bir bilincin görsel dönüşümleridir (Leppert, 2017, s. 19).

12 Alegori: Bir düşünce, kavram ya da sanat dışı herhangi bir gerçekliğin figüratif bir simge halinde betimlenişi (Sözen & Tanyeli, 2020, s. 21).

üretilmektedir diyen, sanat yapıtının üretiminde yorumcunun da katkı sunarak esere süreklilik kazandırdığını savunan yaklaşım biçimini sayabiliriz.

Sanatsal anlatıda ideal olan aşkın bir biçimde ya da gerçek, olduğu gibi tüm içkinliği ile de temsil edilebilmektedir.

Her sanatsal ifade ve iletişim kanalı kendine has ilkeler doğrultusunda izleyiciye bir şeyler anlatmak ister. Görsel temsilin seçtiği araç da görsel sanata özgü olan görüntülerdir. Görüntüler görme duyusuyla elde edilen verilerdir ve ilk anda tanıma ve teşhis sağlayan, göz retinasında ışık dalgalarının hareketi ile oluşan fizyolojik bir olaydır. Sonraki aşamada zihinsel ve düşünsel süreç devreye girerek, görüntüler soyut ve yinelenebilir göstergelere dönüşerek gerçekliğin temsili oluşturmaktadır (Leppert, 2017, s. 18).

Resimsel anlatı imge üzerinden işlemektedir. İmgeler dünyaya ilişkin belli bir bilincin görsel dönüşümleridir. “İmgeler belli bir şey söylemekten ziyade bir kısmının sözcüklerle ifadesi çok zor olan bir olanak ve olasılıklar alanını- belli bir tarzda görünür kılmak suretiyle- önümüze koymaktadır.” (Leppert, 2017, s. 19). Resimsel imgeler bir gerçekliğin kendisini değil, temsili sunmaktadır, aynı anda farklı gerçekliğe göndermeler yapan imgeler kullanmak, aynı resim yüzeyinde farklı mekân ve zamanları eşzamanlı bir biçimde anlatma olanağı sunmaktadır.

Bilindiği gibi resimsel anlatıda bütünlük oluşturacak şekilde perspektif kullanmak, kurguyu tek odaklı bakışa göre düzenlemekle mümkündür. Rönesans ve Barok döneminde yetkinlikte, doruğa ulaşan tek odaklı bakışa dayalı temsil, tek sanatsal kriter olarak kabul edilmekte idi. Temsilin görünür gerçekliğe mümkün olduğunca yaklaşması önerilmekte ve vurgulanmakta idi. Tüm hikâyeler, tek odaklı bakışla verilmekte idi. 19.yy sonlarında fotoğraf makinası, resimsel temsili daha iyi sunan bir alternatif olarak görülmeye başlanınca tek odaklı bakışın ve görünür gerçekliğin temsilinden uzaklaşma yoluna girilmiştir.

Kübizm sanat akımı, çok odaklı kurgunun resimsel ifadeye kazandırılmasında dönüm noktası niteliğindedir. Sanat nesnesinin, akılda kalan görüntülerinin tekrar doğa dışı bir biçimde birleştirilerek betimlenmesi gündeme gelmiştir. Kolaj resimsel

malzemeyi sorgularken, mekânı parçalayarak sürekliliği ortadan kaldırmıştır. Fütürizm ise ard arda gerçekleşen zamansal görüntüleri kullanarak hız ve hareketi betimlemek istemiştir. Bu gelişmeler, resimsel anlatıda, aslında hep var olan çoklu gerçekliklerin ifade edilmesi olanağının bilinçli bir şekilde ele alınmasını sağlamış ve yeni ufuklar kazandırmıştır.

Jenny Saville feminist ideolojiyi benimsemiştir. Gerek konuşma dilinde gerek sanatının dilinde bu düşünceyi sıklıkla hissettirmektedir. Onu ve eserlerini daha iyi anlamak açısından feminist hareket nedir? Özetle bakacak olursak:

Tarihsel sürecin büyük bir kısmında inanç sistemleri, kimlik tanımları, beden politikaları ataerkil sisteme göre belirlenmiştir. Temsil biçimleri (görsel kültür, dil, sanat...) erkek egemenliğini meşru kılmakta, örtük biçimde kimliklerin ve bedenlerin sınırlarını belirlemektedir. Diğer yandan kapitalist sistem arzuyu bir manipüle aracı olarak kullanan bir düzeni egemen kılmıştır. Bu düzende kadın bedeni bir arzu nesnesi olarak kullanılmaktadır. Böyle bir toplumsal yapı içerisinde 1960'larda ABD'de ortaya çıkan feminist hareket oradan Avrupa'ya 1970'lerden sonra diğer ülkelere yayılmıştır. İsim babası "Fransız sosyalist filozof Charles Fourier (1772-1837) olan 'feminisme' hareketi, sosyal ilerlemenin temel ilkesini, ikincil konumda olan kadının ve haklarının toplumdaki konumunu anlamaya, değiştirmeye bağlı olduğunu savunur." (Batu, 2019, s. 136). Tek bir tanımlı olmamakla birlikte kadınların kendilerini baskı altına alan düzeni ortaya koymak, tanımlamak ve ona karşı mücadele yöntemleri geliştirmeyi amaçlayan bir harekettir. Feministler toplumda, eşit haklar, ırk, cinsel kimlik, toplumsal kimlik, kimlik politikaları, ataerkil tarih yazınına sorgulama, kadınlığın kadınlar tarafından tekrar tanımlanması konuları üzerinde çalışmalar yapmışlardır (Aktaran: Batu, 2019, s. 136).

Feminist hareket sosyal alanda, kronolojik biçimde birinci, ikinci, üçüncü dalga ya da modern (liberal, Marksist, sosyalist, kültürel, radikal), post modern biçiminde birçok kola ve sınıflandırmaya ayrılmıştır. Her biri farklı sorunlara, farklı yöntemlerle eğilmişlerdir. Temel haklarda eşitlik, eşit ücret, kadının toplumsal rolü gibi konular farklı biçimlerde ele alınmıştır. Julia Kristeva, Luce Irigaray gibi post modern feministler, yapı sökümcü bir yaklaşımla, cinsiyet eşitsizliğinin temelinde eril dilin

olduğunu, bu dilin dışıl yazına dönüştürülmesi ile, sorunun ortadan kalkabileceğini savunmaktadırlar.

Feminist hareket, sanat tarihi ve eleştirisinde kadının varlığının-yokluğunun sorgulanması ile sanat alanını da kapsamına almıştır. Bu süreçte sanat tarihçisi Linda Nochlin (1931-) 1971’de yayınladığı “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” başlıklı makalesi çığır açıcı bir öneme sahiptir. Toplumsal koşullara işaret eden Nochlin’e göre Michelangelo, Manet düzeyinde kadın sanatçı çıkmamış olmasının nedeni, kadınların başta eğitim olmak üzere birçok konuda erkeğe eşit haklara sahip olmamasından kaynaklanmaktadır (Antmen, 2019, s. 239). Ona göre deha, ustalık, yetenek erkeklere ait olan özellikler olarak erkekler tarafından ileri sürülmüştür.

Feminist sanatçılarda, sanatsal üretim sürecinde en belirgin tavır, kadın bedeninin ele alınışındaki farklı yaklaşımlar olmuştur. Bilindiği gibi resim geleneği içerisinde nü imgeler erkek sanatçılar tarafından erkek izleyiciler için üretilmiştir. Kadın bedeninin erkek bakışıyla bir gösterge olarak idealize edilmesine karşı çıkan kadın sanatçılar, resimlerinde kadın bedenini hatta kendi bedenlerini sıklıkla kullanarak, idealize edilmiş arzu nesnesi durumundaki bedeni eleştirmeyi, bedene bakış açısını değiştirmeyi amaçlamışlardır. Kadın bedenindeki güzellik algısı yapıbozumuna uğratarak, eril bakış dönüştürülmeye çalışılmıştır.

Feminist sanatçılar arasında gözlemlenen diğer tavır, zanaat olarak değerlendirilen, kadınla özdeşleştirilen sanatsal üretimlerin sanata dahil edilmesi olmuştur. Anıtsal olarak kabul edilen resim, heykel ve mimari erkek egemenliğinde bir alan olarak kabul edilirken, iğne, iplik gibi malzemeler kullanılarak yapılan işler, kadınları çağrıştırdığı ileri sürülerek zanaat kategorisinde kabul edilmiştir. Feminist hareket, kadına özgü işlere yer ve değer vererek bu algıyı dönüştürmeyi hedeflemiştir.

Bir diğer feminist tavır abject(iğrenç), abjection(iğrençli) kavramı doğrultusunda sanatsal üretimlerde bulunmaktır. Abject, toplum tarafından uygun görülmeyen, özellikle kadın bedeni ile ilişkilendirilen her türlü bedensel atık ve fonksiyonu içerir. Bedenin atıklarından, toplumun atık olarak kabul ettiği şeylere

kadar uzanır (Batu, 2019). Abjection, düzen ve otoriteyi rahatsız ederek, sınırları, tabuları zorlamayı hedefler.

Jenny Saville resimlerinde feminist söylemin yanında anlatım, aşkın olan ideal gerçeklik yerine içkin olan gündelik hayat gerçekliğini vurgulamaktadır. Hatta tarihsel imgeleri kullanarak, geçmişte yücelik atfedilmiş konuları yapı bozumuna uğratmakta, onlara gündelik anlamlarını kazandırmaktadır. Örneğin tarihte Meryemana-İsa tasvirleri anne çocuk ilişkisini aşkın bir biçimde ele alırken, Jenny Saville çocuğu ile olan resimlerinde bu aşkınlığı kırmaktadır. Anneler de yorulur, onlar da kızabilir algısı resimlerden okunabilmektedir. Sanatçının diğer konuları da benzer biçimde ele aldığını söyleyebiliriz.

Jenny Saville resimlerinde, anlatıyı kişi ve olaylarla değil, beden üzerinden verdiğini belirtmektedir. Hikâye bedenin içinde olmalıdır diyen sanatçıya göre etin kendisi hikâye olmaktadır. Resimlerindeki bedenler günlük hayatta karşılaşılabileceğimiz kişilere ait olduğu izlenimi uyandıran bir gerçeklikle ele alınmıştır. Bedenlerde oluşan yaşantı izleri, toplumsal etkilerin, kültürel yapının, gündelik yaşamın, bireyin dışsal etkiler karşısında takındığı tavrın, içsel istek ve arzularının birer göstergesi niteliğindedir.

Eserlerine bir de bu açıdan bakacak olursak Propped' le başlamanız gerekmektedir çünkü bu eser sanatçının tavrını, ideolojisini ve sanatsal rotasını ortaya koymaktadır.



Görsel.66: Jenny Saville, “Propped”, 213.4x182.9 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1992

(<https://www.artlyst.com/features/jenny-saville-propped-1992-significant-works-sue-hubbard/>, erişim tarihi: 15.03.2022)

Propped Jenny Saville’nin ilk çalışmasıdır ve kariyerinde çok önemli bir yere sahiptir. Mezuniyet çalışması olarak 1992’de sergilendiğinde Times Saturday Review kapağında yer alır ve Charles Saatchi’nin ilgisini çeker. Jenny Saville Saatchi buluşması bu resimle başlamıştır. Saatchi’nin 1997’de düzenlediği “Sensation” Çağdaş Sanat Sergisinde Propped ta sergilenir. 42 YBA üyesinin çalışmalarının bulunduğu sergi oldukça ilgi görmüş ve ses getirmiştir (Sothebey's, 2018). Eser 2018 de Sothebey’s de açık arttırma ile 9,537,250 GBP a Koleksiyoner David Teiger’e satılmıştır. Sanatçının en pahalı eseri olmasının yanında, sanatçıya da en pahalı yaşayan kadın ressam unvanını kazandırmıştır (Tully, 2018).

Propped, toplumsal düzende geleneksel eril bakışını ortaya koyan ve ona eleştiri getiren bir anlama sahiptir. Eserde ideal güzellik ölçülerinin dışında olan, şişman bir kadın figür, tek ayaklı tabure üzerinde oturmaktadır. Vücuduna göre daha küçük olan

başın bir kısmı çerçevenin dışında tutularak, vurgu karaktere değil bedene yapılmaktadır. Bedenin iriliğine rağmen figür tek ayaklı tabure üzerinde dengede durabilmektedir. Sandaletli ayaklar tabureye dolanmış durumdadır. Figür izleyiciye yukardan bakmaktadır. Öfkeli mi, acı mı çekiyor, izleyiciye kayıtsız mı? Net olmamakla birlikte parmakları ile etini kazımaktadır. Ataerkil düzenin kendisine dayattığı rolle mücadelesi görünür kılınmıştır.

Resimdeki model sanatçının kendisidir, bu nedenle resim otoportre olarak da görülmektedir. Figür gerçekçi bir biçimde betimlenmiştir. Figürde, fotoğraf makinası çekimi ile oluşturulmuş abartılı bölgeler bulunmaktadır. Resimde kavramsal sanata özgü bir yaklaşımla metin kullanılmıştır. Metin tersten ve okunamayacak bir şekilde, resim yüzeyine kazınmıştır ve resimdeki figürün okuyabileceği şekilde kurgulanmıştır. İzleyicinin yazıyı okuyabilmesi arkaya yerleştirilen bir ayna ile mümkün olmaktadır. 1992’de Edingburg’ta ilk sergilendiğinde, karşı tarafında eşit yükseklikte bir ayna ile sergilenmiştir (Sothebey's, 2018). İzleyici arkasını dönüp aynaya baktığında yazıyı okuyan figürün konumuna gelerek sanatın nesnesi olmaktadır. Metin Fransız feminist Luce Irigaray’ın, “When Our Lips Speak Together”adlı makalesinden bir alıntıdır. Ayna metaforu eril bakışı temsil etmektedir. Irigaray makalesinde, erkeklerin kadınları kendi arzularını yansıtan bir ayna olarak gördüğünü ifade etmektedir ve kadınlar erkeklerin gözüyle kendilerine bakmaya devam ederlerse yok olacaklardır. Resim aşağıdaki kelimeleri içerir.

“If we continue to speak in this sameness- speak as men have spoken for ceturies, we will fail eachother- Again, words will pass through our bodies, above our heads- disappear make us disappear”.

Jenny Saville, kadını ayna önünde betimleyerek onun yansıtıcı ayna rolünü bozuma uğratmaktadır. Kadını bir nesne değil, özne konumuna getirmektedir. Resimde metnin kendisi ayna işlevini yüklenmiştir ve Saville’nin düşüncelerini yansıtmaktadır.

Jenny Saville Propped'ın dışında Branded(1992) adlı çalışmasında olmak üzere çok az sayıda resminde metin kullanmıştır. İlk dönem çalışmalarında anlatı büyük ölçekli tuvaler boyunca uzanan bedenlerdeki izlerdir.



Görsel.67: (Sol)Jenny Saville, “Plan”, 274x213 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1993, (Sağ)Jenny Saville, “Trace”, 213.5x165 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1993

(<https://www.mutualart.com/Artwork/Plan/AF985678C97F2709>, <https://gagosian.com/artists/jenny-saville/>, erişim tarihi:15.03.2022)

Plan (1993) adlı çalışmasında plastik operasyona hazırlanan beden, üzerinde işlem görecekt yerler bir harita gibi işaretlenmiştir. İşaretli yerler kişinin rahatsızlık duyup değiştirmek istediği yerlerdir. Trace (1993) de ise uzun bir süre korse giydikten sonra, kendi bedeninde oluşan yara izlerini betimlemiştir. Tüm bu resimler tüketim kültürünün işaret ettiği ideal ölçüleri ve bu ölçülere uymak uğruna eziyet gören kadın gerçeğini gözler önüne sermektedir.

Jenny Saville'nin yaşamsal deneyimi arttıkça, sanatının da canlı bir organizmaymış gibi ona paralel bir biçimde gelişme göstermekte olduğunu gözlemleyebiliriz. Doğal kurgudan plastik kurgu ile değişime uğrayan, ya da değişimi arzulayan bedenleri yaşantılamak, onun resimlerinde arada olmak, bedensel sınırlar, çokluk, karışıklık gibi kavramların sorgulanması şeklinde yansımaları bulur. Birden fazla bedeni sınırları muğlak şekilde resimleyerek bedenlerin sınırlarını dolayısıyla var olma ya da yok olma durumlarını sorgulatmakta, görünür kılmaktadır. Çoklu

bedenlerde sınırların muğlaklığı cinsiyet ve ırk farklılıklarını da yok sayan bir anlama sahiptir.



Görsel.68: Jenny Saville, “Closed Contact#13”, Tuval üzerine yağlı boya, 1995-1996

(<https://www.denverartmuseum.org/en/object/2001.852>, erişim tarihi: 15.03.2022)

Close Contact serisinde sanatçı Glen Luchford tarafından fotoğraflanan kendi bedenini resimlemiştir. Plexiglas masa üzerinden poz veren sanatçı estetik operasyonlara göndermede bulunmaktadır. Bu operasyonlarda bedenin sınırları zorlanmaktadır.



Görsel.69: Jenny Saville, “Closed Contact#4”, 213.5x165 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1993

(<https://onlineonly.christies.com/s/first-open-post-war-contemporary-online/closed-contact-4-81/25451>, erişim tarihi:20.04.2022)



Görsel.70: Jenny Saville, “Passage”, 2004-2005

(<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/contemporary-art-evening-auction-113022/lot.49.html>, erişim tarihi: 15.04.2022)



Görsel.71: Jenny Saville, “Entry”, 2004-2005

(<https://gagosian.com/news/museum-exhibitions/jenny-saville-in-from-life/>, erişim tarihi: 15.03.2022)

Cinsiyet- kimlik- beden ilişkisi, ölüm-yaşam-beden ilişkisi Jenny Saville'nin resimlerinde yer bulmaktadır. Bedenlerde oluşan öncesi ve sonrası ya da sahip olunan ile arzu edilen şeklindeki parçalanma, resimlerde zaman ve mekân parçalanması olarak evirilmektedir.



Görsel.72: Jenny Saville, “Hybrid”, 1997

(<https://www.charlessaatchi.com/artworks/strategy-south-face-front-face-north-face/>, erişim tarihi:15.03.2022)

İki çocuk dünyaya getiren Jenny Saville deneyimlediği durumun etkisiyle, resimlerini daha hızlı yapabilmek, hareketi yakalayabilmek adına pastel boya, kömür kalem gibi malzemeler ile lekenin yanına çizgiyi ekler. Bu malzemeler sanatçıya daha özgür hareket etme ve üst üste katmanlar halinde çalışma olanağı sağlar. Sıkça farklı uygarlıkların istilasına uğramış ve her uygarlıktan bir parça barındıran, katmanlı tarihi dokusu olan şehirler gibi Jenny Saville de katmanları üst üste gömerek çalışmaktadır. Her katmandan yakalanabilen, algılanabilen görüntüler farklı mekân, farklı zaman algısı yaratmaktadır. Bu durum birden çok hikâyeyi tek bakışla eşzamanlı bir biçimde okuma imkânı sunmaktadır. Ayrıca tarihsel imgelerle, bugüne ait imgeler yan yana gelince geçmişi şimdide, şimdikiyi geçmişte görme durumu yaşanmakta, anlatının kapsamı genişletilmektedir.



Görsel.73: Jenny Saville, “Byzantium”, 2018

(<https://www.nytimes.com/2021/10/08/arts/design/jenny-saville-florence.html>, erişim tarihi: 15.03.2022)

Byzantium’da çok sayıda figür olmasına rağmen statik bütünlükte tek bir figürden söz edemiyoruz. Üst üste bindirilmiş çizgisel bedenlerden bazı bölümler renklendirilerek hacimsellik kazandırılmıştır. Bazı katmanlar da sanatçının deyimiyle şeffaf (transparant) bırakılarak, simultane gerçeklik algısı yaratılmıştır. Resmin arkaplanı, Gotik altar panolarında olduğu gibi altın sarısı renginde boyanmış baş imgesinin saçını oluşturacak şekilde devam ettirilmiş ve imge fonla ilişkilendirilmiştir. Resimde kullanılan baş imgesi Delphi Apollo’suna aittir.



Görsel.74: Chryselephantine Apollo, Gold and Ivory

(<https://greeklandscapes.com/delphi-museum/>), erişim tarihi: 15.03.2022)

1939’da Delphi’de bir kazıda ortaya çıkan bu heykelin en büyük özelliği arkaik gülüşe sahip olmasıdır. -İ.Ö. 6yy. ikinci çeyreğinde bazı Antik Yunan heykellerindeki yüz ifadesi- (Zucker, 2022). Saçları altın kaplama gümüşten yapılmış ve tek parça altın yaprak şeklinde omuzlara düşürülmüş biçimde tasarlanmıştır (Delphi Museum, 2022).

Kompozisyon bütününde pietayı (kucağında ölü İsa Mesih’i tutan Meryem Ana imgesi) çağrıştırmaktadır. Pieta, dinsel anlamının yanında evladını kaybeden acı çeken anne ile ilişkilidir öbür taraftan insanlığın kötü yönünün bir sonucudur. Görüldüğü gibi sanatçı tarihsel anlatıları kullanarak acı ve sevinci yan yana getirmekte, bize çok okumaya ve daha derin düşünmeye olanak sağlayan zengin bir anlatı sunmaktadır.

Jenny Saville sanatın, içinde yaşanan gerçekliği yansıtması gerektiğine inanmaktadır. Bunu resimle nasıl anlatırım? sorusunu her zaman zihninde bulundurmaktadır. Çağımızın en büyük özelliği teknoloji özellikle iletişim teknolojisindeki ilerleme ve toplumların bu yönde değişen, dünyayı algılama şekli, yaşam biçimi ve birbirleri ile olan ilişkileridir. İnsanların doğa ile olan bağları azalmış durumda, dünya küçük bir köye dönmüş, aradaki mesafeler ortadan kalkmıştır. Dünyanın herhangi bir yerindeki bilgiye, görüntüye ulaşmak olanaklı hale gelmiştir. Artık doğal gerçeklik yerine dijital gerçeklikle kuşatılmış bir çevrede yaşamaktayız.



Görsel.75: Jenny Saville, “Virtual”, 200x160 cm. Tuval üzerine yağlıboya, 2020

(<https://gagosiangallery.tumblr.com/post/624543985227137024/now-available-virtual-by-jenny-saville>, erişim tarihi: 15.03.2022)

Etrafımızı saran bu gerçeklikler, dokunabileceğimiz, sarılabileceğimiz maddeselliğe sahip değildirler. Jenny Saville resimlerinde bu yoksunluğu vurgulamaktadır. Özellikle çoklu beden resimlerinde her şeyden önce, izleyiciyi resimlerin canlılığına inandırmak ister. Figürler gerçek dünyaya aittir. İlk bakışta bu şekilde algılanır. Ancak göz resim üzerinde bir süre gezdikten sonra bir parçası algılanan bedenin, diğer bölümlerinin aslında olmadığı fark edilir. Dijital ekranda konuştuğumuz kişi aslında yoktur ve bu gerçeklikler ekranlarda, yüzen görüntülerden ibarettirler.



Görsel.76: Jenny Saville, “Olympia”, 2013-2014

(<https://www.flickr.com/photos/blain/31380911648/in/photostream/>, erişim tarihi: 15.03.2022)



Görsel.77: Jenny Saville, “Vis and Ramin”, 250.2x350.2 cm. Tuval üzerine yağlıboya, 2018

(<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-jenny-saville-changed-way-view-female-form-painting>, erişim tarihi: 15.03.2022)

Vis and Ramin Jenny Saville’nin son dönem çalışmalarındandır. Resimde kadın ve erkek iki figür bulunmaktadır. Figürler heykel kaidesini andıran dikdörtgen bir yapı üzerinde konumlandırılmıştır. İki boyutlu olarak algılanabilecek kaidenin aksine figürler hacimseldir. İki figür karmaşık bir biçimde ortada birleştirilmiştir. Kırmızı ve tonlarının hakîmolduğu resim yüzeyinde dikdörtgensel alanlar fark edilmektedir. Bu alanlar farklı zamansal ve mekânsal görüntülere aittir. Zaman zaman figürlerin devamı ya da farklı açılardan figürlere ait görüntüler olduğu izlenimi yaratmaktadırlar. Figüratif gerçeklik ile soyut gerçeklik harmanlanarak, zihinsel ve duysal varlık alanları birbiri ile çarpıştırılmaktadır.

5. BÖLÜM: FUNDA YERLİKAYA’NIN JENNY SAVILLE EKSENİNDE FİGÜRATİF RESİM ÇALIŞMALARI

Resim sanatı, tarihinde gel-gitler yaşamış, zaman zaman yok olma noktasına gelmiş olan en köklü sanatsal disiplindir. Fotoğraf makinasının tarih sahnesinde yerini alması, soyut sanatın saflık diktesi ve ilerleme itkisi, kavramsal sanatın sanat yapıtını devre dışında bırakması gibi gelişmelerin yaşandığı dönemlerde, resim sanatının ne olduğu, hangi gerçeklikleri ele alması gerektiği, sınırlarının nerede bitip nerede başladığı tartışılmıştır. En belirgin kırılma, soyut resimle gelen salt biçimin vurgulanmasıyla figüratif resmin durumunda yaşanmıştır. Figüratif resim açısından olumsuz etkileri olmasına rağmen, modern sanat sürekli ileriye bakma, yenilikler arama geleneğini kazandırmıştır. Modern sanatın itkisi soyut resim ve soyutlamalar üzerinden gerçekleşmiştir. Figüratif resim ve geleneksel unsurlar üzerinde ilerlemeci bir yaklaşımla yeterince durulmadığını söyleyebiliriz. ‘Fotoğraf makinasının yaptığını insan niye yapsın?’ şeklinde uzunca bir süre kullanılan bir argümanla resimde üç boyutlu biçimlendirme ötekileştirilmiştir. Geline son durumda figüratif resmin yeniden ilgi odağı olduğunu görüyoruz. Resim sanatında, yanılsama, anlatı, yeniden yenilikçi bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Jenny Saville’in resimlerinde olduğu gibi figüratif resim ve geleneksel unsurlardan da yeni bir dil oluşturulabilmektedir. Özellikle soyut ve figüratif biçimlerin bir arada kullanılması modern bir dil oluşturmaktadır. Benzer bir biçimde Funda Yerlikaya da figüratif resim üzerinde modern ve özgün arayışlar içerisinde. Resimlerinde soyut biçimlerden figüratif biçimlere geçiş görünür haldedir.

Funda Yerlikaya’nın figüratif eğilimde olduğunu görmekteyiz. Özellikle insan figürünü kullanarak hikâye etme yolunu tercih etmiştir

Resimlerdeki biçimsel yapılanma geleneksel etkiler taşımaktadır. Figürlerde yüzeylerinin dokunma etkisi uyandıracak şekilde boyandığını görüyoruz. Böyle durumda izleyici resimsel gerçekliği fark edememekte, kendini yanılsamaya kaptırmaktadır. Görünen renk değil, hacimli bir formdur. Ancak araştırmacı resimsel gerçekliği de izleyiciye aktarmak istemektedir. O nedenle resimlerdeki, resimsel malzeme, formdan bağımsızlaşarak, özerk bir yapı kazanmakta ve izleyicinin bu süreci

deneyimlemesi sağlanmaktadır. Funda Yerlikaya resimlerinde soyut gerçeklik ve figüratif gerçekliği yan yana getirmektedir.



Görsel.78: Funda Yerlikaya, “İsimsiz”, 80x100 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 2018

Görsel 78’de bir çocuk portresi görülmektedir. Çocuk eliyle ‘sus’ işareti yapar halde betimlenmiştir ve dış gerçeklikle örtüşmektedir. Herhangi bir deformasyon görülmez. Fonda beyaz renk tercih edilmiştir. Tuvalin varlığı ve yanılsamanın bir tuval üzerinde olduğu gerçeği izleyiciye aktarılmak istenmektedir. Figürün diyagonal bir biçimde kesilmiş olması resimsel gerçekliğe bir vurgudur ve izleyiciyi yanılsamanın etkisinden kurtarmak amaçlıdır. Portrenin alt kısmında bulunan, henüz ham halde bırakılan kısım ve yüz kısmında görünür halde bırakılan kontur bu amacı destekler niteliktedir. Işık-gölge geçişi yumuşak bir şekilde sağlanarak fırça izlerine yer verilmemiştir. Yumuşak geçişler, kontürle ve ham haldeki lekelerle dengelenmiştir. Resimde bulunan çocuk, izleyiciye bakmaktadır ve susturulmuştur. İzleyiciyi bakışlarını dinlemeye davet etmektedir. Bir zamanlar hastanelerde kullanılan bir

resimden hareketle yapılan bu resim, susmanın sağlıklı bir davranış olduğunu öğütleyen toplumsal düzene bir göndermede bulunmaktadır.



Görsel.79: Funda Yerlikaya, “İsimsiz”, 35x50 cm. Tuval üzerine yağlıboya, 2019

Görsel 79’ de tamamen klasik üslupta çalışılmış bir kadın portresi görülmektedir. Siyah-beyaz çalışılan resimde ışık-gölge geçişlerinin yumuşak bir biçimde verildiği ve ton derecelerinin incelikte uygulandığı görülmektedir. Resimde gölgede bırakılan alan, kademeli bir biçimde ışık etkisinden uzaklaşarak uzamla birleşmektedir. Nesneye değin olanla, olmayan arasındaki muğlaklık resimde gizemli bir atmosfer oluşturmaktadır. Fırça izlerine yer verilmeyen resim bir heykel izlenimi vermekte, gözün gerçekleştirdiği işlem ele devredilmektedir. Diğer bir ifade ile nesne üzerinde gezen göz değil el olmaktadır. İlk katmanda bırakılan, renklendirilmeyen resim, bu hali ile bitmemiş resim niteliğindedir. Resim yüzeyine mavi mürekkep boya uygulanarak, portrede, gözlerde ve dudaklarda yoğunlaşan ifadenin soğuk ve kayıtsız olması sağlanmıştır.



Görsel.80: Funda Yerlikaya, “İsimsiz”, 21x30 cm. Kâğıt üzerine yağlıboya, 2021

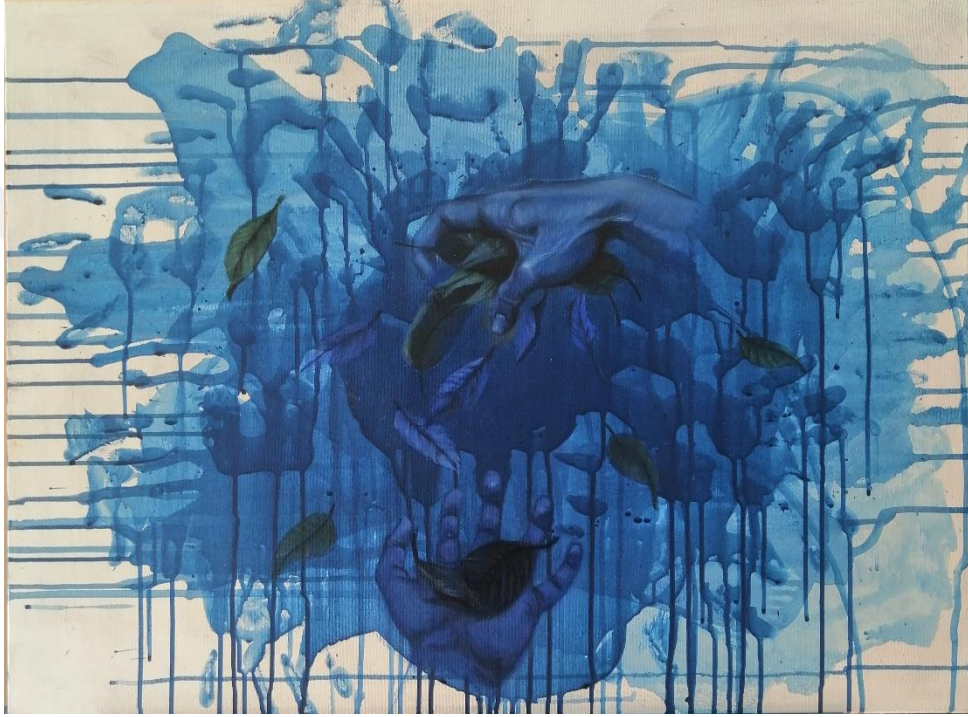
Kâğıt üzerine uygulanan resimde bir kadın görülmektedir. Tek renk ve tonları ile uygulanan resim bir eskiz çalışmadır. Dikkatsizce uygulanmış izlenimi veren koyu gölgesel alandan orta tona, oradan da açık tondaki alanlara geçiş henüz yumuşatılmamış, sınırlar belirgin halde bırakılmıştır. Çalışma bitmemiştir ancak resim donuk olmak yerine daha canlı bir görünüme sahiptir.



Görsel.81: Funda Yerlikaya, “İsimsiz”, 21x30 cm. Kâğıt üzerine yağlı boya, 2021

Görsel 81 kâğıt üzerine çalışılan resim bir çocuk portresidir. Resimde ilk katman soyut eğilimde salt yeşil bir alandır. Salt renk göze çarpmaktadır. Soyut renk alanı

üzerine uygulanan figürde, renklerin hacim oluşturacak biçimde kullanıldığını görmekteyiz. Titizlikle uygulanan renk nüansları portrede dokunma etkisi uyandırmaktadır. Portre sert bir biçimde ışıklı ve gölgeli alan olmak üzere ikiye bölünmüştür. Yüzün gölgede kalan yeri muğlaktır ve izleyicinin tamamlamasına olanak tanır. Portrede kullanılan hafif kırmızı renkler, fonla tezat oluşturarak denge sağlanmaktadır.



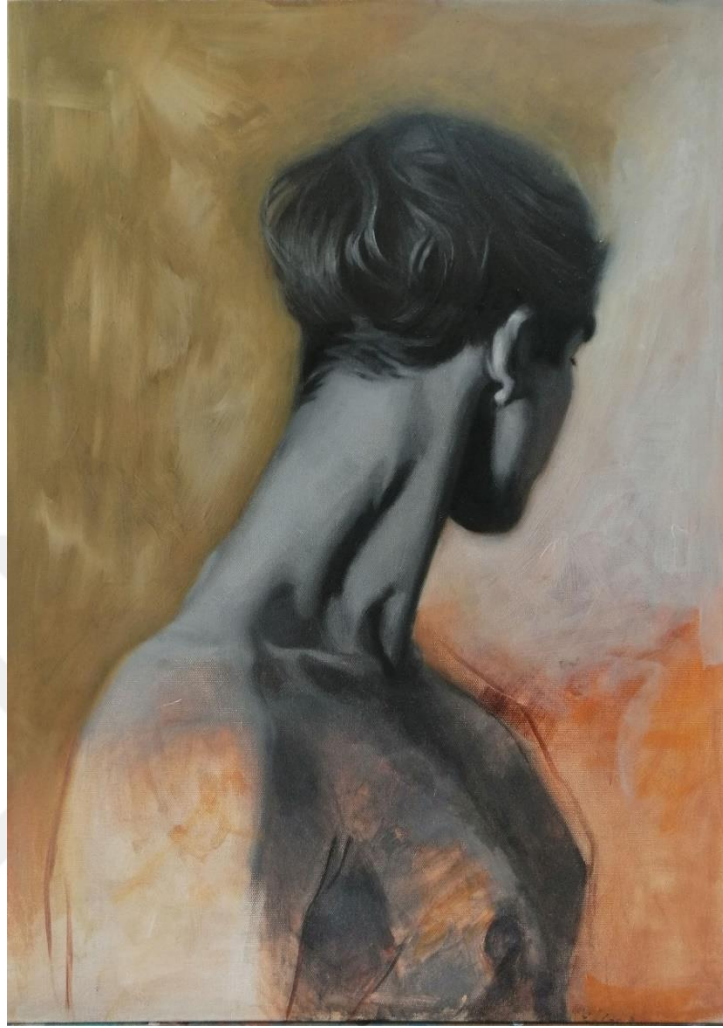
Görsel.82: Funda Yerlikaya, “İsimsiz”, 50x70 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 2021

Görsel 82 sadece mavi renkle yapılmış bir çalışmadır. Soyut eğilimin ağırlıkta olduğu sentez bir biçimlendirme görmekteyiz. Tuval yüzeyine dökülerek elde edilen boyanın, tuvale eğim verilerek akması sağlanmıştır. Yer çekimi ile hareket edilerek, doğal kurgu ve sanatçı kurgusu harmanlanmıştır. Lekeler önce açık tonda olmak üzere, katmanlar halinde ve her kat kuruduktan sonra uygulanmıştır. Ön-arka ilişkisi bağlamında resimsel ifadede her zaman koyu tonlar önde, açık tonlar arkada algılanır ve derinlik algısı oluşur. Bu özellik kullanılarak, soyut biçim ve yüzeysel lekelerden oluşan bir uzam yaratılmıştır. Yüzen boyalar üzerine bastırılarak oluşturulan el izleri, mavinin açık-koyu tonları ile, ışık gölge etkisi verilen ve hacim kazandırılan el formu ile desteklenmiştir. Aynı şekilde yaprak benzeri lekeler de figüre dönüştürülmüştür.

Doğal düzenle kurgusal düzenin birbiri ile dansı niteliğinde olan çalışma, insan elinin doğaya müdahalesi ile başlayan üstün gelme oyununu gözler önüne sermektedir.

Soyut resmin öncüsü kabul edilen Kandinsky ‘Sanatta Tinsellik Üzerine’ adlı çalışmasında rengin yüzeysel ve derinlikli etkilerinden söz etmektedir. Yüzeysel etki görüldüğü ilk anda fiziksel anlamda oluşan ve kısa sürede kaybolan etkilerdir. Derinlikli renklerdeki etki ise daha kalıcıdır ve ruhsaldır. Renklerin ruhsal etkisini araştıran Kandinsky ‘kokulu renkler’ diye verdiği tanımlamada renklerin görme dışında diğer duyu organları ile de algılanabileceğini ileri sürmektedir (Eroğlu, 2020, s. 57). Renklerin kulakla duyulabilir gibi duyulması konusu ona göre kesindir. Benzer biçimde Diderot da duyuların her birinin, kendi fiziksel işleyiş tarzını aşan, değişmeyen anlamsal bir mantığa göre işlediğini ifade etmektedir (Crary, 2019, s. 76). Bu tanımlamaya göre, görme duyusunu ele alırsak gören şey gözlerin kendisi değildir, dokunma duyusunu sağlayan da, bedensel organ ile dış dünya arasındaki doğrudan temasla olmamaktadır. Elde edilen veriler zihinde bilgiye dönüştürülmektedir. Bu nedenle görme duyusu dokunma duyusu gibi işleyebilmektedir. Aynı durum diğer duyular için de geçerlidir.

Resim sanatında dokunma duyusuna seslenme, ışık-gölge kullanımı ile tarih sahnesine çıkmaktadır. Sanat kuramcısı Wölfflin (2015, s.24), ‘Son Akşam Yemeği’ resminde, ışık-gölgenin ilk kez bir kompozisyon unsuru olarak geniş çapta kullanıldığını ifade etmektedir. Rönesans döneminde formların çizgisel üslupla biçimlendirildiğini belirtir. Çizgisel üslupta cisimler eşit ve açık bir biçimde sınırlandırılarak, çevresinden koparılmıştır. Cisimler bakan kişide, parmakları ile dokunacakmış gibi bir güven duygusu uyandırır ve gölgeler biçimle öylesine uyumludur ki bakan kişide dokunma duyusunu kışkırtır. Çizgisel üslup var olanın üslubudur. Çizgisel üsluptan sonra gelişen gölgesel üslup ise görünenin üslubudur ve duyu organlarının algıladığı, zihinde oluşan görüntü ile ilgilidir ve temsilinden uzaklaşmıştır. Dokunulan imge optik imgeye dönüşmüştür. Barok dönemi gölgesel üslubu ile öne çıkan optik imge modern sanatta da gündeme getirilmiştir ve özerk bir yapıya bürünmüştür.



Görsel.83: Funda Yerlikaya, “İsimsiz”, 50x70 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 2021

Görsel. 83'de izleyiciye arkası dönük bir figür görmekteyiz. Sıcak toprak rengine resimsel bir mekânda bulunan figür, mekânın aksine heykel katılığını hissettirecek renkte boyanmıştır. Rengin tonları ile hacimsellik verilerek, tonlar arasında geçiş, koyu-orta-açık dereceler şeklindedir. İzleyicinin gözü aşağıdan yukarıya doğru gezdiğinde resimsel gerçeklikten, yanılsamaya doğru bir geçiş deneyimlenmektedir. Yanılsamanın güçlü olduğu bölümler dokunma duyusuna seslenir. İzleyici gözü, figürün kulağına geldiğinde, orada takılıp kalmaktadır, çünkü burası en açık renkli alandır ve işitme ile ilgili kavramsal göndermeye sahiptir. Burada görme duyusu dokunma ve işitme duyularına transfer edilmektedir. Karşımızda izleyici gözünün sürekli gezindiği ve görme duyusunun farklı duyulara dönüştüğü bir resim durmaktadır.



Görsel.84: Funda Yerlikaya, “İsimsiz”, 80x100 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 2022

Görsel. 84'de mavi rengin ağırlıkta olduğu resimde bir kadın figürü betimlenmiştir. Figür kendini sarmaktadır ve dış dünya ile tek bağlantısı, yüzünü çevirten belirsiz olan nedendir. Figürün yüzündeki ifade, onun kırılgan ve hassas yapısını ele vermektedir. Derin düşüncelere daldığını çıkarsayabiliriz. Resim, önce sarı renkte bir zemin oluşturularak, daha sonra mavi ve tonlarından oluşan katmanlar halinde boyanmıştır. Derinlik algısı yaratan renk kurgusu ile resimsel bir uzam yaratılmıştır. Böylece izleyicinin gerçek mekândan resimsel mekâna geçişi sağlanmakta ve izleyici mavi renkli bir atmosfer içinde gezdiği duygusuna kapılmaktadır. Birinin tabloya dokunmuş olduğu izlenimi uyandıracak el ve parmak izleri görülmektedir. Benzer şekilde resimdeki figür de kendisine dokunmaktadır. Kandinsky, bazı renkler batar, bazı renkler ise adeta kadife etkisi vererek, yakından dokunulmaya insanı zorlar diyerek sert, yumuşak ve dokunma arzusu veren bazı renkleri örnek vermektedir. Ona göre koyu deniz mavisi, krom oksit yeşili, vişneçürüğü bu duyguları uyandırmaktadır. Ancak kişisel içsel ihtiyaçlara göre etkisinin değişebileceğini de kabul etmektedir (Eroğlu, 2020, s. 57). Resimde mavi rengin ruhsal etkisi vurgulanmıştır. Dokunma duyusu gibi işleyen görme duyusu ortaya konmaktadır. Mavi renk insan teninde serin ferahlatıcı bir etki uyandırmaktadır.



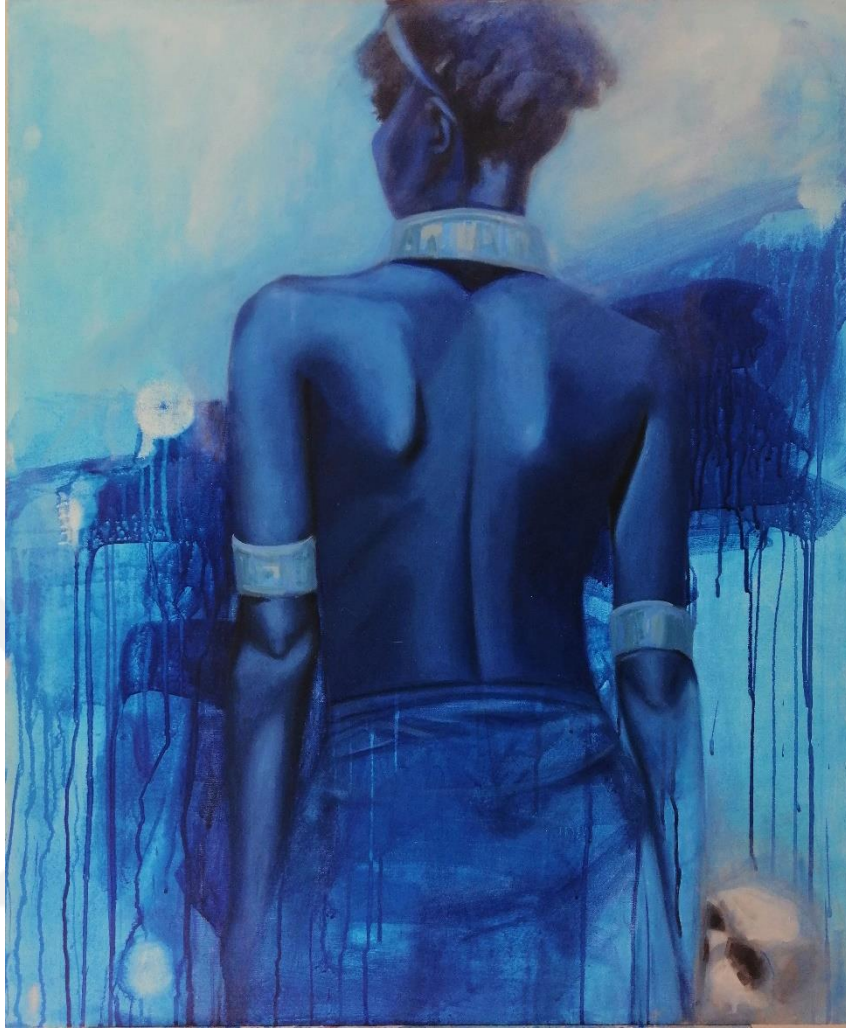
Görsel.85: Funda Yerlikaya, “İsimsiz”, 90x100 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 2022

Görsel.85'de betimlenen figür tüm ağırlığıyla yere çökmüş durumdadır. Siyah-beyaz tasarlanan resimde koyu alanların hakîm olduğu karanlık bir atmosfer duyumsanmaktadır. Figür soyut bir zeminden oluşturulmuştur, bunu yer yer ham bırakılmış, henüz forma dönüşmemiş lekelerden okumaktayız. Figür tüm ağırlığına rağmen parmakları üzerinde durmakta, ufak bir hareketle dengesi bozulacak izlenimi vermektedir, denge başın omuzlar arasına alınması ile sağlanmaktadır. Baş bedenle doksan derecelik dik açıya sahiptir. Ressam, ortada bulunan, siyah-beyaz karşıtlığının olduğu küçük alana odaklanmamızı istemektedir. İki boyutlu tasarlanan bu alan, figürün nefes alabildiği yerdir. Figür, önündeki ya da içinde bulunduğu karanlık ortamdan kendi içine dönerek, umut vaad eden bir alan yakalamıştır. Bu resimsel alan sanatın umut vaad ettiğine dair bir göndermedir. İzleyici bu küçük alana odaklandığında, görme alanı dışında kalan diğer bölümler bulanıklaşarak, beden ve karanlık bütünleşmektedir. Bedenin dairesel formu bir girdabı çağrıştırmaktadır. Böylece kasvet, kaos, çöküş duyumsatılmaktadır.



Görsel.86: Funda Yerlikaya, “İsimsiz”, 90x100 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 2022

Görsel 86’de betimlenen figür bağdaş kurarak oturmakta ve başını dizine doğru eğerek ellerinin arasına almış durumdadır. Yeşile kaçan mavi ile boyanmış olan figür, dokunma duyusuna hitap etmektedir. Koyu-orta-açık değerler arasında yumuşak geçişlerle ışık-gölge etkisi yaratılmıştır. Figür akıp giden, dikey boya lekelerine karşın, görünmeyen yatay bir zemindedir ve derinleşen içinden bakılan pencere izlenimi vermektedir ancak arkadaki lekelerle odaklanıldığında aynı yüzey düzlemsel yapıda algılanmaktadır. Bu çelişki resimde verilmek istenen, korku, gerilim duygularını pekiştirmektedir. Resmin zemindeki açık ve parlak mavi üzerine oluşturulan renk daha koyu ve kasvetli bir yapıdadır ve pek de iyi vaatler vermemektedir.



Görsel.87: Funda Yerlikaya, “İsimsiz”, 90x100 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 2022

Görsel 87’da arkası izleyiciye dönük insan figürü bulunmaktadır. Ayakta dikey durumda olan figür, yatay lekesele düzenleme ile dengelenmiştir. Figürün üst kısmı zeminde bulunan serbest formlarla tezat oluşturacak biçimde katı hacimsellik verilerek işlenmiştir. Uçucu, akışkan haldeki lekeler figürdeki katı formla dengelenmektedir. Lekelerdeki optik etki figürde dokunmatik etkiye dönüşmektedir. Göz iki yaklaşım arasında gidip geldikçe figürasyonda yaşanan gerginlik, soyut biçimlerde renklerin çözülmesiyle birlikte gevşemeye, rahatlamaya dönüşmektedir. Figürün çaresiz bir kabulleniş hali, vücut dili ve ümitsiz bir biçimde resimsel uzamda uzağa bakıyor olmasından okunabilir. Resimdeki kuru kafa imgesi ölüm gerçeğine, akıp giden zamana bir göndermedir.



Görsel.88: Funda Yerlikaya, “İsimsiz”, 90x100 cm. Tuval üzeri yağlı boya, 2022

Görsel 88 Son dönemde yapılmış bir çalışmadır. Bir tablet karşısında duran figürün farklı zamanlardaki görüntüleri, bir arada resimlenmiştir. Resimler çizgiler halinde bırakılmıştır ve figürün değişen ifadelerini yansıtmaktadır. Açık mavilerden oluşturulan fon kırmızı renk kullanılarak sıcak-soğuk kontrastı ile denge sağlama yoluna gidilmiştir. Günümüzde iletişim araçları başında geçirilen zaman betimlenmek istenmiştir.

6. SONUÇ

Her sanat yapıtı öncelikle duyu organlarımızla algıladığımız bir biçimdir. Sanat yapıtını doğada bulunan diğer biçimlerden ayıran en önemli özellik, içinde insana dair bir düşünceyi, duyguyu, yorumu barındırıyor olmasıdır. Dolayısıyla bir sanat yapıtında görünenin dışında, yalnızca bir sanatsal biçimde var olabilen bir gerçekliğin aktarımı söz konusudur. Böylece, görülemeyen şey bir biçimle somutlaştırılmış, görünür hale gelmiş olmaktadır.

Bir biçimde somutluk kazanan şey, her zaman bir gerçekliğin temsili niteliğindedir ve referansı kimi zaman dış dünyadadır ya da hisler, duygular, düşünceler dünyasında diğer bir deyişle insan zihnindedir. Sanat tarihi sürecinde sanatsal biçimlerin temsil ettikleri gerçekliğe göre yapılandırılmış olduklarını görmekteyiz. Dış gerçekliği temsil eden sanat figüratif sanat olarak adlandırılmakta, asıl gerçekliğin görünenin ötesinde olduğunu savlayan temsil biçimi de non-figüratif, soyut sanatı oluşturmaktadır. Her sanatçı gerçekliğin temsilini kendine özgü bir biçimde ortaya koymaktadır.

Resim sanatının tarihsel sürecinde soyutlama, figüratif, non-figüratif ekseninde birtakım gelişmeler, değişimler, dönüşümler kaydedilmiştir. Bu süreci belirleyen dönüm noktası niteliğinde kırılmalar yaratan buluşlar, düşünsel iklim, sanata, toplumsal ve kültürel yapıya şekil vermiştir. Camera obscura'nın 17. Ve 18. Yy.'da yaygınlaşması ile gözün yapısına dair bilgilerin elde edilmesi, bilginin duyu organları ile insan zihnine ulaştığını ortaya çıkarmıştır. Merkezine insanı alan hümanist anlayış hakîmolmuş, gözlem ve incelemeye dayalı bilimler doğmuştur. Resim sanatında gözler manevi değerlerden doğaya çevrilmiştir, dini söylemin etkisi giderek azalmaya başlamıştır. Camera obscura ile resim sanatında perspektif, ve renklerin ışık tayfına ait olduğu bilgisi bulunmuştur. Yaşanan gelişmeler o ana kadar soyutlama biçiminde gelişmiş olan figüratif resimde natüralist anlayışı egemen kılmıştır. Resimsel malzeme yanılsama aracı olarak kullanılmaktadır ve kurgu tek odaklı bakışa göre oluşturulmaktadır. Diğer bir ifade ile resimsel yüzey içinden bakılan pencereye dönmüştür ve dış gerçeklik temsili konusudur.

19.yy endüstri devrimi ile 20.yy son çeyreğine kadar devam eden modern süreç her alanda aklı egemen kılarak ilerleme ve değişmeyi temel ilke kabul etmiştir. Kant, algıya dayanan bilgi yerine aklı koymaktadır. Bilim ve düşün insanları duyuların gerçekliği yansıtmada yanıltıcı olabileceğini ortaya koymuşlardır. Bununla birlikte fotoğrafın yaygınlaşması, resim sanatında görünen gerçekliğe alternatif arayışlarını gündeme getirmiştir. İlerlemeci itki ile kısa süreli aralıklarla gerçekleşen sanat akımları ‘sanat nedir’ sorusuna cevap verirken figüratif resme ait olan, yanılısma, anlatı, tarihsellik gibi özelliklerinin adım adım terk edildiği, soyutlamalar biçiminde gerçekleşen süreç, soyut sanata ulaşarak Batıda ve New York’ta resim sanatında biçimci anlayışın egemenliği ile sonuçlanmıştır. Biçimci anlayışta malzeme, içeriğin kendisi olmaktadır, resimsel gerçeklik vurgulanmaktadır. Resmin gerçekliği, içinden bakılan bir pencere değil, düz bir yüzey olmasıdır.

Bu süreçte Kübizm çok odaklı bakışı resimsel ifadeye kazandırırken, kolaj tekniği resimde uzam-zamanı kesintiye uğratarak çoklu gerçekliğin betimlenmesinin önünü açmıştır. Bu doğrultuda gelişen Fütürizm art arda oluşan görüntüleri kullanarak hız ve hareketi resimleyebilmiştir.

Bu sürecin bir diğer getirisi Dada ve Gerçeküstücülük akımlarının, ruhsal otomatizmin sanat alanında kullanılmasını gündeme getirmiş olmasıdır. Sanatçılar çağrışım teknikleri ile bilinçaltını açığa çıkartmaktadırlar. Resim sanatında bilinçaltı, dışsal baskıların etkisi ortadan kaldırılarak, doğaçlama ya da dışavurumcu eğilimlerle su yüzüne çıkarılmaktadır. Hızlı fırça vuruşları, boyanın akıtılması gibi tekniklerin kullanılmasının temelinde içsel gerçekliğin yansıtılması bulunmaktadır.

Soyut sanatın yükselişe geçtiği süreçte figüratif resim yok olmamakla birlikte, sessiz bir biçimde, değişimler ve evrimler geçirerek varlığını korumaktadır. Gerçekçilik akımı, doğadan rastgele seçilmiş kesit izlenimi veren kurgulamalar ile aşkın olanın yerine içkin olanın temsilini sunarak, gerçekliği idealleştirmeden olduğu gibi aktarmaktadır. Sanat tarihi sürecinde gerçekçilik akımının, sosyal gerçekçilik, toplumcu gerçekçilik, foto gerçekçilik gibi farklı varyasyonları ile karşılaşılacaktır. Öte taraftan Almanya’da başlayan dışavurumculuk akımı Batı sanatında izlenimcilik

sonrasında son derece yaygın bir eğilim haline gelerek odağına bireysel ifadeyi almıştır.

Soyut dışavurumcu eğilimin baskın olduğu yıllardan 1980'lere kadar gelinen süreç tuval resmi açısından talihsiz bir süreç olarak kayda geçmiştir. Soyut resim salt biçimci yaklaşım ile figüratif resmi tasfiye etmiştir. Pop-Art ile hazır nesne sanat yapıtı olarak sunulup, sanatı sanat yapan bileşenler tartışılmaya başlanmıştır. Sanatı gösteren-gösterilen bağlamında yapısalcı bir yaklaşımla ele alan Kavramsal Sanat içeriğe odaklanırken, dil'i malzeme olarak kullanmış, sanatsal biçimi söküp atmıştır. Bu gelişmeler tuval resminde karanlık bir sürecin yaşanmasına neden olmuştur.

1980'lerde resim sanatındaki boşluğu doldurmak isteyen sanatçılar tuval resmine dönüş gerçekleştirerek resim sanatını yeniden ilgi odağı haline getirirler. Yeni-dışavurumculuk adı altında toplanan sanatçılar yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür, yeniden anlatı, yeniden tarih diyerek dışlanan birçok geleneksel sanat öğelerini tekrar gündeme getirmişlerdir. Akım yeni resimsel gelişmelerin tümünü kapsayan kolektif bir hareket olmuştur. Kavram ve zihinsellik yerine, duygu ve ifadeyi öne çıkaran akımın temel yaklaşımı bireysellik ve öznelliktir. Resimler sanatçıların düş dünyasını, anı belleklerini, acılarını, içsel hesaplaşmalarını ve tarihi olguların bireysel algısını ve yorumunu içerir. Toplum dışına itilmiş değerlerin oluşturduğu yeni bir gerçeklik ile düşsel imgelerin kullanıldığı bir anlatım yolu bulunmuştur.

Yeni-dışavurumcu sanatçılar arasında kabul edilen Jenny Saville, resim sanatı tarihinde usta olarak bilinen sanatçılar arasına bir kadın olarak dahil edilebilecek çağdaş sanatçılar arasında gösterilmektedir. Linda Nochlin'in "Sanat tarihinde neden hiç kadın sanatçı yok?" sözünden hareketle, sanatçı sanat alanında bir kadın olarak var olmayı görev edinmiştir. Yaşamının ve sanatının her alanında kadın dili hakimdir. Doğurganlıkla yaratıcılığı ilişkilendirerek, yaratma gücünün asıl kadında olduğunu ve bunun, kadının doğasından gelen bir hak olduğunu vurgulamaktadır.

Resimlerinde, toplumda ve sanat tarihinde baskın olan erkek bakışını ve bu bakışla biçimlenen yapıları, tüketim toplumunun ideal güzellik algısını,

ötekileştirilmiş olanı, bedene dair sınırları, yapıbozumuna uğratmakta, erkek egemen dilin yerine kadın dilini önermektedir. Resimleri toplumsal eleştiri niteliğindedir.

Sanatçı resimsel anlatısını insan bedeni üzerinden vermektedir. Betimlenen figürler doğada göründükleri gibidirler, bir biçim bozma görülmez. Sanatçı bu yolla resimlerinde inandırıcılığı sağlamaktadır. Ancak eserleri çağdaş biçimsel yapı ve yorumlar içermektedir.

Sanatçı yarım asırlık ömrünü, resim sanatında yaşanan çağın gerçekliğini aktarabilen çağdaş bir dil yakalamak adına adamıştır. Resim yaparken maddi kaygılar taşımadığını ifade eden sanatçı, resimsel ifadeyi sorunsallaştırarak adeta bir bilim adamı gibi, ele aldığı konuları, okuyarak, araştırarak, tarihsel birikimi de dikkate alarak yeni özgün sentezlere ulaşmaktadır. Klasik resim geleneği ile yetişen sanatçı geleneksel resim anlayışını terk etmez, ona yeni bir yorum getirir. Tarih ötesi bir yaklaşımla, resimsel ifadeyi tüm birikimleri kapsayacak şekilde genişletmiştir. Resimlerinde, farklı eğilimler eklektik bir biçimde aynı anda görülebilmektedir. En belirgin yaklaşım figüratif ve soyut biçimlerin birlikteliğidir. Bunun dışında kübist, fütürist yaklaşımlarla, simultane çoklu uzam-zaman biçimlendirmeleri ile de karşılaşmaktadır. Çağdaş resmin melez bir yapıya sahip olduğunu belirten sanatçı, resimlerinde belirsizlikler, karşıtlıklar, katmanlı yapılar kullanarak izleyiciyi de etkin kılmaktadır. Bu yönü ile Jenny Saville'nin eserleri açık yapıt niteliğindedir. Resimlerin büyük boyutta olması, resimlerde bir eğilimden ötekine geçiş durumu, şeffaf katmanların bulunması, muğlak eksik bırakılmış alanlar izleyici imgelemi ve duygulanımına bırakılarak, resimlerin sürekli yeniden üretilmesi sağlanmaktadır.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2019). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (10 b.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ataseven, S. Y. (2011). Çağdaş figüratif resminde geleneğe dönüş ve yeni-eski ustalar (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Barrett, T. (2014). *Sanatı Eleştirmek*. (G. Metin, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Batu, B. (2019). Feminist Hareketin Sanatla İlişkisi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 135-141. doi:DOI: 10.7816/idil-08-54-03
- Baudrillard, J. (2020). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğubatı yayınları.
- Berger, J. (2009). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Cooke, R. (2012, 6 9). Jenny Saville: 'I want to be a painter of modern life, and modern bodies. *The Guardian*. 12 2021 tarihinde <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jun/09/jenny-saville-painter-modern-bodies> adresinden alındı
- Crary, J. (2019). *Gözlemcinin Teknikleri* (3 b.). (E. Daldeniz, Çev.) İstanbul: Metis.
- Danto, A. C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra*. (Z. Demirsü, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Delphi Museum, G. (2022, Mayıs 15). *Gold and Ivory Apollo*. GreekLandscapes.com: <https://greeklandscapes.com/delphi-museum/#jp-carousel-5670> adresinden alındı
- Doko, E. (2021). Alternatif bir dünya arayışı: Metaverse. *İbn Haldun Üniversitesi/ Kurumsal Akademik Arşiv*, s. 79-81. 2021 tarihinde <https://hdl.handle.net/20.500.12154/1665> adresinden alındı
- Dönmez, İ. (2013). Güncel Sanat: Genç Britanyalı içsanatçılar (YBA) için tanımlama. *Manipülasyon Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi I. Uluslararası Sanat Sempozyumu* (s. 77-82). Sakarya: Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar fakültesi.
- Eco, U. (2000). *Açık Yapıt*. (T. Esmer, Çev.) İstanbul: Can Sanat Yayınları A.Ş.
- Elderfield, J. (2020, 03 31). Jenny Saville: Ancestors | Gagosian Quarterly. (Gagosian, Röportaj Yapan) <https://www.youtube.com/watch?v=inBIU1kwJWQ&list=PLoskPGdH7QQJkfX7I7GyKYzuqHHZpkBuk&index=4> adresinden alındı

- Eroğlu, Ö. (2020). *Kandinsky Sanatta Tinsellik Üzerine*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Farthing, S. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (S. Farthing, Dü., G. Aldoğan, & F. Çulcu, Çev.) Çin, Çin: Hayalperest Yayınevi.
- Featherstone, M. (2013). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. (M. Küçük, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*. (A. Z. Tunç, Dü., S. A. Eskier, & G. Yılmaz, Çev.) İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Fischer, E. (2017). *Sanatın Gerekliliği*. (C. Çapan, Çev.) İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Florenski, P. (2021). *Tersten Perspektif* (6 b.). (Y. Tükel, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Girgin, F. (2018). *Çağdaş Sanat ve Yeniden Üretim Alıntı Öykünme Kolaj Taklit*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Gombrich, E. (2013). *Sanatın Öyküsü* (8 b.). (E. Erduran, & Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gombrich, E. H. (2015). *Sanat ve Yanılsama*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Günel, Z. (2001). Anna Ahmatova ve "Requiem". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 41(1-2), 137-149.
<http://dtcfdergisi.ankara.edu.tr/index.php/dtcf/article/view/919> adresinden alındı
- İpşiroğlu, N. (2000). *Alımlama Byutları ve Çeşitlemeleri I*. İstanbul: Papirüs Yayınevi.
- Irak, M. (2015). 1980 Sonrası Türk Resminde Yeni Ekspresyonizmin Etkileri (Sanatta Yeterlik Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, İstanbul.
<https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/214384> adresinden alındı
- Karataş, Z. (2015, Ocak 1). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. *Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, 1.
- Kuspit, D. (2014). *Sanatın Sonu* (4 b.). (Y. Tezgiden, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Leppert, R. (2017). *Sanatta Anlamanın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü* (4 b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

- O'Doherty, B. (2019). *Beyaz K    n İçinde*. (A. Antmen,   ev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Panofsky, E. (2017). *Perspektif Simgesel Bir Biçim* (2 b.). (Y. T  kel,   ev.) İstanbul: Metis.
- Panofsky, E. (2021). *İkonoloji Araştırmaları/ Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar*. (O. Düz,   ev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Saville, J. (2019a). Jenny Saville in conversation with Claudia Schmuckli. (C. Schmuckli, Röportaj Yapan)
<https://www.youtube.com/watch?v=5A675L4dmug&list=PLoskPGdH7QQJkfX7I7GyKYzuqHHZpkBuk&index=24> adresinden alındı
- Saville, J. (2019b). The Un-Private Collection. (J. Doyle, Röportaj Yapan)
<https://www.youtube.com/watch?v=Bmp1ILOJFFI&list=PLoskPGdH7QQJkfX7I7GyKYzuqHHZpkBuk&index=6> adresinden alındı
- Saville, J. (2020). Jenny Saville and Nicholas Cullinan | In Conversation. (N. Cullinan, R  portaj Yapan)
<https://www.youtube.com/watch?v=1GCbCkoczbU&list=PLoskPGdH7QQJkfX7I7GyKYzuqHHZpkBuk&index=19> adresinden alındı
- Saville, J. (2021). Jenny Saville with Jason Rosenfeld. *The Brooklyn Rail*. (J. Rosenfeld, R  portaj Yapan) <https://brooklynrail.org/2021/02/art/JENNY-SAVILLE-with-Jason-Rosenfeld> adresinden alındı
- Schama, S. (2010). Jenny Saville İ  le R  portaj. *Artist Modern*(12).
- Sothebey's. (2018). Catalogue Note.
<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/history-of-now-collection-david-teiger-118623/lot.6.html?locale=en> adresinden alındı
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (2020). *Sanat Kavram ve Terimleri S  zl    * (20 b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tarzan,   . (2010). Yeni Dışavurumcu Tavrı Oluşturan Sanatçı Kimliği ve Yaptırlardaki Psiko-Sembolik  geler (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı.
- TDK. (2019). *Türkçe Sözlük*. Türk Dil Kurumu : <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- Tully, J. (2018, 10 5). *Jenny Saville Painting Sells for \$12.4 M. at Sotheby's London, Record for Living Female Artist*. Artnews: <https://www.artnews.com/art-news/market/jenny-saville-painting-sells-12-4-m-sothebys-london-record-living-female-artist-11123/> adresinden alındı
- Tunalı, İ. (2002). *Estetik*. İstanbul: Remzi.

- Tunalı, İ. (2020). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. Ankara: FOL Mak Grup Medya Rex. Yay. A.ş.
- Turani, A. (2020). *Sanat Terimleri Sözlüğü* (19 b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Uzunoğlu, M. (2019). Yapıbozumcu Çağdaş Sanat Pratikleri. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*(21), s. 21-31.
- Vasari, G. (2013). *Sanatçıların Hayat Hikayeleri*. (E. Gökteke, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Worringer, W. (2017). *Soyutlama ve Özdeşleyim*. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Wölfflin, H. (2015). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Zucker, S. D. (2022, Mayıs 15). Anavysos Kouros. Antalya. Khan Academy: <http://www.khanacademy.org/tr/sosyal-bilimler-ve-sanat/sanat-tarihi-/antik-sanat/antik-yunan/anavysos-kouros/8331> adresinden alındı



T. C.

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü

**ÖZGEÇMİŞ****Kişisel Bilgiler**

Adı Soyadı	
Doğum Yeri	
Doğum Tarihi	

İletişim Bilgileri

Telefon	
e-posta	
Adres:	

Eğitim Bilgileri

Lise	
Lisans	
Yüksek Lisans	
Kariyer Bilgileri*	
İş Deneyimi	
Kurs- Sertifika	
Aldığı Ödüller	
Üyelikler	
İlgi Alanları	
Referanslar	
İmza	

* Doldurulması zorunlu değildir.

